

di Giulio M. Chiodi

Lo spezzone di una torre, alto e circolare, semicoperto di vegetazione, sul ciglio di un rilievo roccioso a pie' di monte. Il colore del sasso, che compare a macchie indistinte tra i rampicanti, confonde la sua mole con l'elemento naturale in cui è inserita. Questa è sì una rovina del passato, ma così come la si scopre è anche presente, un'opera a se stante, lavorata dal tempo.

Ho scorto innumerevoli volte dal finestrino del treno quella torre, e ne ho percepito ogni volta un confuso ed inesprimibile richiamo.

Ho detto esattamente: lavorata dal tempo. Il tempo è modellatore, intagliatore, sagoma e tornisce. Ora quella torre è un robusto frammento di natura che ha assunto la forma che gli ha impresso il tempo, perdendo per la maggior parte quella che gli avevano dato gli uomini.

Se la si pensa in rapporto al passato, il suo biancore, che fende la boscaglia, le conferisce un aspetto spettrale. È la sollecitazione del ricordo e dell'immaginazione di un passato che evoca tale spettro. Ma oltre allo spettrale si percepisce anche del cadaverico: deriva dalla restituzione del suo corpo alla terra, giacché è questa restituzione che di un corpo fa pienamente un cadavere.

Noi non possiamo guardarci dall'esterno, il che significa che non possiamo guardarci affatto (guardarsi dall'interno è più possibile, ma non è propriamente un guardare). Qualcuno può provare a guardare il suo simile; ma se lo considera proprio come simile, cioè come una sorta di suo specchio, non fa che disporre uno specchio di fronte ad un altro specchio. Tra due specchi, senza nulla di interposto, non compare nessuna immagine.

Più che lo sguardo, allora, ci aiuta il ricordo, che realmente può fungere da una specie di specchio. Anche di noi stessi. Ricordare vuol

dire rendersi conto del mutamento, sapere che si è stati e che poi si sarà. I rispecchiamenti, in tal caso, sono i mutamenti nel tempo. Ma che cosa, nel decorso temporale, ci può far assomigliare allo spezzone di una torre? Chiedendocelo, cerchiamo di usare la torre, a sua volta, come uno specchio, anche se le eterogeneità che intercorrono tra noi e la torre ci rendono certamente ben poco disposti a considerarla immediatamente come un nostro simile.

Tutti e due, noi e la torre, abbiamo un passato; tutti e due, noi e la torre, subiamo un divenire. Si può in ciò ravvisare una sorte comune? Il bisogno di accomunare e di differenziare è parte essenziale del nostro modo di condurre la ragione. Tuttavia è un bisogno che ci fa cadere in ambiguità insolubili. Nel nostro caso esse sorgono dall'accoppiamento di un dubbio e di una certezza.

Il *dubbio* è se, e in qual misura, può riprodurre noi ciò che sappiamo diverso da noi ed esterno a noi, circoscritto in una sua identità, che non ha proprio niente a che fare con la nostra: a quale similitudine ci può portare la dissomiglianza? Su questo ci aiuta a riflettere la torre, che come si presenta non ci assomiglia affatto. La *certezza* è che la possibilità di un rispecchiamento richieda la diversità sostanziale di ciò in cui ci si rispecchia, così come diverso è uno specchio rispetto all'oggetto che vi si rispecchia. È nel diverso che ci dobbiamo guardare; più propriamente, il guardarci accade nella forma dell'essere guardati dal diverso, quasi un guardarci mediante l'essere guardati dal diverso preso come specchio. È qui che si nascondono tutti i nessi segreti delle similitudini e dei paragoni.

Non stiamo parlando di semplici associazioni mentali, pur operando dei paragoni. La torre è un'intima immagine dell'io. Dell'io ci comunica il suo dove, il suo dentro, la sua essenza rimossa. La torre dà forma a quella sostanza indistinta e indefinita che si salda coi nostri istinti e con le nostre passioni, che pervade impercettibilmente i nostri sentimenti e che conferisce loro un senso unitario. Li chiama a sé e ci dice qual è il nostro *status* e quale potrebbe o dovrebbe essere, come ne stiamo prendendo cura o come ci stiamo munendo di ciò che abbisogna al sé.

Se in una campagna o in una piazza scorgiamo una torre, essa cattura immediatamente il nostro sguardo; una torre, che parrebbe costruita per osservare, di fatto non passa mai inosservata: affascina e turba. Spicca, distinta nella sua identità architettonica che verrebbe quasi spontaneo dire personalità, racchiusa ben definitamente nelle sue dimensioni, nella sua altezza, nelle sue forme. Se da una finestra si

scorge uno spazio, nel quale si presenta alla vista una torre, non vi è dubbio che si dirigerà lo sguardo nella sua direzione; e se tale vista sarà abituale, accadrà molto spesso di soffermarsi a fissarla, anche sopra pensiero, facendola complice, in muto dialogo, e testimone segreta degli stati d'animo che ci attraverseranno.

Mentre lo sguardo considera le fattezze di una torre e la mente le commenta, un'essenza imprevedibile prende forma in noi. Non sappiamo descrivere questa misteriosa sostanza, ma la percepiamo come una specie di campo magnetico, che, se gli sapessimo dare materia, vedremmo nobile ed intoccabile, unico ed irripetibile. La torre stabilisce misteriose identità col nostro inconscio. Esteriormente constatiamo soltanto che è eretta, che vede lontano, che si distingue da tutto il resto, e che lo fa soltanto perché è una torre; tuttavia ci accorgiamo che non le manca affatto il lato oscuro: proprio perché vede lontano, ma contemporaneamente guarda di dentro. Che cosa contiene una torre? Ce lo chiediamo con un misto di curiosità e di turbata cautela; come se vi dovessimo scoprire qualche segreto, che nessuno deve violare.

Come il nostro io, la torre mostra di custodire in sé qualcosa di inviolabile. Potrebbe essere proprio ciò che nasconde il nostro io? E ciò che dal nostro io è nascosto? Entrare nella torre significa penetrare in un luogo che rinchioda, e non in un luogo che dischiude. La torre serve anche per imprigionare. Non viene costruita per riporvi ciò che continuamente possa o debba uscirvi. Quanto esce dalla torre proviene da un luogo segnato, che è in comunicazione con mondi oscuri. L'avvolge la sacralità muta, quasi sepolcrale, di ciò che costituisce una soglia che non si può valicare senza conseguenze. E per di più dall'alto della torre si avvistano altresì spazi che altrimenti non appaiono allo sguardo e si abbracciano orizzonti, che alla sua base sono irraggiungibili. Ed è forse per questo motivo che è anche il simbolo della nostra dignità e del nostro orgoglio, nonché del nostro destino, che temiamo di conoscere o, meglio, preferiamo ignorare. Il sedicesimo arcano maggiore dei tarocchi è rappresentato appunto da una torre, che ci indica il destino finale, cioè realmente la fine.

