

FRANCESCO VALAGUSSA

Nietzsche. Il Senso come “poiesi” del Pensiero. «Sostenersi senza appoggio»

«il più sublime lavoro della poesia è
alle cose insensate dare senso e passione»¹.

«Il dramma è finito» – così scrive Melville al termine del suo capolavoro, nell’ultima pagina, dal titolo “Epilogo”, e si chiede: «perché qualcuno si fa avanti?». Risposta: «Perché uno è sopravvissuto alla distruzione»².

Possiamo interrogare questo breve frammento ponendo tre questioni: che cos’è il dramma; chi è quel qualcuno che si fa avanti; che cosa significa “sopravvissuto alla distruzione”. Simili domande non rimangono confinate all’interno del romanzo, come fossero custodite unicamente dai margini del contesto specifico e caratteristico che le sostiene. La loro validità non dipende dalla circostanza peculiare nella quale si inscrivono: la loro capacità di risonanza si estende in ampiezza e si intensifica in profondità arrivando a lambire ogni epoca della storia. Inclusa la nostra: perciò troviamo estremamente familiare l’atmosfera di un dramma concluso, e torniamo a interpellare l’immagine di un naufrago che sopravvive.

I tentativi di confrontarsi con i tre quesiti si colorano inevitabilmente in modo differente a seconda del clima e del panorama in cui ci si sforza di comprenderne il senso: questa screziatura attesta non soltanto la pluralità di concezioni del mondo. In essa si impone all’attenzione un fatto ineludibile: nelle cosiddette *Geistwissenschaften* nessun “frammento” può trasformarsi in momento inerte, ormai del tutto privo di valore. Ogni “considerazione inattuale” finisce per essere estremamente attuale nella misura in cui si mostra capace di risvegliare – proprio a partire dal margine in cui è stata relegata – quel contro movimento che consente di ripensare l’intera configurazione del presente. Nessuna considerazione, in fondo, può essere davvero “inattuale” nel campo delle scienze dello spirito: persino l’inattualità possiede valore in se stessa, e forse un valore insostituibile proprio perché capace in un lampo di riportarsi al centro dell’attualità.

¹ Vico G. B., *Principj di Scienza nuova*, § 186, in *Opere*, a cura di Nicolini F., Milano, 1953, p. 449.

² Melville H., *Moby Dick*, Oxford – New York 1988, p. 583. Tr. it., *Moby Dick o la balena*, a cura di Pavese C., Milano, 2002¹⁵, p. 588.

Alla luce di questa dinamica, ogni domanda avanza una pretesa dinnanzi a ogni epoca della storia: l'esigenza non di offrire una risposta determinata, bensì di ricalibrare i termini della questione in maniera che quella formula assuma senso all'interno di un certo contesto storico e culturale. Che cos'è il dramma? Chi si fa avanti? Cosa designa l'espressione "sopravvissuto alla distruzione"?

IL DRAMMA DELLA STORIA. LA STORIA COME DRAMMA

Che cos'è il dramma? Il dramma è la storia. Meglio, è la forma-della-storia, la capacità della storia di assumere una forma dotata di senso. Dunque non si tratta della storia particolare di Ishmael e di Ahab di cui ci parla Melville: intendere il dramma come "storia" comporta che quella storia peculiare possa ergersi a simbolo che comprende ogni altra storia. La possibilità di una tale immedesimazione costituisce il nucleo essenziale attraverso il quale il romanzo *Moby Dick* parla ad ogni epoca e di ogni epoca: ciò vale chiaramente per ogni altro capolavoro della letteratura. Se si interpreta il dramma non come quel determinato racconto composto da specifici episodi, bensì come qualsiasi storia in generale come forma-storia, accade il trapasso dal particolare all'universale: in termini aristotelici si potrebbe dire che un testo assume un carattere "poetico" nella misura in cui narra non le cose così come sono accadute bensì le cose così come potrebbero accadere³. Il gesto poetico non riporta un evento particolare, ma vive dell'universalizzabilità del particolare.

Il dramma è la storia. Hegel nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia* sottolineava una peculiarità della lingua tedesca, condivisa peraltro dalla lingua italiana: il termine "*Geschichte*" indica sia la storia come insieme di fatti avvenuti, sia la comprensione e la narrazione di tali fatti. Anche in italiano il termine storia designa a un tempo "*res gestae*" e "*historia rerum gestarum*"⁴. Non per caso, secondo Hegel: la storia nasce come filosofia della storia. Non vi è storia a prescindere da una visione d'insieme, una teleologia complessiva, una narrazione organica che sappia connettere tra loro i singoli avvenimenti, personaggi, situazioni. L'orizzonte di strutturazione di un senso patisce un certo grado di variabilità, ma comporta sempre la presenza di un ideale regolativo assunto come prospettiva entro la quale ordinare la successione degli eventi della storia.

Alcuni esempi: "filosofia della storia" per Kant è la speranza che si realizzi il piano segreto della natura in vista di un «assetto politico come grembo in cui si svilupperanno tutte le disposizioni originarie del genere umano»⁵; secondo Fichte l'esperienza è «una cassetta piena di caratteri gettati alla rinfusa uno sopra l'altro»⁶, perciò soltanto lo spirito umano

³ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1451b, tr. it. a cura di Pesce D., Milano, 1995, p. 77.

⁴ Cfr. Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Werke in zwanzig Bänden*, a cura di Moldenhauer E. e Michel K.M., Frankfurt am Main, 1970, vol. 12, p. 83. Tr. it., *Lezioni di filosofia della storia*, a cura di Bonacina G. e Sichirollo L., Bari, 2004, p. 54.

