

THE
CARDOZO ELECTRONIC
LAW BULLETIN

FALL 2014

DIRITTO E LETTERATURA.
APOCALYPSE NOW TRA LO STATO DI ECCEZIONE
E L'ANALISI LETTERARIA

Pier Giuseppe Monateri

TAKING METAPHORS SERIOUSLY.
L'OCCHIO DEL COMPARATISTA SUL DIRITTO

Claudia Amodio

OLTRE LA FORMA.
LE DINAMICHE DELLO STILE TRA LEGGE E LETTERATURA

Mauro Balestrieri

DIRITTO E BENI COMUNI:
SUGGERZIONI DA DUE LIBRI RECENTI

Maurizio Di Masi

LABOUR EXPLOITATION AND TRAFFICKING
IN THE AGRICULTURAL SECTOR.
REFLECTIONS ON THE IN(EFFICACY)
OF ANTITRAFFICKING INTERVENTIONS IN ITALY

Letizia Palumbo

The Cardozo Law Bulletin is a peer-reviewed, English and Italian language journal concerned to provide an international forum for academic research exploring the thresholds of legal theory, judicial practice and public policy, where the use of a 'comparative law and literature' approach becomes crucial to the understanding of Law as a complex order.

The Cardozo Law Bulletin, established in 1995 as one of the world first Law Journals on the Web, invites the submission of essays, topical article, comments, critical reviews, which will be evaluated by an independent committee of referees on the basis of their quality of scholarship, originality, and contribution to reshaping legal views and perspectives.

SUBMISSIONS: The Cardozo Law Bulletin only accepts submissions made in accordance with the MLA (Modern Language Association) style, the most commonly used to write papers and cite sources within the liberal arts and humanities.

<http://www.jus.unitn.it/cardozo/>

CHIEF EDITOR: Pier Giuseppe Monateri

MANAGING EDITOR: Cristina Costantini

REFEREES: Ermanno Calzolaio, Daniela Carpi, Maria Rosaria Marella, Giovanni Marini, Roberto Pardolesi, Giovanni Pascuzzi, Federico Pizzetti, Giovanni Maria Riccio, Giovanni Sciancalepore, Salvatore Sica, Andrea Zoppini

© 1995-2014 The Cardozo Institute

2014 Edition: Vol. 20 (2014) – 2, The Fall Issue

ISSN 1128-322X

THE CARDOZO ELECTRONIC LAW BULLETIN

VOLUME XX

FALL 2014

NUMBER 2

CONTENTS

ARTICLES

DIRITTO E LETTERATURA.

APOCALYPSE NOW TRA LO STATO DI ECCEZIONE
E L'ANALISI LETTERARIA

Pier Giuseppe Monateri

TAKING METAPHORS SERIOUSLY.

L'OCCHIO DEL COMPARATISTA SUL DIRITTO

Claudia Amodio

OLTRE LA FORMA.

LE DINAMICHE DELLO STILE TRA LEGGE E LETTERATURA

Mauro Balestrieri

DIRITTO E BENI COMUNI:

SUGGERZIONI DA DUE LIBRI RECENTI

Maurizio Di Masi

LABOUR EXPLOITATION AND TRAFFICKING

IN THE AGRICULTURAL SECTOR.

REFLECTIONS ON THE (IN)EFFICACY

OF ANTITRAFFICKING INTERVENTIONS IN ITALY

Letizia Palumbo

DIRITTO E LETTERATURA.
“APOCALYPSE NOW” TRA LO STATO DI
ECCEZIONE E L’ANALISI LETTERARIA*

Pier Giuseppe Monateri

1. INTRODUZIONE. STORIA, TRAMA E SIGNIFICATO LEGALE
2. L’INSANITÀ DI KURTZ E LA MISSIONE DI “RIMUOVERLO”
3. TRAMA E DIFFERIMENTO DEL SIGNIFICATO
4. CONCLUSIONI : LA NUDA VITA, I DIRITTI UMANI E LA LEGGE

* Saggio destinato agli Scritti in onore di Giovanni Iudica.

1. INTRODUZIONE. STORIA, TRAMA E SIGNIFICATO LEGALE

La mia amicizia con Gianni Judica rimonta così lontana nel tempo da perdersi nell'immemorabile. Sebbene di generazioni leggermente diverse Gianni era già per quelli della mia età un esempio da imitare, nella scienza, e nella vita. Forse il primo ricordo che ho di lui è in un ristorante degli anni '80 a Milano, in giubbotto di pelle; allegro, simpatico, brillantissimo. Da allora, quasi un Signore rinascimentale, fui molte volte ospite suo in castelli, abbazie, chiostri. E' per me, quindi, un sincero piacere ripensare ad uno studioso che tanto mi ha ispirato, mostrandomi quindi anche tutte le mie mancanze. E', comunque, per me particolarmente gradito poter intervenire qui su un argomento di Diritto e Letteratura. Gianni, lo sappiamo, non è solo un giurista, ma anche un autore.

Il mio principale interesse in questo studio è, in effetti quello di vedere come un'opera letteraria produce il proprio significato con riferimento alla legge.

Intendo qui sempre per legge *non* l'atto del parlamento, ovviamente, ma la Legge, *alla Girondina*, in quanto ordinamento costante della società, diversa, e spesso opposta, alle *mesures*, le *massnahmen*, i provvedimenti d'urgenza, di efficacia, e così via; cioè in quanto diversa dal *mero* governo del mondo. Nel senso, cioè per cui la parola Legge continua a mantenere in sé una promessa di salvezza.