Per esorcizzarlo, ci tranquillizza attribuire alla torre anche dei caratteri metafisici, che alla fine sono quelle risorse in cui siamo abituati a trasferire le tensioni esistenziali, che non sappiamo o non vogliamo risolvere e con le quali hanno a che fare solo gli esercizi dell'intelligenza. È questo un modo di operare altresì sublimazioni, che ci aprono orizzonti altrimenti irraggiungibili.

Anche le associazioni mentali, adeguatamente elaborate, possono qui trovare una dignitosissima collocazione. Rifacciamoci al suono isolato di un flauto, per esempio. Potrebbe costituire la prima lezione di metafisica per qualsiasi filosofo. Gli effetti di astrazione di quel suono sono molto elevati; ed una melodia eseguita dall' "assolo" di un flauto solista nel più completo silenzio richiama alla mente, molto più di quanto non si sia disposti ad ammettere, una torre solitaria, che si erge su una vetta rocciosa rischiarata dalla luce del giorno. La torre solitaria, infatti, crea intorno a sé spazi di vuoto ed estensioni di silenzio, grandi aperture verso l'indeterminato, similmente alla voce isolata di un flauto, le cui note cristalline ed asciutte vibrano trasparenti, evocando silenziose ed aperte estensioni nelle quali spiccano come altrettante perle. Del resto il flauto, strumento a fiato dai timbri compatti, in un bosco si trova perfettamente a casa propria.

Torniamo al nostro spezzone di torre, da cui siamo partiti. L'idea di stabilire un confronto col suo *status* è nata da una semplice constatazione: essa, così come appare, si presenta come un corpo spettrale e cadaverico insieme.

L'aspetto cadaverico è più semplice da descrivere. Esso è costituito dal ritorno alla terra, ossia dal ritorno al luogo della propria provenienza. Quale che sia il rito funebre che si celebra - sepoltura, cremazione, imbalsamazione, abbandono sul terreno in pasto agli animali e agli elementi, dissolvimento chimico - il corpo restituisce alla terra e alla natura le sostanze che lo compongono. Anche le sembianze immobili di un cadavere a poco a poco si assimilano alle fissità naturali e sempre più si annullano nelle altre sostanze e rigenerazioni della natura. L'immagine dell'antica torre, che ormai si confonde con le forme e i colori dell'ambiente, ci richiama un'idea analoga, cioè il ritorno al molteplice ed indistinto della natura.

Più complessa è invece, rispetto a quella del cadavere, l'essenza dello spettro. Ha a che fare anch'esso col ritorno, ma in direzione opposta a quella seguita dal cadavere. È un ritorno che ci vuole complici, perché lo spettro non vuol starsene da solo: nella solitudine si dissolve. Mentre il cadavere ritorna là, donde *proveniva* la sua vita, là dov'è il prima della sua vita, lo spettro invece torna là dove *era* la sua vita, e più sovente proprio là dove essa finiva, per ribellarsi alla sua fine. Lo spettro non può fare a meno di mantenere un contatto con la vita. Lo spettro, dunque, ritorna tra i vivi e non accetta il suo annullamento nella natura, rifiuta di considerarsi un cadavere; si insinua nello spirito dei viventi

spettro è un tormentato non privo di stranezze e contraddittorietà; per esempio, potrebbe anche occuparsi del proprio cadavere, quando rimane insepolto, dando quindi l'impressione di volerlo accettare come tale. Ma, per un verso, lo fa proprio perché non si rassegna di essere restituito alla terra come cadavere; per un altro, invece, perché perlopiù pretende che la sua salma vi sia restituita con tutti gli onori. In questi casi, comunque, bisogna ritenere che sono più gli onori che non la sepoltura in sé o l'incenerazione che gli stanno a cuore.

Lo spettro ha sempre dei problemi irrisolti, è inquieto, si tormenta e tormenta, rifiuta le soluzioni naturali. Il cadavere, di contro, è da parte sua sempre tranquillo, e in sostanza soddisfatto del suo stato; nel suo genere, si può dire diversamente dallo spettro, gode sempre di ottima salute e di umore stabile.

È nella compresenza di queste due forme di ritorno, in direzione opposta, che si fa sostenibile, almeno momentaneamente, la similitudine tra noi e la torre. Tutti noi, come esseri viventi, sappiamo che faremo ritorno alla natura, siamo consci che il nostro futuro è di diventare cadaveri; ma tutti noi siamo in grado di ricordare qualche defunto, che riportiamo in vita nella nostra memoria e nella nostra immaginazione. Non importa che il ricordo sia dolce, perché rivolto a persona che fu cara, o non lo sia affatto; nell'un caso e nell'altro non viene meno l'essenza spettrale che abita il ricordo. A volte, anche involontariamente, le diamo forma anticipata, come accade, per esempio, allorché un nostro desiderio narcisistico ci fa desiderare che il ricordo della nostra persona si prolunghi ancora tra i viventi dopo il suo trapasso. Si tratta di una proiezione di carattere spettrale. Possiamo anche constatare che in tal modo lo spettro, quando ci compare, o quando lo anticipiamo nel futuro, si serve di noi come suo specchio; e gli riesce di farlo, giacché la diversità di *status* rispetto all'essere vivente gli consente di guardarsi nel diverso, e il suo guardare consiste appunto nell'essere guardato, come il suo agire nell'essere agito da colui a cui appare.

La proprietà del ricordo di riportare un passato nel presente (che nel gioco dei rispecchiamenti è anche, all'inverso, trasferire il presente nel passato) può investire, ovviamente, qualsiasi oggetto. E così è della nostra torre. Osservandola nelle sue dimensioni spettrali, la fantasia ne riporta i suoi resti nel passato - movimento che in realtà è contrario, perché è il passato che stiamo presentificando - e la completa nelle parti mancanti e nelle strutture perdute che la componevano, ricostruendogli lo spazio e le forme, riempiendola di vita. Ricostruendola

nella mente, di fatto distruggiamo l'opera che aveva compiuto il tempo, le trasformazioni che aveva impresso col suo lavoro modellatore, commissionatogli, per così dire, dalla natura.

L'immaginazione ricostruttiva con gli organi del ricordo - e decostruttiva dei processi natural-temporali - evoca un'ombra, per quanto luminosa questa possa essere, ossia lo spettro della torre. La spettralità respinge il cadavere, non vuole il cadavere, non ne accetta la condizione inesorabile. E perciò, si è detto, si muove in direzione inversa rispetto a quella percorsa dal cadavere, e non torna a scomparire nella natura e nel tutto, ma torna a comparire nel mondo del vivente.

