

---

## Il mito assente – Un pezzo seriale

---

*a*

Qualunque discorso sul nazismo – fatto adesso – deve partire dalla considerazione intorno al tipo di Europa che si presenta adesso a noi, cioè dal tipo di Europa che la sconfitta del nazismo ha indirettamente contribuito a creare. Questo è il modo autentico in cui il nazismo può tornare a parlarci. Questo perché noi, che viviamo nell'Europa che la sconfitta del nazismo ha indirettamente contribuito a chiamare, per costruire ciò che ci affanniamo a definire "Europa", chiamiamo indirettamente il nazismo come controparte di ciò che ci affanniamo ancora a definire "Europa". Questo nel momento in cui noi riteniamo essere il nazismo la cosa che meno ha il diritto, tra tutte le cose che hanno la capacità di parlare, di ottenere la parola per parlare. Per cui noi, indirettamente, per la maggior parte dei casi, chiamiamo il nazismo come cosa che non può più tornare a parlarci. Ma il rinnegamento del nazionalsocialismo è stato per l'Europa l'atto di sottomissione alla razza semita. Si tratti di ebrei o di arabi, la razza semita è ciò che, con assoluta arroganza, abita adesso l'Europa. Il modo assolutamente arrogante con cui la razza semita abita adesso l'Europa è ciò che permette di comprendere ogni forma di razza straniera venuta ad abitare l'Europa. Si guardi come un negro o un indio camminano adesso, con assoluta spavalderia, nelle strade delle terre d'Europa, strade mai costruite per l'andata di quelle razze. Ma questo perché le strade d'Europa sono le tracce di ciò che l'Europa ha abbandonato dell'Europa. Che doveva essere ciò che si sarebbe

dovuto determinare come il pensiero dell'Europa sull'Europa. Ed è ciò che adesso deve essere posto a oggetto di un pensiero che rimane nascosto. Ogni vera musica vive solo nel respiro del silenzio. Ogni filosofia vive nel soffio di ciò che, nell'arte del dire della filosofia, viene sottaciuto. Il tempo in cui un Negro può andare spavaldo per la terra che non è sua è il tempo in cui, chi si affida alla parallasse di Rimbaud, decide di abbandonare la terra che non è sua. Ho sempre ammirato in Lovecraft la possibilità di parlare di razze. Nessuno, su questo tema, è stato, finora, così esplicito come lui.

*HHhH* di Laurent Binet (edizione originale: *HHhH. Himmlers Hirn heißt Heydrich*, Bernard Grasset, Paris 2010; traduzione italiana: *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, Einaudi, Torino 2014) racconta un episodio della storia della Resistenza cecoslovacca: l'uccisione di Reynhard Heydrich, allora governatore del Protettorato di Boemia e Moravia, ad opera di alcuni partigiani, soprattutto un partigiano ceco e un partigiano slovacco. Lo scontro che Laurent Binet si sforza di cercare di rappresentare, in questo romanzo, è lo scontro tra volontà (da parte di un paese, identificato con la Germania nazista) di opprimere un paese straniero, e volontà (da parte di alcuni individui della Cecoslovacchia) di liberare il *proprio paese* da quella oppressione.

Ma questa certezza di intenzioni nasconde delle incertezze sul modo di rappresentazione da adottare ai fini di questa rappresentazione; incertezze che si possono riassumere in questa domanda: come rappresentare quella certezza, che deve essere la certezza della Resistenza? Che è poi ciò che nasconde la domanda: "che cosa si nasconde nella Resistenza?" Vale a dire ciò che pone la domanda: "chi parla in quel punto?" Che impone la domanda: "come dare la parola ai partigiani?"

Il tema dell'amore per il proprio paese, da parte di un autore che, per nascita, non appartiene a quel paese, cioè alla Repubblica Ceca, essendo Laurent Binet francese, ma in quanto autore che ama quel paese, cioè l'attuale Repubblica Ceca, chiama a sua volta un tema che, in questo contesto, può sembrare fuori casa, ma che invece interviene tanto nella composizione della casa quanto nella sua consacrazione, cioè in quanto attiene allo sfascio della casa: il tema del *flâneur*. Domanda che, nel tema della consacrazione della casa, suona in una domanda del tipo: "Che tipo di Europa ha preso forma con la sconfitta del nazismo?" Tolkien è stato uno dei pochi scrittori a poter intuire qualcosa: «non sono del tutto sicuro che una vittoria americana a lunga scadenza si rivelerà migliore per il mondo nel suo complesso piuttosto della vittoria di →» (J.R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, Bompiani, Milano 2001, p. 76). Il trattino indica appunto ciò che è da chiamare, vale a dire ciò che è da consacrare in vista di uno sfascio – anziché di una consacrazione – della casa; questo perché ciò che è da chiamare – qui – non è un nome solo, bensì una alternanza di nomi; non una costante ma una variabile

che si determina in un tempo. Infatti il nome non è solo l'avanzo della sconfitta. Poiché ciò che chiama non è ciò che si chiama: non Hitler, ma Himmler, che insieme si chiamano Heydrich.

La storia registra che gran parte della Resistenza al nazismo è stata alimentata dall'amore verso il proprio paese? Che cosa avrebbe comportato una accettazione della ideologia nazista da parte di una persona il cui paese era stato invaso dall'esercito nazista? Ma soprattutto: che posto poteva avere, in quello scontro, colui che non aveva mai amato il proprio paese? *HHhH*: «Dopo la guerra qualcuno farà questa osservazione: fra le decine di paracadutisti selezionati per essere inviati in missione nel Protettorato, quasi tutti avevano dichiarato di essere motivati da un sentimento patriottico. Solo due, tra cui Čurda, avevano detto di essersi offerti volontari per amore dell'avventura, e quei due hanno tradito.» (I/184). Che posto potevano avere, quei due? Certo non solo quello del traditore. Se uno avesse ritenuto – con la massima convinzione – che la diffusione della propria razza avesse potuto costituire un pericolo per il mondo? Riconosciamo così di essere all'interno della parallasse di Rimbaud: “Sono sempre stato di razza inferiore”; perché è proprio all'interno della parallasse di Rimbaud che si deve articolare questo incauto tentativo di ragionamento. L'incauto ragionamento è quello che prende (come modello) l'ellisse della esagerazione e (come termine) la parallasse dell'equilibrio. Che pone un'altra parallasse. Infatti questo ragionamento è ciò che viene posto al di fuori della ragione. In quanto questo ragionamento – adesso – non può che suonare come una domanda di questo tipo: “Che cosa fare delle razze inferiori?”

Non si può parlare del nazismo senza parlare delle teorie razziali, che, attualmente, sono viste come l'essenza del male assoluto in opera sulla terra. La principale differenza tra il nazionalsocialismo e le altre teorie fasciste ad esso contemporanee consisteva nella predominanza che il nazionalsocialismo conferiva alla teoria razziale. Quale Europa si presenta adesso? È possibile rivendicare la teoria razziale nazionalsocialista in quanto valore posto a difesa dell'Europa? Per l'antisemitismo il semita è l'estraneo che deve essere allontanato dall'Europa. Ieri, questo estraneo semita, era l'ebreo; oggi, questo estraneo semita, è l'arabo. Ma, parlando di razza, la razza è la stessa. Una sola razza nemica, che si affaccia in Europa e, ferocemente, insiste in Europa: la razza semita. Stessa razza; stesso dio; stesse facce feroci. Stessa ferocia pronta allo scatto. Ma non si tratta solo di antisemitismo. Accanto al nemico esterno, si determina il nemico interno. Lo straniero di casa, che, agendo in casa, rende la casa non più casa di casa: cioè il nemico rappresentato dal *meticciano* – il meticciano slavo e il meticciano latino: lo slavo e il latino. E poi gli zingari. Tutta questa compagine costituisce, infine, un unico bersaglio. Il grande bersaglio della grande Soluzione Finale.

Che è la grande differenza che compone epica e romanzo. Il romanzo mette in

gioco individui; ma l'epica parla di razze. Quindi è ormai il tempo di pensare il pericolo che attende nel profondo. Ma vale la pena, alla fine, pensare ciò che porta con sé il pericolo? Solo quando il pensiero è qualcosa di pericoloso per l'uomo, allora il pensiero è qualcosa che vale la pena arrivare a pensare. Solo lì l'uomo è spinto verso qualcosa di diverso; cioè verso una decisione. Altrimenti è solo un mondo per dare da campare a figure grigie, che appunto così campano su un vecchio pensiero, che più non pensa pensieri pericolosi: vale a dire l'umanesimo. Pensare la pericolosità del pensiero è un modo per comprendere di essere sulla strada giusta. Deve essere chiara la differenza tra storia e storiografia. Questo è importante per la differenza tra epica e romanzo. Ma bisogna sempre mettersi a scrivere per pochi fanatici. Scrivere è arte magica. Arte dell'incanto che libera dai topi, ma che può portare via ciò a cui si tiene di più, se non si rispettano i patti. Bisogna insorgere contro la propria razza quando si scopre di essere sempre stati di razza inferiore. Non perdonare chi ci ha fatto nascere lì. Noi adesso possiamo dire che la storia della Resistenza europea contro il nazismo è un episodio della lotta del meticcio d'Europa contro la razza bianca d'Europa. Questo perché dobbiamo chiederci: "Chi ha il diritto di abitare l'Europa?" Grande Michel Houellebecq!, che ha capito come il razzista odi soprattutto il meticcio! Io infatti odio soprattutto il meticcio italiano, o, come amo definirlo – io – *il disgustoso meticcio italiano*. Odio quel bastardo di italiano. Odio il bastardo italiano. Lo odio soprattutto quando lo vedo stendersi, lovecraftiana ameba schifosa puzzolente su tutto il mondo – per corromperlo: odio il disgustoso meticcio italiano, quando lo vedo inghiottire tutto il mondo nel suo odioso vomito. Se le parole devono suonare come musica, allora la musica deve suonare come schiaffo dato a un muso di silenzio d'omertà. 5 marzo 2016: leggo che Wilhelm Kusterer, colui che dai meticci italiani è stato definito "boia di Marzabotto", è stato insignito di una medaglia in Germania. Questo è un suono che sa di schiaffo sonoro sul muso del meticcio italiano (cioè del meticcio d'Europa), che di sonoro non ha proprio niente, essendo "faccia di bronzo". Faccia di merda. Schiaffo che dimostra come, nonostante filosofi e giornalisti tripodianti, la storia non sia quella mormorata dal meticcio d'Europa, che suona solo come il suono del meticcio slavo e il suono del meticcio latino. Questo perché qui bisogna trovare un collegamento tra storia, storiografia, romanzo, epica. L'Europa alla razza bianca d'Europa! Infatti ci vuole pulizia razziale contro feccia razziale. Questo perché: o l'Europa sarà antisemita, o mai più nel mondo ci sarà Europa. In Lovecraft il meticcio ha affinità con colui che appartiene a più dimensioni. Il meticcio è un essere extra-dimensionale perché è colui che non ha terra.

