

LE SPADE DI QADISIYYA. MITO E ARTE NEL 21° SECOLO

di Chiara Gianni

Università degli Studi dell'Insubria, Varese - Como

Dal 22 gennaio al 12 maggio 2010 l'artista Michael Rakowitz ha presentato alla Tate Modern di Londra, e preventivamente nel 2009 al Lombard-Fried di New York, l'installazione *The worst condition is to pass under a sword which is not one's own*. Questa frase *La situazione peggiore che possa capitare è quella di passare sotto una spada che non è la propria* è quella con cui l'8 agosto del 1989, Saddam Hussein ha invitato la popolazione irachena all'inaugurazione dell'arco della vittoria, ovvero il monumento delle spade di Qadisiyya, costruito per commemorare la presunta vittoria sull'Iran. In questa mostra Rakowitz, artista di origine ebraico-irachene, che ha ottenuto riconoscimento internazionale grazie alle sue opere che si distinguono per l'impegno politico a metà tra l'arte relazionale – ispirata al movimento artistico dei *Fluxus* – e l'architettura, intende mettere in luce l'immaginario fantascientifico del regime di Saddam Hussein. Elemento centrale della mostra è l'installazione che rappresenta le spade di Qadisiyya, ovvero l'arco della vittoria, un'impressionante scultura fatta di spade di plastica e fosforescenze. L'obiettivo è quello di esplorare e illustrare i molteplici riferimenti e risonanze a cui rimanda l'imponente monumento nel centro di Baghdad. L'intento non è solo politico, di critica al sistema dittatoriale dell'ex-leader iracheno, ma in accordo con le avanguardie storiche e l'*installation art*, vuole produrre lo smarrimento della distinzione tra arte e realtà, renderlo manifesto nell'unicità di un gesto artistico.¹ «Monumento» deriva da *monere*, che in latino non significa solo «far ricordare», «avvertire», ma anche «predire», «preannunciare». Singolare nesso tra passato e futuro, di cui anche le spade di Qadissiyah non sono che un esempio. Monumento che collega il passato al futuro, la tradizione alla fantascienza. Non è solo l'ostentazione di grandezza e la pretenziosità delle misure dell'arco della vittoria ciò che inquieta della politica di Saddam, non l'uso dell'arte come strumento politico, ma il modo in cui viene esibito lo smarrimento, accennato sopra, del limite tra realtà e finzione. A proposito viene da chiedersi con Kanan «la politica di Saddam avrebbe avuto un seguito anche

¹ Sull'argomento cfr. M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Boringhieri, Torino 2007, pp. 77 e segg.

senza la menzogna della vittoria sull'Iran?»² Il monumento in questione infatti è stato costruito prima di una vittoria, che apparentemente non è mai arrivata. Ma non serve tanto ottenere o dare una risposta, perché siamo già oltre, quando la tradizione ha perso – attraverso guerre, crisi e rivoluzioni – la sua funzione collante. Vi è allora una profonda necessità collettiva di credere in una nuova mitologia, come in questo caso la vittoria sull'Iran, o l'onnipotenza di un leader che fa della tradizione la sua arma. Ma quest'arma non è la tradizione in sé, poiché quest'ultima è già mutata, fondandosi sul presupposto di ricostruire un passato mitico che come tale non è mai esistito.³ Bagdad stessa appare come una realtà mitologica, città che non ha mai vissuto la leggenda legata al suo nome. Saddam ha concentrato la sua politica sul tentativo di ricostruire il presunto splendore di Bagdad, di restituire, o meglio consegnare, al popolo iracheno un passato eroico con cui identificarsi, una 'verità' stabile a cui appellarsi e su cui fondare una *nuova* visione del mondo. La costruzione del monumento della vittoria rientra infatti in una politica architettonica ben più ampia e complessa, che vede come protagonisti architetti da tutto il mondo, ma anche lo stesso Saddam che più di una volta farà riprodurre i suoi schizzi nella realtà.⁴

Nel caso delle spade di Qadissiyah i primi schizzi di Saddam furono elaborati dall'eminente scultore iracheno Khalid al-Rahal. Alla sua morte, avvenuta prima della fine del progetto, il lavoro fu passato a Mohammed Ghani e restò sempre sotto la stretta supervisione dell'ex leader iracheno. Il monumento è costituito da gigantesche spade forgiate in acciaio, che fuoriescono dal terreno tenute in mano da enormi mani in bronzo, che riproducono fedelmente le mani e gli avambracci di Saddam Hussein. L'acciaio con cui sono state fatte le spade proviene dalle armi dei guerrieri iracheni morti in battaglia e si innalzano al di sopra degli elmi degli iraniani battuti in guerra, posti alla base di ognuna delle due mani.