Come si verifica per qualsiasi altro oggetto, anche la torre quando fu costruita venne consegnata all'opera del tempo. Il tempo ha preso immediatamente a lavorarla, lentamente a plasmarla, per ricondurla, mediante una graduale consunzione - tale appare ai nostri occhi - agli elementi originari da cui proveniva. Sotto questo aspetto il tempo, contrariamente a quanto si pensa, ostacola i mutamenti, nega le novità e riporta allo stato primitivo, riconduce all'origine: il suo corso, nella sua piena estensione, darebbe ragione agli antichi che lo consideravano circolare.

Ma c'è anche un altro modo per il corpo di una torre di solidarizzare col tempo; il tempo naturale, si intende.

Sull'Appennino pavese sono visibili i ruderi di un castello, ormai ridotti a poco più di un robusto torrione cilindrico, intaccato ovunque dai secoli: il castello di Oramala. Cupe leggende lo abitano, e il suo fascino ha sedotto anche chi se n'è servito per anticipare il proprio destino, gettandosi a capofitto dall'alto della sua torre.

È sorprendente come questa torre, che da uno sperone di monte si affaccia sulla valle, sia capace di fungere da orologio stagionale. Complice la vegetazione che le fa da cornice, la torre riflette sulla sua superficie i toni delle stagioni, segnando la loro successione, anche se la nostra alterata atmosfera ne ha quasi cancellato le differenze. A primavera la mole si riveste di luce fresca e pulita, mentre col progredire dell'estate perde poco a poco quel nitore mattiniale fino ad assorbire nelle sue pietre il cromatismo di un tepore pacato, che la fa simile ad un frutto maturo. Quando poi sopraggiunge l'autunno, ne accompagna il corso, tingendosi di riflessi pensosi e soffusi di ombre, che ne fanno un quadro dipinto da un pittore del pieno romanticismo tedesco; mentre quando l'afferrano le morse gelide dell'inverno, pare irrigidirsi e farsi minacciosa, simile ad un blocco grigio di metallo, pron-

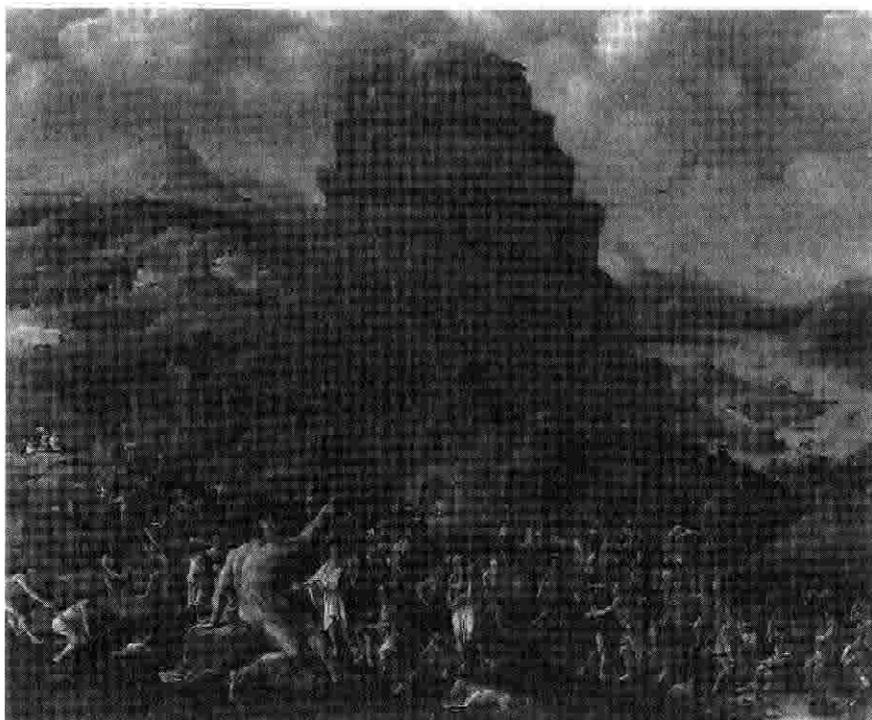
to a sfidare ogni sorte. Ma pur in queste trasformazioni, si erge sempre vigile ed inquietante, carica di energie noumeniche.

È probabile che molte torri siano ugualmente in grado di fungere da orologi stagionali, o fors'anche cosmici. Quel che conta è che si tratta di orologi che mostrano un tempo naturale, naturalmente liturgico, che va distinto dal tempo artificiale e convenzionale degli orologi meccanici e dei calendari.

Non devono sfuggire le differenze in proposito. Infatti, su una torre può essere montato un orologio meccanico. Ma in tal caso la torre ci mostra qualcosa di artificioso, di contraffatto. Assomiglia ad una specie di pendola all'aperto, è trattata come un giocattolo, i segreti che contiene sono più prevedibili, e le misteriose identità col nostro essere si affievoliscono, al punto da scomparire; e ciò avviene non soltanto perché possiamo anche noi portare al polso un orologio. Oppure quella identità si stabilisce nell'ordine degli adattamenti quotidiani, delle banali maschere che abitualmente siamo costretti ad indossare nella vita comune, coi nostri gusti, i nostri orpelli, le nostre convenienze, con le nostre fogge di tutti i giorni. Possono fare eccezione, invece, i campanili veri e propri, perché rinunciano in gran parte alla misteriosa dignità delle torri, per cederla al confortevole sentimento di consuetudini d'appartenenza, intima e popolare.

Invece, non accade precisamente la stessa cosa, se la torre, anziché di orologio meccanico, fosse munita di una meridiana. Anche in questo caso le proprietà simboliche della torre verrebbero in buona parte meno, ma in misura inferiore del caso precedente; e, ancora una volta, ciò non avviene soltanto perché noi non siamo soliti portarci addosso una meridiana. Il fatto che l'orologio sia un oggetto che funziona solamente coi suoi ingranaggi meccanici, mentre la meridiana, per prestare i suoi servigi, abbia bisogno dei raggi del sole non è senza conseguenze. A differenza dell'orologio, la meridiana non impone nessun suo ordine temporale alla natura, anzi obbedisce a quest'ultima e, solo, le aggiunge qualcosa di vagamente enigmatico ed iniziatico.

Il riferimento che ora abbiamo fatto agli orologi, quale che sia il loro tipo di funzionamento, concerne solo la constatazione che la loro presenza sulle mura di una torre muta l'anima segreta della torre. Tende a trasformarla in oggetto per usi esteriori. Il caso più evidente è quello delle torri campanarie, che, senza il *pathos* religioso del campanile di una chiesa, ostentano la loro funzione esteriore. Certamente moltissimi di essi possono risultare anche più attraenti, per arte ed



Cerchia di Jan van Scorel, *La torre di Babele*. Venezia, Ca' d'Oro.

architettura, di chissà quante torri, ma appunto in virtù di quell'ostentata funzione, entriamo in contatto con essi secondo uno spirito completamente diverso da quello che ci involge di fronte ad una torre che sia semplicemente una torre.