*b* (a-1)

Così a questo punto si può fare un elenco dei personaggi chiamati nel gioco in *HHhH*: Reinhard Heydrich (il nemico da uccidere), Jan Kubiš e Jozef Gabčík (i due eroi che si chiamano a sfidare il nemico e che, infine, indirettamente, arriveranno a uccidere), Karel Čurda (il traditore che decreterà la morte dei due eroi). Questo è lo schema su cui l'industria del racconto può stendersi quanto estendersi con la chiacchiera e scacchiera dei suoi film, romanzi e *gadget*: lo schema che comprende. 1) il *grande nemico*, 2) il *grande eroe*, 3) il *grande traditore*, 4) il *grande aiutante*. Ma che nasconde ciò che ne è della razza (cioè il marciume, che è il meticciano – prima di tutto). Infatti ciò che è schema nell'industria del racconto è putrefazione a partire dall'arte del dire, che è la *saga*; vale a dire la storia come arte del dire, che non ha nulla a che vedere con la storia come industria dell'arte del racconto – che è storia come arte del vedere. La costruzione del romanzo è una delle cose più affascinanti – ma meno studiate. Arte della decomposizione. Infatti la costruzione del romanzo è quella cosa che deve nascondersi agli occhi dei molti. Umberto Eco non l'ha nascosta, peggio per lui! Lì non c'era niente da trasportare a partire dall'inspiegabile. Ma “costruzione” e “decomposizione” non funzionavano – lì – nello stesso modo. Per cui non cambia molto. Laurent Binet non cerca di costruire un romanzo secondo i canoni messi a disposizione dal metodo. Nel momento in cui Laurent Binet mette in moto un progetto che non accetta i nomi, questo progetto (il testo costituito da *HHhH*) accetta i nomi pretendendo di spingersi oltre i nomi, per vedere che cosa ci sia in movimento oltre i nomi. Questo sembra voler fare in modo per acquisire una verità in rapporto all'individuo che comportava quel nome, mentre in realtà dovrebbe imporre di andare oltre il personaggio. Così Laurent Binet affronta il tema della Soluzione Finale dal punto di vista di una aberrazione burocratica. Ma questo “così” comporta la semplificazione dell'accettazione del “personaggio”. Il modo più semplice per risolvere la questione ebraica, secondo i nazisti, consisterebbe nel predisporre lo sterminio scientifico di tutti gli Ebrei presenti in Germania – e nei territori occupati. E il rappresentante più tipico di questa aberrazione sarebbe Reinhard Heydrich, l'uomo che *HHhH* presenta come il carrierista privo di scrupoli, l'uomo di ghiaccio, l'uomo roso dall'ambizione da sempre nemica di tutte le ideologie, l'uomo che ha qualcosa da nascondere. Ciò che è da nascondere è ciò su cui il romanzo d'appendice ha trovato il suo pascolo. Vale a dire il prato della nascita da nascondere. Questo perché questo è da collegare alla brutta scena del romanzo col personaggio da uccidere. Che è ciò che viene suggerito come causa del personaggio Heydrich (la possibile sua origine ebraica, l'uomo che da bambino era preso in giro dai compagni di scuola), nel momento in cui il “personaggio” viene messo tra virgolette, cioè tematizzato in quanto componente dell'insieme {il romanzo}, che Laurent Binet vuole

confrontare con un altro insieme, {la storiografia}, allo scopo di stendere il resoconto dell'azione che ha portato all'uccisione di Reinhard Heydrich ad opera di Jan Kubiš e Jozef Gabčík. Quindi Laurent Binet identifica subito un "personaggio" funzionante in un insieme che è stato accettato. E infatti i dubbi crollano nel momento in cui un "personaggio" è stato identificato come adatto a un ruolo. «Non so esattamente quando, ma sono propenso a credere che proprio in quegli anni [cioè nei primi anni trenta] Heydrich abbia deciso di apportare una piccola modifica all'ortografia del suo nome di battesimo. Elimina la *t* finale: Reinhardt diventa Reinhard. Una forma più dura.» (I/34).

La questione di come scrivere un romanzo si pone in *HHhH* in apertura di pagina, cioè nella prima pagina del romanzo: «Nel *Libro del riso e dell'oblio* Kundera lascia intendere che si vergogna un po' di dover dare un nome ai suoi personaggi, e benché quella vergogna non traspaia nei suoi romanzi, che pullulano di Tomas, di Tamina e di Tereza, la sua è l'intuizione di un'evidenza: c'è forse qualcosa di più volgare dell'attribuire arbitrariamente, per un puerile scrupolo di realismo o, nel migliore dei casi, per semplice comodità, un nome inventato a un personaggio inventato? Secondo me, Kundera avrebbe dovuto spingersi oltre: c'è forse qualcosa di più volgare, infatti, di un personaggio inventato?» (I/1, p. 6). Quindi la questione sembra avere il suono: dove trovare parole per parlare e definire personaggi e azioni? Però la questione di *HHhH* sembra essere: come comporre un romanzo in modo da fare a meno degli stereotipi? Questo perché gli stereotipi non sono solo quelli della lingua, ma sono anche quelli della razza. Che è ciò che Laurent Binet non considera. Ma la questione di *HHhH* sembra anche volere porre quest'altra domanda: "Come distinguere romanzo e storiografia?" La domanda: "Come distinguere il romanzo dalla storiografia" è la domanda alla base del romanzo, perché il romanzo si è costituito come una specie particolare di storiografia, quando la storiografia era il modo ufficiale di fare storia.

Quando il romanzo fugge dai propri principi e si pone come il rilevamento di una traccia della propria fuga, c'è da chiedersi che cosa distingue l'arte del romanzo dall'arte della fuga. Perché un romanzo è una cosa che si pone come cosa su cui si può porre l'arte della discussione, contrariamente a quello che accade con una fuga di Bach? Perché un romanzo può essere discusso, contrariamente a una fuga di Bach? È nella traccia del romanzo che c'è qualcosa che non va. Una parola deve tirare l'altra, così come le note nell'arte del contrappunto. Eppure anche un romanzo deve essere una fuga di parole. Dove una parola ne tira un'altra – siano aggettivi, sostantivi o nomi propri. Se una parola tira l'altra come un vero comando, allora nessuna parola può mai essere messa in discussione. Poiché l'arte della discussione è ciò che concerne ciò che non comporta quella tessitura, che solo un comando può dare. Ma questo perché l'arte della discussione deve fare posto al co-

mando. Infatti questa sequenza di parole può essere solo un comando. Per questo Nietzsche insisteva sull'opposizione: "l'aristocratico comanda, non è obbligato a dover convincere". Ma questo è appunto ciò che sconvolge l'arte del romanzo. Questo avviene perché l'arte del romanzo è un'arte ibrida; arte che si distende tra diario, storia, storiografia. Come appunto dimostra la sua origine. Origine ibrida. Il romanzo deve fare i conti con la miseria della filosofia? Ma questo indica che nell'arte di fare storia (storia come storiografia, storia come romanzo) c'è qualcosa da pensare. Ma proprio questo "qualcosa da pensare" è ciò che risulta fuori posto, in quanto ciò che, nel pensiero di quell'arte, si poneva proprio come ciò che era stato risolto. In una fuga di Bach non c'è nessuna nota da aggiungere, o da togliere, o su cui discutere. Questo perché ogni nota chiama la successiva in un movimento che ha in sé la propria autonomia. Che è il comando dell'aristocratico, che non ha bisogno della retorica del comando. Se questo non avviene nel romanzo, è perché nel romanzo non c'è quell'arte di chiamare le parole in quanto parole in grado di disporsi l'una dopo l'altra, ma c'è invece bisogno di inserire qualcosa di estraneo. Che aggiunga o diminuisca, vale a dire: che modifichi in nome di una pluralità (sempre assoluta, mai recensita. Che è come dire: mai portata alla collina della legge).

Ma i nomi lanciano la possibilità di pensare per razze? Ma quando il nome si abbassa a nome di un individuo o personaggio, allora lo slancio del nome si ripiega come un botto di capodanno mal riuscito.

È da notare come Laurent Binet dimostri di non avere dubbi, durante la ricostruzione della descrizione del volto di Heydrich, di ciò che egli non dovrebbe prendere a modello, cioè la teoria razziale, che pone dubbi sulla congruenza tra aspetto fisico e ideologia, ma che richiama proprio ciò che, in base a quanto prima sorvolato (l'inconsistenza delle teorie razziali), dovrebbe essere infine scartata, cioè la diagnosi antropologica: «Nell'immaginario dei turiferari del Terzo Reich Heydrich è sempre stato considerato l'Ariano ideale, perché era alto e biondo e aveva lineamenti piuttosto fini. I biografi compiacenti lo descrivono in genere come un bel ragazzo, un seduttore pieno di fascino. Se fossero onesti, o meno accecati dalla torbida attrazione che esercita su di loro tutto ciò che ha a che fare con il nazismo, vedrebbero, osservando meglio le fotografie, che Heydrich non soltanto non è esattamente un figurino, ma in più presenta alcuni tratti fisici poco compatibili con le esigenze della classificazione ariana: labbra carnose, senza dubbio non prive di una certa sensualità ma di tipo quasi negroide, nonché un lungo naso aquilino che potrebbe benissimo passare per adunco se appartenesse a un ebreo. Aggiungete grandi orecchie piuttosto a sventola e un viso allungato sul cui aspetto equino tutti concordano, e si ottiene un risultato che non è necessariamente brutto ma che comunque si discosta non poco dagli standard di Gobineau.» (cap. I/30, p. 30).

Questo perché, per Europa, si deve intendere ciò che è indoeuropeo o meglio ciò che tende a ritrovare il legame con ciò che è indoeuropeo. Questo è ciò che deve cercare di rinsaldare il legame tra i popoli che hanno il loro passato nella civiltà indoeuropea e di trovare ciò che non dovrebbe stare in Europa: allo scopo di definire il nemico, lo straniero, cioè i gruppi che non hanno a che vedere con gli Indoeuropei. Che è ciò che risponde alla domanda: da dove viene l'antisemitismo?

Ogni discorso intorno alle leggi razziali naziste apre alla pericolosità del pensiero. Questa pericolosità non è assolutamente da ritenere come ciò che è da rifiutare. Anzi, si determina proprio in quanto ciò che è da affrontare. La pericolosità è appunto ciò che distingue il pensiero autentico. Ma da affrontare con il passo del *flâneur*. Con il passo della passeggiata aperta a stimoli casuali, momentanei, nella inconsistenza della storia come passeggiata della storiografia. Che ha proprio la sua inconsistenza finale nella passeggiata di un *flâneur* superiore o superuomo. Questo perché l'uomo non sarà mai padrone del mondo finché non accetterà, con la serietà di ciò che attiene al gioco, di mettere le mani sulla creazione divina. Perché là, dove massimo si spalanca il pericolo, brilla limpido lo scherzo nel suo piccolo completo gioiello di nuovo sole che si leva nel giocattolo del giorno.

Esempio di brutta letteratura: Heydrich si vendica di Gregor Strasser (avendo Gregor Strasser sollevato la questione della probabile origine ebraica di Heydrich) facendolo arrestare e uccidere in cella nella Notte dei Lunghi Coltelli. La particolare struttura compositiva di *HHhH*, volta a filtrare ciò che di attinente al linguaggio del romanzo può essere collegato a un personaggio di romanzo, permette di riciclare le più vecchie manovre di personaggi, come quando Heydrich interviene nella cella vicino al corpo agonizzante di Strasser: «– Non è ancora morto? Lasciatelo sanguinare come un maiale! Quella di Heydrich è l'ultima voce umana che sentirà prima di morire. Be', umana per modo di dire...» (I/39, p. 36). Fin dall'inizio del ritratto (I/16) la voce di Heydrich, acuta e sgradevole, sarà fatta oggetto di attenzione da parte di Laurent Binet nel testo *HHhH*. I compagni di scuola del giovane Heydrich lo avevano infatti soprannominato "la capra". Nel capitolo successivo si verrà a sapere che l'incontro in carcere c'è stato veramente. Il guaio è che sembra brutta letteratura (quindi la questione è: dove separare romanzo e storiografia?). O cinema – che è la stessa cosa. A unirli, in questo caso, è soprattutto il commento del narratore, che si inserisce nel punto meno opportuno, cioè alla fine, in modo da avere l'ultima parola: «Be', umana per modo di dire...».

