

MARCELLO FURIANI

**SUL FAR
DELLA SERA**

Saggi e conferenze (2008 – 2016)

II

VIANDANTI DELLE NEBBIE

**Collezione
di Saggistica**

Edito in Lerma

Nel gennaio 2017

Per i tipi dei Viandanti delle Nebbie



MARCELLO FURIANI

**SUL FAR
DELLA SERA**

(saggi e conferenze 2008 – 2016)

II

VIANDANTI DELLE NEBBIE 2017

*”Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando”
(Nietzsche, Prologodi Zarathustra, 4).*

NIETZSCHE NELLO SPECCHIO DI DOSTOEVSKIJ

I.

Fino alla fine del 1886 Nietzsche non sa nulla di Dostoevskij.

In una lettera a Franz Overbeck (filosofo e teologo svizzero) datata 23 febbraio 1887 Nietzsche scrive:

*“Fino ad alcune settimane fa non conoscevo neppure il nome di Dostoevskij, da quell’ignorante che sono, che non legge nessuna rivista! Facendo per caso un salto in libreria mi è capitata sotto gli occhi una sua opera appena tradotta in francese, L’esprit souterrain... l’istinto dell’affinità (o come dovrei chiamarlo?) si è fatto subito sentire, la mia gioia è stata straordinaria: devo andare indietro fino alla mia conoscenza con Il Rosso e il nero di Stendhal per rammentarmi una simile gioia.”*¹

E ora leggiamo l’inizio della prefazione ad *Aurora*, datata *Ruta di Genova*, nell’autunno dell’anno 1886, il seguente passo:

*“In questo libro troviamo all’opera un “essere sotterraneo”, uno che perfora, scava, scalza di sottoterra. Posto che si abbia occhi per un tale lavoro in profondità, lo si vedrà avanzare lentamente, cautamente, delicatamente implacabile, senza che si tradisca troppo la pena che ogni lunga privazione di luce e d’aria comporta; lo si potrebbe dire perfino contento del suo oscuro lavoro. Non sembra forse che una fede gli sia di guida e una consolazione lo compensi? Vuole forse avere la sua propria lunga tenebra, il suo mondo incomprensibile, occulto, enigmatico, perché avrà anche il suo mattino, la sua liberazione, la sua aurora?... Certamente tornerà indietro: non chiedetegli cosa cerca là sotto, ve lo dirà lui stesso, questo apparente Trofonio ed essere sotterraneo, quando sarà “ridiventato uomo”. Si disimpara completamente a tacere, quando si è stati così a lungo, come lui, una talpa, un solo...”*²

Subito cogliamo, quasi fisicamente, un’eco, una risonanza delle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij. Sembra qui venire descritta o interpretata la condizione spirituale del protagonista del romanzo. L’uomo del sottosuolo trascorre il suo tempo a spingersi negli oscuri labirinti della

¹ dalla lettera di F. Nietzsche a F. Overbeck, citata, tra gli altri, in G. Pacini, *Nietzsche lettore dei grandi russi*, Armando, 2001, p. 13.

² F. Nietzsche, *Aurora*, Prefazione I, Adelphi, 1996, pag. 3

psiche, a sezionare e a scomporre impietosamente le proprie contraddizioni, ad analizzare comportamenti, gesti, pensieri. E' un groviglio cupo e denso, fitto e contorto di autolesionismo e di autocompiacimento, dove vengono meno le leggi del mondo e gli schemi, le imbastiture astratte dell'intelletto. Sottosuolo è assenza di ogni legge o convenienza imposta dalla società o dal prossimo; è collisione incessante tra pulsioni dissimili, tra ordine e disordine, tra regole e caos, tra serenità e sovvertimento, tra costruzione e dissipazione, tra visioni eroiche e quotidiane meschinità. Sottosuolo è negazione, è distruzione, è ricusa di ogni fissità convenzionale, dove la coscienza è una malattia e il carattere dell'individuo una prigione. Indagando, esplorando il sottosuolo scopriamo - scrive Remo Cantoni nel suo famoso libro su Dostoevskij - *“tutte le nostre antinomie e le nostre contraddizioni... entriamo, come fa la psicoanalisi, nella regione inesplorata dell'intimità assoluta.”*³

Il sottosuolo ci svela il caos, la discordanza, la problematicità di ciò che *“l'intelletto si è illuso di rendere cognito, levigato e definito.”*⁴ Ne scaturisce una carica di disprezzo contro tutto ciò che di soddisfatto, di mediocre, di convenzionale ostenta l'uomo in apparente armonia esteriore con i suoi simili. Ne consegue una disarmonia radicale tra ciò che è intimo e informe e ciò che ha smercio sociale, disarmonia che alimenta e accresce una incessante e morbosa irritabilità, un costante senso di irrequietezza e risentimento. Da qui tutti i personaggi di Dostoevskij soffriranno di questa malattia, di questo *“sviluppo ipertrofico della coscienza”*⁵, vi si inabisserranno per perdersi senza speranza né soluzione o per risorgere rigenerati.

II.

La condizione dell'uomo dostoevskiano (a differenza dei personaggi di Tolstoj, quasi sempre in armonia con la natura) è quella dell'interiorità, della coscienza che si strazia e si travaglia con le sue questioni, le sue inquietudini e i suoi enigmi. E Dostoevskij, per rappresentare il male, non lo giudica da lontano o dall'alto, ma si inoltra per rintracciarlo nelle regioni più cupe e squallide del mondo in cui tutto è lecito, anche ogni miseria e ogni violenza, nel mondo, cioè, dove esiste il bisogno ma non esiste il

³ R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, Mondadori, 1948, p. 46.

⁴ Ivi, p. 47.

⁵ Ivi, p. 48.

valore. E lo fa assumendo il male su di sé -quasi come un messia dolente e peccatore- che si carichi realmente e non soltanto simbolicamente delle colpe degli uomini. Egli è insieme creatore e personaggio del suo mondo narrativo, l'abiezione e lo squallore abitano anche in lui. Ma la partecipe pietà di Dostoevskij per la pena di Raskolnikov non gli impedisce di smascherarne la pochezza ideologica. Per questo Raskolnikov è personaggio che rimane: perché -nonostante il fatto che teorizza la liceità del crimine e il diritto del superuomo a compierlo- egli è un uomo, con la passione e la tracotanza, la tenerezza e la miseria, la generosità e la meschinità di ogni uomo. Sonia ama e redime un uomo, non un superuomo, un uomo nella sua intera e unitaria persona. Nessuno, dice Dostoevskij, può erigersi a giudice di chi commette il male, ma insieme denuncia la miseria delle ideologie ridotte a precetti che conducono a rimuovere la consapevolezza del male, in un culto dell'immediatezza e dell'indistinto che distrugge e falsifica ogni *pìetas* nei confronti del corpo. Un corpo che va considerato ed è degno d'amore in quanto segno della finitezza, della sua tenera fugacità e non della sua presuntuosa enfasi, della sua piccola e amabile capacità di gioia e non della presunta onnipotenza d'ogni trasgressione che si risolve nell'offenderlo o nel violarlo.

Teniamo comunque sempre presente che Dostoevskij è uno scrittore, non un filosofo, un pensatore. I suoi personaggi non sono interlocutori fittizi a cui mette in bocca propri enunciati o pensieri e ricavare dai suoi romanzi un sistema astratto di idee, isolarne il contenuto ideologico per dedurne costruzioni organiche significa fare un torto alla sua scrittura, poiché tale contenuto, privo della sua traduzione poetica, può apparire come una forma filosofica, ma la sua ricerca non va in direzione speculativa. Il suo oggetto è la psiche umana imperfetta e contraddittoria, è l'anima ribelle e ferita che vagheggia l'armonia, che si affligge tra bene e male, che insegue una sua realizzazione compiuta sul sentiero di prove angosciose e di dolorose lacerazioni. Come ricorda Leone Ginzburg, la "*filosofia di Dostoevskij è infatti tutta poetica, e perciò ineguale e frequente di contraddizioni*"⁶.

Come il superuomo nietzschiano anche l'uomo del sottosuolo è sprovvisto di un fondamento, dell'essere e del pensiero, sul quale posare i

⁶ Prefazione a F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, 1955, p. IX.

piedi ed è privo di un terreno vitale nel quale affondare le proprie radici e dal quale ricavare le proprie linfe. Dostoevskij lamenta l'inadeguatezza dei sistemi filosofici che gli appaiono imprigionare lo scorrere del vivere nelle maglie dei concetti, e avverte se stesso come carcerato dalla stessa identità individuale rigorosamente definita, perché gli sembra che riproduca all'interno della persona la repressione sociale, asservendone l'esistenza. In un altro libro, che è *Il sosia*, l'individuo si sdoppia e si moltiplica in una pluralità psichica, rivelando come ognuno sia un altro rispetto se stesso.

Nel *L'idiota* Dostoevskij dice che "la bellezza salverà il mondo". Ora, questa espressione è comprensibile solo se, nietzschianamente, si intende per bellezza la composizione armonica (Apollo) della dimensione folle e irrazionale (Dioniso), se la bellezza è cioè la giusta tensione dell'irrazionale col razionale e configura l'irrazionalità nella forma dell'armonia.

C'è un sogno di Bezuchov che Tolstoj narra in *Guerra e pace* in cui singole gocce d'acqua, dopo una dolorosa lotta reciproca, si ricompongono nell'armonia superiore della sfera che le racchiude, le comprende e le trascende; Dostoevskij, invece, è come se narrasse il convulso dolore di ognuna di quelle gocce, che non si oltrepassa e non si placa né trova conciliazione in alcuna totalità.

III.

Possiamo ora sottolineare un primo elemento iniziale: Nietzsche e Dostoevskij hanno in comune l'esperienza profonda della crisi. Poiché l'uomo (almeno dopo la proclamata morte di Dio e la soppressione della visione antropologica operata della scienza occidentale per porsi come scienza esatta) ha abitato non il mondo, ma ogni volta e soltanto la descrizione che la religione, il mito, la scienza, la filosofia hanno consegnato del mondo⁷, ora si ritrova ad abitare una terra diventata indifferente; non è più nemmeno l'esilio la sua condizione, ma l'esperienza dell'abisso. Per questa ragione il nichilismo occidentale è il più disperato e radicale, perché si trova davanti l'indifferenza cosmica e la caduta di senso di ogni azione umana: l'uomo partecipa al tutto, ma il tutto lo ignora. Nietzsche coglie questa atmosfera di estraneità dell'evento umano a cui la terra fa pervenire soltanto un messaggio di insignificanza quando scrive:

⁷ Cfr. U. Galimberti, *L'ospite inquietante*, p.15.

“Vidi una grande tristezza invadere gli uomini [...] Che cosa è accaduto quaggiù la notte scorsa dalla luna malvagia? Tutto il nostro lavoro è diventato vano, il nostro vino è diventato veleno, il malocchio ha disseccato i nostri campi e i nostri cuori. Aridi siamo diventati noi tutti”⁸.

L'uomo, quindi, come testimone dell'aridità della terra, della vanità del lavoro, del nulla che è rimasto.

Nietzsche e Dostoevskij hanno entrambi l'intuizione di una metamorfosi dei valori cui è asservita la società, di una trasformazione fondamentale per la coscienza cristiana, di una possibilità inedita tra l'uomo antico e l'uomo nuovo, pur nella differenza dell'accento assiologico che cade su valori tra di loro non assimilabili. Non c'è più la rassicurante astrazione che distingue il pensiero dall'uomo, il destino della ragione da quello della vita vissuta: pensare significa misurarsi e soffrire nel tempo, adesione tra pensiero e corpo, tra intelletto e carne, tra ragione e sangue.