Per fare ciò mi concentrerò sull'opera di Coppola quale *rappresentazione* della Legge in *Apocalypse Now*. Come vedremo infatti l'intero film è secondo me, costruito su problemi legali e intorno ad una trama in cui si ripiegano in modo nuovo gli ovi riferimenti a Conrad, che ne sostengono la storia. In questo modo la trama stessa

finirà per mostrarsi nella produzione del proprio senso grazie al ‘lavoro della citazione’ che apre dei *link*, molto rigorosi, verso altri autori, restituendo non già una dispersione del senso, ma anzi una sua definita chiusura rispetto alle molteplici letture possibili del lavoro su cui si basa. Quello che potremmo chiamare ‘effetto Coppola’ appare quindi come una torsione barocca, necessaria per dare un significato preciso alla legge, e specialmente ai diritti umani, quale tipica ‘ossessione americana’ con riferimento alla guerra e alle situazioni di eccezione.

Il nostro modo di procedere sarà estremamente semplice.

Innanzitutto si tratta di vedere in che modo la legge divenga il tema principale del film. In secondo luogo analizzeremo espressamente, come compito precipuo della critica letteraria, il modo in cui questa particolare opera produce il proprio particolare significato. Infine cercheremo di derivare alcune conseguenze in termini di ‘visione della legge’ che possono emergere proprio dalla stessa architettura dell’opera, e dalla sua inversione di storia e di trama.

2. L’INSANITÀ DI KURTZ E LA MISSIONE DI “RIMUOVERLO”

Che la legge sia il tema principale della costruzione di senso di Coppola appare evidente sin dalla considerazione che l’intero *plot* trae lo spunto dal fatto che il colonnello Kurtz sia diventato ‘insano’. Ora, sebbene si possa ragionevolmente dubitare della stabilità mentale del personaggio di Conrad, questo specifico problema della sua ‘sanità mentale’ non costituisce un punto così rilevante in Cuore di Tenebra, quanto invece lo rappresenta in Apocalypse Now. Inoltre

la questione della 'sanità' è qui evidentemente e soprattutto una questione giuridica. Il vocabolo usato nello script è quello tecnico di 'insane' che presuppone non solo un accertamento medico, ma una definizione legale e delle conseguenze legali. Una persona può essere insana da un punto di vista patologico, ma non da quello legale. Né credo vi sia bisogno di spendere molte parole per ricordare il punto specifico trattato da Foucault ne *La nascita della clinica*¹. Kurtz è diventato 'legalmente insano' nel senso più stretto del termine. Non pare infatti che nel film ci sia un referto medico, o che questo sia mostrato. Il suo stato di insano dipende da una *decisione* dell'alto comando che gli attribuisce questo status. Come tutte le decisioni specificamente giuridiche questa cambia l'ontologia stessa del soggetto. Da comandante operativo egli viene trasformato dalla decisione in qualcosa d'altro. Infatti la conseguenza della sua sanità è che egli 'deve essere rimosso dall'incarico'. Non siamo quindi per nulla nel campo medico. Non è che Kurtz deve essere curato, è che Kurtz deve essere rimosso, e questa è una specifica conseguenza giuridica del suo nuovo 'status' ontologico come soggetto.

In senso più specifico, e più drammatico, poi, il termine che viene impiegato è che il suo comando 'must be terminated'. Un termine che rende trasparente anche l'eufemismo del lessico legale laddove l'uccisione non è mai meramente tale, una nuda uccisione, ma è sempre *qualificata* come omicidio, come strage, come fonte di responsabilità per danni, o come atto di legittima difesa, o, appunto, come adempimento del dovere, ovvero semplicemente come 'terminate'. Qui è, infatti, chiaro che il 'termine' del suo comando

¹ M. Foucault, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969.

coincide con la sua uccisione. Kurtz è insano e deve essere ucciso, e tale uccisione è lo scopo di una 'missione'.

La prima questione è quindi perché ?

Perché Kurtz è diventato insano, e perché per questo deve essere ucciso in base ad un ordine legale che segue la catena di comando dell'esercito, cioè una procedura giuridica, anche se essa si situa al di fuori della normale procedura della Corte Marziale e delle conseguenze, meno gravi, che essa potrebbe comportare?

Sul punto abbiamo il racconto dello stesso Kurtz, che merita di essere riportato dallo script originale del film.

" I've seen horrors...horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that...But you have no right to judge me. It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means.

Horror. Horror has a face...

I remember when I was with Special Forces...Seems a thousand centuries ago...We went into a camp to inoculate the children. We left the camp after we had inoculated the children for Polio

We went back there and they had come and hacked off every inoculated arm. There they were in a pile...A pile of little arms. And I remember...I...I...I cried...

And I want to remember it. I never want to forget it. I never want to forget. And then I realized...like I was shot...Like I was shot with a diamond...a diamond bullet right through my forehead...And I thought: My God...the genius of that".

In questo passo centrale, nella scena a Na-Trang, quando comincia la missione il lavoro della citazione comincia a farsi esplicito, così come la torsione barocca cui Coppola sottopone il materiale che ha ereditato da Conrad.

“Horror...Horror” sono infatti le *ultime* parole che pronuncia il Kurtz di Conrad e che *chiudono* la sua storia, mentre qui sono le parole che pronuncia il Kurtz di Coppola e che *dischiudono* il suo destino.

Ciò che più conta però è che nel film *ci viene detto* di che orrori si tratta, mentre Conrad lascia questi orrori *senza faccia*. Il lettore di Cuore di Tenebra non saprà mai esplicitamente di quali orrori parli *quel* Kurtz. Sono stati riti innominabili che ha visto? E' il destino della febbre gialla che sta intravedendo? Certamente si tratta di qualcosa di terribilmente essenziale, quasi un ingresso della trascendenza nel romanzo, dal momento che il narratore di quell'evento, che non è - si badi la unica voce narrante in Cuore di Tenebra - lo definisce come un ...momento di *completa conoscenza*. Gli orrori fanno quindi parte di una conoscenza essenziale del mondo, che non viene però rivelata al lettore. E' un po' come se Lazzaro dicesse...torno dalla terra dei morti per dirvi tutto, e vi dirò tutto...e poi non dicesse nulla. Si intuisce un *Horror Repleni*, non *vacui*, senza sapere di cosa si tratti.