“Standard fissati da Gobineau”? Notare quindi il modo di procedere di Laurent Binet: o il tipo gerarca nazista è assolutamente opposto agli schemi della razza ideale propugnata dagli ideologi della razza ariana (come avviene nel caso di Hitler, di Himmler, di Göring o di Röhm), e allora il discorso sulla razza nemmeno si pone, o – se questo tipo sembra appena adeguarsi – il discorso sulla razza si



presenta per dimostrare che, a un esame appena un poco più attento, ne è in realtà lontano (come nel caso di Heydrich). Tutto si ferma lì. Altre considerazioni si possono fare, proprio a partire dal tipo qualunque di volto che è chiamato a srotolarci addosso. Il tipo di faccia di Heydrich è molto simile a quello di Lovecraft. Come è sempre uso dire nel caso delle somiglianze, anche in questo caso si può dire: “È lo stesso tipo di faccia”. Lo “stesso tipo di faccia” che frana improvvisamente qui. Laurent Binet, stendendo la sua diagnosi antropologica sul volto di Heydrich, vuole annullare – parlando pubblicamente – il nazionalsocialismo. Ma deve annullare anche quanto Lovecraft ha suggerito di un tipo diverso di narrazione. Che però è appunto quello che Laurent Binet sembra volere cercare. La somiglianza delle persone nasconde, a volte, somiglianze in campi che, fino ad allora, non ci si aspettava di avere bisogno di accogliere come somiglianze. Lovecraft non era una persona ambiziosa e interessata alla carriera – come invece era Heydrich – ma la narrativa di Lovecraft apre onde di analogie con i dubbi di Laurent Binet, che si collegano al personaggio “Heydrich” e al progetto *HHhH*, e che chiamano altri modi di registrare la storia. In un mondo suo, Lovecraft porta all’estremo il romanzo. Dopo Lovecraft, per il romanzo può esserci soltanto un ritorno in avanti. Cioè tutto intorno allo strato del romanzo. Questo perché la nuova epoca deve essere un’epica delle razze; che si propone quando il romanzo, come epopea dell’individuo, è ormai stragiunto alla conclusione. Lovecraft spinge il romanzo ad andare oltre il romanzo. La questione non è come parlare di un individuo, ma come andare oltre l’individuo; vale a dire come, andando avanti, andare al ritorno verso l’origine della questione razziale. Così Lovecraft apre alla questione che, venendo prima, viene posta come venire dopo – come per susseguenza. Quindi Lovecraft apre a ciò che – da sempre – viene prima, appunto venendo dopo. Così Lovecraft identifica l’importanza delle razze in ciò che il romanzo deve affrontare, eppure come ciò che il romanzo non può affrontare – in quanto genere legato alle peripezie dell’individuo. Termine, questo, decadente fra tutti. Lovecraft crea così la sua forma particolare di romanzo all’interno del genere del romanzo muovendosi all’intorno del genere del romanzo. Ma il richiamo al “personaggio individuo” è, nella sua opera, ciò che viene completamente eluso. Perché quello che viene dopo è qualcosa che deve parlare per razze e non più per individui. È appunto quello che Lukács non ha previsto. A differenza di quanto vorrebbe identificare Lukács come formula del romanzo, Lovecraft proietta il *melting pot* della grande città, da lui osservato a New York, nel fantastico: che può essere la magia nera del racconto *L’orrore a Red Hook* quanto le razze aliene che hanno abitato la terra prima di quella umana, come rappresentato nelle *Montagne della follia*, ma quello che Lovecraft ottiene è un imprevisto: l’abbandono del romanzo con il suo individuo come perno del personaggio e l’accostamento a una epica delle razze, cioè a una forma in

grado di registrare lo scontro e l'avvicendamento di razze diverse in un dato territorio. Che è il tema dello straniero modulato in tutte le sue possibili forme. Che è il tema che determina lo scontro che adesso ci interessa. Cioè il futuro della terra d'Europa. Perché la metafora letteraria è la metonimia che coinvolge l'avvicendamento delle razze. Strani volti, nella letteratura. Strane ricerche nel profondo. Lovecraft e Tolkien lo dimostrano. Ciò che si cerca: il mito; ciò che si sfiora: la razza.

Ma la domanda che, attraverso i suoi scritti, Lovecraft pone è la domanda che, nella forma di domanda, suona attraverso ciò che viene posto dalla formula: “chi è che chiama chi si trova a non avere più terra dove andare?”

I romanzi di Cthulhu partono dalla presenza di un orrore impensabile e indicibile: che è quello di uno scontro razziale. Questo scontro non è determinato da personaggi, cioè da individui, ma è avvenuto in un silenzio primordiale, prima della comparsa dell'uomo sulla terra (che ha garantito il tema della comparsa dell'individuo). Che è ciò che l'individuo porta in sé. I personaggi (gli individui) sono soltanto i supporti casuali che permettono la rivelazione di questo scontro razziale. Quindi ciò che si determina è interessante: il personaggio (cardine del romanzo) sparisce, diventa solo il testimone dell'eco di avvenimenti accaduti in un tempo impossibile da controllare, e il romanzo stesso si assottiglia; un qualcosa di nuovo si intravede: un'epica delle razze, cioè una nuova forma epica che è la descrizione dello scontro tra le razze, cioè la forma epica della nostra epoca.

Il ciclo di Cthulhu prende forma dopo il soggiorno di Lovecraft a New York e l'incontro di Lovecraft con quello che – attraverso una formula – può essere definito come il *melting pot* locale. Houellebecq fa notare come questo soggiorno sia stato importante per Lovecraft, spingendolo verso ciò che Houellebecq definisce come una aperta forma di razzismo. Grande Michel Houellebecq, che, riportando il progetto possibile immaginato da Lovecraft di eliminazione delle razze degenerare, anziché condannare il fatto, si è limitato a registrarlo. Così Houellebecq riporta due passi di lettere di Lovecraft: «Non è possibile affrontare serenamente il problema dei mongoloidi a New York», e, più avanti nella stessa lettera: “Spero che la fine sarà la guerra – ma non prima che i nostri spiriti siano stati completamente liberati dai vincoli della superstizione umanitaria impostaci da Costantino. Mostriamo allora la nostra potenza fisica in quanto uomini e in quanto ariani, effettuiamo una scientifica deportazione di massa cui non ci si possa sottrarre e da cui non si possa tornare indietro.” In un'altra lettera, fungendo truceamente da precursore, egli arriva a preconizzare l'uso del gas cianogeno.» (pp. 59-60). Grande Houellebecq! Grande Lovecraft! Grande arte di scrivere; ma che chiama una grande arte di leggere!

Intanto Lovecraft condivide con Sade una certa monotonia generale del progetto letterario realizzato. Spesso la critica ha riferito la monotonia dell'uno e dell'al-

tro. L'odio è quindi la dissonanza accettata che deve dare forma a una nuova forma epica? Vale la pena pensare di sì? L'odio manifestato nei confronti del meticcio è la forma del contenuto della nuova epica. Lovecraft consegna l'orrore della presa di coscienza di fronte al fenomeno delle razze inferiori. Poveri noi, sopravvissuti in questa Europa. Terra senza spazio. Mondo senza spazio, dove sopravvivere è sentire tagliare spazio nella casa. Ancora Houellebecq: «È senza dubbio un Lovecraft al suo meglio. Quale razza mai avrà potuto provocare tali eccessi? Lui stesso sembra non avere le idee molto chiare, facendo riferimento a "italomongolo-semiti". Le realtà etniche in gioco tendono a scomparire; Lovecraft le detesta tutte, e non è più in grado di distinguerle. Questa visione allucinata è direttamente all'origine delle descrizioni di entità da incubo che affollano il ciclo di Cthulhu. È l'odio razziale a provocare in Lovecraft questo stato di estasi poetica in cui trascende se stesso nel folle e ritmato sventagliare frasi maledette; è esso a proiettare un bagliore orripilante e cataclismico sui suoi ultimi scritti. Un collegamento che appare con la massima evidenza in *L'orrore a Red Hook*.» (pp. 58-9). L'arte di scrivere, così come l'arte di pensare e l'arte di leggere, è sempre più ciò che sfiora la tecnica dello sciamano. Perché scrivere, pensare e leggere sono arti lasciate a una ufficialità che solo una irresponsabilità può richiamare alle rispettive nature di pericolo. Che è guardare un vuoto. Ma riscattato con l'arte del dire, cioè con la saga. Laurent Binet si limiterà a ripristinare il vedere come arte del vero, cioè dell'essere stati testimoni oculari. Che è ciò che esclude la saga, mettendola in un canto. Ma solo il canto della terra richiama quell'ultimo canto come canto della terra. Houellebecq: «Tra gli scrittori più direttamente legati all'orbita lovecraftiana, nessuno ha mai ripreso le fobie razziali e reazionarie del maestro. È anche vero, però, che questa strada è pericolosa e offre uno sbocco molto limitato. Non è solo una questione di censura e di impopolarità. Probabilmente gli scrittori del fantastico sentono che l'ostilità a ogni forma di libertà finisce per generare ostilità alla vita. Lovecraft lo sente quanto e meglio di loro, ma, essendo un estremista, non si ferma certo per così poco.» (p. 65). Questo lo si vede soprattutto nei personaggi che hanno la funzione di spia nei romanzi di Lovecraft. È il meticcio che lavora contro la razza umana a favore delle potenze del male, cioè a ciò che vuole la fine della pura razza umana.

*Colui che sussurrava nel buio*, cap. 6: il viaggio finale di Wilmarth dalla stazione alla fattoria in compagnia del gentile Noyes ha qualcosa dell'arte di Tolkien. È l'arte di descrivere un paesaggio familiare che, di colpo, non è più di casa. Perché quel paesaggio ospita presenze inquietanti, che tolgono la familiarità della terra su cui la casa è stata costruita. È quello che Tolkien riconosceva come la possibilità di un racconto sul culto degli orchi: lettera 256 (a Colin Bayley, 13.3.64): «Ho iniziato una storia che si svolge circa cento anni dopo la Caduta (di Mordor), ma si è rivelata sinistra e deprimente. [...] Ho scoperto che anche in epoche così antiche ci fu

un fiorire di trame rivoluzionarie, incentrate su una religione satanica segreta; mentre i ragazzi di Gondor giocavano a travestirsi da orchi e andavano in giro a fare danni. Avrei potuto ricavarne un thriller con il complotto e la sua scoperta e la sua sconfitta – ma non ci sarebbe stato altro. Non ne valeva la pena.» (J.R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, Bompiani, Milano 2001, p. 387). Notare che qui Tolkien, in nome della sua arte, rinuncia a essere l'Umberto Eco dell'Inghilterra anni Cinquanta.

Lovecraft ha creato questi racconti – che Tolkien non ha scritto – e ha collegato il culto malefico al meticcio, perché il meticcio è ciò che funziona come il tradimento della razza tramite la quale ci si pone in bilico nella terra che non si sente come la propria terra, cioè nella terra che non si può abbandonare a favore di una andata nella Terra del Sacro. Alla fine quello che compare è il tema della decomponibilità del corpo. Il corpo è un puro assemblaggio di elementi. È qualcosa che una civiltà aliena può scomporre e ricomporre a piacere, compresa la rianimazione dei cadaveri, come dimostra il racconto *Il tumulto*.

Quando uno scrittore parla – autenticamente – di razze inferiori, allora c'è ancora terra e aria dove respirare. Ancora non è tempo, per uno scrittore, di parlare di razza superiore. Infatti quello che uno scrittore può fare è solo parlare di razze inferiori. Di più non può fare. Di qui l'importanza di Lovecraft. La terra, se non si viene a un accordo con la terra, non è una terra che possa essere abitata. Questo perché la terra si trova a dovere fare i conti con una razza estranea alla razza umana (che si pensava essere l'unica razza ad avere abitato la terra). Questo perché la terra è ciò con cui si deve fare i conti con la scoperta che pone il pensiero all'incontro con l'ospite che è – tra tutti – l'ospite più inquietante.