Dalle nebbie di questa crisi (non dimentichiamo che etimologicamente crisi vuol dire *scelta*, *giudizio* e quindi *distinguere*, *stimare*) Nietzsche e Dostoevskij scorgono l'avvento di un nuovo tipo d'uomo, di uno stadio antropologico diverso, nel modo d'essere e di sentire, dall'individuo tradizionale. Nel suo *Übermensch* Nietzsche non ravvisa un Superuomo, un individuo tradizionale più dotato degli altri, un essere -come ha spiegato Heidegger⁹- che abbia potenziato a dismisura le facoltà dell'uomo tradizionale, ma un uomo plurimo e multiplo, oltre l'individualità classica, quello che Vattimo chiama (al fine di “*accentuare la trascendenza di questo tipo di uomo rispetto all'uomo della tradizione*”¹⁰) un “*Oltreuomo*”, una nuova forma dell'io, non più unitario e compatto, ma configurato -come egli diceva- da “*un'anarchia di atomi*”, da una pluralità di nuclei psichici e di pulsioni non più rinchiusi e confinate nella granitica armatura dell'individualità e della coscienza. Nietzsche ci tiene a precisare che sarebbe un grave errore concepirlo come un eroe o una sorta di mezzo santo e mezzo genio o, addirittura, come l'esemplare di una razza superiore di uomini, quasi un ulteriore anello nella catena evolutiva della specie umana.

⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, vol. VI, t. 1, Adelphi, 1968.

⁹ Cfr. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, 1994.

¹⁰ G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, 1974, p. 283.

Ma sarebbe altrettanto sbagliato considerarlo come una sorta di modello con tratti e contenuti già definiti nel suo modo di vivere, da proporre all'imitazione di tutti. In *Ecce homo*, Nietzsche si ritrae con sgomento dalla possibilità di diventare egli stesso un modello, di avere seguaci che si ispirino a lui: "*Non c'è nulla in me del fondatore di religioni: non voglio credenti, non parlo alle masse; ho paura che un giorno mi facciano santo*"¹¹.

Nietzsche stesso evidenzia come il suo "*Oltreuomo*" sia intimamente affine all'Uomo del sottosuolo di Dostoevskij: entrambi intravedono l'avvento del nichilismo, la fine dei valori e dei sistemi di valori, con la difformità che per il primo -come ricorda Vittorio Strada¹²- si tratta di una liberazione da celebrare, per il secondo di una malattia da affrontare. Scrive Walter Schubart, autore di un vecchio saggio sui rapporti tra Nietzsche e Dostoevskij: "*L'uomo del loro tempo non soddisfa né Dostoevskij né Nietzsche. Essi vedono la sua insufficienza e intravedono le minacce da cui è circondato. Vedono troppe macchie in lui. Dostoevskij vede più il lato pauroso, Nietzsche più il lato spregevole. Per questo deve sorgere un uomo nuovo, la nostalgia di un nuovo tipo di umanità è al centro del loro pensiero e della loro arte.*"¹³

Entrambi riflettono e affrontano grandi problemi metafisici e sociali del loro tempo: il cristianesimo, il senso della democrazia, il valore della ragione e della scienza, il significato e le possibilità della personalità umana, la crisi dei valori, il socialismo, la storia. Si potrebbe obiettare che l'atteggiamento antimoralistico di Nietzsche dissente e diverge dal moralismo di Dostoevskij, ma credo non vada dimenticata l'ansia etica di nuovi valori che percorre tutta l'opera di Nietzsche né che il moralismo di Dostoevskij si annuncia come una trasmutazione di valori, come un'accusa all'etica conformista. Gli esiti morali divergono, perché Nietzsche insorge contro la tradizione, per lui svirilizzata, del cristianesimo e dello spiritualismo in nome di una natura esuberante e violenta, affrancata dalle ombre della colpa, mentre Dostoevskij aspira a un ritorno alla dolcezza

¹¹ F. Nietzsche, *Ecce homo*, Adelphi, 1965,

¹² cfr. V. Strada, *Il superuomo e il rivoluzionario nella prospettiva di Dostoevskij*, in AA.VV., *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, Vallecchi, 1991, p. 163 e sgg.

¹³ W. Schubart, *Dostoevskij und Nietzsche*, Luzern, 1946, p.12.

mite di un cristianesimo evangelico. L'*amor fati*¹⁴ di Nietzsche è un'etica del coraggio e della decisione, dell'orgoglio e della responsabilità, del rischio e del dominio, un'etica che confida nel talento degli uomini di essere creatori del proprio destino, della positività del corpo fedele al senso della terra.

Dostoevskij racconta invece gli umili, i miti, i personaggi come Myskin, Zosima, Alësa, che si consacrano all'amore attivo per il prossimo.

Ma, pur in termini capovolti, con accenti assiologici rovesciati, l'insieme della tematica di Nietzsche e Dostoevskij è identica. Nietzsche sembra a volte quasi una figura uscita da un romanzo di Dostoevskij: i tratti di Ivan Karamazov, l'ateo nichilista, coincidono spesso e sorprendentemente con quelli di Nietzsche. Anche Ivan compete contro Dio e dalla sua bocca esce un rosario di espressioni nietzschiane; anch'egli filosofa sull'eterno ritorno, sull'amore per il prossimo e l'amore per il remoto, sull'evoluzione dal gorilla fino al superuomo, anch'egli si scaglia contro la superstizione del progresso. Ivan è la figura più tragica di Dostoevskij, la più consimile al suo creatore e svela quanto di Nietzsche vi sia in Dostoevskij, perché -se pur quest'ultimo nulla sapeva del filosofo tedesco¹⁵- seppe anticiparne temi e tesi fondamentali, facendoli oggetto della sua ricerca dialogico-romanzesca. In Ivan Karamazov troviamo la tragedia dell'uomo nietzschiano, la tragedia dell'orgoglio prometeico che infrange ogni legge e si abbandona al proprio irrazionale piacere individuale e arbitrario, in Raskolnikov di *Delitto e castigo* incontriamo il rappresentante di una morale dell'*Übermensch* posto al di là del bene e del male e nel Kirillov de *I demoni* l'uomo che vuole uccidere Dio per trasformare l'uomo in Dio.

Sarebbe stimolante forse interrogarsi su quanto Nietzsche porti in sé molti dei valori che intende avversare, quanto della sua lotta sia proprio contro il suo personale e latente cristianesimo e, contemporaneamente, su quanto Dostoevskij si opponga alle proprie negazioni, contro le tentazioni dell'ateismo, del dubbio, contro la propria latente e violenta filosofia del piacere irrazionale, del libito. Non scordiamo che Nietzsche vive come un asceta e Dostoevskij vive come un peccatore.

¹⁴ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., p. 54

¹⁵ cfr. V. Strada, cit., p. 168.

IV.

Con Dostoevskij Nietzsche intrattiene un dialogo sotterraneo, intessuto di illuminazioni e di rifiuti.

Se affrontiamo il tema del nichilismo, non possiamo ancora una volta non evidenziare -insieme alle differenze- alcune sorprendenti analogie.

Quando legge *I demoni* Nietzsche ignora quasi sicuramente l'attualità politica del romanzo e l'assenza del momento politico dall'orizzonte di lettura non è cosa irrilevante perché per Dostoevskij il caso Nečaev¹⁶, trasfigurato nel libro, non è un mero dato di cronaca, ma l'espressione ineludibile di una crisi di cui egli - a partire dalle *Memorie dal sottosuolo* - aveva percorso il sorgere e su cui da tempo aveva cominciato a interrogarsi. Crisi metafisica che diviene inevitabilmente crisi politica e che nella rivoluzione incontra la sua naturale sede di maturazione.

Il termine *nichilismo* appare tra il Settecento e l'Ottocento nelle questioni e nelle dispute che contrassegnano la genesi dell'idealismo tedesco. Attraversa la seconda metà dell'Ottocento: si pensi per esempio a *Padri e figli* di Turgeniev dove Bazarov giovane medico e scienziato si pone come eroe della negazione che rompe con ogni tradizione e autorità: nichilista è colui che non si inchina davanti ad alcuna autorità. In questo senso viene accentuato il momento dell'azione nel suo orientamento positivista e scienziato per approdare poi nel pensiero del Novecento come il tema forte che balbetta, indaga e narra il malessere acuto e l'inquietudine profonda che feriscono e incrinano l'autocomprensione dell'uomo contemporaneo, chiamato a investigare e a vivere la potenza del negativo e a patirne le conseguenze.

Ma che cosa designa propriamente il termine *nichilismo*?

L'etimologia ci dice che il nichilismo (da *nihil*, niente) è il pensiero del nulla, o il pensiero assediato dal nulla, assillato dal nulla.

Trascuro qui una ricostruzione storica del nichilismo, rimandando - anche per la ricerca delle sue origini - a testi che con precisione filologica e storica ne ripercorrono lo svolgersi.¹⁷

¹⁶ Nečaev, rivoluzionario seguace di Bakunin, uccise nel 1869 un certo Ivanov, sospettato di intenzioni di tradimento. Individuato rapidamente come responsabile fu arrestato e processato.

¹⁷ Si veda a questo proposito, tra gli altri: F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, 1996 e F. Vercellone, *Introduzione al nichilismo*, Laterza, 1992

Ricordo soltanto che nell'antitesi tra idealismo da una parte e realismo e dogmatismo dall'altra il termine nichilismo contrassegna il compito filosofico che l'idealismo si prefigge nell'invalidare all'interno della riflessione l'oggetto del senso comune, intendendo svelare come esso "*in verità non sia altro che il prodotto di una invisibile e inconsapevole attività del soggetto.*"¹⁸ Quindi, se considerato positivamente, il termine designa la morte filosofica di ogni presupposto, se stimato negativamente, lamenta la fine delle evidenze e delle certezze del senso comune a opera della speculazione idealista.

Nietzsche e Dostoevskij pensano il nichilismo come destino storico ineluttabile, a partire dalla morte di Dio, dunque come una vicenda interna all'evento cristiano.

Con Nietzsche, in qualche modo, si imposta una sorta di identità tra cristianesimo e nichilismo. Nietzsche pensa che il nichilismo sia figlio del cristianesimo. Non sapremmo, in fondo, dire il nulla del nostro essere al mondo - questo dice il nichilismo - se il cristianesimo questo nulla non l'avesse scoperto in Dio, in Dio che muore, in Dio che si fa nulla. Naturalmente Nietzsche, quando parla del nichilismo come esito del cristianesimo, pensa questo nesso come qualche cosa di negativo: il nichilismo che nasce dal cristianesimo è un nichilismo reattivo e risentito, è il nichilismo di chi non sa accettare la vita così com'è, fatta di bene e male, di essere e di nulla. Occorre passare, secondo Nietzsche, a un diverso nichilismo: un nichilismo anticristiano, che non guarda più al dover essere, ma che sia fedele all'essere, alla terra.

Per Dostoevskij il nichilismo è un fenomeno metafisico-politico e non è accidentale che questo termine - che in Occidente a partire da Jakobi¹⁹ aveva un significato puramente filosofico - in Russia si sia prestato a designare il movimento rivoluzionario.

Dostoevskij pensa che il nichilismo sia affine a un destino. "*Siamo tutti nichilisti*", scrive, l'uomo non può uscire da questa dimensione, deve

¹⁸ F. Volpi, cit., pag. 13.