Il testo di Conrad rimane quindi aperto in un suo punto centrale, e produce il proprio senso *non* rivelandolo.

Viceversa in Coppola abbiamo un correlato oggettivo perfetto di questi orrori e si tratta di un correlato *giuridico*. Si tratta della peggior violazione dei diritti umani che possa essere perseguita in guerra: un crimine contro i *bambini*. Ed in particolare contro bambini inoculati per essere difesi dalla poliomielite. L'orrore è quello di una azione

umanitaria verso gli innocenti per definizione, e la violazione della loro innocenza nel modo più freddo possibile, tagliando le braccia vaccinate e impilandole.

La reazione di Kurtz è innanzitutto quella del vacillamento. Piange - un colonnello delle forze speciali - ma ne è così scosso da reagire in modo 'insano', cioè riconoscendo il 'genio' dei vietcong nell'operare quella terribile violazione dei diritti umani. Al tempo stesso la scena suscita in lui ammirazione per il nemico e la decisione di considerarlo un nemico *assoluto*. Ovvero non più uno *justus hostis*, in pratica un *frere ennemie*, che vesta una diversa divisa. Il nemico è un pari che si può uccidere solo in tempo di guerra e in una azione legittima. Il nemico assoluto è qualcosa di molto diverso. I vietcong sono così non più dei nemici, ma dei criminali geniali. Soprattutto, comunque, gli 'orrori' vuoti di Conrad divengono qui 'orrori' con un volto preciso. L'orrore che scuote il Kurtz di Coppola *ha una faccia*, ed è quella della violazione dei diritti umani.

Da questo punto di vista il racconto di Coppola è quindi molto più determinato di quello di Conrad. Quello di Coppola *resiste* molto di più alla lettura, mentre quello di Conrad la cerca.

E' difficile sottostimare la rilevanza specificamente *giuridica* che Coppola attribuisce a questa sua chiusura delle possibilità del personaggio di Kurtz. Infatti il suo racconto prosegue in questo modo:

"The genius. The will to do that. Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized they were stronger than we.

They had the strength...the strength...to do that.

If I had ten divisions of those men our troubles here would be over very quickly. You have to have men who are moral...and at the same time who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling...without passion...

without judgement...without judgement. Because it's judgement that defeats us”.

E' trasparente come qui si invochi l'uccisione pura, direi la nuda uccisione, il puro potere sulla nuda vita, come forza, una forza *priva* di passione, strategica, e soprattutto priva di “giudizio” pur, si noti, essendo *morale*. E' il giudizio che fa di noi tutti dei deboli, e che ci sconfigge. Cioè appunto la legge, come dicevamo, in quanto essa non contempla mai la nuda uccisione ma la qualifica sempre in base ad un giudizio, variando appunto dall'adempimento del dovere all'omicidio premeditato, quando, dal punto di vista *fattuale* essi sono evidentemente la stessa cosa: l'attuazione tecnica di una volontà di uccidere per uno scopo. E' proprio la legge in quanto introduce una 'ontologia discriminatoria', nel senso che giudica, discrimina i fatti bruti qualificandoli, *rendendoli* diversi, costituendoli come differenti, che infine ci sconfigge in guerra rispetto, ad un avversario che sa combattere in *termini politici puri*, cioè in base alla sola distinzione amico/nemico, che qui diventa anche una forza *morale*.

Siccome gli americani hanno curato i bambini con l'antipolio, per controllare il territorio, bisogna mostrare alle popolazioni che non possono farlo, che è inutile, perché il territorio lo controllano i

vietminh, anzi: se lasciate curare i bambini dagli americani, perderanno un braccio.

Questi *termini politici puri* catturano Kurtz al punto da applicarli. Qui abbiamo di nuovo una torsione barocca nell'evoluzione del personaggio. La sua reazione è umanitaria, è disgustato dalla violazione dei diritti umani, è commosso dalle vittime, piange, ma la sua reazione è violenta. Bene, d'ora in poi quel nemico sarà un nemico assoluto, nessuna legge, scontro politico puro, in senso Hobbesiano, e quindi nessun 'giudizio', nessuna 'discriminazione'.

In questo modo ci troviamo di fronte ad una reazione 'umanitaria' che si dà come violenta.

La violenza di Kurtz è scatenata dalla sua umanità, e il dolore conduce al suo superamento in senso prettamente *politico*, come fuoriuscita dalla legge in difesa della legge, e questa sua lucidità viene interpretata come 'insanità' dai suoi superiori gerarchici.

Per così dire, in Coppola, è Kurtz stesso che entra in uno stato di indeterminazione, in quanto è lui stesso a entrare in uno 'stato di eccezione'.

Il tema centrale diviene effettivamente quello della legge nella guerra, e dei suoi limiti, dove la guerra rappresenta lo stato di eccezione perfetto, in senso ontologico giuridico, che si riflette ripiegandosi sui mutamenti ontologici dello stesso personaggio, in quanto Kurtz non è più quello di prima e giace anzi in una soglia di ambiguità originaria tra l'eroe e il criminale. Come eroe comunque il suo destino è segnato, in senso greco, verso l'autodistruzione.

L'insanità di Kurtz in tutto ciò è facilmente dimostrata dal comando americano mediante alcune registrazioni di sue conversazioni:

"COLONEL KURTZ (on tape)

" I watched a snail crawl along the edge of a straight razor. That's my dream. That's my nightmare. Crawling, slithering, along the edge of a straight razor, and surviving. "

ON TAPE

"11th transmission, December 30th, 0500 hours, sector KZK."