Storicamente queste spade appartenevano a Sa'ad Ibn Abi Waqqas, comandante dell'armata islamica nella battaglia di al-Qādisiyyah avvenuta nel 636 d.C. La vittoria ottenuta in questa battaglia dall'esercito islamico-musulmano sui persiani, sancì l'inizio dell'islamizzazione dell'Iran. Sin dal principio la guerra proclamata da Saddam contro l'Iran fu vista come ripetizione

² M. Kanan, *The Monument. Art and vulgarity in Saddam Hussein's Iraq*, I. B. Tauris, London-New York 2004, p. 16

³ Ibidem.

della battaglia di Qadisiyya: *Qadisiyyat Saddam*. A proposito Rakowitz, apportando documentazioni storiche e ritagli di giornali, ricorda come: «il giorno della cerimonia di inaugurazione del monumento, Saddam ha cavalcato sotto l'arco della vittoria su di un cavallo bianco in onore del martire che, morendo su un cavallo bianco per mano del figlio di Sa'ad Ibn Abi Waqqas, ha generato il divario tra sciiti e sunniti». ⁵ È infatti proprio tracciando paralleli con la sconfitta della Persia nella battaglia di al-Qādisiyyah, che Saddam ha promulgato la sua posizione contro l'Iran al fine di ottenere il consenso della popolazione. Come afferma Kanan l'intento di Saddam sarebbe stato quello di presentarsi alla popolazione come il nuovo Sa'ad Ibn Abi Waqqas del ventesimo secolo. ⁶ «È così che funziona il simbolismo. Il problema è che nessuno sa come fossero fatte le spade di Sa'ad Ibn Abi Waqqas». ⁷ Come già per il monumento stesso, che dovrebbe celebrare una vittoria che non vi è realmente mai stata, anche l'oggetto rappresentato, le spade, non si rifanno a qualcosa di effettivamente esistente. Il simbolo non rimanda dunque a nulla di reale, sdoppiandosi in un rimando a se stesso che pone fine a ciò che designa.

Frammenti del passato si congiungono con il delirio di onnipotenza di un dittatore che vuole restituire al proprio popolo quell'unitarietà che non può più fondarsi sulla sola tradizione. Le lacune del passato vengono colmate da immagini di grandezza prese da altre culture. In questo caso, e il paradosso di questa convergenza culturale viene ancora una volta messo in luce dall'arte, l'ideale di forza della maggiore potenza mondiale. Nella spade di Qadisiyya, Rakowitz non rileva soltanto la presenza della tradizione popolare dell'Iraq, ma soprattutto quella della simbologia fantascientifica della saga di Star Wars. Il film con cui, a partire dagli anni Ottanta, intere generazioni di americani hanno plasmato la loro identità culturale. Nella sua mostra Rakowitz mette in luce come e quanto nella campagna politica di Saddam realtà e fantasia, fatti storici e mitologia si intreccino. Per ottenere il consenso del popolo Saddam non guarda soltanto al passato della storia irachena, attingendo al materiale mitico della tradizione nazionale, ma ricorre esplicitamente all'immaginario di Star Wars. L'arco della vittoria nel centro di Baghdad si presenta come l'espressione più

⁴ Ivi., pp. 19 e segg.

⁵ M. Rakowitz, *Strike The Empire Back. Episode IV: The Lord, The Homeland, The Leader*, Tate Modern, Level 2 Gallery, London 2010.

⁶ M. Kanan, *op. cit.*, p.11.