¹⁹ In una celebre lettera che Friedrich Jacobi -figura di letterato, filosofo, teorico del diritto e della politica tra tardo illuminismo e primo idealismo, feroce oppositore di Schelling- indirizza a Fichte alla fine del 1799 compare per la prima volta (in un'accezione filosofica) il termine nichilismo, come accusa nei confronti dell'idealismo.

rendersi conto che è successo qualcosa - al di là di quella che può essere la sua fede o non fede - che lo coinvolge profondamente. Questo qualche cosa è appunto lo sfondamento dell'essere, che è necessariamente lo sfondamento della metafisica. Dostoevskij, pur riconoscendo il legame del nichilismo con il cristianesimo, ne mostra tutta l'ambiguità. Ma, ben lungi dal tessere un elogio del nichilismo, si muove verso una interrogazione del fenomeno stesso, che sappia coglierne l'ambiguità, cioè che sappia gettare uno sguardo in entrambi gli abissi. Uno sguardo che sappia vedere nel nulla la condizione della nostra vita, ma che sappia anche vedere l'errore, la cancellazione, l'insopprimibile angoscia che da questo errore, da questa cancellazione derivano.

Dostoevskij porta l'ateismo nel cuore stesso del cristianesimo. Questo non solo perché il cristianesimo è la religione del Dio che muore, ma perché il cristianesimo è la religione che nega il Dio che dà ragione del male nel mondo, della sofferenza, della negatività in tutte le sue figure. Il cristianesimo ci insegna a negare questo Dio: cioè insegna che là dove Dio fosse pensato come il fondamento, come colui che risponde al mistero e lo consegna a un principio di spiegazione - dove, del mistero, ma anche del male, anche della sofferenza, in definitiva, non v'è più nulla - là dove Dio fosse pensato in questi termini (come in definitiva lo ha pensato la tradizione metafisica: Dio, l'essere necessario), lì dovrebbe essere negato in nome del male, in nome della sofferenza che si pretende di spiegare. Ma che il cristianesimo abbia in sé un momento ateistico, che l'ateismo debba irrompere dentro il cristianesimo, non significa per Dostoevskij che l'ultima parola è quella dell'ateo, quella di Ivan Karamazov che dichiara: *“Se Dio non esiste, allora tutto è possibile”*. Non colui che rifiuta l'ateismo, ma colui che lo ha portato, che lo ha attraversato, può giungere a quella dimensione di fede che è per lo scrittore russo la dimensione propriamente cristiana. Avendo conosciuto l'ateismo, avendo cioè esplicito quella che Dostoevskij chiama la *“potenza della negazione”*. Bisogna negare, e quindi accogliere la verità di Ivan, anche se è una verità dimidiata, che si arresta: bisogna sapere negare Dio come principio e come ragione ultima di tutte le cose, per raggiungere quel Dio che non è principio, che non è ragione ultima di tutte le cose, che non viene a spiegare il senso della sofferenza, ma la porta in sé, prende la sofferenza su di sé. Un Dio che si ammala per gli uomini.

È come se il male potesse essere guardato e preservato nella sua drammaticità solo fuoriuscendo dalla filosofia, che lo giustifica, lo stempera, lo neutralizza, come del resto ha fatto anche la teodicea tradizionale. Se Dio desse ragione del male, Dio varrebbe, in definitiva, come quel principio di natura che svuota il male della sua problematicità, perché allora, il fatto che noi soffriamo, sarebbe semplicemente imputabile alla nostra cecità. L'uomo non sa vedere le ragioni per cui soffre, ma c'è Dio e Dio contiene queste ragioni. Paradosso nel paradosso: Dio, cioè, l'essere, il principio, in base al quale soltanto il male mantiene la sua scandalosità, potrebbe essere pensato anche come il principio, che toglie la scandalosità del male, poiché ne fornisce la spiegazione. Nasce allora la necessità di pensare Dio altrimenti, ci avverte Dostoevskij, cioè di pensare Dio come colui che non viene a togliere, a giustificare il male, ma piuttosto viene a salvarlo conservandolo. Qui siamo nell'ambito di un pensiero assolutamente paradossale. Perché, che cosa significa conservare il male e nello stesso tempo salvarlo? Cosa significa vedere nella sofferenza l'unica via di salvezza? Cosa significa concepire Dio come l'orizzonte dentro cui un tale pensiero si lascia pensare? Significa appunto offrirsi a quei paradossi, che sono i paradossi del pensiero religioso. Un pensiero religioso svincolato dalla sua pregiudiziale metafisica, quella per cui in definitiva Dio era identificato con l'essere, l'essere con l'essere necessario, dunque con l'essere che dà a sé e al mondo la propria giustificazione, un pensiero religioso capace invece di liberare prospettive radicalmente alternative.

Perché se è vero che le religioni hanno funzionato come sistema di controllo offrendosi nella forma di dispositivi per reggere, per sfuggire l'insopportabile, per convivere con ciò che se restasse allo stato di natura non sarebbe sopportabile, credo occorra cogliere che una tormentata esperienza religiosa come quella di Dostoevskij non è certo per sua natura una forma di edulcoramento del male, ma con dolorosa urgenza aiuta a mantenere desta la consapevolezza del male, della sofferenza, della negatività. Per Dostoevskij se non fosse pensabile un paradigma altro, di redenzione e di salvezza, radicalmente altro rispetto al mondo, la vicenda mondana sarebbe in fondo inscritta in quell'idea di naturalità, di una naturalezza del negativo che negherebbe la scandalosità del male, ridefinendolo dentro a un dato di natura. Dostoevskij ci dice che il male appare davvero scandaloso laddove del male si chiede ragione a Dio.

IV.

Torniamo a Nietzsche. Le parole che Nietzsche scrive nella prefazione al *La volontà di potenza* - “*Ciò che racconto è la storia dei prossimi due secoli. Io descrivo ciò che viene, ciò che non può più venire in altro modo: l’insorgere del nichilismo*”²⁰ - le avrebbe potute pronunciare Dostoevskij a preambolo dei suoi romanzi, pur nell’antitetività dei rispettivi atteggiamenti verso il nichilismo.

Tornando a *I demoni*, Nietzsche è interessato alla figura di Stavrogin, ma la sua attenzione si volta soprattutto sul suicidio di Kirillov e sulla sua filosofia dell’uomo-dio e il contesto di questa tensione di Nietzsche per *I demoni* è quello della sua riflessione sul nichilismo che, per il filosofo tedesco, consiste in una svalutazione dei valori tradizionali - morali, religiosi, metafisici - ritenuti fino ad allora dominanti, ma si tratta di una svalutazione che scaturisce necessariamente dalla natura di quei valori che, nella tramonto della loro storia, si auto-smascherano e si auto-invalidano, impiegando per se stessi quel culto della verità da loro stessi coltivato. Scrive Nietzsche: “*Nichilismo: manca il fine; manca la risposta al ‘perché’; che cosa significa nichilismo? –che i valori supremi perdono ogni valore.*”²¹ Nichilismo, dunque, come smarrimento davanti alla caduta dei valori tradizionali, davanti al vuoto che segue quel “*perché?*”, domanda senza più risposta in grado di rischiarare e guidare l’agire dell’uomo. L’essenza del nichilismo consiste quindi per Nietzsche -che lo definisce “*il più inquietante fra tutti gli ospiti*”²² - nel venir meno dei supremi valori a cui l’Occidente, da Platone in avanti, si è consegnato. Nietzsche guarda all’uomo moderno e al suo tempo come a una fine, la fine della metafisica e del cristianesimo, la fine di ogni giudizio di valore. Per questo alla domanda: “*che cosa significa nichilismo?*” dà risposta: “*che i valori supremi perdono ogni valore*”. Evento quindi storicamente necessario e non casuale (come avverte Heidegger²³), in conseguenza del quale non viene meno la vita, ma soltanto quella veneranda tradizione che aveva

²⁰ F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, Bompiani, 1992, p.3.

²¹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, fr. (35), p. 12, in *Opere*, vol. VIII, t. 2, Adelphi, 1972.

²² F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, fr. 2 (127), p. 112, in *Opere*, vol. VIII, Adelphi, 1975.

²³ M. Heidegger, cit.

celato la vita. Nietzsche legge il proprio tempo come tempo del bisogno, della mancanza, del “*crepuscolo degli idoli*”: “*il senso dei valori*” scrive “*non è all’altezza dei tempi*”²⁴.

Nietzsche sostiene che “*il perfetto nichilismo è la necessaria conseguenza degli ideali finora coltivati*” mentre l’epoca in cui viviamo è quella di un “*nichilismo incompleto*” e di vani “*tentativi di sfuggire al nichilismo*”²⁵. In questo nichilismo “*incompleto*” di transizione, Nietzsche intende far emergere la consapevolezza del nichilismo, assecondando così la sua crescita fino alla “*completezza*”. Su questo nichilismo perfetto egli opera la sua “*trasvalutazione*” (in tedesco *umwertung*) di tutti quei valori che erano stati alla base del nichilismo stesso, aprendo così la strada verso l’esodo dal nichilismo. Ma mentre il nichilismo era un evento necessario, il suo superamento è un evento possibile, cioè politico, e l’Anticristo Nietzsche è l’autore di una sorta di Antivangelo salvifico. Contro un nichilismo *passivo* e decadente afferma un nichilismo *attivo* come espressione della volontà di potenza, grazie al quale l’uomo possa riappropriarsi feuerbachianamente sulla terra dei suoi attributi che aveva proiettato in cielo. E ciò può avvenire portando fino in fondo l’impulso dell’uomo teoretico alla verità, ossia quell’*incendio* che, a partire da Platone e dalla fede cristiana, si è ingigantito fino a noi: è proprio l’amore per la verità che consente di smascherare come errori le stesse verità che sono alla base della morale tradizionale, in primis la verità stessa, poi la giustizia, l’amore per il prossimo e Dio. E liberarsi dall’errore vuol dire liberarsi anche dalla credenza erronea che esista la verità e, quindi, non comporta la sostituzione di tale errore con un’altra presunta verità: vuol dire, al contrario, andare oltre la contrapposizione fra verità ed errore.

V.

Dostoevskij coglie esattamente nei suoi romanzi la logica del nichilismo che non è banalmente soltanto ateistico, bensì rigorosamente antiteistico, anche se per lui il nichilismo non è la conseguenza immanente dei valori tradizionali cristiani, ma una loro negazione sorta all’interno di una particolare versione storica, cattolica e protestante, di quei valori.

²⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., p. 13.

²⁵ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., p. 125.

Ne *I demoni* l'antiteismo si incarna attraverso personaggi che ne additano le potenzialità: dalla noia metafisica di Stavrogin al costruttivismo sociale di Šigalëv. Ma è in Kirillov che la logica dell'ateismo si svela con una coerenza paradigmatica. Nell'incontro con Verchovenskij appena prima del suo suicidio, Kirillov precisa non solo la logica antiteistica dell'autodeificazione dell'uomo, bensì anche il significato redentivo che egli attribuisce al proprio suicidio: con il proprio suicidio non soltanto si riappropria della sua libertà trasferita in Dio, ma, come un novello Salvatore, dischiude e addita all'umanità la strada della rivolta metafisica e della libertà assoluta, riconsegnandole l'attributo principale della divinità: l'arbitrio come libertà illimitata. L'uomo nuovo e superiore che vedrà la luce da questo iniziale atto consapevole di liberazione e di salvezza, secondo Kirillov, si rigenererà anche fisicamente, *“poiché con l'aspetto fisico presente...l'uomo non può fare a meno di Dio in nessun modo”*²⁶. Il fatto che il suicidio di Kirillov serva in realtà da copertura per il delitto organizzato da Verchovenskij non sminuisce la grandezza di Kirillov, ma fa parte della trama del romanzo, in cui anche l'antiteismo del personaggio viene imbrigliato.

Il suicidio *logico* di Kirillov può apparire agli antipodi del *vitalismo* dionisiaco di Nietzsche, se non si considera che si tratta di un suicidio sacrificale e simbolico, la cui missione soteriologica (cioè legata a una concezione di salvezza che libera dal male comunque inteso) è quella di aprire la strada a un *“oltreuomo”* trasformato anche biologicamente. In questo senso Kirillov è ancora “cristiano”. La discordanza tra Nietzsche e Kirillov sta negli esiti dell'energia vitale svincolata e affrancata dalla negazione di Dio.