KURTZ (on tape)

" We must kill them. We must incinerate them. Pig after pig, cow after cow, ... Those nabobs. I hate them. How I hate them..."

E' all'interno di questo quadro legale che prende quindi consistenza l'ipotesi giuridica dell'accusa rivoltagli di 'assassinio' che è l'unica che - per così dire - possa giustificare la sua eliminazione.

"Now he's crossed to Cambodia with his Montagnard army, who worship the man, like a god, and follow every order however ridiculous."

CORMAN

"Well, I have some other shocking news to tell you. Colonel Kurtz was about to be arrested for murder."

WILLARD

"I don't follow sir. Murdered who ?"

LUCAS

"Kurtz had ordered executions of some Vietnamese intelligence agents. Men he believed were double agents. So he took matters into his own hands."

Willard stenta a capire come Kurtz possa venire condannato per omicidio, dal momento che ha eliminato alcune spie dei vietcong. Questo è invece proprio il punto per il comandante americano. Kurtz ha preso l'autorità nelle *sue* mani. Kurtz ha rotto la legge e l'ordine, rompendo la catena di comando.

“CORMAN

"Well, you see Willard... In this war, things get confused out there, power, ideals, the old morality, and practical military necessity. Out there with these natives it must be a temptation to be god. Because there's a conflict in every human heart between the rational and the irrational, between good and evil. The good does not always triumph. Sometimes the dark side overcomes what Lincoln called the better angels of our nature. Every man has got a breaking point. You and I have. Walter Kurtz has reached his. And very obviously, he has gone insane."

WILLARD

"Yes sir, very much so sir. Obviously insane."

“*Things get confused out there*”, e un uomo può diventare un Dio per i ‘nativi’. La ripresa esplicita dei temi di Conrad, e dell'imperialismo bianco, sono qui evidenti anche a fronte di una citazione ‘angelica’ di Lincoln, e al cospetto di un tale sfoggio di retorica americana Willard smette di questionare e ironicamente accetta come evidente la conclusione : “*Yes sir, very much so sir. Obviously insane.*”

Il punto giuridico è così stabilito nel momento stesso del *plot* in cui la storia precedente di Kurtz, che si è compiuta prima dell'inizio del

film, viene ricostruita : Kurtz era in missione umanitaria, scioccato da ciò che ha visto, ha iniziato una guerra per proprio conto, divinizzato da una banda di irregolari, arrogandosi l'autorità di essere come un Dio uccidendo due infiltrati vietnamiti, e quindi è reo di omicidio, ed è evidentemente legalmente insano.

A questo punto, però, la reazione dell'ordine legale legittimo, cioè della legittima catena di comando *non* è a sua volta una reazione legale, ma *illegale*. Kurtz non viene condotto di fronte ad una corte - il giudizio, che rende noi tutti deboli - ma deve essere rimosso dal comando 'con estremo pregiudizio' in base ad una operazione *che non esiste*.

LUCAS

"Your mission is to proceed up to Nung river ... When you find colonel infiltrate his team by whatever means available and terminate the colonel's command."

WILLARD

"Terminate ? The colonel ?"

CORMAN

"He's out there operating without any decent restraint. Totally beyond the pale of any acceptable human conduct. And he is still in the field commanding his troops."

CIVILIAN

"Terminate with extreme prejudice."

LUCAS

"You understand captain... , that this operation does not exist, nor will it ever exist."

Ovviamente l'ultima frase suona tanto paradossale quanto un "ça n'est pas un pipe". Ma essa rappresenta effettivamente lo stato di eccezione: la legge che sospende sè stessa, per ristabilire sè stessa - tramite una missione legalmente autorizzata, ma illegale e inesistente.

Nessuno forse quanto Coppola ha letto così bene tanto Walter Benjamin quanto Carl Schmitt, da poterli rappresentare in un unico giro di scena e di dialogo. Ed è una catena ininterrotta di atti illegali che si susseguono ad atti illegali in nome della legge, secondo quell'andamento 'greco' della tragedia americana che è stato così pregnante nella storia del teatro americano da *Mourning Becomes Electra* a *Suddenly Last Summer*, e oltre. In fondo gli americani erano in Vietnam legalmente come consiglieri, ma illegalmente per uno stato di belligeranza non approvato dal Congresso, che però ne attuava la politica del 'contenimento'. I nord vietnamiti, che combattevano per le proprie idee e la propria indipendenza, reagiscono illegalmente alla penetrazione semi-illegale americana, violando i diritti umani; Kurtz reagisce illegalmente a tale violazione cominciando una guerra-vendetta privata e il comando americano reagisce ordinando una *black op* illegale. Ogni attore del dramma reagisce illegalmente all'azione illegale altrui, anche se il tema è la legge nella guerra e il suo ri-stabilimento. In nome della propria legge ciascun partecipante scarta la legge come soluzione per ristabilire la legge.

3. TRAMA E DIFFERIMENTO DEL SIGNIFICATO

Avendo ricostruito il contenuto profondamente legale dello sfondo del dramma rappresentato in *Apocalypse Now*, occorre ora procedere ad una analisi compiutamente letteraria. Cioè vedere come quest'opera particolare produce il proprio significato rispetto a tale contenuto.

Per fare ciò non si può prescindere dall'analisi condotta da Peter Brooks nel suo *Reading for Plot*, proprio in relazione al romanzo di Conrad².