Riprendiamo ora le nostre osservazioni sul lavoro del tempo secondo i disegni della natura, come lo abbiamo rilevato contemplando la nostra torre, e compariamolo a quello praticato dagli uomini. Lungo gli anni non saranno certamente mancati alla torre interventi, ricostruttivi, da parte degli uomini, probabilmente anche a seguito di episodi bellici, e forse anche di eventi distruttivi ad opera di improvvisi accadimenti naturali, ma in ogni caso nulla ha arrestato l'operosità silenziosa ed incessante del tempo, anzi tutto l'ha favorita.

Non è affatto secondario riflettere sulla differenza tra intervento umano e intervento naturale. Qui si ripete l'opposta direzionalità delle rispettive azioni. Prima di tutto, rispetto all'oggetto, che è fatto da mano d'uomo, l'intervento umano può essere costruttivo o distruttivo,

quello naturale solo distruttivo, in vista di impossessarsi di un prossimo cadavere.

Gli uomini possono distruggere per motivi di utilità, per motivi di guerra e di vendetta e anche per futile gioco; non mancano certo di inventiva in proposito. Comunque, hanno sempre altresì ragioni per costruire, ricostruire, abbellire, rafforzare, restaurare, ristrutturare, trasformare. Non così, invece, fa la natura. Prima di tutto, come sopra si notava, è alleata del tempo e ne asseconda l'opera o, addirittura gliela prescrive; in secondo luogo agisce anche in proprio, senza attendere le lungaggini del tempo, scatenando intemperie, seguite da frane e smottamenti, nevicata e gelate, orientando le raffiche di vento, provocando alluvioni e provocando perfino sconvolgimenti tellurici terribili, quali sono i terremoti. Soprattutto sulle costruzioni, come quelle delle torri, i suoi interventi sono di vistosa distruzione. Colpiscono, infatti, più incisivamente proprio quelle opere che appaiono più grandi e più robuste, quindi che considera più palesemente avverse. Così procede la natura.

Per vero, questa sorta di ostilità che la natura sembra dimostrare è l'espressione di una volontà - chiamiamola pure così, anche se in modo improprio - di riappropriazione di quanto le fu sottratto nella sostanza e nella forma. Essa fa sì che la costruzione sia ricondotta alla realtà da cui proveniva, torni cioè ad essere materia ed elemento indistinti, allo stato originario. Per questo vuole che ogni costruzione si trasformi nel proprio cadavere. La natura vuole cadaveri, così come vuole noi stessi come cadaveri.

L'osservazione più immediata e banale è che l'intervento, tanto dell'uomo quanto della natura, vada al rispettivo beneficio di ciascuno dei due. La natura, infatti, riporta l'oggetto costruito a se stessa; gli uomini, sottraendo la materia alla natura, la plasmano e la manipolano per soddisfare se stessi. E va da sé aggiungere che la natura, come abbiamo detto, così come si comporta con le costruzioni umane, altrettanto fa con gli uomini, che sono peraltro sue proprie ed immediate creature. Se l'obiettivo è di fare l'uomo cadavere, è per rifagocitarlo; è un atteggiamento che ci ricorda quello della dea egizia Nut, che partoriva il sole al mattino per inghiottirselo alla sera, onde poi ripartorirlo all'alba del giorno seguente.

La natura, però, riserva a volte dei riguardi particolari all'essere vitale che ha generato e, generosamente, gli presta energie ricostitutive, gesto che sembra non compiere mai nei confronti di ciò che è costrui-

to dagli uomini. Sente ogni costruzione come qualcosa di artificiale e, perciò, come entità contro natura, quindi contro se stessa. La costruzione è un artificio escogitato dagli uomini, mediante il quale essi imprimono alla materia un carattere e una destinazione diversi da quelli che aveva stabilito la natura. E sembra che la natura non intenda mai perdonarlo. È comprensibile, come lo è anche l'indulgenza che spesso mostra per l'uomo in quanto essere animato. Preso come essere vivente, egli le appartiene direttamente, al contrario di ogni costruzione artificiale - che la offende - e lo si può dire altresì suo figlio. È come se la vita che egli deve alla natura fosse in realtà una concessione per farlo giocare, come si fa per un bambino. Del resto gli uomini attribuiscono alle loro costruzioni la stessa importanza che un bambino attribuisce ai giocattoli. A un certo punto arriva il momento in cui il gioco deve cessare. Sotto quest'ultimo profilo la natura si comporta come madre.

Decomponendo le costruzioni per riportarne gli elementi alla loro origine la natura mostra un punto di vista unitario di tutte le nostre opere umane. Ne mette sì in evidenza l'artificio, se singolarmente prese, ma dal punto di vista complessivo, quello appunto unitario, ce le rivela come prodotti metafisici. Sono appunto $\mu\epsilon\tau\ \tau\ \psi\upsilon\sigma\iota\kappa$, sono oltre le cose fisiche, cioè al di là di quanto è naturale. Metafisica, artificio e gioco sono parenti molto stretti; si librano al di sopra del mondo naturale come esseri, di cui la prima funge da anima, il secondo da corpo, senza che peraltro lo siano, e il terzo da spirito e da motivo.

La massima concentrazione di giocattoli per uomini è la città. In essa, si può dire, tutto è artificio e tutto è metafisico. Anche quando ne fa parte la natura - per esempio con prati, alberi, animali - essa è presa strumentalmente, come artificio, e manipolata da una mente architettonica e urbanistica, che la trasforma in oggetti metafisici e ornamentali, quali sono i parchi, le aiuole, i giardini, fino ai giardini pensili, sostanzialmente concepiti come soprammobili. Quanto agli animali, vivono al guinzaglio, rinchiusi in gabbie o concentrati in una mostra zoologica.

La città è un grande organismo meccanico sempre inquieto ed agitato. Movimento, rumori, colori, anche se, questi ultimi, inanimati. È difficile in essa seguire il filo di un pensiero; le idee si spezzano continuamente, si sfilacciano, interferiscono e si perdono per strada. Nel suo rimestarsi incessante, come un immenso minestrone in ebollizione, nel suo tutto multiforme e indifferenziato la città è realmente un

mondo metafisico e cinematografico. Per questo quando in una città scorgiamo una torre, essa è sempre un monito, anche se non ce ne sono chiari i termini.

Nel suo insieme la città è certamente monotona, ossessiva, in continua ripetizione di se stessa: ciò perché è autoreferenziale e in maniera autistica si riproduce ciecamente.