Tra i frammenti nietzschiani dedicati a Dostoevskij - e in particolare in una nota di riabilitazione delle qualità affermative del delitto - si legge: *“Non a torto Dostoevskij ha detto, dei reclusi dei penitenziari siberiani, che essi formano la parte più forte e pregevole del popolo russo”*²⁷. Qui Nietzsche forza Dostoevskij a una celebrazione direi rinascimentale del malvagio come individualità energica e forte, come per altro già aveva fatto con Stendhal. Ma più significativo è ciò che Nietzsche scrive nel

²⁶ F. Dostoevskij, *I demoni*, vol.II Garzanti, 1973, p. 659.

²⁷ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., p. 129.

L'Anticristo, rammaricandosi che “non sia vissuto un Dostoevskij nelle vicinanze di questo interessantissimo decadent” (cioè Cristo) “un uomo, intendo dire, che sapesse appunto avvertire il trascendente fascino di una siffatta mescolanza di sublimità, malattia e infantilismo”²⁸. Kirillov, che riconsegna all'uomo la sua divinità alienata non grazie a quell'atto di energica vitalità che può essere il delitto, bensì attraverso quell'antivitalità per eccellenza che è il suicidio, è per Nietzsche un tipo della *décadence*, un trasvalutatore di tutti i valori che ancora non si è affrancato dal nichilismo.

Al contrario, per Dostoevskij, Kirillov, con la coerenza granitica del suicidio, non fa che svolgere l'interna dialettica dell'annichilazione dell'uomo. Per Dostoevskij, infatti, il suicidio di Kirillov non è un fatto psicologico, ma un evento simbolico, così come simbolicamente universali sono le altre manifestazioni dell'antiteistica deificazione dell'uomo (si pensi a Stavrogin, Šigalëv ecc.). Per Dostoevskij il vero *decadent* forse sarebbe stato proprio Nietzsche, che presume di oltrepassare il nichilismo assurgendolo alla perfezione in un gioco estetico che si conclude nell'autoannichilazione. Un *decadent*, cioè, che ha la presunzione di aver espugnato la coscienza di quel fenomeno *spontaneo* e necessario che è il nichilismo e di poter quindi elaborare una *politica* di *allevamento* dell'uomo nuovo e superiore. Lo sguardo che Dostoevskij rivolge a fondo nella polvere delle contraddizioni anche dolorose dell'esistenza - rendendole visibili come un raggio di sole che le attraversa - reca certo la liberazione di cui parla Nietzsche, ma la liberazione consiste per Dostoevskij nell'unità di quello sguardo, non nella dispersione di quella polvere.

Mentre riflette sulla logica coerente di Kirillov, Nietzsche non poteva non identificarsi e insieme distinguersi rispetto a essa, in altre parole farla oggetto di un'intensa attenzione e insieme criticarne quella che, secondo lui, era ancora una non superata *décadence*.

Il problema consiste nel sapere se l'utopismo dionisiaco di Nietzsche sia il superamento del nichilismo decadente o non, al contrario, una sua estrema manifestazione e quindi se a scrivere la “*storia dei prossimi due secoli*” sia stato Nietzsche o non piuttosto Dostoevskij.

Ed è a voi, oggi, che giro questa interrogazione.

²⁸ F. Nietzsche, *L'anticristo*, Adelphi, 1970, p. 40.

EPISTEMOLOGIA DELLA RETE.

Appunti critici.

Altri hanno detto o diranno dei vantaggi e dei benefici.

Io vorrei sollevare dei dubbi, partendo dalla considerazione che la natura umana si trasforma in base alla modalità con cui si declina grazie alla tecnica, che è ben lungi dall'essere qualcosa di neutrale.

Brevemente: mi sembra che la rete (e l'accesso alla rete e la risposta che la rete è in grado di fornire alle domande ecc.) ribadisca l'avvento, a livello planetario, di una prassi che salvando il gesto (in questo caso diciamo: della conoscenza o della ricerca di un sapere), sembra alterarne, se non addirittura corromperne, il senso, cioè la profondità, la complessità, la ricchezza, forse anche la storia.

In altre parole: lo semplifica (cioè sembra favorirlo) e in questa operazione tende a semplicizzarlo (cioè a banalizzarlo), rivestendolo contemporaneamente di una sorta di spettacolarizzazione che colonizza, imbarbarendolo, il gusto. Insomma, cerca la via più breve per arrivare allo scopo, anche a costo di perdere per strada pezzi importanti della ricerca di un sapere.

Vediamo quali.

Usando termini romantici, e quindi pienamente umanistici: è come se si sostituisse all'idea di bellezza quella di spettacolarità, la tecnica all'ispirazione, l'effetto alla verità. In altre parole la rete nega uno dei principi dell'estetica che ci è propria: l'idea che per raggiungere la nobiltà del valore vero si debba passare per un tortuoso cammino se non di sofferenza, quanto meno di pazienza, di fatica e di apprendimento. Nella rete e per la rete invece la spettacolarità *diventa un valore, è un valore.*

Provo a dirlo meglio: complice una sensibile innovazione tecnologica e pienamente allineata al di là delle apparenze a un modello culturale imperante, la rete rende apparentemente accessibile ciò che prima era precluso, riportando questo sapere a una spettacolarità più immediata e a un universo linguistico moderno come lingua base di ogni esperienza, come precondizione a qualsiasi accadere.

La rete sostiene e accelera la grande mutazione di topica (cioè della ricerca e dell'utilizzo dei *luoghi* comuni per lo sviluppo di un discorso o di un ragionamento) che accompagna il passaggio alla postmodernità: dalla verticalità all'orizzontalità.

Da qui una serie di dubbi (o di domande, se volete).

Siamo di fronte a uno smottamento del valore complessivo di quel gesto, di una perdita d'anima, di un imbarbarimento? Siamo davanti a una pulsione al laicismo che polverizza il sacro in una miriade di intensità più leggere e prosaiche? Ci imbattiamo in un modello che riformula radicalmente il concetto stesso di qualità, cioè di cosa è importante e di cosa non lo è? Un modello che considera solo ciò che è in grado di entrare in sequenza con tutti gli altri saperi, dove il valore di un'idea, di un'informazione, di un dato è legato non alle sue caratteristiche intrinseche, ma alla sua *storia*, dove il *sensò*, che per secoli è stato legato a un ideale di permanenza solida e compiuta, si fosse liquefatto in una forma che è piuttosto movimento. In altre parole: la densità del senso è dove il sapere passa. Dove il sapere è, appunto, in movimento in una galassia dove non c'è più soggetto né oggetto, ma entrambi diventano elementi interattivi; è il calcolo che funziona da solo, è il numero, è la sintesi logico-matematica, è un'autoproduzione di un sistema che gira su stesso in modo tautologico.

L'idea che *capire* e *sapere* vogliano dire entrare in profondità in ciò che studiamo fino a raggiungerne l'essenza sta declinando: la sostituisce la convinzione che l'essenza delle cose non sia un punto ma una traiettoria, non sia celata in profondità ma dispersa in superficie, non dimori dentro le cose, ma si snodi fuori di esse, cioè ovunque.

Quindi cambiano radicalmente il modo e il concetto stesso di *esperienza*: nel suo senso più nobile e salvifico era legata alla capacità di accostarsi alle cose, singolarmente, e di maturare un'intimità con esse capace di dischiuderne l'essenza: pazienza, fatica, erudizione, permettevano a volte all'intuizione di restituire l'icona di un senso. Qui invece sembra che la scintilla dell'esperienza scocchi nel passaggio che traccia tra cose eterogenee la linea di un disegno. Nulla è più esperibile se non all'interno di sequenze più lunghe, dove viene negata la possibilità di una sosta, perché occorre essere *veloci*. L'esperienza delle cose diventa

passare in esse per il tempo necessario a trarne una spinta sufficiente a finire altrove, poiché il disegno altrimenti andrebbe in pezzi.

Sulla rete nelle cose si dimora brevemente.

Altro che cercare, almeno nel senso etimologico di *circum*, attorno, *circare*, andare attorno quasi in cerchio, come chi ha perso qualcosa e lo vuole trovare.

“NESSUNO TI RICHIEDE PIÙ POESIA”,
ovvero il tramonto del sacro.
(una premessa, tre movimenti e un congedo)

*“Pare che la parola ‘verità’
indichi il vagabondare di Dio”²⁹*

Premessa

Prima di addentrarci nel tema di queste righe, vorrei sgombrare il terreno da un possibile equivoco.

Sacro e religione *non* sono sinonimi.

La sacralità non è intesa come condizione morale o spirituale, ma come qualità che concerne e ha attinenza con ciò che l’uomo avverte facente parte di una dimensione *altra* rispetto a quella umana e definita solo col tempo *divina*: Heidegger definisce il sacro “*lo spazio essenziale della divinità*”³⁰.

Il sacro è ciò che indistinto e oscuro si muove all’origine del pensare e del vivere umani; è la meraviglia e contemporaneamente l’angoscia nei confronti della vita che fanno sì che inizialmente l’uomo si rappresenti la realtà soprattutto mediante simboli e, attraverso i simboli, entri emotivamente e coscientemente in contatto con il proprio io. Il sacro rappresenta l’alba del pensiero umano, come storicamente testimoniato dal pensiero primitivo e dal primo pensiero greco (pensiero aurorale). Già dalla cultura greca sappiamo che gli dèi sono proiezioni degli uomini, e dunque che la loro mostruosità è dentro gli uomini stessi. Il sacro indica quindi la natura ambivalente dell’uomo, ciò che al contempo lo rende affascinato e impaurito di fronte al mondo. Da qui l’importanza del mito: in quanto il mito ha significati ambivalenti e in quanto esso richiama alla luce i contenuti più originari della vera umanità. Questo fu, per esempio, ben compreso da Jung che attribuiva grande importanza al mito, perché la parola mitica è parola in grado di svelare molto all’uomo. Il mito rappresenta l’umanità più profonda, quella che comprende anche i fantasmi del sacro,

²⁹ Platone, *Cratilo*, in *Tutti gli scritti*, Sansoni, 2000, p. 167.

³⁰ M. Heidegger, *Lettera sull’“umanismo”*, in *Segnavia*, Adelphi, 1987, p. 291.

ossia i “mostri” che le antiche religioni descrivevano presenti in ognuno di noi, perché il mito non è solo forma narrativa, ma anche spazio interiore. Ecco perché l’aurorale Nietzsche scrisse di gettare rose nell’abisso dell’anima: per ringraziare il mostro che ci abita di non inghiottirci completamente. A questo mostro non vanno gettate pietre, poiché egli è comunque un parte di noi, la sua voce è in ogni caso sempre presente, silenziosa o assordante, e con essa dobbiamo convivere. Si instaura quindi una vicinanza significativa tra pensiero mitico e spazio sacro, una vicinanza che non va intesa come semplice analogia, ma come continuo intreccio di significati.

Primo movimento: Nietzsche)

*“Dio è morto! Dio resta morto! E noi l’abbiamo ucciso! [...] Questo enorme evento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino – non è ancora arrivato fino alle orecchie degli uomini”*³¹

E’ il 1882 e Nietzsche proclama la morte di Dio.

Ma che cosa significa che Dio è morto? E quale Dio è morto?

Heidegger, nel commentare questo passo di Nietzsche scrive che la morte di Dio denuncia il tramonto della tradizione metafisica che *“a partire da Platone, pensa Dio, l’Iperuranio, il Sovrasensibile come ‘causa suprema’, come ‘spiegazione’ e ‘fondamento’ delle cose sensibili, verso cui è protesa la volontà di potenza dell’uomo.”*³²

Quindi, il Dio che è morto non è soltanto il Dio cristiano; è il Dio pensato dal Sole platonico, evocato nel mito della caverna, e la morte di Dio e il pensiero senza Dio che ne scaturisce - smascherando, al di là delle apparenze, la sostanza irreligiosa, l’anima nichilista della metafisica - portano alla luce quella volontà di potenza che si occulta sotto il nome di Dio: una volontà di potenza che null’altro vuole che se stessa.