Nel ricostruire le relazioni fra trama e storia è proprio Brooks a produrre lo schema seguente della narrazione di *Cuore di Tenebra*. C'è in realtà una prima voce narrante che introduce il racconto fatto da Marlow, che diventa voce narrante della storia di Kurtz, che trova il suo *climax* nelle sue ultime parole sugli 'orrori', per proseguire fino al racconto alla fidanzata di Kurtz, cui non viene rivelata la verità che il lettore conosce. Il romanzo poi termina con un accenno della stessa voce impersonale che lo aveva avviato. In sostanza :

Narratore[Marlow[Kurtz]Marlow]Narratore

Si tratta quindi di un plot a incastro al cui centro si situa un vuoto di significato che costituisce il dramma stesso: "The Horror...The Horror" e di cui il destinatario del racconto nel racconto - la fidanzata di Kurtz - non verrà neppure edotta, rimanendo con ciò inferiore al lettore stesso, anche se il lettore non saprà di quali orrori si tratta. L'opera produce il proprio senso velandolo, e custodendo

² P. Brooks, *Trame : intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.

questo occultamento nella sua esplicitazione al proprio centro. Ed è proprio ciò che fa di quest'opera un racconto così interessante.

Ciò che Coppola fa - trasformando questa storia - è ancora più complicato, perché implica la citazione nascosta come svelamento che occulta se stesso differendo il proprio senso.

In sostanza, nel film noi assistiamo a questo gioco in termini di trama e significato:

Coppola[Conrad[Eliot]Conrad]Coppola

Come adesso vedremo Conrad serve solo come involucro per T.S. Eliot, ed è T.S. Eliot a situarsi nel centro del significato di *Apocalypse Now* con tutti i propri rimandi e inversioni: un film che inizia con la scena finale, marcando il fatto con la canzone dei titoli di testa che si chiama '*This is the End*', ed in cui l'incontro risolutore con l'eroe viene costantemente differito.

Orbene è stato proprio Peter Brooks a definire la trama come una serie di eventi il cui finale conferisce senso al proprio inizio, applicando alla trama il famoso 'Effetto Eliot', secondo cui in una tradizione letteraria sono gli ultimi lavori che cambiano la nostra percezione dei lavori precedenti anche se ovviamente sono costruiti a partire da quelli. Questo pensiero rende al tempo stesso la tradizione letteraria leggibile come una trama, e permette di leggere la trama come un ripiegamento in ciascuna opera del dispositivo stesso della tradizione letteraria. Anche se questo sono io a dirlo, e non sono né Eliot, né Brooks.

Ciò, per me, significa anche che qui ci troviamo di fronte ad un *plotting on a plot*, nel momento stesso in cui si rende esplicita la natura del significato come differimento, proprio mediante il differimento alla teoria di Eliot.

Tutto ciò è barocco, nella misura in cui è metafisico, ovvero nel senso in cui tali torsioni e ripiegamenti, come nel *deceit* usato dai ‘poeti metafisici’, esprime effettivamente una comprensione del mondo, e *non* una permutazione del linguaggio, che corrisponde alla sua essenza.

Ma dove si trova Eliot ?

Innanzitutto Eliot marca la presenza di Kurtz.

Quando Willard arriva finalmente, dopo ore di film, il giornalista che incontra, e che è il primo a descrivergli il colonnello, cita espressamente un verso di Eliot da *The Love Song of John Alfred Prufrock*:

WILLARD

"Could we, uh, talk to Colonel Kurtz?"

PHOTOJOURNALIST

"Hey, man, you don't talk to the Colonel. You listen to him. The man's enlarged my mind. He's a poet-warrior in the classic sense...I mean I'm no, I can't – I'm a little man, I'm a little man, he's, he's a great man.

I should have been a pair of ragged claws
scuttling across floors of silent seas – I mean –"

L'ultima frase è esattamente ciò che Prufrock dice di sé stesso. Un verso peraltro molto noto nella letteratura anglo-americana. Prufrock è l'emblema stesso del 'differimento'. L'intera poesia mostra un personaggio che rimanda costantemente la decisione, sospeso tra giorno e sera, catturato in una situazione rispetto alla quale non avrà mai il coraggio di uscire. A questo proposito si parla espressamente di una "*Prufrockian Paralysis*". Ed in questo modo l'emblema eliotiano del differimento si trova proprio a segnalare la struttura della produzione di significato dell'opera, di un film che non riesce ancora ad arrivare alla presenza dell'eroe, differendolo ulteriormente. Laddove, evidentemente, Kurtz non è certo un indeciso, ma è forse altrettanto catturato in una sospensione, dalla quale nessuna sua decisione può più farlo uscire...fino a quando non arriveranno gli uomini di Willard e lo uccideranno.

Successivamente, *dopo* il primo incontro, Willard sarà ricondotto da Kurtz, e qui il riferimento a T.S. Eliot è addirittura marcato nello *script* :

"In the morning Willard is carried again to meet Kurtz.

Kurtz sits in the temple and reads T.S. Eliot's poem

The Hollow Men :

KURTZ

"We are the hollow men

We are the stuffed men ..."

Quando il giornalista lo interrompe nella lettura Kurtz reagirà urlando :

"Kurtz throws a book angrily at him :

"This is the way the fucking world ends! Look at this fucking shit we're in, man! Not with a bang, with a whimper. And with a whimper, I'm fucking splitting, jack!"

Naturalmente "*This is the way the world ends. Not with a bang but a whimper*" è precisamente l'ultima frase della poesia di Eliot. Kurtz è così imbevuto di Eliot da leggerlo, da citarlo, da ragionare e *da arrabbiarsi* nei suoi termini. Eliot è una sua segnatura.

Ma tra l'avvisaglia della presenza di Kurtz, e il secondo incontro la mattina, quindi durante il *primo* incontro in cui Willard viene condotto nell'antro del colonnello, avviene il più sottile ma più pregnante riferimento a Eliot fatto da Coppola, sempre nella chiave dell'attuazione del senso nel suo *differimento*.

Si tratta di una allusione molto indiretta, che credo pochissimi abbiano non solo colto, ma *visto*.