Il racconto *L'ombra su Innsmouth* si pone come un viaggio nella degenerazione. La degenerazione è qui localizzata con precisione geografica. I popoli vicini ne sanno l'esistenza, ne parlano, danno consigli a chi vuole visitare la città (che è appunto la città dove il fenomeno della degenerazione ha la sua manifestazione più convincente). La degenerazione è infatti qui localizzata in un luogo geografico e in una città. Nel suo interno, cioè nella città di Innsmouth, si trovano tanto nativi (degenerati) quanto forestieri, persone che vivono lì per lavoro e che fanno di avere a che fare con il fenomeno della degenerazione (ma che, dal punto di vista antropologico, non sono degenerati). La città dove avviene il processo della degenerazione non è uno spazio separato a tutti gli effetti, ma è un luogo facilmente raggiungibile. Ci sono viaggi giornalieri per raggiungerla. Il narratore fa risuonare subito la nota caratteristica quando, osservando il conducente dell'autobus il cui compito era condurre alla città della degenerazione, ed escludendo un apporto straniero nei suoi lineamenti, propende appunto per una reale degenerazione: «Ma quello che non riuscivo ad immaginare era che tipo di sangue straniero scorresse

nelle sue vene. I suoi tratti singolari di certo non sembravano asiatici, polinesiani, levantini o negroidi, e tuttavia non riuscivo a capire il motivo per cui la gente lo considerava uno straniero. Per parte mia avrei pensato ad una degenerazione biologica piuttosto che ad un'alienità.» (pp. 1886-7). Il narratore è terrorizzato dalla cittadina di Innsmouth, che avverte come una oppressione costante, una stretta vivente. Ma alla fine, quando, dopo essersi messo in salvo, scopre di appartenere pure lui alla razza degenerata di Innsmouth e di essere condannato a subire la stessa metamorfosi, troverà Innsmouth bellissima e grandioso il futuro che lo aspetta nel tempo in cui la sua trasformazione in mostro sarà completata: «Studierò un piano di fuga per mio cugino da quel manicomio di Canton, ed insieme andremo ad Innsmouth dalle ombre meravigliose. Nuoteremo al di là di quella scogliera nel mare, e ci dirigeremo attraverso i neri abissi verso la ciclopica *Y'ha-nthlei dalle Mille Colonne*, ed in quel rifugio dimoreremo per sempre tra i prodigi e la gloria.» (p. 1939).

Poveri tutti noi, chiamati solo per scomparire! Poveri tutti noi, chiamati a sopravvivere in questa Europa di terra senza spazio e mondo che si affaccia a ciò che è senza spazio. Poveri ultimi noi, di cui si può solo dire che l'unica avventura nel mondo fu registrare la presenza delle razze inferiori. Dall'*Estetica* di Hegel, attraverso Lovecraft alle razze inferiori. Ma l'arte simbolica in Hegel si collegava alla razza non indoeuropea. La scoperta delle razze inferiori è una avventura complessa, che avviene nel doppio fondo. In Lovecraft il fondo è solo un vecchio fondo apparente, il quale nasconde un doppio fondo: ciò che giace nel fondo della terra invasa grazie ai "trafficienti di meticci" (di cui si parla in *L'orrore a Red Hook*); ciò che apre a ciò che travalica l'umano, cioè l'ipotesi di razze aliene che abbiano abitato la terra prima della storia umana. È l'ipotesi che il meticcio italiano Kolosimo farà in modo di rendere "comunista". Un negro, un semita, uno zingaro, un italiano hanno sempre qualcosa di ripugnante tanto nel volto quanto nello sguardo e nel passo (è quello che Lovecraft definiva con la felice espressione del "meticcio italomongolo-semita"); è una ferocia che quelle razze degenerate non possono mai nascondere né mai reprimere interamente. Eppure anche lì c'è la trama divina. Trama che chiama il tempo come invito a pensare un altro tempo. Ogni volto dell'uomo è bello. Potere stendere la mappa delle razze inferiori è un dolce modo di perdere – vincendo – il proprio tempo. Che dimostra la sua utilità, se alla fine dell'impresa le razze inferiori vengono intrmesse in un sistema che ne prevede la scientifica e definitiva soppressione. E così riconsegna a un tempo diverso, cioè a un nuovo inizio. Ma il sogno è ciò con cui dobbiamo confrontarci. *Traumdeutung* e *Finnegans Wake* sono i due testi fondamentali dello scavo nell'architettura del sogno: metafora e metonimia, condensazione ed espansione, lirica e arte del racconto. Punto interrogativo? Ma questo perché quell'archeologia è atto in una terra che

non è terra. Perché la questione è aprire la domanda sulla terra che non è terra. Perché è la terra inventata da Lovecraft, cioè la terra dove passa il mito assente. Che, nella sua mancanza, è la terra del mito assente.

Nel sogno il Nord è gigantesco ed estraneo. È la terra che non può essere abitata. È la rappresentazione delle città esplorate dai protagonisti dei romanzi di Lovecraft. Che coincide con quanto impostato come questione del nord in *The Idea of North*.

È uno spasso alla veglia di Finnegan, ma è uno spasso faticoso alla veglia dei Finnegan.

Il pensiero di Heidegger deve essere pensato proprio all'interno del progetto del nazionalsocialismo, anziché essere depurato da quel – come pure si vorrebbe fare adesso. Questo perché il pensiero di Heidegger è quello che – attualmente – alle prese con il pensiero di Heidegger è quello che – propriamente – ci riguarda. Cioè ci riguarda in quanto allacciamento del pensiero alla ideologia. Questo perché il pensiero di Heidegger è quello che ci riguarda in quanto ciò che riguarda l'Europa. Solo così si può anche aprire un discorso sul nazismo, vale a dire il discorso su quello che il nazismo ha rappresentato e su ciò che il nazismo ha lasciato in eredità all'Europa con la sua sconfitta. Ma scrittore è chi è chiamato a portare conciliazione tra le parole. Però tutto questo ragionare, posto che sia ragionare, deve prendere le mosse a partire dal tema della sconfitta. Solo nella sconfitta possiamo infatti trovarci a pensare di nuovo: che è vincere perdendo. “Vincere perdendo” era la caratteristica che Miguel Serrano riconosceva essere il tratto costitutivo della sconfitta del nazismo. Tutto il pensiero di Heidegger deve essere collegato a questa sconfitta, che riguarda l'Europa. Dopo la sconfitta del nazismo, non solo l'Europa si è trovata aperta verso qualcosa di sempre più snaturante, ma, in campo filosofico, non è più comparso niente di tanto spropositato come il progetto di Heidegger. Gli Italiani sono i meno adatti a comprendere Heidegger, proprio a causa del loro meticcio – inevitabile quanto insopprimibile. Questo perché gli Italiani non costituiscono una razza. La filosofia ha a che fare con la questione della razza. La filosofia è quel qualcosa che non può niente senza quell'andare al niente che è l'andare verso la razza; che è dove tutto si combina. Ma questo avviene tramite la lingua. Come appunto si vede leggendo Heidegger e *Finnegans Wake* (e, dall'altra parte, Emanuele Severino). Ma tanto più è meno, poiché tanto più è da una parte, quanto meno è dall'altra; come si vede da Severino, che, accademicamente, può ragionare quanto vuole sull'essere e su Leopardi. Che è un dire senza nemmeno la disperazione di un niente a cui dire. Poiché un popolo non si inventa. Appunto perché ciò che rimane sono i bussolotti sempre rotolanti di Severino.

Bisogna precisare la differenza tra ricerca della verità e ricerca del disprezzo. Infatti quello che Heidegger sembra cercare è proprio questo. Che è l'arma da usare

contro la vecchia filosofia.

Le città ciclopiche evocate nei racconti di Lovecraft sono la terra del lutto. Che è ciò che provoca il sogno d'angoscia. Lutto è ferita nella terra. Muoversi in lutto è piangere terra quando la terra opprime intorno. Terra di ciclopi è rimanenza di lutto. Questo perché Lovecraft è la possibilità della letteratura che Umberto Eco non ha pensato. Peggio per lui! (Cioè per Umberto Eco. E Dio stramaledica l'Italia una volta di più).

Così questa è l'epoca in cui si è chiamati a esprimersi in merito all'odio nei confronti della propria razza.

Lutto è tempo senza terra dove andare. Lutto toglie terra. Lutto non è tempo per aggrapparsi alla terra, ma solo andare nel tempo del tempo del lutto. Che non è tempo della terra. Perché c'è solo andare nel tempo, quando il tempo è solo tempo dove andare. Questo perché terra del lutto è solo terra dove andare.

Il lutto è ciò che toglie terra. Niente tempo per la terra. Solo andare nel tempo. Niente tempo dove andare. Perché la terra del lutto è solo terra dove andare.

Lutto toglie terra. Niente più tempo per la terra; ma solo andare che non chiede tempo nell'andare del tempo. Questo perché solo andare nel tempo, che è niente tempo dove andare. Perché non c'è tempo della terra, se non c'è Terra del Sacro. Perché terra del lutto è solo terra dove andare. Perché non c'è terra dove andare, se non c'è Terra del Sacro.

Noi pensiamo la terra solo come terra dove andare. Questo perché noi non pensiamo il lutto della terra. Che è ciò che comporta di non avere terra dove andare.

Infatti la chiave di volta è la ricerca del disprezzo. Bisogna scrivere cercando il disprezzo, non più la verità. Bisogna odiare la forma raggiunta (non per propria colpa), per arrivare a creare qualcosa come uno *Shoggoth*.

$c^{(a+1)}$

Infatti, essere scrittore è fare i conti con le parole. Questo perché essere scrittori vuole dire essere chiamati a fare i conti con le parole. Non ci sono parole senza una lingua che le adoperi. Allo scopo di farle dissonare in un processo di decomposizione. Laurent Binet mostra la carogna della lingua alla sua donna nelle frasi stereotipate del romanzo. Ma per trovare la carogna – nella Parigi dove è passato il progetto Haussmann – è sufficiente una stanza in un condominio. Non c'è bisogno di una passeggiata, come nella Parigi di Baudelaire. Le riflessioni sull'incontro con la carogna nella Parigi pre-Haussmann hanno avuto come risultato il silenzio e la poesia successiva. Adesso la carogna del linguaggio viene esposta a un giudizio della persona che accompagna nella passeggiata di un segmento della vita di cop-

pia – in un appartamento. Ecco un esempio: «È come se Himmler avesse ricevuto uno schiaffo in pieno viso. Gli sale il sangue alle guance, e sente il cervello gonfiarsi nella scatola cranica. Ha appena saputo la notizia: durante un combattimento aereo sulla Beresina, il Messerschmitt di Heydrich è stato abbattuto.» (I/106). E questa è la risposta registrata da Laurent Binet: «Natacha legge il capitolo che ho appena scritto. Alla seconda frase esclama: “Ma che significa ‘gli sale il sangue alle guance’? ‘Sente il cervello gonfiarsi nella scatola cranica’? Ma te lo stai inventando!” Sono anni, ormai, che la sfinisco con le mie teorie sul carattere puerile e ridicolo dell’invenzione romanzesca, retaggio delle mie letture giovanili (“la marchesa uscì alle cinque” ecc.) ed è giusto, immagino, che non mi lasci passare la faccenda della scatola cranica.» (I/107). Da qui la necessità di fare i conti con il popolo con cui quella lingua ha a che fare. Poiché scrittore è ormai ciò che ha il potere di donare la visione della carogna della lingua. Che è la domanda: “Che cosa tramandare attraverso le parole?” Baudelaire poteva infine vedere nella sua donna, dopo l’incontro, durante una passeggiata nel territorio ancora comune di Parigi, con la carogna, la futura preda del verme, quando ormai, quel corpo, non sarebbe stato altro che una carogna. Laurent Binet chiama la sua donna in quanto testimone a una possibile redenzione comune da un futuro di carogna, puntando lo sguardo sulla carogna del linguaggio, possibilità motivata in quanto possibilità di passare al vaglio la carogna del linguaggio in quanto processo di imputridimento del linguaggio in quanto dovuto all’uso comune, al fine di raggiungere uno stadio meno contaminato del linguaggio. Questo perché ormai si è solo creature intraprese in un gioco di parole. E l’incontro con la carogna equivale, nell’Europa di oggi, all’immagine dell’islam a culo nudo. Poiché ciò che questo intento mette a nudo è l’arte della decomposizione dell’Europa, che a sua volta espone il semita, l’eterno nemico, da sempre migrante ed errante in Europa, finalmente a culo nudo. Che è il punto giusto dove colpirlo – finalmente – a morte. Ma chi sogna chi, e dove? Infatti l’Europa non viene più sognata. Sognare di camminare nudi è il tipico sogno che manifesta la sicurezza del sognatore. Ma che toglie tutta la magia del sogno. Sicurezza che si esprime nella certezza di riuscire nei propri intenti – comunque giocoso sia il fine.