⁵ Kant I., *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, A389, in *Werke*, a cura di Weischedel W., Darmstadt 1983, vol. 9, p. 35. Tr. it., *Idea per una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*, in *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di Gonnelli F., Bari, 2004⁵, p. 41.

⁶ Fichte J. G., *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution*, in J. G. Fichte – *Gesamtausgabe*, a cura di Lauth R. und Jacob H., Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, vol. I, 1: *Werke 1791-1794*, p. 228. Tr. it., *Contributi per rettificare il giudizio del pubblico sulla Rivoluzione francese*, in *Sulla Rivoluzione francese*, a cura di Alfieri V. E., Bari, 1966, p. 77.

trasforma quel caos in un dramma storico; nell'ottica schellinghiana la storia sotto la lente della filosofia appare come «conseguimento di un ideale attraverso innumeri deviazioni»⁷; per Hegel l'intera storia attesta un processo irresistibile, ossia la progressiva assunzione di «coscienza che lo spirito ha della propria libertà»⁸; da ultimo Marx legge la storia come «lotte di classe»⁹ soltanto alla luce di un ideale finale.

Affermare che il dramma è la storia significa in effetti concepire la storia come dramma. *L'Estetica* di Hegel, in questo caso, offre uno spunto per comprenderne l'essenza: nel dramma

«l'agire individuale vuole portare a effetto sotto determinate circostanze un fine»¹⁰.

Se il poema è pura exteriorità e la lirica pura interiorità, il dramma ha luogo come terzo momento nel quale l'interno informa di sé l'esterno: l'eroe tragico intende realizzare all'esterno il proprio scopo concepito nell'interno¹¹. Nel dare forma all'esterno, lo spirito letteralmente concepisce e configura la struttura di senso del mondo. Precisamente in questo senso – peraltro già perfettamente intuito da Fichte – la storia è piuttosto “dramma storico”: la forma del dramma è per lo meno sforzo di inquadrare il complesso degli accadimenti a partire da un punto di fuga, lo scopo posto dall'eroe. Filosofia della storia è esattamente questo sforzo di intendere la storia alla luce di una forma che presiede al suo svolgimento e trova pieno compimento in essa.

Il dramma è finito, così scrive Melville: di nuovo, a esser “concluso” non è il dramma che si gioca tra Ahab e la Balena bianca; a terminare è la forma del dramma come possibilità di concepire la storia. Il dramma come forma è venuto meno: cessa la possibilità di intendere il dispiegarsi di una molteplicità temporale alla luce di un unico ideale complessivo. Ciò è testimoniato anche soltanto da una sommaria ricognizione della storia della metafisica successiva ai nomi dianzi citati.

Per Schopenhauer rimane forse possibile rintracciare un estremo residuo di unità nella molteplicità storica: quando ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* si legge la celebre formula che sintetizza la dinamica della storia «*eadem sed aliter*»¹² si avverte come al fondo di tale concezione emerga già la convinzione che il guazzabuglio dei mutamenti storici ripropone oggi la stessa cosa di ieri.

In tal modo, però, l'ideale che sorregge la molteplicità storica non consente più di ordinarla come conseguimento progressivo del fine. L'ideale rinuncia al proprio carattere

⁷ Schelling W. F. J., *System der transzendentalen Idealismus*, in *Sämtliche Werke*, a cura di Schelling F.K.A., Stuttgart Ausburg, Abt. 1, vol. 3, 1858, p. 591. Tr. it., *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di Boffi G., Milano, 1997, pp. 503-505.

⁸ Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, cit., p. 32. Tr. it., *Lezioni di filosofia della storia*, p. 19.

⁹ Marx C., Marx K. e Engels F., *Manifest der Kommunistischen Partei*, in *Werke*, a cura di Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU, Berlin 1956-1990, vol. 4 [1959], p. 462. *Manifesto del partito comunista*, a cura di Monaldi M., Milano, 2002², p. 47.

¹⁰ Hegel G.W.F., *Ästhetik III*, in *Werke*, cit., vol. 15, p. 522. Tr. it., *Estetica*, a cura di Merker N. e Vaccaro N., Torino, 1997, p. 1337.

¹¹ Su questi temi cfr. Natoli S., *La salvezza senza fede*, Milano 2008², pp. 64-65.

¹² Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Darstellung*, in *Werke*, a cura di Lütkehaus L., Zürich 1999, vol. 2, § 38, p. 517. Tr. it., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giametta S., Milano, 2002, p. 626: «il motto della storia in genere dovrebbe suonare: *Eadem, sed aliter*».

teleologico e si riformula come fulcro centrale attorno al quale "ruotano gli eventi". La specificità della storia in quanto "progresso" inscritto in un orizzonte di senso è già perduta. In fondo, la stessa *Genealogia della morale* di Nietzsche, proprio annunciandone l'irreparabile crisi, delinea l'ultima grande filosofia della storia: l'intera storia dell'occidente, nelle sue fasi e nella sua evoluzione, viene letta come effetto dell'inganno perpetrato dalla morale. La genealogia di Nietzsche dispone i millenni per una sola opera d'arte¹³: il vertice della storia non si trova più a conclusione della parabola descritta dall'umanità, bensì dall'emergere del genio.

Alla *genealogia* che destruttura la forma della storia come dramma seguirà la *morfologia* della storia di Spengler, comunque alla ricerca di una logica della storia, ma estremamente segnata dalla cesura dell'esperienza nietzscheana: la forma del dramma è tramontata e scricchiola sempre più vistosamente la pensabilità anche solo di una qualche struttura coesiva o di una qualsiasi dinamica di continuità. Di qui l'attenzione benjaminiana al frammento e alla costellazione, la costituzione del concetto heideggeriano di cura come «nullo fondamento di una nullità»¹⁴ e da ultimo la riflessione di Blumenberg "sulla forbice temporale" nel tempo della vita¹⁵.