Dopo ore siamo finalmente introdotti alla presenza di Kurtz. La telecamera si sta spostando per riprendere la stanza e inquadrare Marlon Brando, ma...indugia ancora una volta differendolo...e inquadra per pochi istanti due libri appoggiati su un tavolo: *From Ritual to Romance* di Jessie Weston, e *The Golden Bough* di James Frazer. Io non aggiungerò altro se non riprodurre ora le note scritte da Eliot che compaiono al fondo del suo poema più importante, *The Waste Land*, forse il più importante poema in lingua inglese del '900:

"NOTES to The Waste Land

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Macmillan)

To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Attis Adonis Osiris*.”

Questa inquadratura del film, che dura pochi istanti, mi pare quindi un punto realmente chiave. I libri che Kurtz tiene sul comodino sono i libri citati da Eliot per chiarire il significato di *The Waste Land*. Si tratta di una citazione operata attraverso mezzi cinematografici che rimanda ad un'altra citazione. *The Waste Land* non è menzionata come tale, ma evocata attraverso il rimando alle sue citazioni. Naturalmente *The Waste Land* è forse l'unica poesia di rilievo ad essere stata scritta e pubblicata con delle note in fondo, quasi fosse un saggio accademico, ed Eliot stesso definisce i due libri che cita come essenziali alla comprensione del senso del suo poema. Ma ciò, ovviamente, non significa altro, se non che le note di *The Waste Land* realizzano il significato del poema differendolo.

Infatti, diventa evidente che non possiamo capire il poema se non leggiamo quei libri, ovvero che la compiutezza del suo senso si trova nelle opere cui rimandano le note. Giace non in fondo al testo, non è il finale *à la Brooks*, a dare un senso all'inizio, ma è proprio che l'intero senso del testo si trova in altri testi. Altrettanto ovviamente, poi, quei testi, essendo lavori accademici, sono zeppi di note, e quindi il senso ultimo non si ritrova in loro, ma è ulteriormente differito, in ...”*a wilderness of mirrors*”.

Ciò che dico va al di là della mera osservazione della *dispersione* e *disseminazione*, nel senso di Derrida, perché non dissipa affatto il testo, ma *costruisce* un significato dissipandolo. Infatti, nello stesso identico

modo, con l'introduzione di Prufrock, Coppola differisce il senso del proprio Kurtz verso le citazioni di una poesia che ne differiscono il significato.

Insomma Coppola usa la teoria poetica di Eliot per evocare la sua poesia, e dare un senso alla propria opera. Va da sè che in questo modo un'opera popolare come il film di Coppola si indirizza al Centro stesso del Canone Letterario del 900, attraverso una serie di dispositivi visivi e narrativi che sono più sofisticati di un sonetto barocco, e lo fa rispetto ad una tipica 'ossessione' occidentale, e americana, con riguardo alla legge e alla sua vigenza *anche* nello Stato di Eccezione.

Ma perchè Eliot e *The Waste Land* ? Si tratta di una 'lettura' di Coppola, di un suo audace accostamento ?

Io credo proprio, al contrario, e che si tratti piuttosto di un '*close reading*', specificamente modernista, e di filologia classica delle stratificazioni del testo, come un oggetto.

A tal fine basti qui riprodurre la prima pagina del dattiloscritto originale di T.S. Eliot *prima* degli interventi redazionali di Pound :

THE WASTE LAND.

21

By

T.S.Eliot.

"Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, - he cried out twice, a cry that was no more than a breath -

'The horror! the Horror!'"

CONRAD.

La prima epigrafe del più grande poema in lingua inglese del '900 riportava esattamente le ultime parole di Kurtz, con l'aggiunta di pugno dell'autore del nome di Conrad.

Questa epigrafe non fu pubblicata perchè Pound persuase Eliot a toglierla e sostituirla, sostenendo che dubitava che Conrad fosse abbastanza *autorevole* (weighty, di peso ma nel senso - secondo me in cui in latino la *gravitas* è un segno della *auctoritas*, ed anche nel senso ebraico per cui il Kavod è sua il peso che la gloria, ad esempio del NOME).

Eliot replicò che 'It is much the most appropriate I can find', ma diede la propria acquiescenza e la cambiò.

Se questo, quindi, è vero ne segue quanto precisa e sofisticata ad un tempo sia l'operazione fatta da Coppola nell'alludere attraverso le note ad una poesia il cui riferimento a Kurtz diviene evidente solo considerando la sua prima stesura che non fu mai pubblicata !

Ciò è tanto più importante in quanto Eliot stesso indicava quell'epigrafe come la 'più appropriata' a delucidare il senso della sua poesia. Un senso che ricordiamolo non è quindi realizzato nel testo, ma nelle sue cornici: l'epigrafe e le note che la accompagnano. Da Conrad alla leggenda del Graal di Miss Weston al Ramo d'oro di Frazer.

Che Kurtz fosse essenziale per Eliot appare poi chiaramente dal fatto che l'epigrafe de *Gli Uomini Vuoti*, che è il libro che Kurtz sta leggendo e che scaglia contro il giornalista, è dedicata nuovamente a Kurtz e alla sua morte.

"Mishta Kurtz. He dead".

In fondo in Coppola assistiamo alla realizzazione perfetta del differimento e del ripiegamento modernista del testo sulla propria struttura di significazione osservando visivamente il colonnello Kurtz che sta leggendo un libro dedicato alla sua morte, poco prima di *consegnarsi* per essere ucciso, attraverso la citazione di una citazione di Eliot, che rimanda al Kurtz di Conrad, *dandogli* un significato, che ne muta la nostra percezione.

Secondo me diventa allora essenziale capire cosa significhi la seconda epigrafe scelta da Eliot e pubblicata come inizio di Waste Land. Infatti, trovandosi nella impossibilità di usare quella più adatta con riferimento a Cuore di Tenebra, che riutilizzerà in altro modo successivamente, Eliot deve aver cercato un sostituto per essa, che non offendesse la sensibilità di Pound, ma *che avesse il più possibile lo stesso significato*, in modo tale che *questo* significato ci illumina su quello della prima epigrafe.