*The Idea of North* è un bellissimo libro che pone la domanda relativa a ciò che è “nord”, nell’idea del Nord, cioè attraverso la sua “idea” (Peter Davidson, *The Idea of North*, Reaktion Books, London 2007). La questione non riguarda solo ciò che del nord possiamo repertoriare in quanto facente parte del nord (cioè gli oggetti che vi si trovano a custodia della luce o a frontiera posta contro il buio), ma anche i sogni. Cioè i sogni che, sognati nel sud, si svolgono nel nord: «Last winter, I was visited by a series of dreams about exile. They lasted as long as heavy snow besieged us in the house. They were images of familiar places estranged and grown



terrible. In the dreams, I was inhabiting the consciousness of the most convinced Londoner among my friends. I was seeing the north as he might see it were chance or misfortune, the unimaginable revolutions of dreams, to exile him in the places that my waking self accepts as “here”. The clearest dream began with images of being isolated in remote country in winter twilight, stung by the sandy attrition of tiny grains of snow on the wind. A path by a stream through a pine-wood in the bottom of a valley. Low cloud above the trees. mixing with the dark on the hills. When the cloud breaks or shifts, there are glimpses of moors and upland slopes under snow. The dream exile approaches a handsome northern house in the wood, a stone Victorian shooting lodge or a wooden Scandinavian manor. He looks into a lit room of melancholy elegance: there are pier-glasses, candles, a fire of pine logs. A dog on the hearth-rug raises its head happily to his footfall. The horror of the dream is that the beautiful room seen through the window is *home*, and that home is in the wrong place.

«The dream had a variant on another night where the dream exile is again looking in deep winter through a window into a firelit room at nightfall, but the room is in a stone-built villa on the outskirts of one of the remotest towns on the Pentland Firth. A green-walled drawing room with watercolours of upland landscapes in solid frames. Substantial furniture, a standard lamp by an armchair and a sense, in the nightmare, that this has been home for years. The library book on the arm of the chair is a crime story set in London. It is the only book in the town library that even mentions the native metropolis of the dreamer, who lives tormented by the noise of the wind from the northern isles across the sea, with the exile’s defining sense that his real life is taking place elsewhere that he has become his own ghost, haunting the wrong place.» (p. 144).

Ma soprattutto, ciò che, nel sogno, il sud modifica del Nord. Rendendolo simile al Sud. Il Nord che compare nei sogni è allora un Nord nel quale non si vorrebbe mai abitare. Ma nel quale l’abitare sembra, nel sogno, qualcosa di estremamente piacevole. Questo perché il Nord non è più ciò che la razza bianca ha determinato come Nord e perché il Nord è ciò che deve essere riconquistato dalla razza bianca. Peter Davidson inizia infatti la sua ricerca indicando come il Nord non sia un concetto assoluto: ognuno ha infatti la propria idea di Nord e non esiste un Vero Nord in assoluto. Questo vale tanto per le nazioni, quanto per gli individui. Ogni nazione fissa infatti il proprio nord e il proprio sud, vedendo tra questi due poli gli estremi possibili. Spesso il Nord è avventura, libertà, ma terra violenta e pericolosa; al contrario del Sud, che si pone come la certezza e i piaceri della propria piccola casa. In alcuni casi, per es. gli Stati Uniti, alla linea Nord-Sud si oppone quella Est-Ovest. A un Est confortevole e civilizzato vediamo allora contrapporsi un Ovest selvaggio e sconosciuto, luogo ideale per le avventure. Di questa

situazione generale, nota Davidson, l'Italia costituisce un microcosmo: «For a northern Italian, the associations would be opposite [rispetto all'Inghilterra]: the south is the place of dearth, perceived by northern extremists as arid, lawless, ensnared by the past. But southern Italian perceptions of North would see Lombardy and the Veneto as the southern fringes of the Germanic World, barely Italian at all. In no other country is "north" a more unstable descriptor, shifting and flickering, defined and redefined minutely, almost by kilometre by kilometre, the length of the peninsula. In Lucca in Tuscany they refer to the northern suburbs as "Germany", the southern suburbs as "Africa".» (p. 9). I sogni del Nord fatti nel Sud sono adesso le città descritte nei racconti di Lovecraft del ciclo di Cthulhu. Capolavori giganteschi che stordiscono, sede della permanenza di un pericolo infinito. Ma città nelle quali, a seguito di una modificazione inserita nella razza, si potrebbe anche accettare di vivere. Che è un pericolo di razza, cioè di una razza straniera e di una degenerazione razziale. Vale a dire il meticciano, che è sempre il grande pericolo della razza. Infatti i sogni del Nord sono l'incubo che viene a visitare nel Sud. Il Nord vi appare come una terra impossibile e minacciata, dove nessuno può abitare. I sogni del Nord diffondono l'inabitabilità – da sempre prospettata e che sempre ha fatto paura – del Nord. E la paura del Nord. Il Nord capovolge allora il rapporto tra sogno e realtà, perché il Nord che si visita nel sogno è un sogno che manifesta solo una realtà desolante, mentre il Nord che si visita nella realtà è un sogno che s'impone come la questione di una terra che è stata presa. In questi sogni non c'è più niente di tranquillo, i posti sono squallidi, la gente sordida, l'atmosfera di minaccia. Il Sacro Nord è una cosa che non riguarda l'individuo, bensì la razza. Ma solo un dio guida i passi di un individuo nel Sacro Nord, quando egli può solo muoversi con l'ansia di un messaggero. Ma solo l'Ultimo Dio è questo dio. Infatti nel nord non ci si perde e non ci si ritrova, ma si intensifica una esperienza.

«La "cosmopoli", questo colosso di pietra, la si incontra alla fine del ciclo di ogni grande civiltà.» (O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1981, p. 793). Il Sud è una falsità che coinvolge il Nord. Ma è una nefasta sincronia. «Cinema, espressionismo, teosofia, pugilato, danze negre, *poker*, scommesse alle corse, tutto questo lo si può ritrovare sotto altra forma anche in Roma antica e un competente potrà individuare fenomeni analoghi nelle città cosmopolite esistenti in Cina, in India, in Arabia.» (O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 799). Perché questo è ciò che inchioda il meticciano.

Dove rintracciare lo stemma dell'Europa? Ma esiste stemma d'Europa? Se l'Europa, che deve essere pensata adesso, in quanto pensiero della terra della sera, è ciò che compare come risposta a ciò che pone in sé la domanda sull'Europa – in quanto luogo dove porre al riparo la domanda – allora la domanda sull'esistenza

dell'Europa è ciò che sovrappone l'esistenza di uno stemma dell'Europa rintracciabile nella bestemmia. Infatti la bestemmia deve essere indagata come archetipo collettivo dell'Europa. Cioè come archetipo collettivo che riguarda tutti gli abitanti dell'Europa. Ma questo perché l'Europa è adesso la terra di un dio straniero. Questo perché – per nessuna ragione – il dio straniero deve trovarsi a casa propria in Europa. Perché l'Europa non deve essere terra per un dio straniero. Che è *il* dio straniero. Eppure solo vita da topo attende adesso colui che, da solo, ha posto la propria vita come attesa della battaglia della nuova Europa. E nessuno vuole saperne di lui. Questo perché l'Europa non è più la terra degli Europei. Ma ciò che non ha terra dove andare ad attendere l'andare in Europa come terra dove trovare la casa. Sì, ma l'Europa deve ritrovarsi nella bestemmia, cioè nell'insulto che chiama il dio semita, che è il dio straniero, lo straniero di razza che vuole invadere l'Europa, alla battaglia. Porca Madonna! Uffa! Ma riprendiamo il discorso! (Strauffa! Ne ho fin qui sopra! Madonna partigiana!) L'Europa potrà cominciare a riconoscersi solo quando avrà fatto i conti con la bestemmia. Che è ciò che insiste senza mai consistere in un luogo. Da qui si vede che è necessario, per l'Europa, una interpretazione storica della bestemmia. Questo rimanda a un archetipo collettivo dell'Europa. Qual è questo archetipo? Noi adesso possiamo riconoscere questo archetipo collettivo europeo, che si manifesta nella bestemmia, come sfida lanciata al dio straniero. Che, in Europa, è sempre stato il dio semita. A livello storico, le saghe islandesi riferiscono spesso l'arrivo del nuovo dio cristiano nell'Islanda “pagana”. Il nuovo dio viene riconosciuto come un dio straniero che gli abitanti dell'Islanda non vogliono accettare. Si sa che questo nuovo dio è un dio prepotente, giunto in Islanda con lo scopo di stravolgere la vita delle persone che abitano l'Islanda, da quando l'Islanda è stata abitata da quella gente che, con orgoglio, si dichiara essere gli autentici abitanti dell'Islanda, e di distruggere radicalmente la tradizione. Pertanto si sfida questo nuovo dio prepotente a duello, lo si insulta per costringerlo al combattimento. Lo scopo del combattimento è chiaro: cacciare il dio straniero e prepotente dall'Islanda. Ma chi è colui che lancia questa sfida? Nei resoconti della tradizione islandese questo compito spetta a Þórr, il dio che Dumézil collegava alla funzione guerriera. Il dio della tradizione pagana era infatti la figura più adeguata per combattere contro il dio straniero. Poiché questo dio aveva anche il compito di essere il protettore della terra. Quanto riportato dai resoconti islandesi è vago, spesso filtrato dalle convinzioni dei redattori dei testi pervenuti, alcuni a favore della tradizione, altri della nuova religione straniera. Noi adesso possiamo essere più chiari: e in questi schieramenti riconoscere cose che all'epoca non si conoscevano, e possiamo dare un nome ad alcune di queste cose. Prima di tutto sappiamo il motivo per il quale il nuovo dio suonava straniero; parimenti sappiamo il motivo per il quale gli dei tradizionali erano gli dei del popolo. Possiamo infatti affer-

mare con certezza che gli dei della tradizione minacciati dal nuovo dio sono gli dei della tradizione indoeuropea, nella loro diramazione germanica, dei comuni alla tradizione dei popoli scandinavi, cioè alla tradizione della razza bianca; possiamo altresì riconoscere il nuovo dio prepotente che vuole distruggere la tradizione come il dio di un'altra razza, che non ha nulla a che fare con la razza indoeuropea, un dio che non appartiene alla razza bianca, perché proveniente da tutta un'altra razza – precisamente un dio proveniente dalla razza semita. Possiamo quindi dire che, a livello di archetipo collettivo, colui che bestemmia vuole scacciare dall'Europa il dio semita perché sa che la sua terra non è terra per il dio semita. E vuole che – per nessun motivo – la sua terra diventi terra per il dio semita. Egli riconosce in quel dio, prepotente e straniero, una estraneità di razza così come una arroganza di razza e riconosce in se stesso il rappresentante della razza indoeuropea, riconoscendo pertanto la sua terra come la terra della razza bianca d'Europa. Egli quindi insulta il dio semita per costringerlo al combattimento e scacciarlo dalla terra della razza bianca d'Europa; quella terra che il dio semita, con la inequivocabile prepotenza della sua razza (semita), ha invaso. Egli vede in quel meschino dio semita lo straccio dietro il quale la stracciona razza semita caracolla per entrare in Europa. Adesso si può capire chi sia l'europeo che sfida il dio con la sua bestemmia: l'europeo che sfida il dio non è l'individuo moderno, nichilista e fautore dell'Europa multietnica. È un qualcosa di antico, non è più un "io", ma è già più simile a un dio – in ogni caso è un "noi". Per una specie di possessione, egli diventa il dio della razza bianca d'Europa ed è appunto questo dio della razza bianca d'Europa che, tramite il moderno europeo, torna a sfidare il suo vecchio nemico: il prepotente dio *semita* che torna sempre a calpestare la terra d'Europa. Cioè la terra del sacro. Questo perché la Terra del Sacro non è terra per il dio semita. Ma non c'è Terra del Sacro senza terra del Sacro Nord. Così bisogna precisare: che cosa è invasione? Bisogna contrapporre la teoria nazista, che voleva preservare la razza, alla mancanza di teoria della nostra modernità, che mira alla integrazione in quanto rimedio assoluto alla preservazione di una razza e quindi alla disintegrazione. Perché è tutto un parlare in nome di una mancanza di terra. L'invasione si distende allora tutta lì, con la sua tranquillità. Ma ormai è solo epoca di una bestemmia timida. Perché è giunto il tempo del tempo che riconosce il proprio tempo come tempo del poco dio. Infatti, l'invasione nazista, su cui costruisce il suo romanzo Laurent Binet, e l'Europa attuale, dove oggi noi viviamo è il risultato della sconfitta del nazismo, dove si estende il dominio del meticcio.