Parallelamente o quasi, in ambito francese, si sviluppa un intenso lavoro sulla discontinuità, l'interferenza, la soglia, un «indugiare nell'intervallo inafferrabile»¹⁶ tipico per esempio dell'atteggiamento di pensiero di Foucault; allo stesso tempo si assiste a un lavoro sui margini e sulle "differenze" da parte di Derrida nello sforzo di rimuovere qualsiasi "struttura centrata", qualsiasi «immobilità fondatrice e certezza rassicurante»¹⁷; e ancora, un lavoro sul rizoma, sui punti di intersezione dei quattordici piani, proposto da Deleuze nell'intento esplicito di sostituire – forse meglio: contrastare? – la storia dal punto di vista sedentario per mezzo della *nomadologia*¹⁸.

In ambito letterario l'evoluzione novecentesca del romanzo si innesta sulla medesima direttrice e ne conferma il meccanismo implicito: la nuova forma dell'«epopea borghese» – secondo la celebre formula hegeliana¹⁹ – segna il crollo della forma epica propriamente detta. Lukács misura nel dettaglio la distanza tra le due forme antitetiche del narrare e giunge a coniare in sintesi questa formula:

«L'epopea raffigura una totalità vitale chiusa in se stessa; il romanzo cerca, con le sue raffigurazioni, di scoprire e ricostruire la nascosta totalità della vita»²⁰.

¹³ Cfr. Nietzsche F., *Nachlass 1869-1874*, 7 [125], in *Kritische Studienausgabe*, a cura di Colli G. e Montinari M., München, 1999, vol. 7, p. 182. *Frammenti postumi. Autunno 1869- Aprile 1871*, a cura di Carpitella M. e Gerratana F., Milano, 2004, p. 231.

¹⁴ Heidegger M., *Sein und Zeit*, §§ 58 e 62, Frankfurt am Main, 1977, pp. 378, 404-405. Tr. it., *Essere e tempo*, a cura di Chiodi P., Milano, 2002¹⁶, pp. 346, 369 e 370.

¹⁵ Cfr. Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main, 1986. Tr. it., *Tempo della vita e tempo del mondo*, a cura di Carchia G., Bologna, 1996, in particolare la parte seconda dal titolo "L'aprirsi della forbice temporale".

¹⁶ Natoli S., *La verità in gioco. Saggi su Foucault*, Milano, 2005, p. 10.

¹⁷ Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris 1967. Tr. it., *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane*, in *La scrittura e la differenza*, a cura di Pozzi G., Torino, 2002³, p. 360.

¹⁸ Cfr. Deleuze G. e Guattari F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980. Tr. it., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Carboni M., Roma, 2010³, p. 68.

¹⁹ Hegel G. W. F., *Ästhetik III*, in *Werke*, cit., vol. 15, p. 392. Tr. it., *Estetica*, p. 1223.

²⁰ Lukács G., *Teoria del romanzo*, cit., p. 94.

Il romanzo del Novecento in particolare attesta quella medesima perdita di unitarietà cosmica che Nietzsche aveva preconizzato e ne accentua l'ineludibilità.

L'incompiutezza de *L'uomo senza qualità* di Musil – è solo un esempio – non può essere intesa come mero *opus interruptus*, come se il tempo fosse semplicemente “mancato” all'autore per integrare i singoli brani sparsi all'interno di una narrazione originariamente pensata come coerente in se stessa. Forse mai è balenata nella mente di Musil anche solo la possibilità di concludere determinatamente la terza parte del suo romanzo “Verso il regno millenario”.

Il patrimonio di *Studienblättern, Notizen, Entwürfen* che costituisce l'insieme di abbozzi, frammenti non pubblicati somigliano a un corpo scervo di contorni, capace di continue eruzioni, incontrollabile e ingestibile, che affiora in diversi momenti della trama quasi a voler sovrapporre tra loro piani e progetti narrativi, a voler rimodellare continuamente i margini dei contesti e delle situazioni. Tale complesso magmatico non è il materiale di scarto della produzione artistica, è piuttosto parte integrante dell'opera, allo stesso modo in cui le zone ancora grezze e le porzioni non digrossate di molti capolavori di Michelangelo sono intrinseche e per così dire congenite all'interno del fenomeno scultoreo. L'incompiutezza non è alterità, è consustanziale all'espressione artistica nel suo complesso.

Allo stesso modo in un capitolo come “Proteo” all'interno dell'*Ulisse* di Joyce, privo di qualsiasi struttura narrativa chiaramente istituita e delineata come “forma di senso”. Tutt'al più una traccia: dietro, non raccolta, come il fazzoletto di cui si parla nelle ultime righe, senza nemmeno più ricordare quando e se è stato buttato²¹. Eppure quel capitolo non è sconnesso, una intramatura sottesa, quasi rarefatta, si avverte mentre scorrono le pagine: il capitolo appare in quanto tale, come la «ineluttabile modalità del visibile»²² che si legge in esordio, come il gesto del *nacheinander*, del *nebeneinander*, dell'affiancato, del giustapposto che letteralmente *succede*, ossia accade in quanto semplicemente segue.

Questi “decentramenti” nel loro complesso e nella loro varietà non solo attestano, ma concretamente celebrano le esequie della forma della storia come dramma e contestualmente dell'ideale di una filosofia della storia. Questa forma non è terminata perché bruscamente interrotta: al contrario si è pazientemente e quasi seraficamente compiuta. Non è un'eclisse improvvisa, è un tramonto annunciato. Nell'Heidegger più prossimo a Hegel si chiama “fine della metafisica” in quanto realizzazione completa e ultimata del dominio sull'ente: una fine che è conseguimento del fine.