⁷ Ibidem.

compiuta dell'estetica dittatoriale di Saddam: caso estremo di ibridazione di realtà e *fiction*⁸. La connessione tra il monumento delle spade di Qadissiyah e le spade laser di Darth Vader non può infatti non apparire del tutto evidente una volta affiancate le immagini del monumento in questione con il poster-icona di Star Wars *The Empire Strikes Back* in cui il signore del male brandisce le due spade laser tenendole incrociate verso l'alto. L'opera dell'artista non fa che riportare il terribile senso di nausea e di kitsch che emerge da questo accostamento. Entrando nella sala della Tate Gallery Level 2 riesce quasi difficile soffermarsi a guardare l'installazione principale della mostra dell'artista. Due mani in cartapesta create con la stampa delle pagine della novella fantasy scritta dallo stesso Saddam reggono due spade laser giocattolo alte circa due metri che si incrociano in alto, i cui colori verde e rosso ricordano non solo la bandiera dell'Iraq, ma anche la cosmologia del bene e del male di Star Wars.

Alla base delle due mani che reggono l'installazione vi sono una serie di elmetti modellati in resina impastata con soldatini di plastica colorata che riproducono il soldato G.I. Joe, figura molto popolare negli USA degli anni '80 creata per commercializzare l'esercito americano. L'attenzione si sposta dunque sugli elmi, anche questi infatti rimandano chiaramente all'universo simbolico della saga cinematografica creata da George Lucas. A proposito Rakowitz, attraverso una doviziosa raccolta di materiali esposta nella mostra, fa emergere l'analogia tra gli elmetti indossati dai paramilitari *Fedayeen Saddam*, guidati dal figlio di Saddam, Uday Hussein, e l'elmo di Darth Vader, simbolo del male e dell'oscurità. Secondo le testimonianze raccolte da Rakowitz Uday, avido fan di Star Wars, avrebbe copiato l'esatto modello dell'elmo di Darth Vader per darlo in dotazione alla sua organizzazione, i cui membri – vestiti di nero dalla testa ai piedi – erano incaricati di eseguire omicidi e intimidazioni.

Altro aspetto illustrato dall'artista è la parata delle truppe di Saddam al ritmo dell'inno di Star Wars. Nel 1991, alla vigilia della prima guerra del golfo l'esercito di Saddam fu fatto marciare sotto il monumento delle spade di Qadisiyya davanti alle telecamere della TV nazionale con la musica di Star Wars in sottofondo. Nella mostra non mancano riprese video di questo momento storico. Con ironia l'artista sembra dire che è come se non si trattasse più di guerra, ma di uno spettacolo. Le truppe paramilitari guidate da Uday Hussein, i Fedayeen Saddam, sono state le ultime a resistere

⁸ K. Rosenberg, *Michael Rakowitz. The worst condition is to pass under a sword which is not one's own*, in «The New

all'attacco dell'esercito americano durante la guerra del golfo, più che vincere la guerra sembravano voler lanciare un messaggio al loro invasore: «ok, questo è ciò che voi pensate di noi, allora noi ci mettiamo in costume».⁹

Negli ultimi anni la questione della dissociazione tra realtà e fantasia, il loro confondersi e sovrapporsi, è stata teatro di un ampio dibattito filosofico che ha visto come protagonisti, tra gli altri, il filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard, che in riferimento alla guerra del golfo e all'11 settembre ha voluto mettere in luce la perdita del principio di realtà a cui assistiamo in Occidente. Dall'accostamento di questi due terribili eventi su cui si è concentrato l'interesse di Baudrillard emerge come il confine tra realtà e immaginazione sia sempre più labile. Al non-evento della guerra del golfo¹⁰ – di cui il mondo non ha recepito altro che il surrogato immaginifico, ovvero la rappresentazione mediatica che ha mascherato da guerra un massacro, fa da contraltare l'evento assoluto dell'11 settembre¹¹ in cui si assiste all'esplosione definitiva dell'immagine nel reale. Entrambi gli eventi indicano per Baudrillard «la gravidanza delle immagini»¹² che determina la perdita del principio di realtà, il venir meno dell'evento reale, davanti all'entrata per perfusione dell'immagine, la finzione, il virtuale nella realtà.¹³ Davanti all'attacco al World Trade Center il filosofo francese non può che chiedersi: «la realtà supera davvero la finzione? Se sembra farlo, è perché ne ha assorbito l'energia, divenendo essa stessa finzione, si potrebbe quasi dire che la realtà sia gelosa della finzione, che il reale sia geloso dell'immagine... È una sorta di duello tra loro a chi sarà più inimmaginabile».¹⁴ A proposito Carbone, in un saggio sulla tragedia dell'11 settembre, sottolinea come il tentativo compiuto dall'arte, a partire dall'arte d'avanguardia fino all'*installation art*, di creare lo smarrimento tra realtà e finzione venga in definitiva realizzato dal terrore. «Non dunque che un'artista si sia espresso in termini che evocano lo smarrimento della distinzione tra arte

York Times», Friday, March 27, 2009.