Si è visto che il romanzo si basa sul personaggio. Ma la storia non può basarsi sull'individuo. Questo perché la storia è proprio ciò che trascende l'individuo. Quindi è sbagliato porre le domande su come l'individuo abbia potuto fare la storia. La storia basata sull'individuo è solo "storiografia". E la storiografia è un modo

inconsistente di trattare storia. Per rappresentare la storia ci vuole l'epica, una nuova epica basata sulle razze. Da qui il discorso sulle razze.

Il personaggio del romanzo è facilmente ai limiti della macchietta (don Chisciotte, il gobbo di Notre-Dame, ma soprattutto il gobbo di Bergson). E una macchietta potrebbe anche essere il grasso e, secondo alcuni, gobbo, oste di Chapelizod Humphrey Chimpden Earwicker. Viene negata l'espansione evoluzionistica. Ma l'evoluzione è proprio ciò che non deve più determinare il cammino dell'individuo. Una evoluzione – che possa finalmente andare oltre l'individuo facendone a meno – può esserci solo attraverso la razza. Da qui la necessità di un'epica delle razze. La macchietta per eccellenza, quando si parla di nazismo, è Hitler. Laurent Binet, che non vuole cedere alla sirena del racconto della macchietta, aggira la questione prendendo in esame la contro-macchietta della possibilità del racconto, cioè Heydrich.

“HHhH” non è solo l'acronimo di una beffa, come suggerisce il titolo *HHhH*. È una rappresentazione che entra in gioco nella struttura del romanzo. Struttura chiamata in gioco da Laurent Binet in *HHhH*. Il cervello non è Heydrich; ma è Himmler. Heydrich è soltanto lo scrignetto utilizzato dal vero nemico, cioè Himmler, per mettere al sicuro la propria forza. Forza – cervello – che viene messo al sicuro nel luogo meno appariscente, vale a dire in Heydrich, il burocrate, l'ambizioso, il senza idee, la macchinetta, lo scrignetto.

Che cosa significa paragonare Heydrich allo scrignetto dei racconti popolari centrati sull'anima trasferita? Che dello scrignetto, la cosa meno appariscente, si può dire tutto quello che si vuole, perché non è una cosa importante. Che l'attacco allo scrignetto comporta la morte del personaggio che ha trasferito la propria anima nello scrignetto; ma, nel caso particolare scelto da Laurent Binet in *HHhH*, Himmler, il gigante che ha trasferito la propria anima nello scrignetto, è appena degno di considerazione, mentre lo scrignetto diventa il vero bersaglio dell'attenzione, prima che degli attentatori. Ma questa trasposizione di una trasposizione, che cosa comporta? Che *HHhH* evita di affrontare quello che sembra chiamarlo in causa, cioè la costruzione di un romanzo effettuata con la rinuncia delle frasi fatte. Infatti Laurent Binet passa al vaglio le espressioni più tipiche del romanzo prima di inserirle nella storia che ruota attorno allo scrignetto, ma non affronta quello che invece avrebbe dovuto subito chiamare un nuovo tipo di romanzo: colui che aveva chiamato in causa lo scrignetto, vale a dire Heinrich Himmler, il pensatore della *Ahnenerbe*.

Nel momento in cui lo scrignetto era stato distrutto, colui che vi aveva messo al sicuro la propria anima muore. Himmler non morirà subito, ma tradirà. Morirà in senso sfigurato: tradirà e si dimostrerà vigliacco. Ma questo non demolisce la struttura del guerriero, anzi, contribuisce a stabilirne la fisionomia autenticamente

indoeuropea. È quello che richiama tanto il destino di Sauron quanto il tema del tradimento del guerriero nell'analisi di Georges Dumézil.

*Himmlers Hirn heißt Heydrich*: questa frase si presta ad essere ascoltata attraverso due modulazioni: 1) in senso figurato; 2) in senso reale. In senso figurato: che il cervello di Himmler si chiami Heydrich significa che Himmler non ha cervello, poiché Himmler è solo una parvenza di ciò che Heydrich, grazie al *proprio* cervello, realizza in pieno. È questa una modulazione ai limiti dello sfottò, quindi di un senso avvilito della lingua (cioè di una modulazione della lingua che si pasce di uno svilimento della lingua, intesa appunto come sfottò): «Certo, nella coppia infernale che [Heydrich] forma con Himmler, lui è considerato il cervello («HHhH», dicono nelle SS: *Himmlers Hirn heißt Heydrich* – il cervello di Himmler si chiama Heydrich)» (I/108, p. 97). In senso reale, che il cervello di Himmler si chiami Heydrich, vuole dire che Himmler ha messo al sicuro il proprio cervello in un luogo inavvicinabile, che ha il nome Heydrich. È questo un uso proprio della lingua. Che fa a meno della necessità dello sfottò. Che un personaggio metta al sicuro la propria forza vitale (sia essa contenuta nel cuore o nel cervello) è un elemento tipico di fiabe e racconti popolari. Himmler era interessato all'aspetto magico del nazismo e all'aspetto magico della razza cui il nazismo ha dato vita: poteva quindi conoscere benissimo questo tema e pensare di giocarlo a proprio favore. Laurent Binet sembra non tenere presente questa possibilità, puntando tutto su Heydrich. Con Himmler, infatti, Laurent Binet si trova a disagio. Lo liquida in un modo più impacciato di quanto non abbia fatto con Heydrich, quando scriveva di lui “un criceto al posto di un ariano”. Anche nella descrizione di Wewelsburg non sembra trovarsi a proprio agio come scrittore, e lo descrive con gli occhi del grigio Heydrich: Heydrich partecipa a una riunione nel castello di Himmler di Wewelsburg (I/103). È infastidito dalla simbologia nordico-ariana, che giudica niente più che paccottiglia: «Quando Himmler scioglie la riunione, Heydrich attraversa frettolosamente i corridoi ingombri di armature, blasoni, quadri, segni runici di ogni tipo. Sa che lì lavorano in pianta stabile alchimisti, occultisti, maghi, su problemi esoterici di cui non gli importa nulla. Da due giorni è bloccato in quel manicomio, vuole tornare a Berlino al più presto.» (p. 91).

Così la nuova epoca costerà la vita a milioni di malriusciti. Chi sono i malriusciti? Nietzsche lo ha chiarito: i preti e i socialisti: coloro che avvelenano la vita. Che ne è della sacralità della vita? Bisogna precisare il concetto di “essere umano”. Che deve essere ridefinito. Sempre la filosofia ha contribuito a fornire una definizione dell'essere umano. Ultimamente, di ciò che adesso è ritenuto “essere umano” e che è in gran parte la commistione con i malriusciti. Serve quindi una nuova filosofia, che fornisca una nuova definizione, che contribuisca a formare un nuovo concetto di “essere umano”. Ma l'essere umano è ciò che è teso tra il superuomo e

l'oggetto biologico. Immense sono le possibilità del romanzo nel momento in cui il romanzo si aprisse autenticamente alla possibilità dell'oggetto biologico. Ma ciò che deve seguire all'epoca del romanzo non è un progetto di salvataggio del romanzo come andata verso l'Altro, ma un'epica della distanza tra uguali. Che sarà la fine dell'arte del racconto. E del romanzo – prima di tutto.

Leggere le parole è il modo migliore per non capire ciò che in un testo viene trattenuto dalla irriverenza del dire. Poiché lì è ciò che viene lasciato, senza forma, inusitato tra le parole. Il testo è tutto ciò che, per disattenzione, viene lasciato come cosa da dire. Che è poi la cosa che può essere ciò che non è da dire. Ma proprio in quel gioco c'è la giostra del dire e del mai detto in quanto male da dire, cioè maledetto.

Molti sono i ringraziamenti che vanno a Dio per la creazione del mondo. Ma a lui va prima di tutto il ringraziamento per la creazione delle razze inferiori. Che dio sarebbe, un dio che non pensasse, all'interno di un progetto così complesso quale quello della creazione di tutto un mondo, qualcosa come la creazione di razze inferiori? Ma questo è l'ultimo pensiero divino lasciato all'uomo come eredità che gli spetta. Cioè come peso da trasportare. Dio pensa il pensiero da lasciare come eredità all'uomo. Perché l'uomo non sarà mai padrone della creazione finché non avrà accettato l'eredità a lui lasciata dalla morte di Dio. Ossia essere il padrone assoluto della creazione, quando Dio sarà finalmente morto. Ma essere il padrone assoluto della creazione è essere finalmente consapevole di essere chiamato a gestire quella parte della creazione che solo la morte di Dio poteva finalmente chiamare a gestire: la parte della creazione divina che comprende la creazione delle razze inferiori. L'uomo non sarà mai padrone assoluto della creazione divina finché non comprenderà di essere chiamato a gestire uno o più complessi piani di genocidi.

Ma questo pone questo dio come un dio diverso. Un dio diverso fra tante idee di dei. L'ultimo dio. Solo uno, fra i tanti dei che devono ritornare.

Ma colui che si nasconde nella terra del lutto non ha vita e non ha morte. Dolore toglie terra. Lutto toglie tempo sulla terra. Terra senza tempo è terra senza suo abitante. Terra senza abitante è terra nel lutto. Il Viandante d'Europa sfiora la terra del lutto nell'attimo primo della fine.

Gioia è rapporto tra uomo e terra. Dolore è strappo tra uomo e terra. Dolore toglie terra. Ma dolore è lutto della terra. Perché dolore toglie terra. Lutto toglie tempo. Terra senza tempo è terra senza abitante. Che è terra in lutto. Dolore è rifiuto della terra. Ma niente è la terra, se non ha il suo abitante. La terra in lutto è l'orrore proprio della terra.

Che è quello che descrive Lovecraft: l'orrore della terra. Questo perché non esiste terra dove andare se non esiste Terra del Sacro. Lovecraft presenta ancora la ter-

ra come terra dove andare. La terra del sacro è in Lovecraft solo la terra abitata dalla razza che ha colonizzato la terra prima della razza umana. Questa terra non ha nulla a che fare con la Terra del Sacro. Nei racconti di Lovecraft questa terra prima della terra è vista come una geometria paradossale. Solo il meticcio può chiamare questa terra in quanto terra nuova dove andare. Tuttavia Lovecraft ha stabilito la questione della terra in rapporto alla razza. Questo perché la razza pura non vede nella terra solo terra dove andare. Ma questo perché solo alla terra spetta il compito di chiamare il suo abitante. Ma ciò che rimane di ciò che non ha più terra dove andare è l'individuo come concetto, che è ciò che chiama la terra dove andare – ma rispettando il diritto della terra di chiamare il suo abitante.

Lovecraft ha rappresentato, attraverso la sua opera, lo stravolgimento della terra nel movimento in cui la terra viene compresa come qualcosa di abitato da un qualcosa *interamente* non umano. Ma questo qualcosa non umano non è ciò che apparirà negli scritti del meticcio e comunista italiano Kolosimo, ma un qualcosa di rintracciabile nella contemporaneità che bussava alle porte dell'arte del quieto vivere, e spalancava le porte al meticcio di periferia che ci si ciondola nelle strade di tutta Europa.

Così la lingua del romanzo, in quanto lingua adatta alla creazione di romanzi, è un impoverimento di tutta la lingua.

Infatti, quando le parole di una lingua sono messe in discussione, allora è da pensare che nella lingua – e non nelle parole della lingua – ci sia qualcosa che non va. Questo perché la lingua è il tesoro da cui la razza attinge.