L'epoca in cui una forma presiede alla costruzione e al dispiegamento della cosa è conclusa. Un'immagine più di altre aiuta a focalizzare il mutamento di paradigma: l'eterna clessidra di Nietzsche continuamente si rovescia²³, così come si legge nel § 341 de *La gaia scienza*, e in tal modo disarticola una volta per sempre l'illusione del tempo storico come processualità lineare diretta o per lo meno orientata verso uno scopo. Non la clessidra in sé, bensì il suo perenne rovesciamento scardina ogni teleologia: nessun inizio e nessuna fine, solo la continua nostalgia che caratterizza l'anello, in cui l'inizio brama di sparire nella

²¹ Joyce J., *Ulysses*, London 1986. Tr. it., *Ulisse*, a cura di Carosso A., Milano, 2000, p. 52.

²² Ivi, p. 38.

²³ Nietzsche F., *Die fröhliche Wissenschaft*, § 341, in *Werke*, cit., vol. 3, p. 570. Tr. it., *La gaia scienza*, a cura di Masini F., Milano, 1992⁸, p. 248.

fine e la fine di dileguare nell'inizio. Si tratta del peso più grande: nel paragrafo seguente si trova l'*incipit tragoedia*.

La clessidra, però, nel rovescio continuo della sorte, non è ancora la tragedia: soltanto sconquassa l'abitudinale visione del mondo e fa balenare per un attimo ciò che davvero giace sul fondo. Il vero abisso rimane infatti – nelle parole di Jünger – il passaggio dall'orologio a polvere all'orologio a ingranaggi: la ciclicità del tempo assicurata dal primo è sostituita dalla misurazione del suo ininterrotto avanzare²⁴. Il tempo è uniformato e omogeneizzato: le lancette scorrono ancora sul quadrante, ma in realtà non comportano alcuna ciclicità – come precisa Jünger. L'invenzione dell'orologio a ingranaggi prospetta un tempo indeterminato a venire, predispone un grembo infinito destinato ad accogliere ogni parto provocato dallo scorrere del tempo.

L'orologio digitale compie questa trasformazione: i cristalli liquidi nelle loro regole ritmiche di scomposizione e nei canoni regolari di ricomposizione superano persino la maschera di un movimento ciclico testimoniato dalla presenza del quadrante. Nell'orologio digitale ci nutriamo di puro "numero del movimento", di tempo totalmente astratto. Una misurazione del tempo che introduce surrettiziamente una proiezione all'infinito che nessun evento, nessuna narrazione sarà mai in grado di racchiudere entro i confini di un senso, di un senso qualsiasi: nell'orologio digitale viene meno la possibilità stessa di evocare punti di salienza che riescano ad assemblare una figura e a istituire una forma; il tempo diventa un gorgo che inghiotte.

Sotto questo profilo l'eterno ritorno è già soluzione, è una nuova forma per stare al mondo.

Un dramma è finito, l'altro dramma è cominciato.

IL PENSIERO SI FA AVANTI. L'AVANZARE DEL PENSIERO

"Perché qualcuno si fa avanti?". Il dramma, di per sé, è finito. Comincia l'altro dramma, quel peso immane che è l'assenza del dramma: a pesare è l'esperienza comune dell'incapacità di mantenere coeso in una narrazione univoca l'insieme dei momenti che si avvengono. La tragedia è il fatto del mero "succedersi" degli eventi. Eventi ormai ridotti a episodi, meno ancora: un "si" impersonale che succede, un succedersi. L'eterno ritorno dell'identico in questa ottica sarebbe già "qualcosa", una risposta, per quanto in alternativa allo schema teleologico più familiare.

In questo spazio-infinito-di-tempo qualcuno si fa avanti. Il pensiero *avanza*: si fa avanti rispetto a questo piano, quasi a voler determinare una sporgenza, un'asperità irriducibile sullo spazio estremamente levigato del tempo omogeneo? Oppure "avanza" nel senso che è d'avanzo, il pensiero è una scoria, una rimanenza espulsa dal congegno che proietta un'infinità di tempo, ossia che concepisce il tempo come infinito succedersi? Prima di scegliere tra le due, forse occorre domandarsi se tali opzioni siano davvero in alternativa, o

²⁴ Cfr. Jünger E., *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart 1954. Tr. it., *Il libro dell'orologio a polvere*, a cura di La Rocca A. e Russo G., Milano, 20082, p. 73.

piuttosto non indichino lo stesso? Il pensiero avanza in entrambi i sensi: se avanza, se va innanzi, avanza anche la pretesa e l'istanza di una costituzione d'ordine, di una gestione del "succedersi"; se questa esigenza viene meno, il pensiero è d'avanzo.

Le strategie messe in campo dal pensiero dinnanzi alla fine delle grandi narrazioni storiche, e così pure la ricerca di strutture e dinamiche alternative di fronte al timbro inattuabile di uno sfondo epico, non sono attestazione di un "pensiero debole", come se frammenti, costellazioni, *Lebenswelt*, rizoma e margini fossero il precipitato di un pensiero fiaccato e disorientato. Al contrario: soltanto attingendo a un'intensità inconsueta il pensiero è ancora in grado di produrre senso; un senso costruito in pura autonomia, in assenza di "riferimenti esterni" o di "garanti del nuovo ordine". Un pensare che può contare soltanto su di sé, senza alcuna coerenza esterna, senza che alcuna "continuità reale" giunga in soccorso: Pensiero *bricoleur* – direbbe Lévi-Strauss: «per lui la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone»²⁵. Soppressa ogni illusione di coerenza del mondo e della vita, il pensare si armeggia e s'ingegna attorno alla pensabilità di nuove strutture del senso.