Tuttavia non sconvolge necessariamente. Dalla città ci si può distaccare e, quando si sa indossare la giusta corazza, si può rimanere indenni dai suoi assalti.

La corazza occorre anche di notte, proprio allorché dovrebbero scorrere le ore del buio e del silenzio, le ore della quiete e del riposo, dove si forma l'altro volto del giorno. Spesso di notte la corazza è ancora più necessaria che di giorno. Nei contorni dei silenzi remoti risuonano reiterati rombi o ritmi sgraziati, percussioni, martellamenti o irrompono improvvisamente e con grande sgarbo i motori delle automobili e delle motociclette. Nelle stagioni più calde si aggiungono i brontolii dei condizionatori d'aria e gli schiamazzi di isolati gruppi di giovani che si assordano vicendevolmente, forse perché hanno ben poco da ascoltare l'uno dall'altro. Ed anche numerose luci fugano la tenebra e l'attraversano con bagliori, con intermittenze, con fasci e chiarori fissi, che mostrano quella prepotente aggressività dei richiami pubblicitari. La città vuole avere un unico volto: alla luce e alla tenebra, al loro contrasto, al suono e al silenzio, che sono manifestazioni della natura, preferisce un tutto informe ed indistinto; il colore del giorno e della notte si incontrano nel grigio fumo.

Nelle città si vanno costruendo due tipi di templi: le banche e i supermercati. Le banche sono templi di stampo occidentale, sono opere di un culto monoteistico, quello del denaro. Riflettono questa loro natura anche nelle costruzioni. Eredi delle chiese, ne occupano gli antichi spazi, centrali e ben esibiti nei luoghi più prestigiosi della città; gli edifici che le ospitano sono compatti, in vista ed accurati. I supermercati, invece, sono templi di stampo orientale e politeistico, concepiti non già in modo monolitico, ma piuttosto come aree sacre dall'andamento vario. Essi soddisfano il culto degli oggetti di massa.

Si deve pensare soprattutto ai supermercati all'ingrosso. Il complesso della loro area sacra ricalca schemi cosmici; si presentano come una sintesi del mondo: sorgono ai margini della città, ma si modellano su di essa. Si presentano, al primo sguardo, come città nella città o città accanto alla città, ma ad una più attenta osservazione si scopre che

vogliono essere qualcosa di più della città. Infatti ne concentrano in sé quel che ne viene ritenuto il meglio, esposto vistosamente ed esaltato in maniere sublimi, come le immagini e gli oggetti sacri dei culti politeistici.

Sono grandi spazi quelli occupati dai supermercati all'ingrosso. Sono sottratti alla continuità della natura e per certi versi a quella della città stessa, interrompendone anche il contatto con la campagna. Come un santuario orientale, ognuno riproduce in sé il mondo e la vita, secondo i ritmi imposti dai prodotti esibiti. Nella città sacra si trova di tutto: dagli oggetti di uso intimo, agli utensili, al mobilio, alle suppellettili, alle apparecchiature di lavoro, a materiali di impianto, a motori, macchinari e veicoli, ad oggettistica e futilità, a prodotti di arte e di artigianato, cibarie, strumenti per giardinaggio, nonché luoghi di sosta e di ristoro con servizi vari e diversivi da diporto. È lo specchio riprodotto della vita stessa e dei suoi giocattoli, nelle sue potenzialità e prospettive, presenti e future, nel quale si prefigurano la soddisfazione dei suoi bisogni e i processi del suo perfezionamento. La vita si configura in una somma di oggetti. Si tratta della vita degli oggetti e delle costruzioni che il tempo e la natura attendono per renderli cadaveri.

È istruttivo sostare qualche volta in osservazione di uno dei grandi supermercati all'ingrosso. In particolare colpisce il brulicare del pubblico. È tutto un entrare ed uscire, come se gli anonimi enormi prefabbricati fossero un alveare o la struttura di un termitaio. Viene da pensare, infatti, anche al via vai delle formiche. Solo che queste si affannano a trasportare il loro minuscolo carico e ad infilarlo faticosamente nei cunicoli del formicaio, mentre i frequentatori dei supermercati fanno l'inverso: escono dai capannoni e si sforzano di caricare sulle automobili i loro carichi. E come avviene per le formiche, molti entrano ed escono senza un apparente motivo che quello di muoversi tra il dentro e il fuori. Per capire bene, tutto dipende da quanto, come osservatori, si prendono le distanze da questo tempio pagano. C'è un'esatta misura, dalla quale ci si chiede: che esseri sono mai costoro che sciamano? La risposta più immediata li pone in un tutt'uno con quello che stanno facendo. In tal modo appaiono proprio come animali mossi dal solo istinto programmato dalla natura, che li ha generati quali membri di uno sciame, che si nutre dei prodotti di artificio e che non attribuisce altra motivazione al proprio essere che quella di nutrirsi di quegli aggeggi.

Ma ecco subentrare una seconda constatazione, sempre che si tengano le giuste distanze da quanto si sta osservando. Quegli esseri sono

completamente assimilati al mondo degli artefatti, ne sono diventati ingranaggi mobili; sono irretiti in una trama di cui fanno parte integrante, senza avere alcuna consapevolezza. Noi sappiamo che quella trama altro non è che l'insieme, fattosi autonomamente dinamico, delle costruzioni artificiali degli uomini; è il prodotto della loro vita, sono i loro giocattoli; è la loro vita, è il loro gioco. Nell'artificio delle loro cose costruite si sottraggono alla natura e ne sfruttano continuamente le risorse per riutilizzarle negli artefatti e negli artifici.

Il tempo, intanto, non sta in disparte a guardare, ma lavora di nascosto, compiacendosi della incessante sostituzione di cose, dell' "usa e butta" che governa quel via vai, dell'effimero che sempre più si impone: più si consuma, più si cadaverizza.

Ed eccoci alla terza constatazione. Le diamo corpo con la domanda: come la mettiamo con lo spettrale e col cadaverico? Da una parte l'espansione dell'artificio minaccia la natura, al punto che ne ricambia l'azione cadaverizzante. Mira a fare della natura un fantasma. Il fantasma è la terza figura da accostare a quelle del cadavere e dello spettro. Non è né l'uno nell'altro. Il cadavere asseconda il fluire del tempo; lo spettro lo contrasta, muovendosi con ciò a ritroso; il fantasma è la finzione del suo arresto. Ma prima di evocare i fantasmi è bene non perdere di vista come il mondo dell'artificio, nella città, evochi della natura perfino lo spettro. Basta osservare i giardini pensili, le aiuole, gli alberi intristiti, i cieli annerbiati di gas.