*d* (a↔)

Ma c'è una cosa che colpisce nel metodo di Laurent Binet, che finora è stata solo accennata, e che adesso è il momento di affrontare. Questo metodo consiste nel passare in rassegna le espressioni della lingua generalmente utilizzate nei romanzi, nel filtrarne attentamente qualcuna, chiedendosi se valga la pena accettarle oppure no; il tutto rivolto alla composizione del testo del romanzo *HHhH*. Ma a decidere è sempre il momento in cui l'autore *vede*: il momento in cui egli riesce a *vedere* la scena oppure a *vedere* il personaggio. Il metodo consiste nel fare in modo di *vedere* ciò che poi si cercherà di rendere con le parole più adatte. L'autore scrive, così, ciò che può affermare di avere visto. Il vedere è una confluenza che pone un filtro alla possibilità del dire. Il "vedere" può avvenire in un luogo qualunque, nel momento in cui il dire non è più una possibilità di razza. Poiché ormai ogni luogo è un luogo qualunque. Quando vede, allora Laurent Binet sa che, di quella cosa, potrà scrivere con assoluta sicurezza. Perché questo vedere è ciò che comporta tanto l'arte del romanzo quanto la storiografia. Ma questo perché non si crede più nella possi-



bilità del dire che fonda, attraverso il dire, la propria arte del dire, che è arte della fiducia, che è l'arte della saga, cioè del dire la storia. Ma questo perché noi non abbiamo più un luogo dove il dire riceva lo statuto di verità in quanto arte della saga. È quindi qui (cioè in questo luogo che ormai noi non siamo più chiamati a riconoscere) che si apre la possibilità del dire che non si riconosce più come arte del dire. Cioè nella biforcazione tra storia come dire e storia come poter dire solo ciò che si è visto (quindi tra storia come dire e storia come vedere). La questione della verità non si pone più, perché, avendo appena visto ciò che gli interessava, colui che vuole scrivere una storia ha adesso in mano l'arte della verità.

Esempi della possibilità di una storia come "arte del vedere" nel testo di *HHhH*: Laurent Binet vede Gabčík sdraiato: «Da tempo volevo rendergli omaggio. Da tempo lo vedo, sdraiato in quella stanzetta, con le imposte chiuse, la finestra aperta, intento ad ascoltare lo stridio del tram che si ferma davanti all'Orto botanico (in che direzione? Non lo so). [...] Non voglio portarmi dietro questa visione per tutta la vita senza aver almeno tentato di esprimerla. Spero solo che sotto la spessa patina d'idealizzazione che stenderò su questa storia leggendaria sia ancora possibile guardare attraverso il vetro trasparente della realtà storica.» (I/1, p. 6). Laurent Binet vede il padre che gli parla della storia dell'attentato (primo tipo di vedere): «Non ricordo con precisione quando mio padre mi ha parlato per la prima volta di questa vicenda, ma lo rivedo, nella mia stanza di un alloggio popolare, mentre pronuncia le parole "resistenti", "cecoslovacchi", forse "attentato", di certo "ammazzare", e poi quella data: "1942".» (I/2, pp. 6-7). Laurent Binet scorge gli attentatori che diventeranno i protagonisti del romanzo *HHhH* come personaggi del romanzo, vedere come possibilità della storiografia: «Eppure li vedo. O diciamo che comincio a scorgerli.» (I/88, p. 74). Laurent Binet vede una semplice scena nel ristorante di Praga (vedere come pura possibilità): «C'è un hotel-ristorante, piuttosto raffinato, che si chiama *Veselka*. Come tutte le sere, è pieno di tedeschi. A un tavolo siedono rumorosamente alcuni uomini della Gestapo. Hanno ben mangiato e ben bevuto. Chiamano il cameriere. Lui si avvicina, impeccabile e ossequioso. Vedo che vogliono del brandy. Il cameriere prende l'ordinazione. Uno dei tedeschi si porta alle labbra una sigaretta. Allora il cameriere estrae un accendino, lo fa scattare e, con un lieve inchino, offre da accendere al tedesco.» (I/175, p. 152). Laurent Binet vede i piccioni che volano sulla testa della statua al momento dell'attentato (vedere come possibilità di tramandare la verità, culmine del vedere): «vedo Kubiš in faccia, e Valčík appostato in cima alla collina» (I/206, p. 175). Laurent Binet vede l'immagine di Jan Žižka: «Mentre la Mercedes di Heydrich serpeggia sul filo del suo tortuoso destino, mentre i tre paracadutisti fanno la posta, ansiosi, con tutti i sensi bene all'erta, alla curva della morte, io rileggo la storia di Jan Žižka, raccontata da George Sand in un'opera poco nota intitolata appunto Jean

Žižka. E ancora una volta mi lascio distrarre. Vedo il feroce generale troneggiare sulla sua montagna, cieco, con il cranio rasato, i baffi intrecciati alla maniera dei galli che gli ricadono sul petto come liane.» (I/215, p. 181). Laurent Binet vede la giacca dell'uniforme lanciata in aria dall'esplosione, vede i soldati che scendono dai camion: «La bomba esplose, e manda istantaneamente in frantumi i finestrini del tram di fronte. La Mercedes si solleva di un metro. Alcune schegge colpiscono al volto Kubiš e lo scagliano indietro. Si diffonde una nube di fumo. Dal tram scaturiscono grida. Una giacca da SS, appoggiata sul sedile posteriore, vola via. Per qualche secondo i testimoni boccheggianti vedranno solo quella: la giacca di un'uniforme che fluttua nell'aria sopra una nube di polvere. Io, in ogni caso, vedo solo quella. Come una foglia morta, la giacca descrive nell'aria ampie circonvoluzioni mentre l'eco dell'esplosione va tranquillamente a ripercuotersi fino a Berlino e a Londra. Si muovono solo il suono che si propaga e la giacca che svola. Non c'è nessun altro segno di vita alla curva di Holešovice. Parlo, ormai, in termini di secondi. Il secondo successivo sarà tutt'altra cosa. Ma lì, qui, in questa chiara mattina di mercoledì 27 maggio 1942, il tempo sospende il suo corso, per la seconda volta in due minuti, benché in modo un po' diverso.» (II/222, p. 188). Laurent Binet vede le bandiere naziste che sfiorano le statue durante il funerale di Heydrich: «Sfoglio le fotografie del corteo funebre che passa sul ponte Carlo, risale piazza Venceslao, passa davanti al museo. Vedo chinarsi sulle svastiche le belle statue di pietra allineate lungo il ponte e sono vagamente nauseato.» (II/239, p. 212). Laurent Binet si identifica con Gabčík e si vede camminare per le strade di Praga: «Gabčík e il suo amico Valčík si scambiano un sorriso, ne sono certo, li vedo.» (II/250, p. 233). Abbiamo una fiducia nei confronti del vedere a discapito delle espressioni del linguaggio. Perché questo squilibrio? Perché il linguaggio non è più una cosa che determina una razza ben precisa, ma è solo uno strumento di comunicazione tra gruppi ammassati insieme in un territorio che solo la storiografia cerca di formulare dal punto di vista che si proclama in diritto di determinare come storico. In questo caso specifico il linguaggio è quello della narrativa d'accatto, cioè della narrativa commerciale. Vale a dire della narrativa che viene propinata a quelle genti che stanno insieme ammassate in un territorio qualunque. L'eroe non è più colui che il canto eroico tramanda attraverso la lingua, bensì il superuomo del romanzo popolare. A questo eroe, Laurent Binet si fa molto attento, cioè si fa attento allo scopo di evitarlo, affinché esso non giunga a inquinare la sua storia (cioè la storia in quanto storiografia che Laurent Binet vuole scrivere), però gli sfugge il meccanismo che ha prodotto quel tipo di eroe d'accatto.

Che cosa vede Laurent Binet – per quanto senza vedere – in questa sua ricostruzione? Vede il meticcio d'Europa che si fa strada in Europa. Vede la sarabanda che al meticcio d'Europa, in tanti modi diversi, fa spettro di ombra e luci. Laurent

Binet non osa descrivere questa sarabanda fino in fondo. Quello su cui Laurent Binet si ferma è la modernità dell'Europa, che è quello che Lovecraft ha descritto in modo monotono, ricalcando, a suo modo, la monotonia di Sade, che è ciò che giace nel fondo dell'arte del raccontare sempre le stesse cose. Quindi il tema dell'odio verso la propria razza è fondamentale? Perché è ciò che pone il tema di ciò che si pone come non essere in vista – e che quindi chiama alla propria veglia. Che è una veglia fasulla: *Finnegans Wake* rimandata. Si è detto che lutto è ciò che non ha terra. Ma non avere terra è lutto per chi è frutto della terra. Perché non avere terra è ciò che non riconosce più alla terra il diritto di scegliere il proprio abitante. E quindi di non essere abitante per colui che avrebbe dovuto essere stato scelto dalla terra. Chi è che accetta di vivere nascondendosi? vivendo come se non fosse più in vita? Chi è che accetta fino all'ultimo la maschera? Perché, alla fine, che cosa è la maschera? C'è solo un lutto: che è il lutto della terra, che è la terra che non ha più terra a cui chiamare il suo abitante. Questo perché nel tempo dove terra è solo terra dove andare, il tempo del lutto è non avere terra dove andare. Chi chiama quindi dal niente?

Terra del Sacro è lutto nel tempo della terra. Così l'individuo si determina nel sapere della morte. Creare un personaggio è metterlo a faccia a faccia col tema del dolore. L'individuo è dolore. Ma lutto è dolore della terra. Il vuoto della terra è solo non avere terra dove andare. Questo perché terra è solo orrore della terra. Che è il vuoto della terra. Che rimanda all'arte di Lovecraft. Dolore è il rimpicciolimento della terra. Perché non c'è più terra dove andare, se non c'è Terra del Sacro. Questo perché, quando non c'è più Terra del Sacro dove andare, allora la terra è solo terra dove solo lo *shoggoth* può andare. Come Lovecraft insegna, nei suoi racconti del terrore.

Il rinnegamento del nazionalsocialismo è stato per l'Europa l'atto continuo di sottomissione alla razza semita, che sempre con maggiore arroganza occupa l'Europa. Guardate come i negri camminano nelle strade di tutta l'Europa. Ma questa arroganza dimostra proprio che quelle strade d'Europa non sono state tracciate per i Negri. Questo perché le strade d'Europa sono le tracce d'Europa. Che è la traccia della razza bianca d'Europa, a cui il pensiero deve ritornare per trovare la propria casa.

Quello che *HHhH* espone è la grande truffa della letteratura. La grande truffa della letteratura è ciò che *HHhH* ricicla dando l'impressione di volerla raggirare. *HHhH* è sostanzialmente una composizione sottomessa alla logica di mercato del vecchio Walt Disney: grande eroe, grande nemico, grande aiutante. Che a sua volta è una degenerazione della struttura della fiaba, degenerata in quanto estrema iniziativa rivolta al mercato, come è stata rivelata da Propp. L'acronimo sciolto del titolo, *Himmlers Hirn heißt Heydrich*, lo indica: il progetto di *HHhH* come ro-

manzo è quello dell'anima dislocata dal Grande Nemico in un luogo sicuro. Che cosa rivela questa struttura? Che il personaggio fondamentale (il grande nemico) è Himmler, il quale ha messo al sicuro la propria forza vitale in Heydrich, il personaggio più scialbo, il meno interessante e, paradossalmente, il più facile da distruggere: egli infatti si muoveva a Praga in una macchina scoperta e senza scorta. Il folklore insegna che il luogo dove si mette al riparo l'anima è un luogo di nessun valore, uno scrignetto, un cofanetto, niente di più. Un cofanetto accessibile a tutti. Il difficile è riuscire a raggiungerlo. Il *Signore degli Anelli* rappresenta questa traslazione tramite l'Anello forgiato da Sauron. In quale modo *HHhH* si attiene a questa formula narrativa? Scegliendo il personaggio più grigio: il burocrate, il carrierista, il meno ariano tra gli ariani del Terzo Reich: Reinhard Heydrich. Il difficile, però, è riuscire a raggiungerlo, a raggiungerlo in quanto bersaglio scelto con cura: è questo lo sforzo che Laurent Binet mette in mostra per scegliere le espressioni più adatte per la composizione di un romanzo centrato sull'attentato contro Reinhard Heydrich. La parallasse di Rimbaud butta però all'aria questa cura. Laurent Binet deve così mettere in scena uomini e mostri. Solo il romanzo parla di uomini e mostri, ma Laurent Binet riconosce questo romanzo come una forma degradata, non solo di romanzo, ma anche di linguaggio. Romanzo ed epica. Infatti il film è proprio ciò che esclude il mito. Il racconto per immagini è ciò che impedisce la possibilità di tramandare, proprio perché tutto è legato all'immagine del momento, cioè alla moda, e quindi all'essere dell'essere di moda. La moda è ciò che accantona la storia. La moda accantona la storia nell'atto di smetterla da parte; la accantona in una parte, nell'armadio delle cose vecchie.