Ora, prima di procedere, vediamo quale significato attribuire al termine metafisica. La metafisica è, in estrema sintesi, comprensione dell’intero,

³¹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, § 125, Adelphi, 1965, p. 163-164.

³² M. Heidegger, *La sentenza di Nietzsche “Dio è morto”*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, 1968, p. 198.

che pone l'uomo più o meno esplicitamente al centro di questo intero. Le parti di questo intero sono tra loro collegate in modo sistematico, a cominciare dal fondamento, che tutte le costituisce. La comprensione fondata della totalità (la totalità si può definire *essere*; le componenti di questa totalità sono gli *enti*; le connessioni tra gli enti sono le *relazioni*) si struttura soprattutto su elementi *essenziali* dell'essere, e non su elementi *accidentali* (cioè le singole persone, i singoli corpi, le singole esperienze ecc.). Essa ricerca in tal modo "la garanzia delle cose del mondo e la ricerca delle condizioni che le assicurano"³³. Ma, forse, in quello che la metafisica considera *accidentale*, vi è una componente di verità che costituisce il tratto più significativo per la comprensione umana. Da qui, a mio avviso, l'esigenza di un pensiero *altro*, che possiamo definire ermeneutico, che prenda la contingenza umana come riferimento della significazione, che dischiuda una molteplicità di interpretazioni. Ermeneutica non significa indulgere alla mancanza di rigore e precisione, risolvere se stessa in un gioco relativistico delle opinioni secondo cui non si darebbe verità o per cui ogni verità avrebbe lo stesso valore (e cioè nessuno). E' piuttosto in questione, come vedremo più avanti, l'*ulteriorità di senso* e il rinvio a essa. L'ermeneutica così intesa (e direi radicalizzata) intende riconoscere una sostanziale continuità tra Nietzsche e Heidegger, che hanno in maggior misura determinato la definizione della teoria dell'interpretazione. Questa continuità è il nichilismo³⁴, non nel senso di una dissoluzione dei valori, della inespugnabilità della verità, della rinuncia e della rassegnazione, ma come pensiero dell'essere intenzionato a situarsi oltre la metafisica, cioè, heideggerianamente, oltre il pensiero che identifica l'essere con l'ente. E si affranca dalla metafisica perché non cerca più strutture fisse e inalterabili, fondamenti immutabili ed imperituri, ma concepisce l'essere come evento, come il delinarsi della realtà specificamente connesso al momento, all'epoca. E da qui, grazie alla concreta esperienza con cui l'essere si dà all'uomo, può nascere quella *pietas*, quell'attenzione verso le tracce dell'umano, verso il prossimo (nel senso di contiguo, vicino) che spesso la metafisica, in nome di questa o quella struttura primaria ed eterna, ha disconosciuto.

³³ U. Galimberti, *Il tramonto dell'Occidente*, Feltrinelli, 2005, p. 190.

³⁴ cfr. G. Vattimo, *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 77 e sgg.

Voglio dire che se la metafisica ricerca la causa ultima delle cose, un fondamento cioè capace di dare ragione della complessità dell'essere risolvendolo nel principio, da Nietzsche in poi ci si istruisce a diffidare della metafisica, cioè della credenza in una sistema stabile dell'essere che “*regge il divenire e dà senso alla conoscenza e norme alla condotta.*”³⁵ Da Nietzsche non è più il *perché* o il *cosa* a sostanziare la domanda, ma il *come* (genealogia) che aggira alle spalle la domanda platonica e da qui è possibile intravedere un significato che agisca nelle vita, nel rapporto tra l'io e il mondo.³⁶

Nietzsche intuisce precisamente l'essenza dell'Occidente, scaturito da quella distorsione o fraintendimento platonico che ha condotto a intendere la differenza *ontologica* (cioè riferita alla struttura trascendentale) tra essere ed ente come distanza *ontica* (cioè riferita alla concreta singolarità) tra ente terreno ed ente divino, ascrivendo a quest'ultimo quei caratteri, come la potenza e l'eternità, che il pensiero aurorale aveva originariamente formulato come propri dell'essere. Ripudiata la differenza ontologica, nel dominio ontico non può costituirsi altra differenza che non sia di *grado*, cioè morale. Annunciare la morte di Dio significa abdicare all'orizzonte ontico-morale e al genere di differenza che in esso si instaura.

La morte di Dio traccia anche il principio dell'uomo come volontà che vuole se stessa e il fondamento del mondo che, affrancato dalla dipendenza al modello teologico, si riprospetta come terra originaria, senza eredità o retaggi meta-fisici: “*Vi scongiuro, fratelli,*” scrive Nietzsche “*rimanete fedeli alla terra e non credete a quelli che vi parlano di sovraterrene speranze.*”³⁷

³⁵ G. Vattimo, *Metafisica, violenza, secolarizzazione*, in Aa. Vv., *Filosofia '86*, Laterza, 1987, p. 71.

³⁶ Si ricorda qui, incidentalmente, lo sguardo sulla metafisica di Adorno nell'ultimo capitolo della *Dialettica negativa* (in cui il contenuto essenziale della metafisica è l'indifferenza alla vita del singolo, ai diritti del contingente e del caduco, e perciò dispiega così tutta la sua violenza) e di Lévinas in *Totalità e infinito* (in cui svolge in termini ancora più radicali l'esigenza etica in nome della quale è richiesto un oltrepassamento –*verwinden* direbbe Heidegger, cioè riprendere, distorcere, rimettersi da- della metafisica, che egli chiama *ontologia*, cioè il sapere (*logos*) dell'essere come tale).

³⁷ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, 1968, p. 6.

A quale terra allude Nietzsche? Alla terra precedente alla comparsa di Dio, alla *phýsis*, alla natura che per tutto il tempo della storia dell'Occidente si è sottratta alla manifestazione, si è nascosta (la natura, profeta un frammento di Eraclito, “*ama nascondersi*”³⁸), ha taciuto, “*ha gettato via la chiave*”³⁹, dice Nietzsche, che avrebbe permesso di accedere ad essa.

Con la morte di Dio Nietzsche rinviene la chiave e il suo *Übermensch*, il suo Oltre-uomo intende restituire alla terra tutto quanto le è stato sottratto.

E allora, dopo aver sommariamente ripercorso l'annuncio della morte di Dio, poniamoci nuovamente la stessa domanda: che cosa significa dire che Dio è morto?

Occorre comprendere che Nietzsche non discerta sull'esistenza o meno di Dio, ma si riferisce alla capacità di Dio di *fare mondo*, cioè quanto e come il concetto di Dio spieghi, espliciti, sia in grado di *leggere* il mondo.

Secondo movimento: Heidegger)

Nella poesia *Brot und Wein* (Pane e vino) del 1801 Friedrich Hölderlin scrive: “*Più non son gli dèi fuggiti e ancor non sono i venienti*”⁴⁰.

Nel commentare questa poesia Heidegger sottolinea questa duplice assenza, riconoscendo e ospitando un tempo nuovo, un “*tempo di privazione*” rimarcato da questo “*doppio non: il non più degli dèi fuggiti e il non ancora del dio che viene*”⁴¹. Muoversi in un'epoca simile, “*come posteri, uomini di un'età spiritualmente frantumata*”⁴², come ebbe a dire Karl Jaspers o, secondo Heidegger, “*ultimogeniti di un'età che va rapidamente verso la sua fine*”⁴³ chiama il pensiero a quello svelamento dentro la parola poetica di ciò che rimane custodito attraverso l'occultamento. In altre parole, dal pensiero come spiegazione della metafisica - che,

³⁸ Eraclito, fr. B 123.

³⁹ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere*, Adelphi, 1973, vol. III, 2, p. 357.

⁴⁰ F. Hölderlin, *Liriche*, Adelphi, 1977, p.518.

⁴¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, 1988, p. 57.

⁴² K. Jaspers, *I grandi filosofi*, Longanesi, 1973, p. 168.

⁴³ M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, 1968, p.303.

esplicitando, cancella ogni nascondimento - si è chiamati al pensiero come ermeneutica, che invece custodisce il nascosto e dal nascosto ospita ciò che esso scioglie e svincola.

Perché nascondere non significa solo occultare, ma anche custodire e tacere non designa solo reticenza, ma simboleggia anche non voler profanare.

A partire dagli anni '30, Heidegger si è confrontato in molti saggi, conferenze e corsi di lezione con il problema dell'essenza della poesia: nel contesto della riflessione sulla valenza filosofica dell'espressione poetica, in quello dell'interpretazione dei poeti (i *più arrischiati* tra i mortali, li chiama Heidegger, in quanto pongono in questione alla radice il senso dell'uomo e del mondo e sono i più *dicenti*, poiché arrischiano il linguaggio, il dire essenziale, non appagandosi della concezione metafisica, oggettivante e strumentale del linguaggio dominante⁴⁴), e in quello, infine, dell'analisi del linguaggio, concepito, come vedremo, come l'essenza manifestativa dell'essere, cioè dell'istanza ontologica fondativa.

Dopo aver concepito l'essere come fondamento, la metafisica intese il pensiero come scoperta di tale fondamento e concepì il linguaggio come espressione esaustiva del pensiero, dove -dispiegando il nascosto- risolse l'essere nell'ente e spiegò il mistero nella trasparenza del sistema, della parola enunciata. Nominò Dio, cercando di dimostrarne l'esistenza, senza presentire che la questione non era quella della sua esistenza, ma quella della sua presenza o assenza o, come scrive Heidegger: "*se il Dio si avvicini o si allontani*"⁴⁵. Pervenne quindi al tempo della povertà estrema, in cui si è talmente lontani dal Dio che non si riesce nemmeno a percepirne la mancanza: viene meno, in altre parole, la stessa coscienza dell'indigenza⁴⁶. Il tempo di privazione è caratterizzato dalla perdita del sacro in quanto traccia della divinità⁴⁷.

Heidegger per parlare dell'evento - rifiutando il linguaggio metafisico che riduce l'essere a copula dell'ente ed è quindi adeguato soltanto a esprimere sensi e significati - si affida al linguaggio poetico che, più d'ogni

⁴⁴ cfr. M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, 1968, p. 288-289.

⁴⁵ M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 303.

⁴⁶ cfr. M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 247.

⁴⁷ cfr. M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 250.

altro, custodisce quel contrasto tra svelamento e nascondimento in cui è possibile intravedere la verità. E' nella poeticità che si dischiude il vero senso delle cose, nell'apertura poetica l'uomo *abita poeticamente* - dice Heidegger - la terra, senza impadronirsi della terra per servirsene, per convertirla a oggetto di rappresentazione e di manipolazione. In questa libertà poetica, dove ogni cosa è osservata per quello che è e presso di sé è fatta dimorare, l'uomo riguadagna la sua patria e interrompe quel suo essere senza terra (*heimatlos*, scrive Heidegger), senza panorama familiare, senza corrispondenza. Scrive Heidegger che finché il pensiero ritiene che "ciò che deve essere indagato è l'ente soltanto, e senno' - niente; solo l'ente e oltre questo - niente; unicamente l'ente, e al di questo - niente"⁴⁸, allora non resta che il silenzio che tace su ogni cosa, perché nulla sa del mondo a cui le cose appartengono, del nome competente a nominarle, dell'essere di cui sono ente. Alla dimora si accede solo spingendosi fin dove le cose veramente dimorano e nel linguaggio che le nomina: "il linguaggio è la casa dell'essere e insieme la dimora dell'uomo"⁴⁹. Il linguaggio è la dimora in cui l'essere veramente accade, perché il linguaggio, nominando la cosa, rievoca il suo luogo di appartenenza in cui albergano - dice Heidegger - i quattro elementi del *Geviert* (letteralmente, *quadrato*, *quadratura*, quindi *quaternità*): il cielo, la terra, i mortali, i divini, cioè le quattro regioni del mondo. Heidegger chiama il *Geviert* - ossia il Tutto di terra, cielo, mortali, divini - il "tenero rapporto infinito" dove il termine *infinito* non va inteso nel senso del semplice e uniforme senza fine, ma in quello dell'intimità dei Quattro, che si appartengono l'un l'altro, a di là di ogni isolamento e separazione, nel rapporto che li tiene assieme⁵⁰. In un tardo abbozzo hölderliniano, *Gestalt und Geist (Forma e spirito)* si legge: "Tutto è intimo"⁵¹. Dire che gli dei sono fuggiti significa per Heidegger dire dell'oblio dell'essere e negare l'unità-intimità dei Quattro della Quadratura.