Qualcuno si fa avanti proprio perché è "d'avanzo": in questo scarto tra l'estinguersi in questo tempo nichilistico privo di forme e il distinguersi evocando per lo meno l'esigenza di senso, ha luogo il controbalzo, il risveglio del pensiero. Il movimento del pensare si compie dalla periferia verso il centro: messo da parte, quasi d'avanzo rispetto al congegno del tempo immane, il pensiero avanza verso il centro. I concetti creati dalla gran parte della filosofia del Novecento pur disperando mirano al centro; puntano a guadagnare nuovamente la presenza di senso, a prescindere dall'effettivo conseguimento dell'intento. Ciò che rimane sotteso a ciascuno di questi tentativi non è la costruzione di una nuova filosofia della storia o l'edificazione di una nuova visione del mondo: è sufficiente alimentarne il ricordo, renderne ancora viva l'esigenza, puntare al centro pur sapendo di dover deviare la traiettoria.

Il pensiero si fa avanti perché relegato a mero avanzo: estrema forza del pensiero quella che indaga, pur nella più profonda crisi e nel crepuscolo degli idoli – idoli nei quali ancora poteva confidare – l'abitabilità di queste soglie. Il pensiero si sforza di individuare criteri per confrontare momenti di frattura, di sondare la consistenza di significati disposti in catena, serie e funzioni strutturanti. Questi sono gli azzardi, i rischi di un pensiero che in questi tentativi si rafforza. Ma in questo tragitto non siamo forse tornati al gesto filosofico che caratterizza uno dei maggiori esempi di "pensiero forte" della tradizione occidentale? La scissione che il pensiero sperimenta è già stata identificata come «la fonte del *bisogno di filosofia*»²⁶. La dialettica di Hegel sorge esattamente da un pensiero che si sente "messo a margine", che percepisce la difficoltà di abitare la soglia – se si vuole proprio la soglia fichtiana tra io e non-io – e non accetta la posizione periferica in cui è relegato. Il pensiero reagisce contro questa estraneazione, contro tale mancanza del senso.

²⁵ Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, 1962. Tr. it., *Il pensiero selvaggio*, a cura di Caruso P., Milano, 1976, p. 30.

²⁶ Hegel G. W. F., *Differenz des fichteschen und schellingschen Systems der Philosophie*, in *Werke*, cit., Band 2, p. 20. Tr. it. *Differenza fra il sistema di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, a cura di Bodei R., Milano, 1981, p. 13.

«Esso avanza contro di sé, consuma la sua esistenza – è vero – ma consumandola la elabora, e la forma che si è dato diviene, a sua volta il materiale del lavoro grazie al quale lo spirito si eleva a una nuova formazione»²⁷.

Si potrebbe intendere tanta parte delle acrobazie di pensiero del Novecento come un continuo rinnovamento, quasi una perenne rievocazione di questi passi hegeliani. Il pensiero è sempre alla ricerca di nuove formazioni, di nuove configurazioni di senso. Se per un istante si cessa di vedere nella dialettica una compiuta strutturazione del reale, e si mantiene lo sguardo fisso sulla formazione progressiva della sua costituzione, sulle dinamiche compositive, sui meccanismi di elaborazione che la compongono, ci si accorge che un testo come la *Fenomenologia dello spirito* è ancora – e da sempre – un tentativo di abitare la soglia, di collaudare i margini di abitabilità di alcuni "territori".

Anche per questo motivo Foucault avverte l'ombra di Hegel e comprende che ogni tentativo di superamento ci riconduce sempre al luogo che Hegel ha già percorso: «Sfuggire realmente ad Hegel presuppone che si valuti esattamente quanto costi staccarsi da lui; [...] e di misurare in che cosa il nostro ricorso contro di lui sia ancora, forse, un'astuzia che egli ci oppone e al termine della quale ci attende, immobile e altrove»²⁸.

L'ombra di Hegel che incombe non è la sistematicità del suo pensiero, è la tensione verso di essa: tale è la suprema testimonianza del pensiero, di un pensiero forte anche e nonostante i suoi fallimenti, le sue cadute. Anzi, "forte" perché capace di abitare le contraddizioni, di sostenere quelle aporie in cui inevitabilmente si imbatte: in questo Hegel ci attende ... altrove.

Altrove perché il suo modo di avanzare nella scissione non può più essere il nostro, eppure permane come archetipo, come fonte d'ispirazione. La dialettica è come la cronaca di uno scontro epico, di una grande battaglia di strategia: se ne studiano ancora i dettagli per mettere in atto non le stesse tattiche, ma per poter portare sul campo lo stesso spirito. Questo, anche nel caso in cui le cronache ci parlassero di una battaglia persa. La dialettica non è garante della vittoria, ma abilita a combattere la "buona" battaglia.

In quest'ottica è ancora possibile pensare Hegel dopo Nietzsche: nei frammenti postumi si legge, infatti, che «l'umanità deve essere capace di *sostenersi* senza alcun appoggio – compito immane degli artisti!»²⁹. Un compito immane che Nietzsche sottolinea essere appannaggio degli artisti, esattamente in contrapposizione al ruolo dei metafisici: ma a questo livello è davvero possibile "etichettare" un autore come Hegel, affibbiandogli la targhetta di "metafisico" per distinguerlo dall'artista?

A meno di voler ridurre la speculazione nietzscheana alla mera contrapposizione tra filosofia e poesia, tra logica astratta e gesto artistico, ciò che Nietzsche ha insegnato con la sua critica alla metafisica occidentale è l'esigenza di scardinare ogni intellettualismo che pretenda di identificare la propria concezione del mondo con il vero.

²⁷ Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, p. 98. Tr. it., p. 65.