⁹ Video dell'artista su BBC. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8480966.stm>

¹⁰ J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991; tr. it. parziale in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessione sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991.

¹¹ J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, trad. it. A. Serra, Cortina, Milano 2002.

¹² Ivi., p. 35.

¹³ Ivi., p. 37

¹⁴ Ibidem.

e realtà, ma che la distinzione tra immaginario e reale sembra essersi smarrita nell'evento dell'11 settembre 2001, addirittura essere *collassata* insieme con le Torri gemelle, sembri cioè cancellata non dall'arte che pure da un secolo si era data quell'obiettivo, ma dal *terrore*: questo deve turbare». ¹⁵ Seguendo ancora Baudrillard sembra che, «grazie al terrorismo», le due Torri anche se scomparse non siano del tutto annientate, divenendo, al contrario, «il più bel edificio del mondo – cosa che certo non erano ai tempi della loro esistenza». ¹⁶ Questo dovrebbe forse significare che un evento, solo perché eccezionale, costituisce di per sé un'opera d'arte? si chiede ancora una volta il filosofo francese in risposta alle dichiarazioni di Stockhausen circa l'identificazione dell'11 settembre con il sublime per eccellenza. ¹⁷ Arte e terrore sembrano nondimeno intrecciarsi inesorabilmente nella loro irrepresentabilità, complici di introdurre nel reale l'assenza di senso, l'immaginazione. ¹⁸ Il terrore viene quindi caratterizzato non tanto dal venir meno di un principio di verità a cui appellarsi, quanto invece dall'assenza di senso che viene ad incrinare l'ordine prestabilito del sistema, la sua realtà.

Ma se questa realtà è già per se stessa priva di senso? Come ricorda Baudrillard, è Caroline Heinrich a suggerire di leggere il terrorismo come atto simbolico in risposta alla crisi di senso dell'Occidente. ¹⁹ I terroristi si limiterebbero a sostituire «l'illusione referenziale», la «disumanità dello scambio integrale» a cui è stata ridotta la realtà in Occidente, con una nuova metafisica della verità. «Ora, l'essenziale non è prendersela con la simulazione, ma *prendersela con la verità in sé*. Non serve a nulla attaccare i simulacri se lo si fa per ricadere nella verità. Non serve a nulla attaccare il virtuale, se è per ricadere nella realtà.» ²⁰ Per Baudrillard l'obiezione della Heinrich avrebbe una sua forza solo se i terroristi pretendessero effettivamente di contestare il sistema occidentale in nome di una verità superiore. Il fatto è che, secondo Baudrillard, la verità a cui si

¹⁵ M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Boringhieri, Torino 2007, pp. 78-79.

¹⁶ J. Baudrillard, *Requiem per le Twin Tower*, in *Power Inferno*, Cortina, Milano 2003.

¹⁷ Ivi., p.16. A proposito delle dichiarazioni di Stockhausen si veda <http://stockhausen.org>.

¹⁸ Ibidem

¹⁹ J. Baudrillard, *Ipotesi sul terrorismo*, in *Power Inferno*, op. cit., p. 42.