L'estendersi sempre più aggressivo della città genera continuamente spettri. La sua natura metafisica, cioè anaturale, rimuove l'idea stessa del cadavere. I cadaveri sono considerati con apprensione e disgusto nella città, sono giudicati una sciagura e il frutto di una malvagità della natura che non si è ancora riusciti a debellare. I loro corpi inerti vengono ammicchiati o bruciati in disparte; come si fa coi rifiuti e con la spazzatura: la sola differenza è che si contornano di qualche decoro, solo per sottolineare la disgrazia della loro sorte, per compiangerne lo stato, per soddisfare la vanità dei viventi ed assecondare qualche egoismo sentimentale, oltre che favorire il mercato che fiorisce in quel settore. La città non riconosce più un senso nella morte e ha perduto ogni culto dei defunti. La morte appartiene all'ordine della natura e non a quello metafisico dell'artificio.

Il supermercato all'ingrosso è la quintessenza della città, della vita che rifiuta il cadavere e, quindi, che rifiuta la terra; è il regno degli artefatti; la gente vi accorre incessantemente per sciamare tra gli artefatti.

Pullula, in altri termini, di giocattoli ed attrezzi per giocattoli. Le cose, solo le cose. Tra esse, di tanto in tanto si affaccia, come dicevamo, qualche spettro della natura: prende forma, per lo più, dietro oggetti per giardinaggio, tra le intercapedini e gli scorci attraverso i quali appare un ciuffo di cespugli o qualche rameggio d'albero, in un mazzo di fiori, in composizioni vegetali che ornano qualche angolo, ma anche con diretti riferimenti ad animali domestici, addomesticati e in cattività. Non mancano fotografie e riproduzioni in cartelloni, che aprono lo sguardo verso sfondi di mari, di boschi, di montagne. Di per sé sono fantasmi, ma spesso negli animi agitano degli spettri.

Qui dobbiamo aprire una parentesi sulla fotografia, che ci aiuta a capire meglio le caratteristiche del fantasma. Le fotografie coltivano un genere particolare di metafisica dell'artificio. Anch'esse sono la manifestazione concreta del rifiuto del cadavere: in maniera sottile, quasi subdola, spezzano l'alleanza tra la natura e il tempo, strappandoli a questi e a se stessi. Infatti arrestano l'oggetto che ritraggono e l'attimo in cui lo ritraggono, rubandoli al tempo e allo spazio in cui vivono e imprigionandoli in un'immagine. Il fenomeno si fa ben evidente soprattutto se ci si riferisce a ritratti umani o a riprese di costrutti umani. L'oggetto fotografato viene fermato in un suo istante, che lo sottrae comunque al lavoro trasformativo del tempo e quindi anche alle intenzioni della natura, che lentamente lo vuole cadavere. L'immagine stampata che ne resta è nelle sue fattezze sottratta alla sorte della sua cadaverizzazione, che opererà solamente sul cartoncino che la riproduce o sul supporto che la ospita.

Ma così, proprio perché su un pezzo di cartoncino, l'immagine ritrae un soggetto o un oggetto che viene cosalizzato in un suo duplicato fittizio, il cui destino è simile a quello di qualsiasi altro oggetto materiale abbandonato al tempo e alla natura. Ho detto materiale, per sottolineare l'ambiguità della fotografia. Da una parte essa sottrae l'immagine riprodotta al tempo che scorre, dall'altra essa è, in quanto cartoncino, un oggetto materiale che si consegnerà inesorabilmente alle intenzioni letali della natura, ma è nel contempo un oggetto ideale che funge da ricordo (e qui ritorna il tema della memoria) per quanto concerne le intenzioni dell'averlo fotografato. Infatti l'oggetto o, come si dice, il soggetto che si vuol perpetuare viene convertito, mediante la fotografia, in un artefatto, destinato perciò, come tutti i viventi e gli altri artefatti, a cadaverizzarsi. La natura ha già fatto o farà cadavere il soggetto naturale e, col tempo, anche il suo duplicato ritratto.

Quest'ultimo era l'ideale sopravvivenza di un essere in un tempo, in uno spazio e in una forma che non esistono affatto. La natura si riprenderà anche il ricordo che mirava a contrastarla.

In queste complesse dinamiche si cela la particolarità della fotografia. Essa ritrae ciò che più non è, ma ciò che ritrae non è tuttavia né un cadavere né uno spettro: esso è un fantasma. La fotografia possiede dello spettro soltanto la dimensione intenzionale. La copia fotografata di una realtà è originata da uno spirito spettrale, che appunto come tale rifiuta la legge naturale della trasformazione e della graduale cadaverizzazione: e lo spirito spettrale, ricordiamolo ancora, nega il cadavere, lo fugge, si ostina a voler permanere nel mondo dei viventi. La fotografia, in quanto strumento per far sì che il soggetto, ripreso così come esso si presenta, venga imbalsamato nell'immagine, vuole appunto, per questa per questa via, che sia sottratto alla natura e al tempo e non sia fatto da questi cadavere. Ma quel soggetto come rimane tra i viventi? Solo in forma di un duplicato artificiale del vivente; perciò l'entità che si riproduce non è neppure uno spettro, che si presenta, invece, come il duplicato di un cadavere e non già di un vivente. Quel duplicato non è altro che un fantasma, ossia una proiezione immaginaria dei viventi; e per di più un fantasma imbalsamato. Le fotografie non possono rappresentare che fantasmi, soltanto fantasmi. Quando ritraggono la natura esse la rendono simile ad un artefatto e l'ide che le muove è spettrale; ma esse, nel mantenere "come se" fosse naturale l'immagine, trasformano lo spettro in un fantasma. Il piacere che proviamo a contemplare fotografie è quello che ci dà l'illusione di eludere il tempo; si gode anche dell'autoinganno, del gioco con cui ci dilettiamo di raggiungere noi stessi.

Mettiamo da parte, ora, le fotografie e rientriamo nel nostro supermercato. Il supermercato all'ingrosso, concentrato massimo della città, non fa certo a meno anche di fantasmi, che sono opera della medesima metafisica che ha costruito quei templi e della quale altresì continuano a consistere. Accanto alla sua essenza spettrale essa predispone anche, come abbiamo constatato, dei cadaveri; per quanto marginali, fin che rimangono in azione congiunta il tempo e la natura, non verranno meno dei processi di cadaverizzazione, giacché tempo e natura continuano ad operare, malgrado ogni altro sforzo, all'interno e all'esterno degli uomini e dei loro giocattoli e di ogni altro artefatto. Quello che natura fa coi suoi diretti prodotti lo estende anche ai prodotti dei suoi prodotti.



Paul Brill (?), *Giona e la balena*. Venezia, Ca' d'Oro.