La parola poetica (per definizione oltre e fuori il mondo dell'*utile* e quindi che nega la corrispondenza di ogni cosa al suo calcolo e al suo

⁴⁸ M. Heidegger, *Che cos'è la metafisica*, in *Segnavia*, Adelphi, 1987, p. 61.

⁴⁹ M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 312.

⁵⁰ cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 196.

⁵¹ cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 88 e p. 238.

progetto) non discute di Dio, ma di “*divini*”⁵²; non comprendendo Dio la parola poetica tace e nel silenzio del suo tacere (che non è il tacere di chi non ha interlocutori, ma la quiete che ospita tutti gli interlocutori del *Geviert*) affiora il sacro, a cui l’uomo aderisce come la sua condizione di mortale gli concede, cioè disponendosi nel silenzio dell’ascolto. L’uomo è in relazione con il sacro -la cui tonalità fondamentale (*Grundstimmung*) è la tristezza: per gli dei che non ci sono più e che stentano a venire- quando ascolta, quando le sue parole non possiedono la sopraffazione del dire che definisce (proprio in senso etimologico: porre il limite di una definizione che non ammette una ulteriorità, un’eccedenza di significato), ma la propensione all’ascolto di quel dire originario che è la voce del sacro, senza disconoscere l’assenza dei *divini*, senza generare da sé le proprie divinità e senza servire idoli o feticci.

Il sacro - dice Hölderlin - si annuncia nell’Aperto (*das Offene*) dove il rischio incombe e l’esistenza si rivela senza protezione né sicurezza, esso non parla la lingua degli uomini e le sue orme sono inquietanti. Il richiamo all’Aperto interviene come via di salvezza dalla impostazione della ratio strumentale-calcolante: i poeti affermano un tipo di volere che è assai diverso dal volere autoimpositivo della volontà di potenza dell’uomo economico-politico-militare e scientifico-tecnologico del nostro tempo. E’ quindi chiaro che quello cui Heidegger allude non è il dio della metafisica: l’ente supremo inteso come fondamento del reale, primo motore della catena di cause e di effetti che spiega il fatto che il mondo ci sia, e perché le cose vadano come vanno. Il *Geviert* non ha nulla da dire sul dio della logica, del quale per altro sia Nietzsche che il positivismo hanno già decretato l’inutilità e la morte. E il divino muore proprio quando viene pensato nell’ordine della semplice presenza, poiché in tal modo può subire lo stesso esito nichilistico che coinvolge l’essere di tutte le cose. Per Heidegger la metafisica cancella la stessa condizione in cui ci è data un’esperienza religiosa del mondo, perché rimuove la dimensione del sacro, che precede ogni teologia e ogni religione positiva. Il pensiero metafisico tende a dare per scontata e risolta la questione del divino, intendendolo come super-Ente, l’Ente sommo che, per il tramite storico-

⁵² cfr. M. Heidegger, *Il linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, Mursia 1973, p. 35 e sgg.

culturale ineludibile delle istituzioni ecclesiastiche, ordina e provvede benignamente a ogni cosa, innanzi tutto al destino dell'uomo. Non è qui difficile scorgere un nesso tra metafisica, potere e violenza, la cui presenza e incidenza non possono essere trascurate nello sviluppo storico-culturale dell'Occidente. In altre parole il divino post-metafisico cui aspirano Hölderlin e Heidegger, libero da ogni rigidità e aggravio dogmatico, è aperto a tutti, perché - come ha scritto Mario Pezzella in un suo studio su Hölderlin - "*non si configura come immobilità dell'essere permanente [...] ma nella mobilità dell'evento in cui culmina il divenire di un'epoca, di una singola vita, di un'opera dello spirito.*"⁵³ Nulla da spartire, insomma, con una religiosità dogmatica ridotta alla cieca obbedienza alle istituzioni ecclesiastiche.

Il sacro è per Hölderlin la natura, la potenza e la bellezza della natura e Hölderlin è per Heidegger il poeta che riesce a mettere in poesia l'essenza della poesia, la quale - ed è la cosa più difficile - ha da poetare il sacro⁵⁴.

La ricchezza di Hölderlin non nasce solo da ciò che nell'opera viene detto, ma innanzitutto da quello che, grazie all'opera si lascia tacere: la sua poesia, la *Dichtung* di cui discorre Heidegger, ci invita soprattutto ad apprendere un silenzio.

Heidegger dice di un pensiero che, a partire dalla sua fragilità e dalla consapevolezza della sua precarietà, non può non avvertire il brivido di una ulteriorità che lo eccede; un pensiero che, proprio perché radicato nella mortalità terrena, non può non sentire la tensione di un'interrogazione che lo muove oltre il pensiero stesso, dove il sacro non è necessariamente il preludio del divino, ma è la radicalizzazione problematica della sua possibilità.

Karl Jaspers parla di "*trascendenza immanente*", cioè evidenzia come il mondo non esaurisca nella datità, nella empiria il proprio senso; non si tratta di una dimensione esclusivamente trascendente, ma di sentirsi parte di un tutto che è insieme immanente e trascendente. Ogni cosa (Jaspers parla di *cifra*) dice di sé e insieme rinvia a una ulteriorità di significato: non c'è una trascendenza in sé delle cose, un mondo trascendente, un iperura-

⁵³ M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Il Mulino, 1993, p. 69.

⁵⁴ cfr. M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, Mursia, 2003, p. 126.

nio, un cielo, un paradiso, semplicemente il *trascendente* è il rinvio simbolico che ogni cosa possiede.

Quando si parla di simbolo si parla di ambivalenza per cui ogni significato rinvia a una ulteriorità di senso, dove i simboli operano in questa attribuzione di significati, custodendo, indifferenziate, tutte le successive differenziazioni contro l'univocità della parola della ragione.

Nel pensiero simbolico il mito (come parola narrante che sfugge alla logica della ragione ordinatrice, alludendo a un fondo enigmatico e inesplorato) costituisce un richiamo all'origine sacrale e (come linguaggio metaforico) riconduce la parola all'orizzonte enigmatico sacrale. Un pensiero che si fonda sull'*ambivalenza simbolica* che, disattendendo i principi aristotelici di identità e di non contraddizione, rifiuta la mera identità di una cosa con se stessa, si oppone alla univocità dei significati, evidenzia la polivalenza linguistica e rinvia all'eccedenza, alla ulteriorità di senso.

Per Heidegger il *pensare* non è la *ratio* metafisica che in sé risolve ogni presupposto, ma è un pensare che non si nega di accompagnarsi al poetare, percorrendo quei sentieri che simboleggiano il senso della ricerca dell'uomo e presentano intrinsecamente anche il rischio della deriva. Sono allo stesso tempo ricerca e smarrimento e, nel loro percorrerli, il filosofo che parla dell'essere si imbatte nel poeta che dice del sacro, poiché la poesia possiede questa capacità di lasciar parlare il sacro senza che esso divenga devastante. Il sacro viene al linguaggio tramite la poesia come pensiero originario che sa pensare, secondo Heidegger, ciò che precede ogni pensato; il sacro è detto nel dire poetico, nel pudore della parola che fa silenzio per corrispondere al silenzio del sacro che non è emanazione della divinità, né può venire confuso con la santità.

Terzo movimento: Pasolini)

“Voglio dire fuori dai denti: io scendo all’inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L’inferno sta salendo da voi [...] E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi consumatori di questo ordine orrendo basato

sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere."⁵⁵ Sono queste parole di Pier Paolo Pasolini, comparse in un'intervista pubblicata nemmeno una settimana dopo la sua morte.

Negli ultimi tre anni della sua vita Pasolini traccia i contorni con rabbia e indignazione polemica di quello che definisce come un vero e proprio "*ordine orrendo*". I suoi sono interventi carichi di disperazione e di un'ostinata denuncia della società dei consumi prodotta dalla seconda rivoluzione industriale e dominata dal neocapitalismo tecnologico.

Già gli autori della Scuola di Francoforte avevano condotto una radicale critica alla modernità, nell'ambito di un marxismo critico, individuando in una ragione ridotta a semplice strumento di calcolo una delle origini del processo disgregativo e disumanizzante di una società dominata dal sistema di produzione capitalista.

Come in un rigenerante ritorno alle origini, il filosofo dal quale trae maggiore vigore per i suoi atti d'accusa è Marx, le cui categorie analitiche gli appaiono i mezzi ancora più efficaci per demistificare il feticismo delle merci, l'alienazione e in genere tutti i processi di reificazione che si stavano imponendo universalmente nella società italiana. Pasolini si rende conto, marxianamente, che il capitalismo si sta affermando in maniera totale e vincente determinando una trasformazione epocale attraverso tre fasi che, pur schematiche, disegnano uno sguardo sintetico e globale del cambiamento in corso: il *genocidio delle culture particolari*, l'*omologazione*, la *mutazione antropologica*.

E' evidente che questi tre grandi temi che caratterizzano il suo pensiero negli ultimi anni di vita, affinché possano essere compresi in profondità, devono essere messi in relazione a ciò che vedeva scomparire come conseguenza all'avvento della civiltà dei consumi.

Tra le righe degli ultimi scritti pasoliniani emerge un dolore immedicabile per un mondo in via di estinzione, per la trasformazione che la vita degli uomini e delle donne stava conoscendo. Pasolini non contestava il benessere, il superamento della miseria e delle condizioni di vita regresse, ma si ribellava alla deriva di un conformismo degradato e generalizzato a cui certe verità preesistenti - regolanti da sempre i gesti, gli

⁵⁵ P. P. Pasolini, da *Siamo tutti in pericolo*, intervista comparsa su *Tuttolibri* dell'8.11.1975

sguardi, i comportamenti e soprattutto gli atteggiamenti di quei corpi da lui ritenuti “eterni” e meravigliosamente imm modificabili - si stavano adeguando.

E qui Pasolini si pone una radicale domanda: se il capitale è ormai totale, poiché completamente interiorizzato nell’esistenza di tutti, come potrà l’umanità (soprattutto quell’umanità sino ad allora rimasta estranea nello spirito alla storia borghese) essere ancora sensibile all’appello del sacro? E, se nessuno più sa mantenersi aperto alla sua chiamata, ciò significa che ci si sta inoltrando verso una progresiva “*mancanza di richiesta di poesia*”⁵⁶. In tale condizione il poeta non può più continuare a *nominare il sacro*, poiché le sue tracce sembrano dissoltesi nel cuore di quegli uomini ai quali si rivolge. Questo è il problema che inquieta Pasolini: come in un’epoca così desacralizzata si possa ancora enunciare il sacro, come immaginarne il recupero in un tempo che non avverte più l’assenza del sacro come mancanza.