²⁸ Foucault M., *L'ordine del discorso*, Torino, 1972, p. 55.

²⁹ Nietzsche F., *Nachlass 1869-1874*, 19 [139], in *Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 7, p. 464. Tr. it., *Frammenti postumi. Estate 1872- Autunno 1873*, a cura di Carpitella M. e Gerratana F., Milano, 2005, p. 69.

Quando nello scritto *Su verità e menzogna in senso extramurale* si domanda “che cos’è la verità”, si risponde che «un mobile esercizio di metafore, metonimie, antropomorfosi»³⁰, ciò induce ad accostare estremamente metafisica e arte. Qualsiasi *Weltanschauung* è piuttosto l’esito di un gesto artistico: qualsiasi costruzione di pensiero autentica e capace di durare, di far permanere nell’illusione che distrae dalla sofferenza dell’insensatezza è un azzardo dell’artista che prova a costruire un mondo a partire dal caos.

La dialettica di Hegel – alla lice dei testi nietzscheani – dev’essere calibrata nuovamente nella forma di un gesto artistico, che forse più di qualsiasi altro pone in atto il tentativo di sostenere senza appoggio: il pensiero che supera la scissione è lo stesso che oltrepassa la sostanzialità delle cose nel movimento del soggetto. Il vero, come si legge nella *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, trapassa dalla sostanza inerte al movimento del pensiero³¹: tale dinamica è quasi un vortice che travolge l’immediata cosalità e l’energia di questo turbine sostiene tutto il reale. Al reale viene già ora a mancare un punto di appoggio: ogni elemento è sorretto in quanto contribuisce ad alimentare la spirale della mediazione razionale. La dialettica sotto questo profilo è già una grandiosa metafora, un antropomorfismo la cui ambiguità emerge peraltro già nel doppio significato del termine *Aufhebung*.

Oggi si tende a leggere la dialettica hegeliana come ideale irraggiungibile e di fatto fassullo inscritto in un passato nel quale la metafisica era ancora pensiero forte: dialettica è il nome di uno degli ultimi inganni perpetrati dall’ontologia nella tradizione occidentale. Se invece si tentasse di scorgere nella costruzione hegeliana una sorta di “strategia di pensiero”, questo permetterebbe di accostarla a molte tendenze del Novecento. La *Fenomenologia* potrebbe essere vista come una sorta di laboratorio in cui tanta parte della filosofia contemporanea ha appreso le scaltrezze del pensiero, l’abilità e la maestria nella disposizione di quell’esercizio mobile di strutture come unica arma che si possa davvero contrapporre all’assenza di senso.

Il senso è la poesi del pensiero, il fare del pensiero, da ultimo: è l’arte del pensare. Scorgere – a motivo del contributo di Nietzsche alla storia del pensiero occidentale – la relatività di ogni offerta di senso, e dunque “depotenziare” il valore della razionalità significa leggere soltanto un versante della contemporaneità: l’altro, parimenti sottolineato da Nietzsche, è l’eroismo del pensiero, di un pensiero che smette le finte spoglie di una razionalità strutturante e fondatrice e assume quelli del rischio di una configurazione. Quell’eroismo che affiora già nello scritto su David Strauss:

«Nessuno va con passo fermo per una via sconosciuta e interrotta da mille precipizi: ma il genio corre agile e con salti temerari o eleganti per un tale sentiero, schernendo un’accurata e timorosa precauzione dei passi»³².

³⁰ Nietzsche F., *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in *Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 1, p. 880. Tr. it., *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *La filosofia nell’epoca tragica dei Greci*, a cura di Colli G., Milano, 2006³, p. 233.

³¹ Cfr. *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, cit., vol. 3, p. 23. Tr. it., *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Cicero V., Milano, 2001, p. 67.

³² Id., *David Strauss. Der Bekenner und der Schriftsteller*, in *Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 1, p. 217. Tr. it., *David Strauss. L’uomo di fede e lo scrittore*, a cura di Giametta S., Milano, 1992², pp. 77-78.

L'assenza di una fondazione ultima e normativa come carattere tipico della postmodernità, anzi come momento di convergenza di ogni istanza di pensiero in ambito contemporaneo, deriva esattamente dal riconoscimento della forza del pensiero: annunciando il carattere dell'artista come "magnifica reliquia", «come un meraviglioso straniero, dalla cui forza e bellezza dipese la felicità di epoche passate»³³, è esplicito il riferimento a una forza, a una intensità di pensiero capace di dare forma bella al divenire. La forza dello spirito, dell'interno che realizza i propri fini e i propri scopi – di cui si è parlato a proposito delle tesi hegeliane sulla natura del dramma – è esattamente la stessa che si ripropone in chiave nietzscheana come instaurazione di quel dialogo tra Dioniso e Apollo da cui dipende la nascita della tragedia.

Il pensiero avanza perché riesce a conquistare un mondo, a configurare spazi per renderli abitabili, a dar forma costantemente alla tragedia: la tragedia ricomincia e viene riformulata costantemente. Nella misura in cui il pensiero comprende di essere il creatore del senso diviene il più grande critico di se medesimo: tutti i suoi dispositivi, le catene dei concetti, plasmate nei secoli per assegnare un orizzonte di senso, tutte le belle forme forgiate per sostenere la vista di Dioniso si rivelano per quello che sono: sue creazioni e dunque insieme anche sue creazioni.