Orbene l'epigrafe pubblicata di Waste Land è la seguente:

“Nam sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent, Sibulla tì theleis, repondebat illa Apothanéin thélo”.

A prima vista non c'è alcuna connessione. Questo è un passo dal *Satyricon* che non pare avere nulla a che fare con Cuore di Tenebra se non un generico richiamo ad un qualche 'desiderio di morte' che sarebbe stato nutrito dalla Sibilla in quanto condannata a vivere consumandosi in eterno, sempre più piccola, dentro un'ampolla.

Il passo di Petronio si riferisce ad una cena di Trimalcione, in cui costui semplicemente si vanta di molteplici cose con i suoi ospiti altolocati: di avere vini eccellenti, terre in Sicilia talché volesse mai veleggiar per l’Africa potrebbe dire di farlo passando sempre per i propri possedimenti. Comunque in questa ridda crescente di vanagloria egli giunge a vantarsi di ‘aver lui stesso visto la sibilla pendere nell’ampolla’.

Quasi nessuno, credo, abbia capito il senso di questa vanteria, ma a me pare trasparente. Ovvero solo nobili romani potevano, da fanciulli, essere iniziati nell’antro della sibilla, onde Trimalcione passa dalla vanteria dei propri beni reali, alla classica ‘fantasia da autoesaltazione’ degli arricchiti sui propri natali, pensando di poter far credere - e questo è il lato farsesco della vicenda - ai dei nobili romani che lui stesso era nato così nobile, da essere stato iniziato ai misteri sibillini.

Ciò che qui conta è il riferimento stesso alla Sibilla. Infatti, è la Sibilla Cumana, che nel VI libro dell’ Eneide - differimento della citazione dalla segnatura del testo - che offre ad Enea il....*ramo d’oro* per la sua *discesa e ritorno* dagli inferi !

L’epigrafe scelta come *second best* da Eliot, non sorprendentemente a questo punto, rimanda quindi alle note al fondo del poema ricevendo da esse il suo significato. La Sibilla rimanda a Frazer. Il ramo d’oro ha a che fare con *la katabasi* del viaggio nella morte, del viaggio agli inferi. Così come, la leggenda del Graal, analizzata dalla Weston, rimanda naturalmente al Calice di salvezza, alla Resurrezione, alla *anabasi* del ritorno da quel viaggio. Precisamente i due libri citati da Eliot e Coppola che allora dischiudono il senso

degli Orrori del Kurtz di Conrad in quel momento di ‘complete knowledge’ che precede la sua morte, e nella direzione della dimensione se si vuole addirittura *Cristica* del sacrificio del colonnello Kurtz, che assume su di sè, sulla propria violenza ‘insana’, il carico della violenza della guerra che porta quegli uomini, i vietcong, nella logica politica più pura dell’amico/nemico, alla violazione, senza emozione, dei più fondamentali diritti umani, come vera incarnazione, lui stesso, che riconosce a Willard il suo diritto di ucciderlo, ma non di giudicarlo, della presenza della legge *financo* nella guerra, cioè nello stato politico puro.

Questo senso, che diviene tipicamente politico in Coppola, rimane teologale in Eliot. Se questo è vero, però, il senso di *The Waste Land* non è per nulla quello dell’assenza di significato della vita. “*Birth, Copulation and Death. Birth, Copulation and Death*”, nè si dà qui una semplice ‘ontologia consolatoria’ con cui Eliot evolve verso il Cattolicesimo. L’orrore di Kurtz evocato da Eliot *non è un Horror Vacui* ma un *Horror Repleni*.

E’ ciò che Lazzaro, in *Prufrock*, ha paura di raccontare anche quando è *già* tornato dagli inferi. La vita è talmente poco priva di significato da essere abissale, esiste *nei correlati oggettivi* della nostra esistenza un *arriere plan* che li eccede nella loro significanza in direzione di un abisso, catturato nel mistero della *katabasi* e della *anabasi*, di cui il Kurtz di Conrad è consapevole, ma non sa parlare, e il Lazzaro di Profrock *preferisce* non parlare, ma cambiare discorso.

Forse è per questo che l’inizio di *The Waste Land*, recita “Aprile è il mese più crudele”, perchè porta la Passione e la Pasqua, la *katabasi* e l’*anabasi*, che sono la sostanza del poema in quanto *conoscenza*, e che

si realizzano in Coppola come caduta e ritorno dallo Stato di eccezione.

4. CONCLUSIONI : LA NUDA VITA, I DIRITTI UMANI E LA LEGGE.

Credo che vi siano due conclusioni da trarre : una eminentemente letteraria, e l'altra giuridico-politica.

La prima è che l'opera modernista, almeno quella di Eliot, produce il proprio significato differendolo, ma *non* disperdendolo.

Ciò fa sì che fra il '*close reasing*', la tradizione 'classica' di Yale, e l'idea che il paradigma di ogni testo consista in una insieme di figure, e nella loro decostruzione, vi sia un *continuum*, *non* una frattura. L'originale è effettivamente instabile, ma non *meaningless*, per una instabilità che dipende dalla tensione tra i suoi tropi e il suo significato. Intendendo il 'correlativo oggettivo' come un tipo particolare di tropo, come lo è il *deceit* dei post-elisabettiani, o le allegorie del tutto particolari dei Toscani, come veicoli di esperienze ontologiche, nel loro stanziarsi tra la grammatica e la logica.

In questo modo *The Waste Land* produce il proprio senso nei costanti differimenti del testo, comprese non solo l'epigrafe e le note, ma tutto il testo (Aprile che rimanda a Chaucer, il mare vasto e vuoto che rimanda insieme a Wagner e al salmo 104, la chiusura che riprende le Upanishad e così via e così via...) ma *preciso*, nel senso della conoscenza del dramma di katabasi e anabasi che si situa oltre l'apparente alternanza delle stagioni e della vita comune, onde esiste un *arriere plan* di questo mondo, e consiste in un dramma abissale.