Nell’assenza “*di richiesta di poesia*” Pasolini ha ricercato altri luoghi e altre forme attraverso cui continuare a esprimersi poeticamente: una vocazione inseparabile dalla sua esistenza che, per essere compresa, richiede di partire dall’inizio del dire poetico pasoliniano, da un’origine che è anche la fine del suo reclamare la chiamata del sacro.

Il tempo aurorale, mitico, quello della lingua materna e arcaica del Friuli contadino, è il tempo in cui al Pasolini bambino e adolescente si rivela per la prima volta il sacro. Egli non sa come definire quel *parlare* silenzioso e iniziale che si rivolge a lui nella quiete della campagna friulana per corrispondervi con le parole della poesia. Solo più tardi, dopo le letture di Mircea Eliade - che gli dischiuderanno l’immensità del mondo arcaico-contadino, della matrice cosmogonica della sua religione, e a cui ricorrerà frequentemente per le sue analisi sulla fine di questa civiltà e sul suo “*Cristianesimo cosmico*” - saprà dargli un nome: ierofania (cioè manifestazione del sacro⁵⁷).

Immerso nel *mistero contadino*, quasi fosse avvolto e racchiuso nell’illimitata oscurità di un grembo materno, il poeta dimora in un *centro*, forse l’“*Aperto*” di Hölderlin e poi di Rilke, il non-limitato che si dà, per

⁵⁶ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, 1976, p. 82.

⁵⁷ Cfr. M. Elide, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1976, p. 6-10.

Heidegger, quale modo del “*lasciare entrare*”. Ed è soggiornando in tale *infinità* che può udire l’inudibile, vedere l’invisibile, cogliere la manifestazione del sacro come dono di un appello e di un risuonare nella voce del poeta ri-dicente. Un appello al quale Pasolini accenna nel corso di tutta la sua esistenza e che gli si mostra donandosi nella vita, nell’amore che a essa lo lega come *natura*, esuberanza vitale, o “*disperata vitalità*”, fecondità, giovinezza, e infine anche nella morte.

Questo per Pasolini significa abitare la vita come *evento* che lo conduce a trasferire il dire dell’origine nel suono della parola. Il sacro nel rivelarsi nella vita appare al poeta in quanto linguaggio (e per Pasolini infatti tutta la natura è un *parlare*) ma nella stessa vita non si rivela come sacro, ma proprio come vita, ossia ancora come linguaggio; si ritira, si nasconde, permane nella morte che per lui non è che il liberarsi di nuova vita: riserva del continuare a donare parola.

C’è in Pasolini un legame primordiale, ancestrale di vita e di linguaggio che attinge linfa dalle radici di quella misteriosa e oscura fonte da cui fioriscono la corporeità e il sesso. Il suo pensiero poetante si volge verso la cultura di quella civiltà contadina che per secoli ha dimostrato di saper riconoscere, con l’attenzione alla sua perenne fertilità, la sacralità della vita quale donazione originaria. Nella ciclicità, nell’eterno ritorno, nei passaggi di morte e di rigenerazione della natura, trasfigurati nei miti cosmogonici, Pasolini apprende un mondo che ha sempre vissuto il sacro come manifestazione presente in assenza e che provoca il riconoscimento della sua mancanza. Da qui l’impegno della sua poesia di raccogliere, conservare e custodire quanto di questa tradizione esprimeva la *passione* per la vita stupendamente incarnata nella gioia e nella freschezza della corporeità e della sessualità del mondo popolare che vedeva scomparire, del resto, nella stessa civiltà che l’aveva sostenuto culturalmente.

Georges Bataille, nel contribuire a spiegare quello che è anche il pasoliniano amore per la *barbarie* e per tutte quelle forme di vita primitiva in cui si manifestano istinti primordiali nelle fasi di indistinzione uomo-natura, coglie il senso di quella “*nostalgia del sacro*” quale ritorno a un’intimità perduta: quell’intimità con il mondo che è solo dell’animale immerso come acqua tra le acque (senza memoria dove è custodita

l'essenza del tragico, direbbe Nietzsche⁵⁸) e con il quale non ha ancora stabilito una relazione discontinua come avviene nel mondo profano che si contrappone -nella distinzione dualistica e speculare soggetto-oggetto, nell'attività strumentale del lavoro e della produzione, nella riduzione stessa dell'uomo a cosa- all'universo sacro⁵⁹.

L'"ordine orrendo" deve essere compreso nella sua portata se, interpretandolo e cioè traducendolo, lo si riconosce come imposizione al poeta dell'urgenza del sacro divenuto, a questo punto, un riferimento senza più alcun legame possibile con il mondo dell'*omologazione* all'interno del quale la sua chiamata tace e si eclissa.

La descrizione che Pasolini fa dell'"*inferno neocapitalista*" è il diagramma, la storia di una originaria rimozione della sacralità del sacro occultata e rimpiazzata da quella che non esita a definire come "*sacralità dei consumi*". Le merci divenute feticci sono le nuove divinità del nostro tempo: *Salò* è, appunto, la metafora di questa situazione, dove non è più la vita, percepita come dono gratuito, dalla provenienza misteriosa, ad affascinare, ma gli oggetti della produzione che esercitano una seduzione irresistibile. E' il trionfo del profano: un'innocenza originaria nei confronti del *miracoloso*, estranea e sottratta alle fasi della produzione utile, viene a deteriorarsi poiché quello stesso miracoloso, non commensurabile a nulla, finisce per trasfigurarsi in un simulacro facilmente acquistabile.

Da qui prende il via l'*omologazione*, cioè la riduzione assoluta di qualsiasi differenza culturale all'ideologia produttivistico-consumista, all'interno della quale ogni traccia di identità viene cancellata. Con l'*omologazione* il binomio produzione-consumo è definitivamente connesso in una circolarità senza soluzione di continuità; tutto viene ricondotto a categorie *economiche*, pianificato e valorizzato secondo i principi di investimento, rendimento, profitto, ragione utilitaria. Tutto ciò che era riconducibile a un tessuto di valori e di tradizioni che mediava relazioni e rapporti umani è stato sostituito da quel nuovo *medium* che, come diceva Marx riprendendo Shakespeare "*rende uguale ciò che uguale non è*"⁶⁰: il denaro.

⁵⁸ cfr. F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali II: Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere*, Adelphi, 1964, vol.III, 1, p. 262.

⁵⁹ cfr. G. Bataille, *Teoria delle religioni*, Cappelli, 1978, p. 66-67.

⁶⁰ K. Marx, *Il denaro genesi ed essenza*, Editori Riuniti, 1990, p.53.

Pasolini ha dolorosamente la tragica percezione di quanto questo cambiamento sia totale e, direbbero i sociologi, verticale, cogliendolo nella sua culminante e irreversibile fase: la “*mutazione antropologica*”. Il consumismo ha violato anche quelli che sembravano rimasti i soli luoghi dove il sacro ancora dimorava: “...*gli ‘innocenti’ corpi con l’arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali*”⁶¹. E’ il dramma della spogliazione del corpo dalla sua più intima realtà (poiché per Pasolini il sacro è l’unica fonte di realtà) degradato a oggetto di consumo che cattura e lacerava la sua vista. Quando in *Salò* i quattro spietati protagonisti osservano a turno da un cannocchiale le torture che subiscono le loro vittime, la scena altro non è che l’icastica riproduzione cinematografica di quello che egli stesso si sentiva costretto a vedere quotidianamente. *Salò* rappresenta infatti l’ultima dolorosa visione pasoliniana di un “Edipo” prossimo all’accecamento, tesa a dimostrare l’avvenuta identificazione tra capitale e mondo.

Pasolini si indigna nei confronti di un potere che si è sostituito al sacro nel cuore degli uomini, negando la possibilità di ascoltarne e di recepirne ancora l’evento. Ora è il potere, come legge della produzione e dei consumi, a diventare imperituro, fondando sull’oblio del sacro la propria autoconservazione. Per questo spesso lo rappresenta come qualcosa di mitico e di cosmico, un moderno Leviatano intento a fagocitare tutto quanto può essere trasformato in merce: la sua principale responsabilità è quella di aver rimosso la sacralità del sacro. L’*ordine orrendo*” impostosi grazie a tale oblio, nel diffondere la smania di “*possedere*” e di “*distruggere*”, rivela un’assoluta ignoranza e ingratitudine alla riserva sacrale della donazione sacra a cui l’uomo appartiene e con la quale dovrebbe mantenere una relazione di perenne ri-conoscenza.

L’umanità emergente nel presente si configura allora per Pasolini come un’umanità svuotata, impoverita, degradata e dispersa in quel *caos* che non esita a definire come “*entropia borghese*”⁶², una generale confusione concepita da una furia consumistica divenuta universale, che traccia la nuova architettura della società secondo gironi infernali come quelli che contengono gli agghiaccianti episodi che si susseguono in *Salò*.

⁶¹ P. P. Pasolini, *Trilogia della vita*, Mondadori, 1987, p.7.

⁶² P. P. Pasolini, *Apologia*, in *Nuovi Argomenti*, n. 10, aprile-maggio 1968.

L'eloquenza di questo film, che traspare come avvenuta affermazione di un generalizzato vuoto nichilistico, animante una brutalità e una crudeltà angosciosa e svuotata di senso, è la definitiva rinuncia dell'uomo alla ricerca del sacro nell'assoluta dimenticanza della sua perdita. Chiuso alla dimensione del sacro, l'uomo viene catturato in una spirale infernale giungendo all'eccesso della distruzione e a una violenza indifferenziata. E appare sfrenato in una sorta di orgia scarificale che, ignorando ogni confine rituale, non è più compiuta al fine di mantenere la relazione sacrale tra sé e il sacro, ma approda invece al parossismo dell'olocausto.

Poiché se la produzione non ha più limiti anche la consumazione non può più averne.

Congedo

L'essenza dell'Occidente è costituita dalla volontà di potenza. E, poiché la volontà di potenza delle forze che dominano l'Occidente stesso (da un paio di secoli quelle capitalistiche), è senza limite, l'essenza dell'Occidente è quella di essere senza limiti, di essere smisurato, incurante di quella *giusta misura* tra l'uomo e il mondo che invece costituiva l'essenza della greicità.

Ora, la chiusura dell'Occidente a ogni orizzonte di significato che non sia quello della valorizzazione rende violenta la sua essenza: assistiamo allo smarrimento della dimensione qualitativa (a vantaggio di quella quantitativa) come perdita della dimensione simbolica del pensiero. I suoi processi sono lineari, anziché circolari, di accumulo, anziché di scambio, di significazione, anziché di simbolizzazione⁶³.

Il *tempo di privazione* di cui scrive Heidegger e l'*ordine orrendo* di cui parla Pasolini appaiono come il tempo e l'ordine dell'opulenza, dell'abbondanza e del consumo, ma - dietro la maschera della ricchezza e della disponibilità di beni-feticci - sono in realtà il tempo e l'ordine in cui si manifestano una crisi del senso, una mercificazione totale delle cose e degli uomini dove al progresso tecnologico e scientifico non corrisponde la ricchezza di relazioni, pensieri, esperienze, sentimenti, affetti.

⁶³ cfr. L. Zoja, *Storia dell'arroganza*, Moretti & Vitali, 2003, pp. 204 e sgg.

Il sacro, abbiamo visto, è desacralizzato (comunque si interpreti questa espressione: dalla *morte* di Dio proclamata da Nietzsche all'*eclissi* di Dio di cui parla Buber⁶⁴), la natura denaturalizzata, l'umano disumanizzato: si sta consumando la soppressione della visione antropologica compiuta della scienza occidentale per porsi come scienza esatta.