Nel supermercato ci sono cose, solo cose. Il mondo le considera sempre più, si diceva, sotto il principio dell'“usa e butta”. Devono essere consumate al più presto e buttate via. Questa è la vocazione della città, questa è la ragione dell'esistenza di chi la abita e dei supermercati. Dacché la cosa viene pensata immediatamente come ciò che va consumato e buttato via, è suscettibile di essere progettata già come cadavere. Il “butta” ne è la prova. La cosa, ormai, viene quasi costruita come cadavere, perché al più presto sia gettata via. Ciò manifesta una vistosa contraddizione, risolta in maniera esorcistica: il rifiuto della morte, cioè del cadavere, si esprime mediante la riproduzione ossessiva di un'infinità di cadaveri.

L'etica esorcistica del supermercato, dunque, pone gli uomini nella condizione di rifiutare la morte e nel contempo di occuparsi esclusivamente di oggetti morti. Che la società in cui viviamo rimuova l'idea della morte è una vecchia e ben nota storia. Vi si fa tutto per la vita, e sempre più si vuole subito quel tutto. Non si possiede, dicevamo, nessun culto dei morti. Incapaci di attribuirle un senso, si considera la morte il peggiore dei disguidi o degli errori, è il nulla, il nulla assolu-

to. Quanto la natura ha predisposto, al termine del gioco della vita e dell'uso dei suoi giocattoli, è considerato il nulla; ancor più di quanto a un bambino appare l'interruzione forzata da un gioco che lo coinvolge interamente. La morte non segna alcuna continuità nella coscienza, nessuna celebrazione la riguarda, tranne i residui rituali di gestualità esteriori, ormai poco o punto partecipate, stancamente e distratamente ripetute da una liturgia che non è né vissuta né compresa. È vero che dopo un decesso scatta immediatamente il mercato che si impossessa del cadavere, intendo il mercato delle esequie, ma le imprese funebri ignorano qualsiasi significato della morte, la trattano semplicemente come un'occasione per lucrare denaro, col medesimo spirito con cui si possono vendere dei prodotti di bellezza o si fanno pagare i servizi di un'agenzia turistica. Non è neppure casuale il fatto che nei supermercati, dove si può dire che non manchi nulla, non si trovino settori riservati all'esposizione di bare e lapidi funerarie. Se prima o poi accadrà anche questo, vorrà dire che al rifiuto della morte sarà subentrata l'assoluta indifferenza; ma indifferenza sempre interessata, giacché la morte si svelerà per quel che già è nelle città dominate dai supermercati, ossia un prodotto commerciale come un altro.

Si è giunti al punto che perfino nella formazione professionale di un militare, ben diversamente da un tempo, l'idea della morte è totalmente espunta, e con questa, ovviamente, anche l'immagine del guerriero. Un militare non è più messo nelle condizioni di sfidarla. La morte, per un militare, può essere solo frutto di un errore tecnico, di una distrazione o di un incidente. È un fatto estraneo al campo della sua azione. La sua preparazione consiste nel maneggiare, senza rischio alcuno, ordigni elettronici, cosicché quanto egli simula non presenta alcuna differenza con quanto, fuor di finzione, effettivamente accadrebbe nella realtà. Egli ignora la morte, anche se si può adoperare per provocarla ad altri, impunemente. Obbedisce, ha esclamato una volta giustamente Claudio Bonvecchio, al modello del *killer*. È un operare sinistro, che assomiglia di più a quello del criminale, che non del soldato. Il lato più interessante di questa nuova concezione militare sta proprio nel considerare la morte qualcosa contro norma, e quindi pressoché contro natura: come un caso fortuito o come un semplice errore tecnico o, si diceva, un disguido.

Un'osservazione centrale, è che la morte appartiene alla vita; solo un essere vivente può morire; il non morire è proprio di chi non vive. La città non ama riconoscere questa verità.

Abbracciando con lo sguardo la folla che sciamano nel supermercato multimerce, sembra che essa abbia il suo essere esclusivamente proiettato nel presente, in un presente che si allunga e si dilata. Sembra privata della memoria del passato, non ha ricordi e, di conseguenza, è inavvertita del futuro. Il suo movimento, di andare e venire, ricorda quello delle onde del mare sul bagnasciuga di una spiaggia: un movimento ripetitivo che suggerisce l'idea della staticità, della presentificazione eterna che non conosce mutamento. Cose, solo cose; cose effimere, già semicadavere; e la folla si aggira attorno ad esse come il formicaio intorno alla carogna di un insetto. Quegli esseri sembrano privi di una vita propria: vivono in funzione di quelle cose. Senza passato non si posseggono ricordi; senza ricordi non si ha memoria, non si sa donde si proviene e che cosa si è; dunque manca anche una reale direzione nel futuro. Del resto, ragionando di bassa cucina quotidiana, gli uomini non possiedono più il passato e non dispongono ancora del futuro.

Che parte occupa, in tutto ciò, la tecnologia? A parlare di temporalità e di supermercati delle città la domanda è scontata. E ce lo chiediamo ben sapendo che ci riferiamo ad un qualcosa di invisibile e inafferrabile, ma decisamente animato, che si manifesta soprattutto nella materialità delle sue applicazioni. Ma allora, la tecnologia è forse una seconda natura? E come si comporta nei confronti della prima, la più antica e legittima? Probabilmente, vuole del tutto sostituirla? Certamente. Si propone come "seconda natura".

La tecnologia è da chiamarsi in causa anche per la sua straordinaria proprietà di essere assolutamente, ed in tutti i sensi, un artificio. Anzi, lo è e lo produce; artificio ed insieme artefatto, produttore di artefatti. Questa proprietà spiega la sua eccezionale potenza di sapersi addirittura autoriprodurre. È in grado infatti, come vieppiù si va dimostrando, di riprodursi in maniera incontrollata. Crediamo di governarla mediante il nostro ingegno e la nostra volontà, del cui possesso ci vantiamo nei suoi confronti, convinti di strumentalizzarla sempre per il soddisfacimento dei nostri bisogni; tuttavia, non solo non siamo più nelle condizioni di farne a meno - e perciò ne dipendiamo - ma sentiamo altresì la necessità del suo incessante rinnovarsi e dell'accrescimento del suo potenziale. Siamo simili a genitori decrepiti e non più autosufficienti, che si illudono di mantenere sotto le loro direttive dei figli vigorosi e intraprendenti, dai quali sempre più dipendono in tutto e per tutto. Siamo, dunque, succubi della tecnologia, al punto che senza accorgerci l'abbiamo addestrata perfino a riprodursi da sola, in

maniera cieca che non siamo neppure in grado di dosare e di orientare. Come se, raggiunto un leggero declivio, l'ammasso prendesse a muoversi senza bisogno di spinte e, simile ad una palla di neve, aumentasse man mano di velocità e di volume, diventando una valanga.