Il crollo della metafisica è insieme compimento della metafisica in quanto è manifestazione e assunzione di consapevolezza della grandiosità del pensiero come inventore di mondi: relatività di ogni prospettiva culturale e parzialità di ogni visione epocale emergono quasi per diffidenza del pensiero da se stesso. Compresa la portata assoluta della propria capacità creatrice e inventiva, è il pensiero medesimo – come gesto artistico – che diffida della propria forza. Diffida perché l'ha compresa: guarda con sospetto ad ogni pretesa di senso, a ogni proposta di narrazione proprio perché sa di esserne l'unico autentico "responsabile", l'unico ad essere in grado di *sostenere senza appoggio*. Troppo grande è il rischio che quel gesto si riveli un incantamento.

Il pensiero si avverte come debole soltanto perché ha compreso e sperimentato la propria forza creatrice: insieme ha visto i limiti del proprio fare, l'illusorietà che avvolge ogni sua invenzione nel corso dei millenni. Ogni civiltà attesta insieme l'innovazione creatrice e il limite intrinseco della sua potenza, capace di durare sino a quando l'illusione non viene smascherata: allora levata una maschera occorrerà rinvenirne e produrne di nuove. Così la stessa volontà di potenza sconta la propria ineludibile condizionatezza. "Creatore-finito" questo il paradosso dell'arte del pensare: questa ambiguità produce il riflesso in cui il pensiero forte si percepisce come debole.

Le grandi immagini del mondo si avvicinano come santuari in lotta: «affinché un santuario possa essere eretto, un santuario deve essere ridotto in frantumi»³⁴.

³³ Nietzsche F., *Menschliche, Allzumenschliche*, IV, 223, in *Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 2, p. 186. Tr. it., *Umano, troppo umano*, a cura di Giametta S., Milano, 2002⁹, p. 158.

³⁴ Id., *Zur Genealogie der Moral*, II, 24, in *Kritische Studienausgabe*, cit., Band 5, p. 335. Tr. it., *Genealogia della morale*, a cura di Masini F., Milano, 2008¹⁵, p. 85.

SOPRAVVIVERE ALLA DISTRUZIONE. DISTRUGGERE PER LA SOPRAVVIVENZA

Perché qualcuno si fa avanti? Risposta: “Perché qualcuno è sopravvissuto alla distruzione”. Il sopravvissuto è il pensare, di nuovo, non certo come astratto intellettualismo, come congegno logico che assicura la quadratura delle quantificazioni e del calcolo sul mondo. Al crepuscolo degli idoli, ai colpi nietzschiani di martello che distruggono le pie illusioni di una civiltà sopravvive l’unico protagonista, l’unico creatore di ciascuno scenario. L’intensità del pensare come arte del senso.

Proprio in quanto forte il pensiero smaschera ogni sostanzialità epocale come costruzione idolatrica e così indebolisce se stesso in quanto creatore e traffichino dei feticci che alimentano le diverse civiltà. Passaggi nietzscheani non molto distanti da un certo Kant, quello che scorge appunto l’esigenza di un canone persino per la ragione, dal momento che la vede protagonista di quel frivolo gioco in cui «essa sostituisca immaginazioni a concetti, e parole a cose»³⁵ e infine vittima di questo stesso gioco.

Colta la potenza assoluta delle facoltà, in particolare dell’interazione tra la ragione che suggerisce ideali e dell’immaginazione che si sforza di esibirli in idee estetiche che plasmano e dunque trasformano il mondo dell’esperienza, la ragione subisce un’umiliazione mai patita: la creazione di un canone, che si chiama appunto “criticismo”, ossia misurazione dei confini e della legittimità delle operazioni e innovazioni poste in essere dal complesso delle facoltà.

Destatosi come creatore, sorpreso della propria forza, il pensiero diffida di sé: tutte queste dinamiche sono già pienamente presenti in Kant, in Hegel, per altri versi in Vico; già tutto è iscritto nell’orizzonte moderno, rispetto al quale la postmodernità finisce per essere riproposizione di un’epoca mancata. All’ambiguità di un pensiero forte che si avverte debole corrisponde lo statuto di un’epocalità intrinsecamente segnata da una simile ambivalenza: il Postmoderno. La contraddizione che alimenta e tiene in vita questa “volontà di epoca” è la stessa che vede il pensiero districarsi tra forza e debolezza: debole in quanto tanto forte da percepire i limiti della propria potenza creatrice; forte in quanto tanto debole da non fidarsi delle proprie creazioni.

Postmoderno è manifestazione di una volontà di pensiero, di un gesto artistico tanto forte da voler superare la modernità, e insieme di una creazione tanto debole da risultare un *nome vuoto*, un’epoca più voluta, più pretesa, che non autenticamente vissuta, tanto da ripercorrere e rievocare di continuo la propria impotenza come carattere coerente. Rendere la forza del pensiero un momento di debolezza e trasformare la debolezza in punto di forza è l’antinomia ineludibile della pretesa di un’epoca postmoderna.

Il pensare è sopravvissuto alla distruzione in quanto è l’unico ad avere in mano effettivamente il martello, anzi ad essere l’autentico fabbro di ogni contesto culturale creato nei millenni dalle varie civiltà. Da sopravvissuto alla distruzione – come prescrive il gesto arti-

³⁵ Kant I., *Kritik der reinen Vernunft*, B738/A710, in *Werke*, cit., vol. 4, p. 611. Tr. it. *Critica della ragione pura*, a cura di Colli G., Milano, 2001, p. 712. Qui si riporta il passo per intero: «Ma che la ragione, la quale propriamente ha il dovere di prescrivere una disciplina a tutte le altre attività, richieda nondimeno essa stessa una tale disciplina, è certamente cosa che può sembrare strana. E in realtà la ragione è sfuggita sinora ad una tale umiliazione appunto per il fatto che, di fronte alla solennità e al contegno sicuro con cui essa si presenta, nessuno ha potuto facilmente sospettare che per un gioco frivolo (*leichtsinnigen Spiel*) essa sostituisca immaginazioni a concetti, e parole a cose».

stico – distrugge per sopravvivere. Vuole – forse meglio: vorrebbe – distruggere la modernità, per poter sopravvivere ad essa, per manifestare la propria forza e così invece si ritrova a palesare soltanto la propria debolezza in quanto destinato a ricadere nelle dinamiche già stabilite e già frequentate dalla modernità.