²⁰ Ivi, p. 43.

appella l'atto terroristico non è per niente di natura trascendente, piuttosto è quella presente sotto gli occhi di tutti, secondo cui questo ordine globale-mondiale è inaccettabile.²¹

L'esigenza patetica del reale propria del XX e del XXI secolo sarebbe per Baudrillard ciò che porta a negare l'evento terroristico come rottura simbolica dell'unico ordine accettato come reale, ovvero «l'Impero del Bene»²² rappresentato dall'Occidente. Il Male secondo questa prospettiva non è altro che un'illusione, un ostacolo accidentale sul percorso del Bene. L'islam è il Male non nel senso che viene riconosciuta la forza di un nemico che verrebbe a rappresentare l'Altro, piuttosto nel senso «che va male, che è malato perché si vive come una vittima umiliata e cova il suo risentimento invece di entrare allegramente nel Nuovo Ordine mondiale».²³ Negare l'esistenza dell'Altro, l'impossibilità di concepire l'Altro nella sua alterità radicale, significa attaccarsi ad un'idea di reale che non corrisponde alla realtà. «La denegazione della realtà è in sé stessa terroristica. Tutto è preferibile al contestarla in quanto tale. Ciò che va salvato è innanzitutto il principio di realtà.»²⁴ In una società «negazionista», in cui domina il terrore, in cui attentati, guerre, crisi sono all'ordine del giorno «non c'è più niente che non sia truccato o indecidibile».²⁵ Secondo Baudrillard «l'incredulità imperversa» rendendo impossibile qualsiasi presa di posizione nei confronti di cosa possa essere definito reale o meno. «Perché la realtà è un principio. Ed è questo principio che è andato perduto. Reale e finzione sono ormai inestricabili...».²⁶ Quello che ormai governa l'epoca attuale è il principio di simulazione, tale per cui «tutti i segni si scambiano tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale».²⁷ Proprio come le spade di Qadisiyya, di cui nessuno sa come fossero nella realtà.

Rakowitz, con la sua installazione, quasi facendo eco a Baudrillard, sembra chiedersi: è possibile istituire un principio di realtà al di sopra dell'universo simbolico? O meglio esiste qualcosa come

²¹ Ivi, p. 44.

²² J. Baudrillard, *La violenza del globale*, in *Power Inferno*, op. cit., p. 67.

²³ J. Baudrillard, *Ipotesi sul terrorismo*, op. cit., p. 38.

²⁴ Ivi, p. 50.

²⁵ J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, op. cit. p. 50.

²⁶ J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit. p. 38.

²⁷ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 1979, p. 18.

una realtà libera da riferimenti simbolici? E ancora, quale sarebbe il principio di verità per Saddam e più in generale per le potenze islamiche del Medioriente? Il confine tra Bene e Male sembra svanire nel Level 2 della Tate Modern di Londra. Come sottolinea la curatrice della mostra Ann Coxon viene da chiedersi chi siano i buoni e chi i cattivi. Questa, per riprendere ancora una volta Baudrillard, è «la situazione da sempre sognata nella fantascienza»,²⁸ quando il nemico veste la maschera dei nostri incubi peggiori, divenendo realtà. Così Saddam e le sue truppe, facendo propria la mitologia popolare americana, incarnano la forza oscura che minaccia l'America e con essa l'intero Occidente. Non si esce dal rimando simbolico, dal rimbalzo da mito a mito, ogni faccia-a-faccia con il reale risulta impossibile – lo specchio si riflette su se stesso; la stessa spada che costituisce l'elemento centrale dell'arco della vittoria su cui si gioca il *monere* dell'arte e del terrore ha in se stessa un profondo significato simbolico. Nella molteplicità delle sue significazioni, da Oriente a Occidente e viceversa, la spada è sì simbolo della guerra, ma in primo luogo della guerra interiore: lotta per la conquista della conoscenza e della liberazione dai desideri. In questo senso anche il nemico perde la sua consistenza. In quanto tale non è più una potenza esterna, ma la rappresentazione delle forze che minacciano il singolo nel suo intimo.²⁹ Si può ancora pensare di riferire il significato simbolico a qualcosa di “reale”? questo è ciò che Baudrillard chiama la «crisi dell'immagine», quando l'immagine perde credibilità, quando viene meno il suo equivalente in un riferimento ideale.³⁰

In molte recensioni alla mostra di Rakowitz si insiste sul carattere ideologico del mito, su quanto ancora l'irrazionalismo governi la politica. A proposito la giornalista Heartney, a seguito di una dettagliata descrizione dell'installazione di Rakowitz, scrive su *Art in America*: «Si esce dalla mostra chiedendosi: la guerra sarebbe possibile senza il sostegno psicologico dei nostri miti culturali? Oppure il mito sarebbe possibile senza la guerra della vita-vera?»³¹ E ancora, in un altro commento viene sottolineato «che la mostra di Rakowitz approfondisce quanto e come le mitologie

²⁸ J. Baudrillard, *Ipotesi sul terrorismo*, op. cit., p. 34.