L'abbiamo definita una seconda natura. La precisazione è abbastanza appropriata, in quanto ne facciamo un uso che dimostra il contrasto con quello della vera natura. Del resto, il dispiegamento delle tecnologie, nelle loro svariate articolazioni, agisce contro la natura. Più precisamente, ne sostituisce gli spazi e le funzioni, i prodotti, i procedimenti, i tempi e i modi; possiamo affermare che ne scalza l'atavico dominio. Non è azzardato affermare che la tecnologia mira a sostituire interamente la natura. È questa la sua segreta ambizione. Ecco, quindi, rivelare la sua sostanza di "seconda natura". Dei ruoli della prima tanto si impossessa, da assumere anche quello di madre, in quanto, penetrando e modificando le forme e i ritmi della biologia, altera le speci e nuove ne produce, non risparmiando neppure gli esseri umani e costruendo un'antropologia a propria immagine e somiglianza.

Anche la nostra torre, nel suo circoscritto ambito, è stata edificata mediante interventi tecnici. Ma la tecnica che l'ha costruita non operava effettive sostituzioni della natura in quanto tale, bensì soltanto di alcune sue funzioni strumentali, per esempio protettive e scrutative, ritenute meglio soddisfatte da un artefatto che non da quanto offre spontaneamente un bosco o un'altura. Nel caso della torre non vi è, in realtà, alcun tentativo di ricambio genetico.

Sotto il profilo del comportamento umano nei confronti della natura e delle sue risorse, l'imitazione di quanto essa mostra e fa è il punto di partenza in assoluto. La tecnica prende le mosse dall'imitazione della natura e dall'associazione mentale. Questa dirige e sviluppa la tecnica. Anche un animale si serve, per esempio, di liane, di rami d'albero, di pietre, di sabbia, per proprio utile, di un'infinità di risorse naturali come fa il mondo degli insetti. Ma semmai trasforma quella materia non a suo arbitrio, bensì per un procedimento necessario e previsto dall'ordine vitale a cui l'animale stesso appartiene; altrimenti abbandona la pietra usata, il legno o la liana, o altro che sia, senza intervenire volutamente su di essi. Quando l'elemento naturale si trasforma per l'uso, dunque, è per diretto effetto naturale. Almeno, così risulta sotto la nostra osservazione.

L'associazione mentale operata dall'uomo, gli fa abbinare e combinare variamente le proprietà della materia, in una misura che nessun

altro animale adotta; la compatta consistenza della pietra, di cui vengono adattate le forme, la solidità leggera e la docilità del legno, la capacità di avvolgere e di essere traente di una fune, la fusibilità di metalli forgiabili e resistenti convergono sotto la guida di una mente organizzatrice: e così nasce una torre. Ernst Jünger ha descritto molto bene anche l'antropomorfismo della tecnica, per il quale l'elettronica è un prolungamento della mente umana, i macchinari delle braccia, gli strumenti di precisione delle dita, i martelli pneumatici dei pugni, e così via. La tecnologia, però, pretende molto più. È una figlia straordinariamente cresciuta, che si sente totalmente indipendente dalla madre. E disdegna il grande ritorno ad essa.

Il grande ritorno è rappresentato dalla circolarità del movimento della natura: il ritorno nel suo grembo di ogni ente che le appartiene. Gli spettri, per quanto li riguarda, lo contrastano e mirano ad arrestarlo, lo vogliono interrompere. Anche la tecnologia rifiuta i ritorni. La sua spinta energetica, però, respinge anche la stasi, che si ritrova invece nell'ossessività propria degli spettri; è tutta protesa ad un movimento trasformativo, lineare ed inarrestabile, che non ammette né soste né regressioni alla natura. Arrestarsi o entrare nella temporalità ciclica dei ritorni di natura significherebbe la sua morte. L'ossessione di sfuggirla, tuttavia, rivela anche in essa la presenza di qualcosa di spettrale. È questa, forse, la sua anima segreta, che manifesta le sue più profonde caratteristiche di "seconda natura". Indagando in questa direzione, si può giungere ad ipotizzare altresì una lotta che gli spettri potrebbero ingaggiare contro i cadaveri. Sarebbe interminabile, perché la natura - fintanto che ci sarà ancora natura - non cesserebbe mai di produrre cadaveri, e i cadaveri, senza saperlo né volerlo, non cesserebbero di produrre spettri, almeno fin che i cadaveri conserveranno qualcosa di umano. Ma si tratterebbe di una lotta in cui dominerebbero solo i fantasmi, poiché è probabile che soltanto sotto tale aspetto spettri e cadaveri riuscirebbero a vedersi reciprocamente. È difficile, comunque, considerare in qualche modo concludente una lotta tra fantasmi

Con la tecnologia si governa la natura, ma chi governa la tecnologia? È il suo imporsi come una necessità che la rende libera ed autoriproduttiva. L'impiego di strumenti elettronici è a questo proposito decisamente emblematico. Quando si comunica e si opera con essi, ci si libera dallo spazio e dal tempo. Le distanze e le differenze di luoghi sono soppresse; i tempi si coagulano nella simultaneità. Gli alleati della natura, lo spazio e il tempo, scompaiono dalla scena e al posto della

corporeità e della sensibilità, di cui essi sono condizione, subentra la *virtualità*.

La virtualità fa correre la tecnologia sul filo del tempo, assecondando la spinta che le è propria a discostarsi dalla natura, travalicando anche l'artificio mediante la produzione di oggetti metatemporali e metaspaziali. Questa sua caratteristica ci autorizza sostenere che la virtualità mira a costituirsi come "terza natura".

Le entità virtuali non innaturano e non si innaturano, non hanno vita, non danno vita, ma la simulano. La virtualità, infatti, è una forma totale e totalizzante di artificio, che supera la normale artificialità, giacché non costruisce artefatti, ma appunto li simula. Sottrae, così, le sue manifestazioni tanto alla cadaverizzazione, quanto alla spettralità, e anima solamente fantasmi. Per certi versi si può dire che la natura trovi un suo contromondo nell'artificio - che di fatto la imita - e che l'artificio, a sua volta, lo trovi nella virtualità, che è imitazione totale dell'artificio; e che come l'artefatto alla fine fa ritorno, diventando cadavere, alla natura, così la virtualità potrebbe in ultima istanza trovare il suo esito finale nella totalità del grande artificio, facendosi simile ad un fantasma imbizzarrito.

La virtualità possiede potenti capacità di omogeneizzare gli oggetti. Non vede, perciò, torri. Una torre virtuale non si distinguerebbe da un'altra figura virtuale. L'uniformità che elimina ogni distinzione di spazi, di tempi, di forme, elide anche ogni percezione e muove alla ricerca di nuove forme di morte. Fa, così, arretrare molto in profondità la frontiera entro cui si possono edificare le torri dell'interiorità.