È questo meccanismo, che Laurent Binet non ha affrontato, che dovrebbe creare il nuovo eroe di romanzo, cioè colui che si schiera dalla parte dei nazisti e contro il proprio paese, senza però identificarsi col traditore? Sarebbe allora un nuovo tipo di romanzo, in grado di fare a meno dei personaggi e della storia. Ma questo è appunto tutto ciò che costituisce un'altra storia – decostruendola. Questo è il punto fondamentale: Himmler e non Heydrich avrebbe dovuto essere il protagonista, fermo restando il fulcro sull'attentato a Heydrich a Praga. Il romanzo avrebbe dovuto formularsi non come discussione sul romanzo, quanto sull'epica di una distanza tra pari, cioè su ciò che concerne una epica disincantata del *flâneur*.

I sogni, adesso, portano l'accerchiamento. La terra chiama il suo abitante, ma respinge quello falso. Gli impedisce di usare gli spazi, lo fa sentire un ingombro, un'ombra, un qualcosa che non ha diritto di stare o passare. Però, comunque, noi siamo i protettori di questa terra maledetta. Gli unici a poter indicare una storia che è un destino. Sono sempre stato dell'idea che l'arte di scrivere tenda alla distruzione di ogni lingua. Che, nel caso particolare, è la lingua che lo scrittore si trova ad usare. Ogni scrittore deve cercare di scrivere male. Perché la lingua è ciò

che, più di ogni altra cosa, lo lega alla sua terra maledetta. Non c'è scrittore senza terra maledetta. Così la lingua è ciò che lo scrittore deve violentare prima di tutto, come ben sapeva Sade. L'artista è sempre colui che sente il peso di essere nato solo, in una terra a cui non appartiene, nella quale deve vivere come estraneo e nella quale sa che sarà chiamato a morire come estraneo. Essere artisti adesso è un'arte di tagliare i ponti con ciò che lega a una terra che viene sentita come sfregio alla terra. Perché la terra che non è stata presa è sfregio alla terra. L'arte è ormai gioco dell'arte di una razza inferiore. È solo dare ascolto alla razza inferiore, al meticcianto, ecc. (che è appunto ciò che non deve avere ascolto). Così la casa è una tomba. Perché la tomba è lo spazio sguarnito: solo ciò che può essere visitato in sogno e nel pensiero, ma non nello spazio fittizio di una terra che non è mai stata presa. Amare solo la terra è il dono serbato per l'artista nella falsa terra in cui egli si muove come un fantasma con la paura dei fantasmi. La terra del lutto crea il proprio individuo parlante, che è colui che prenderà la parola, ma che verrà schiacciato dalla terra in lutto. Il lutto della terra è solo ciò che porta la creazione dell'individuo. Il maggior segno di disprezzo nei confronti del proprio paese è sempre l'assoluto silenzio che irride il fatto di essere al mondo in quel preciso istante, e si rammarica per quel poco che, inevitabilmente, non è stato possibile evitare di fare.

Ricordo sempre Laurits alla Ølhallen. Sulle prime mi aveva infastidito quel modo sornione che aveva di fare: di guardare e di rispondere appena. A volte lo incontravo sulle scalette. Aveva un modo di salutare, rivolgere la parola, ringraziare, diverso da tutti gli altri che lavoravano allora nel locale. Dimostrava di avermi riconosciuto piegando appena la testa leggermente di lato e accennando qualcosa come un sorriso, ma lo lasciava appena trapelare. Riferendomi agli "altri" parlo di Unni, Odd-Harald e qualche altro che era lì in quel periodo. Laurits non diceva mai una parola di più. Un giorno di luglio gli avevo chiesto informazioni su un articolo di "Bladet Tromsø" (adesso "iTromsø"), che avevo appena letto, intitolato "Juleøl i juli" (21/7/2006). Fuori era il mondo del Sacro Nord. Solo quella traccia riportava a qualcosa di sornione che andava classificata. In quella occasione Laurits mi aveva risposto in modo esplicito. La birra era ottima. Non ho mai più bevuto una birra di Natale così buona. Birra di Natale a luglio. Ci si avvicinerà quella del 2014, ma nel 2014 il costo sarà troppo alto. Odd-Harald aveva spiegato nell'articolo i rischi della perdita che un cambiamento di temperatura nel procedimento di fermentazione rischiava di procurare e il procedimento necessario per "tirare" fino a ottenere quella birra. Il giorno prima ero stato presente al momento dello scatto che poi avrei visto nell'articolo. Solo ora mi rendo conto quanto il volto di Laurits fosse simile a quello di Himmler: la stessa aria sorniona, gli stessi occhietti acuti; lo stesso tipo di faccia. Malaparte, in *Kaputt*, notava una somiglianza tra Himmler e Stravinsky, ma con Laurits la somiglianza aveva qualcosa di *insistente*,

anziché consistente. I lineamenti di Stravinsky ricordavano il topo. E infatti Stravinsky aveva il modo di fare del topo d'albergo musicale. Laurent Binet definisce la fisionomia di Himmler come fisionomia di "criceto" e la definisce come contrapposta a quella di Heydrich. Alla Ølhallen, il 17 dicembre 2014, ho avuto una conversazione con un pescatore del luogo. Sedevo dalla parte opposta alla sua. A un certo punto, mi aveva fatto segno di raggiungerlo, prendendomi solo per un turista. Dopo un po' che ci parlavamo, aveva cambiato modo di guardarmi. Come altre persone del posto con le quali mi è capitato di parlare, anche lui apprezzava il mio modo di cercare di parlare norvegese. Laurits era morto. Tutti e due lo ricordavamo come una persona che è giusto ricordare. Odd-Harald era ancora il gestore della Ølhallen, anche se io, adesso, non lo vedevo più. Infatti veniva a ore in cui io non ero mai lì. Lì davanti c'era il posticino di Hallvard, il piccolo tavolino con le due sedie, che avevo imparato a conoscere nei tanti pomeriggi sparsi della tarda estate artica degli anni novanta. Allora Hallvard, in quei pomeriggi, stava ingobbito a scrivere su un quadernetto con la rigida copertina nera. Una volta aveva portato un libro appena comprato, che aveva sfogliato. La pioggia si infiltrava dappertutto. Era la spia del Nord. Quel soffitto a botte mi era servito a protezione dalla pioggia nei pomeriggi delle tante estati artiche degli anni novanta. Quella nuova persona era attenta a quello che gli chiedevo e mi rispondeva, ormai in un modo diverso. La Ølhallen è ormai cambiata. Non c'è più la clientela che ho conosciuto allora, negli anni novanta. Tutti e due parlavamo della terra in cui gli dei ci avevano posti per trovarci, infine, in quel pomeriggio qualunque. Figure diverse, maschi e femmine, ma che parlano dell'incontro. Gli avevo chiesto notizia di Odd-Andersen. Mi diceva che era stato un autista di piazza. Un anno dopo verrò a sapere della sua morte. Aveva una voce caratteristica, che si espandeva lungo tutti i cunicoli, da tutte le parti della sala della birra di Tromsø. Nei sogni la Ølhallen mi è sempre apparsa come un'arena, grigia e gigantesca, non più sala germanica, ma teatro greco-romano, spazio aperto in cui tutti possono arrivare. Quindi come cosa che non fa più parte di una terra che chiama. Ormai non è più possibile sognare l'Europa. Questo perché l'Europa non è più la Terra degli Europei. Non è più possibile sognare di trovarsi a camminare nudi per una strada d'Europa. Questo perché a culo nudo può trovarsi solo a camminare il semita, l'ospite tra tutti più sgradito. Di volta in volta, nei ritorni, sentivo quella voce salire il soffio della più grande fatica. Quella era la terra che mi aveva chiamato. Da lì ottenevo i miei ricordi. Cioè del futuro. I miei appunti in forma digitale, che uso adesso per comporre queste note. Ma sapevo che, per me, non ci sarebbe più stata terra dove andare – e soprattutto terra dove stare – perché più nessuna terra mi avrebbe chiamato. Questo perché – per me – era finito il tempo in cui la terra mi poteva chiamare. La cittadina tutta era cambiata. In alcune cose in meglio, in altre in peggio; ma la nuova forma che

stava prendendo, io non l'avrei mai conosciuta. Avevo conosciuto diverse forme di quei cambiamenti, ma non avrei visto l'ultima. Ora sono solo con le mie macchine per chiamarmi a scrivere. Quando là, in quella città del Nord ho lasciato ciò che di me volevo mettere in salvo. E in questa fase della terra, dove sono stato lasciato, io sono ormai l'ultimo; qui, nella maledetta Italia, terra che ho sempre odiato, cuore del meticciano, che ora più che mai ha l'occasione di stringermi intorno – per soffocarmi; adesso lasciato nell'abbandono.

### *Chiave*

Tra tutti i sistemi beffardi da me immaginati per scrivere in modo inconsueto, quello che mi sembra adesso il più adatto a esprimere il mio disprezzo nei confronti dell'arte di scrivere, è ciò che a questo punto mi sembra giusto definire "serialismo".

La serie ha l'andatura del *flâneur*, cioè del perditempo. Ma di un perdigiorno ideale, per il quale è arrivato il momento di perdere il poco tempo che gli rimane. Il *flâneur* letterario passeggia tra i libri come il *flâneur* compie le sue passeggiate: stessa irriverenza, stessa arte di perdere il tempo aperta a tutte le digressioni. Leggere è passeggiare. Il serialismo non richiama un pluralismo di voci, però impone una polifonia dissonante. Questo perché il serialismo non propone nessuna integrazione. Semmai il contrario. Tuttavia il serialismo non si propone come meta la volontà di convincere, bensì quella di riservare un equilibrio. Che nella sua realizzazione è più dissidente di qualunque approccio alla convinzione. Infatti il serialismo si basa sulla convinzione che, se le cose stanno in un certo modo, potrebbero anche stare in un modo diverso, anche opposto, anche... Questo perché il serialismo non vuole costruire nulla. All'apice delle sue possibilità, il serialismo pone agli dei il dovere di perdonare ciò che l'uomo si è affannato a costruire con la sua arte tra tutte più tenuta nascosta da colui che adesso si rivolge agli dei: l'arte di perdere tempo. Questo perché il tempo è il territorio conquistato dal nemico di razza.

#### *Serie fondamentale*

1. Noi e il nazionalsocialismo
2. La Resistenza
3. Come parlare della Resistenza?
4. Il *flâneur* [*Höhepunkt*]
5. Razze inferiori
6. Europa antisemita
7. Epica. Romanzo. Umanesimo. Anti-umanesimo

#### *Diminuzione*

La posizione dubbiosa di Laurent Binet  
 H.P. Lovecraft  
 Epica e romanzo  
 Vincere perdendo (Heidegger)

#### *Aumentazione*

La carogna del linguaggio  
 Baudelaire  
 L'islam a culo nudo  
 Il meticciano  
 Non si può più sognare l'Europa  
*The Idea of North*  
 Hvor er norden?  
 Ciò che i sogni non sognano più  
 La Grande Città  
 L'odio verso la propria razza  
 La bestemmia come archetipo collettivo dell'Europa  
 La Terra del Sacro  
 La macchietta  
 Il tema dell'anima differita  
 La costruzione del romanzo  
 Il guerriero indoeuropeo nell'analisi di Georges Dumézil  
 L'uso svilito e l'uso proprio della lingua



## Nuova Europa

La necessità della pulizia razziale  
 Le razze inferiori  
 I “malriusciti” di Nietzsche  
 Essere umano e oggetto biologico. Colpa e importanza della filosofia  
 Ode al dio creatore delle razze inferiori  
 La vita da topo nella terra del lutto  
 La terra che chiama il suo abitante

*Moto retrogrado*

“Storia come dire” / “storia come vedere”  
 La memoria del futuro  
 L'accerchiamento (Terra in lutto, 2)  
 L'addio del *flâneur*. Laurits alla Ølhallen [*Hauptrythmus*]  
 Ciò che da sempre era necessario conoscere all'inizio