²⁹ G. De Turris, S. Fusco, *Il simbolismo della spada. Fantastico e mito*, Il Cerchio, Rimini 1990, p. 29.

³⁰ J. Baudrillard, *Ipotesi sul terrorismo*, op. cit., p. 34.

³¹ E. Heartney, *Michael Rakowitz. Lombard-Freid*, in «Art in America», September 2009.

contemporanee scaturite dalla tradizione popolare influenzino l'inconscio collettivo».³² Altrimenti, quasi echeggiando Baudrillard, Wolin mette in luce come nella mostra «un'intricata poetica venga creata a partire dall'insolito passato di una nazione che abbiamo appena decimato. A proposito Rakowitz sembra dire, che la realtà è veramente più strana della finzione – ed è così, se piuttosto esse non sono la stessa cosa».³³ Ancora una volta il mito viene paragonato all'ideologia, le tradizioni culturali e la guerra vengono ascritte alla sfera irrazionale dell'individuo a cui viene a contrapporsi la sfera razionale dell'essere umano, identificabile con la capacità di *rischiare* il materiale mitologico.³⁴ L'installazione di Rakowitz, la sua operazione quasi archeologica di recupero delle stratificazioni di senso presenti nel monumento delle spade di Qadisiyya, potrebbe altresì far riflettere non tanto su quanto il mito influenzi ancora la realtà – come verrebbe innanzitutto da pensare e come in effetti è stato commentato nella maggior parte delle recensioni alla mostra – quanto piuttosto sull'ideologia che deriva dalla manipolazione del mito, dal voler imporre un significato arbitrario, piuttosto che, in risposta a Baudrillard, un principio di verità, al di sopra delle connessioni simboliche che innervano la vita. In altri termini, il voler ad ogni costo trovare e fermare il riferimento ideale a cui rimanderebbe l'immagine, senza accettare che il rimando è speculare: di immagine in immagine, di simbolo in simbolo. È quando il materiale mitico viene manipolato in favore di un determinato “principio di verità” o di valore che viene a screditare tutto ciò che ne resta fuori che nasce l'ideologia.³⁵ Il terrore e l'ideologia non sorgono dalla confusione di realtà e immaginazione, ma dal tentativo di imporre un principio spirituale al di sopra del materiale mitico. In questo caso, l'ideale di una potenza, o meglio superpotenza, mondiale al di sopra della tradizione culturale irachena. Tornando per un'ultima volta all'estetica dittatoriale di Saddam Hussein, al suo tentativo di ricreare una *nuova mitologia* a partire dalle macerie di una tradizione

³² Level 2 Gallery: Michael Rakowitz, Tate Modern 22 gennaio -12 maggio 2010 <http://www.tate.org.uk/modern>. Si veda anche Jadam, *May the force of art be with you!*, in The Artist Web, 5 gennaio 2010. Cfr. altresì www.lombard-freid.com

³³ J. R. Wolin, *Michael Rakowitz, The worst condition is to pass under a sword which is not ones own*, in «Time Out», New York, Issue 703, 19-25 marzo 2009.

³⁴ Si fa qui riferimento alla «Mythos-Debatte» degli anni Ottanta. A proposito si vedano perlomeno H. Steffen (a cura di), *Die deutsche Romantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978; H. Poser (a cura di), *Philosophie und Mythos*, de Gruyter, Berlin-New York 1979; K. H. Bohrer (a cura di), *Mythos und Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a M. 1983.

³⁵ A proposito si veda l'illuminante articolo di Pan relativo alla questione del mito nel nazismo. D. Pan, *Revising the Dialectic of Enlightenment: Alfred Baeumler and the Nazi Appropriation of Myth*, in «New German Critique» 2001.

sconvolta, si può dire che qui non si tratta di far ricorso al mito per “far leva” sul reale, quanto piuttosto di delegittimare il mito come dispositivo di organizzazione sociale al fine di sostituirlo con un’organizzazione di tipo concettuale e filosofica.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.