Una volta che si sia compresa – di nuovo, grazie a Nietzsche, – l'intrinseca connessione, per non dire la necessità, che lega la creazione di una nuova immagine del mondo alla distruzione della precedente, la storia della metafisica può essere concepita come avvicendamento di "quadri di senso", come una galleria di dipinti. La bellezza, quale esito dell'arte del pensare, possiede qui un doppio volto: creazione e distruzione; innocenza e crudeltà. Ogni quadro, infatti, sorge sulle macerie dei colori, delle tecniche, delle configurazioni dei dipinti che l'hanno preceduto: ogni visione del mondo si alimenta delle antecedenti come materiale da ridisporre e da riformulare.

Anche soltanto in questa dinamica si affaccia nuovamente il timbro ambiguo del pensiero, sospeso tra forza e debolezza: forte perché distruttore che crea; debole perché creatore che distrugge. Nell'oltrepassamento di una precisa immagine del mondo, nell'affermazione di una prospettiva alternativa, si sperimenta la forza del pensare. Nell'inevitabile perdita dell'immagine sostituita il pensiero sperimenta la propria debolezza: e questo è noto sin dai tempi di Hegel, nell'ambiguità del "toglimento", del negare che è anche un conservare, ma che inevitabilmente è pure uno smarrire.

Il pensare è gesto artistico capace di pervenire all'intensità e di conseguire lo scopo, vale a dire la configurazione della bellezza e l'instaurazione del godimento, della felicità che distrae dalla sofferenza. Se il pensiero è distruttore che crea, allora è potente. All'opposto, in quanto ogni immagine creata sarà vittima di una successiva distruzione, la potenza dell'arte è altrettanto bene impotenza. A farsi avanti, ad ogni svolta storica, è il pensiero che a un tempo si presenta come forte e nel fare questo si indebolisce: la sua forza parrebbe quasi arrivare a coincidere con la sua debolezza.

Anche qui, Hegel ci attende, al termine di un'astuzia che si rivolta contro di noi: rispetto all'epica che ci presenta una «azione ramificata nella totalità della sua epoca»³⁶, già nelle Lezioni berlinesi sull'estetica si legge il passo seguente:

«il nostro ordinamento industriale moderno, con le sue officine e le sue fabbriche, insieme con i prodotti che da esso provengono, così come in generale il modo di soddisfare i nostri bisogni vitali sarebbero per questo rispetto inadeguati, tanto quanto lo è la moderna organizzazione statale, allo sfondo vitale che l'epos originario richiede»³⁷.

Come dire che la modernità non è capace di consolidarsi in epoca: in essa si vive esattamente l'impossibilità di un oltrepassamento; nell'età del crepuscolo degli idoli ogni volontà di potenza si sente impotente, ogni pensiero sperimenta – oltre al margine della propria potenza creatrice – anche i limiti della propria forza. Hegel ci attende, quasi a voler mostrare, in anticipo su Nietzsche, il fatto che la modernità non sia propriamente un'epoca: il moderno coincide con il venir meno della forma-epoca e dunque non tollera alcun superamento.

³⁶ Hegel G.W.F., *Ästhetik III*, in *Werke*, cit., vol. 15, p. 339. Tr. it., *Estetica*, p. 1177.

³⁷ *Ivi*, p. 340. Tr. it., p. 1177.

Comprendere la straordinaria forza che il pensiero acquisisce nel corso della modernità significa intendere questa età come quella «in cui ogni individuo si attribuisce il diritto di avere per se stesso il suo peculiare modo di vedere e di sentire»³⁸. È Hegel a sostenerlo, verso la conclusione della sua *Estetica*: non si tratta di un'apologia del solipsismo, o di una difesa di quel soggettivismo che lui stesso aveva condannato nelle pagine iniziali della *Fenomenologia dello spirito*; qui piuttosto Hegel ha in mente l'esigenza del pensiero di costruire una propria visione autonoma del mondo stante il compimento della civiltà occidentale.

«La più alta maturità e grado che qualcosa può raggiungere, è la dove comincia il suo tramonto»³⁹.

Nel tramonto, il pensiero sorge al rango di creatore unico del reale, scorge anche la propria impotenza, il negativo di se stesso: da qui l'inevitabile sacrificio di chi comprende il proprio limite⁴⁰ – così si conclude in effetti la *Fenomenologia*. Dalla consapevolezza di quel negativo dipende l'idea di una debolezza del pensiero in quanto incapace di un'istanza fondativa ultima: in realtà tale sacrificio è anche testimonianza di una consapevolezza conseguita e di una forza raggiunta. Dinnanzi al tramonto Hegel ci attende e tuttavia rimane altrove.

E il pensiero è destinato a farsi-forza dinnanzi alle scissioni che il reale mostra.

³⁸ Ivi, p. 432. Tr. it., p. 1257.

³⁹ Hegel G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, II, in *Werke*, cit., vol. 6, p. 287. Tr. it., *Scienza della logica*, a cura di Moni A., Bari, 20048, vol. 2, p. 692.

⁴⁰ Id., *Phanomenologie des Geistes*, cit., vol. 3, p. 590. Tr. it., *Fenomenologia dello spirito*, p. 1061: «Il sapere, infatti, non conosce soltanto sé, ma anche il negativo di se stesso, cioè il proprio limite. E sapere il proprio limite significa sapersi sacrificare».