“After such Knowledge, what forgiveness”.

Conrad, e l’esperienza di conoscenza completa di Kurtz viene così trasformata, e trasfigurata in quella di Enea, che non fa che rimandare - ovviamente! - da Virgilio a Dante, e cioè alla figura critica del Re Pescatore del Graal da cui deriva ‘gran parte del simbolismo implicito del poema’.

Si badi bene che non si tratta di ‘strutture profonde’ del testo, così come voleva Serpieri³, ma del testo stesso letto da vicino, come, in fondo, avrebbe voluto ancora Susan Sontag⁴.

Se questa è l’elaborazione di Conrad operata da Eliot, che *cambia* la nostra percezione di Conrad, allora *Apocalypse Now* lavora su di essa per operarne una seconda, che *cambia* o addirittura *migliora* la nostra percezione di Eliot.

L’opera di Coppola è densa di passaggi cruciali che hanno una funzione metalinguistica, e implicazioni metacritiche. Si tratta di segnature e ripiegamenti in cui la struttura del testo si rivela nel testo stesso, come il differimento attuato mediante il correlativo oggettivo dei libri di Weston e Frazer su cui indugia la telecamera. Sono questi ripiegamenti del testo che ne mostrano una ‘consapevolezza barocca’ nel maneggiare le proprie fonti, riflettendo sulla propria produzione. Ed è quindi questa ‘consapevolezza barocca’ che ne fa un’opera eminentemente di ‘Teoria’.

E’ Teoria realizzata, mediante il collasso, predetto dalla Teoria, fra critica e testo letterario.

³ A. Serpieri, *T.S. Eliot : le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973.

⁴ S. Sontag, *Against interpretation*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966.

Insisto sul fatto che qui non si tratta, peraltro, di critica postmodernista, ma di filologia del testo, di qualcosa che recentemente ho cominciato a definire come ‘lettura ontologica’ dei testi, cioè della loro consistenza in quanto oggetti e dispositivi di dislocazione del senso, in quanto macchine di produzione di significato che catturano, indirizzandoli, i nostri comportamenti ed hanno quindi, in quanto testi letterari, una *valenza nomica*.

Ciò detto, quello che a noi interessa vedere sono le conseguenze legali derivate da Coppola.

Il suo Kurtz discende all’inferno, fin dal momento di estremo dolore e ‘conoscenza completa’ in cui vede le braccia tagliate dei bambini ... *when the Hell is discovered*. La sua discesa agli inferi è la discesa nello stato di eccezione, dove la legge collassa. Uno stato, innanzitutto, di confusione ontologica, come ben dice il comandante americano: “Things out there get confused”, e dove scompare anche la distinzione Uomo/Dio. E’ lo stato in cui la violenza che mantiene il diritto e la violenza che sovverte il diritto sono la stessa e unica violenza politica pura della guerra.

Il dramma del Kurtz di Coppola è perciò estremamente significativo per una riflessione attuale sui Diritti Umani in connessione con ciò che solo recentemente è tornato in auge : il pensiero dell’eccezione fondamentale e della ambiguità sovrana.

Se mai in guerra ci fosse veramente il rispetto dei diritti umani, allora un vero e proprio stato di eccezione sarebbe impossibile. Gli umani continuerebbero a essere umani, e la legge non sarebbe mai veramente sospesa, nemmeno per poter essere ri-affermata, perchè la sua affermazione non sarebbe mai venuta meno. Il politico puro

sarebbe definitivamente confinato entro la legge come rispetto dei diritti umani quali limiti invalicabili all'azione politica. E nel contempo, bisogna comprenderlo quanto lo aveva compreso Benjamin, come *neutralizzazione* definitiva della rivoluzione.

Qui la legge, nella sua autoaffermazione sul politico, ha un primo compito essenziale: definire gli umani rivestendoli di diritti che persistono anche nello stato di eccezione permanente, rendendolo impossibile, e quindi *superando* la modernità politica.

Gli Umani sono legali.

Non già nel senso della loro disponibilità da parte della legge, ma della loro indisponibilità in quanto definiti come tali dalla legge. E' il definitivo rigetto di ogni reale biopolitica, il cui paradigma in fondo non può allora che essere il medesimo del dispositivo regolamentare dello stato di eccezione.

La Legge degli Umani è così fondamentale perchè altrimenti gli Umani diventano meramente 'nuda vita'.

Pile di braccia tagliate....*hacked off and piled.*

Parte dell'orrore di Kurtz è quello di vedere cosa sono effettivamente gli umani se non c'è la legge, come momento di sua conoscenza completa : nient'altro che 'corpi viventi'. E' la legge a rivestire la nuda vita e a renderla umana, mediante una 'trasformazione ontologica' dei corpi in "esseri".

In questo senso gli Umani *non sono naturali*; sono *legali*.

Anche questa verità è parte dell'orrore di Kurtz: infatti, se senza la legge gli umani sono solo nuda vita, chiaramente solo in virtù della legge essi sono umani, ma, come dimostra il film, la Legge è *sempre*

costruita intorno al centro vuoto dello stato di eccezione, e della decisione sovrana.

Non nel senso della decisione di *un* sovrano, ma della decisione che *sovraneamente decide*. Tagliare le braccia dei bambini, sterminare i vietcong, rimuovere Kurtz dal suo incarico, ucciderlo, difendersi o arrendersi. C'è un cuore di tenebra.

La Legge non è una piramide. Piuttosto è molto simile alla terra di Dante : un intero mondo, costruito intorno ... *al vuoto cono dell'Inferno*.