La furia prassistica si ritorce contro la stessa prassi: già Robert Musil ne *L'uomo senza qualità* aveva colto la maledizione del giorno riferendosi al suo "vuoto dinamismo", che tiene occupate le persone, dando loro sempre qualcosa da fare, senza soddisfarle⁶⁵.

Credo che, senza aprirsi all'ambivalenza dei significati di cui ho parlato -dove il pensiero simbolico, come osserva Joseph Campbell⁶⁶, è connotativo, cioè indica o evoca anche una proprietà e un rapporto di una cosa con un'altra, mentre quello tecnico-scientifico è denotativo, cioè attribuisce significati convenzionali e neutri- l'Occidente si esponga al rischio del proprio crepuscolo, assecondando il destino inscritto nel suo nome.

Ma il deserto cresce, dice lo Zarathustra di Nietzsche e forse, come vuole l'espressione di Heidegger, "il terribile è già accaduto".

⁶⁴ cfr. M. Buber, *L'eclissi di Dio*, Mondadori, 1981, dove l'autore, negando la morte di Dio, ne attribuisce la scomparsa a una concezione -dal cartesiano *cogito ergo sum* in poi- che vede Dio come un *Esso* impersonale che l'uomo pensa, crea e distrugge interponendo il proprio Ego onnipotente. E' la sua una visione dentro un atto di fede: da qui la sua critica alla cultura moderna e a Jung in particolare dove Dio finisce per essere soltanto un contenuto psicologico, esistente solo per l'uomo che lo sente e lo pensa e non un Altro realmente esistente e con cui dialogare, secondo un dialogo tutto ebraico, perché ebraicamente si parla con Dio piuttosto che di Dio.

⁶⁵ cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, 1972, vol. II, p. 1046.

⁶⁶ cfr. J. Campbell, *Mito e modernità*, Red, 1990, p. 5-21.

TRA VIAGGIO E VIANDANTE

ovvero una metafora assoluta

I.

Il percorso che faremo oggi concerne il concetto di *viaggio* e la figura del *viandante*. Avere una presunzione di esaustività affrontando questo “viaggio” sarebbe ovviamente folle: mi limiterò a percorrere un sentiero personale, cercando di evidenziare alcuni di quelli che penso siano momenti ed espressioni importanti. Con qualche digressione che vedrete, per non far cadere degli spunti che mi sembrano interessanti.

Questo incontro ha nel titolo le parole *viaggio* e *viandante*. Cominciamo dal *viaggio*.

Che cos'è viaggiare, cos'è il viaggio? Proviamo e darne una qualche pur parziale definizione seguendo alcuni punti-chiave:

✓ Il viaggio è metafora del cambiamento, metafora della vita, ma anche metafora della morte. Come tutte le metafore allude, ma non possiede, permette un'adesione, ma non concede un avere. Nessun luogo appartiene a chi viaggia, se non come tratto di un disegno la cui spinta è la ricerca.

✓ Il viaggio è una pratica essenzialmente solitaria, poiché tende all'allontanamento da sé e dal conosciuto, attraverso un'esperienza difficilmente comunicabile in quanto carica di un'intrinseca possibilità trasfigurativa.

✓ Il viaggio è di per sé anche un continuo preambolo, un prologo a qualcosa che deve sempre ancora accadere e sta sempre ancora dietro l'angolo: è una continua tensione verso il nuovo, l'inesplorato, verso quello che c'è dopo, che c'è oltre, al di là.. in questo senso il viaggio ricomincia sempre, ha sempre da ricominciare, non si appaga mai dell'accaduto.

✓ Solo con la morte si interrompe il viaggiare, cessa lo *status viator* dell'uomo, la sua condizione esistenziale di viaggiatore. Viaggiare ha dunque anche a che fare con la morte, come ben sapevano Baudelaire o Gadda o molti altri, ma è anche un differire la morte, rimandare indeterminatamente l'arrivo; viaggiare non per arrivare, ma per viaggiare, per arrivare più tardi possibile, per non arrivare possibilmente mai.

✓ Il viaggio dunque come persuasione; forse è nel viaggiare che si conosce la persuasione, nel senso dato a questo termine da Carlo Michelstaedter, quella vita libera, autosufficiente e appagata che insegue

con un accanimento autodistruttivo. La persuasione: il possesso presente della propria vita, il talento di vivere l'attimo, ogni attimo e non solo quelli privilegiati o eccezionali, senza sacrificarlo al futuro, senza appiattirlo nell'orizzonte di programmi o di progetti, senza considerarlo semplicemente un momento da far passare al più presto per raggiungere qualcos'altro. Quindi il viaggio come un vivere immersi nel presente, in quella sospensione del tempo che accade quando ci si abbandona al suo scorrere e a ciò che ci reca (Goethe scriveva del suo viaggio in Italia come una bottiglia aperta sott'acqua e riempita dal fluire delle cose)

✓ Il viaggio non è mai definitivo, perché il cambiamento non ha una conclusione, non ambisce necessariamente a un traguardo e il desiderio è destinato a non appagarsi completamente.

✓ Il viaggio è portatore di conoscenza e il viaggiatore appare come un saggio: Platone parla dei filosofi veri come di che va "intorno di città in città", cogliendo un'omologazione tra filosofo, divinità e straniero. Questo pensiero attraverso i secoli, ha spesso portato a identificare l'uomo saggio con l'uomo capace di sradicarsi dal suo contesto socio-culturale, scontando anche il prezzo della sua diversità. Nietzsche, a differenza di Cartesio che tenta di ricucire la frattura, vedrà in questo isolamento, nella non appartenenza ad alcun luogo il segno di una condizione elettiva. D'altra parte fin dal medioevo il viaggio intrapreso senza scopi utilitaristici, ma come prova di coraggio, tende alla conquista della condizione di uomo libero, conferisce - in opposizione al legame con la terra e la dimora - valore e soprattutto libertà. Scrive Pindaro: "*Il sapere e la vita, invece che una dimora stabile, sono una strada*".

✓ L'idea mitologica del viaggio appare invece non come una scelta, ma come un ordine degli dei: per Antigone e suo padre Edipo il loro cercarsi e ritrovarsi in se stessi è una condanna che li incatena alla propria condizione di prigionieri di un destino crudele.

✓ Il viaggio è una ricerca di senso, di una dimora *altra* attraverso la conoscenza della diversità. L'ignoto e la differenza che il viaggiatore incontra nel cammino sono anche l'ignoto e la differenza che abitano dentro di lui. Scrive Novalis: "Noi sogniamo di viaggi per l'universo: ma l'universo non è in noi?" Quindi il viaggio è anche *ascolto* di sé in un *altrove*: di paesaggi, di parole, di memorie, di orizzonti ecc.

✓ In altre parole il viaggio è una rappresentazione dell'animo umano, percorsa da paure e desideri e dal rischio della deriva, di perdersi per sempre. Per questo spesso c'è un legame che tiene unito il viaggiatore alla propria partenza: ed è l'idea del ritorno, della donna che lo aspetta, in un movimento circolare che gli permette, in quel processo di trasformazione che è il viaggio, di non restarne vittima. Teseo si avventura all'interno del labirinto per vincere il Minotauro - che allude in qualche modo all'Ombra che è dentro di sé - perché c'è un filo che lo lega ad Arianna.

✓ Senza un vincolo che leghi in una continuità di senso l'insieme di eventi e luoghi il pericolo del viaggio è altrimenti quello della dispersione. A fianco di chi viaggia deve muoversi anche almeno il confuso presentimento che ci sia una meta verso la quale ci si dirige che, nell'attesa del raggiungimento, s'investe di una qualche sacralità. Ciò che unisce le gesta di Ulisse e la parabola del figliol prodigo è il sacrificio e la riconquista, questa circolarità del ritorno alle origini.

✓ Ogni viaggio è però in qualche misura anche esposizione all'insolito, è lo smarrimento di un'identità, poiché è la perdita di oggetti e simboli che fin da allora hanno contribuito a definirla. Scrive Eric J. Leed ne *La mente del viaggiatore*, riferendosi all'esperienza del giovane Ian Battuta in viaggio per Tunisi nel secolo quattordicesimo: "...nemmeno un'anima mi salutò e non conoscevo nessuno. Fui così turbato dalla mia solitudine che non seppi trattenere le lacrime e piansi amaramente...". Il viaggio instaura paradossalmente una distanza tra chi lo pratica e il mondo, sollecita una continua relazione tra il noto e lo sconosciuto, è una "frattura continua di tutte le abitudini, una smentita inflitta incessantemente a tutti i pregiudizi" come scrive Margherite Yourcenar ne *Le memorie di Adriano* e impone che si traduca il proprio mondo nell'idioma straniero e viceversa. Molte cose cadono quando si viaggia: certezze, valori, aspettative, sentimenti che si perdono per strada, ma altre cose si incontrano, si raccolgono per strada.

✓ Viaggiare quindi sentendosi contemporaneamente nell'ignoto e a casa, senza possedere una casa; chi viaggia è uno straniero, un ospite e comprende che non si può mai possedere veramente una casa, uno spazio, ma solo sostarvi, per una notte o per un'intera vita, possibilmente con rispetto e gratitudine. Non per nulla il viaggio è anzitutto un ritorno e insegna ad abitare più liberamente, più poeticamente la propria casa. Poeticamente abita l'uomo su questa terra, dice un verso di Holderlin, ma

solo se è consapevole, come dice un altro verso, che la salvezza cresce là dove cresce il pericolo.

✓ Viaggiare significa anche varcare confini, attraversare frontiere (linguistiche, politiche, sociali, culturali, psicologiche ecc.). Il confine, l'oltre, l'altrove sono contemporaneamente segni di speranza e di dubbio: la lacerazione di chi, dalla finitudine, si apre all'inesplorato del mondo e del cuore. Il confine mentre *chiude* invita al tempo stesso alla sua *infrazione* e la letteratura, per la sua stessa natura, ha sempre varcato soglie, violato consegne, aperto digressioni, favorito scorriere, provocato irruzioni (soprattutto con il genere moderno per eccellenza, il romanzo, come ha ben sottolineato Michail Bachtin) Quindi, le frontiere definiscono una realtà, le danno forma, sottraendola all'indistinto, ma non sono immutabili, bensì provvisorie, flessibili, precarie, periture. Ma viaggiare non vuol dire soltanto andare dall'altra parte della frontiera, ma anche scoprire di essere sempre pure dall'altra parte. Cioè, una stessa realtà è insieme misteriosa e familiare, è contemporaneamente un viaggio nel noto e nell'ignoto. E ogni viaggio implica una consimile esperienza: qualcuno o qualcosa che sembrava vicino e ben conosciuto si rivela straniero e indecifrabile, oppure un individuo, un paesaggio, una cultura che ritenevamo diversi e alieni si mostrano affini e più vicini di quanto immaginavamo. Ma quando ci imbattiamo in qualcosa che ci era familiare e si presenta improvvisamente come estraneo, sconosciuto ci scopriamo nella condizione dello *spaesamento*. Freud e Heidegger (per altro due figure molto diverse) sono stati entrambi mossi da interesse per questa condizione, che la lingua tedesca permette di definire con una parola particolarmente pregnante: *Unheimlich*. Ora, le traduzioni italiane di questo termine negli scritti di Freud e Heidegger sono molteplici: se per Freud prevale il termine *Perturbante*, per Heidegger si ricorre più spesso al termine *Spaesante*, *Spaesamento*, ma anche *Inquietante* o *Inospitalità*. Si tratta comunque di una condizione inquietante, angosciosa, perché ogni certezza vacilla, ma l'alterità che così si affaccia in qualche modo ci attrae, ci affascina, quasi ne fossimo catturati. L'Estraneo, l'Altro non sta al di fuori della familiarità della "casa" che abitiamo, ma ne è implicato. I confini della casa si sfaldano, rendendo impossibile la delimitazione netta di un interno che esclude l'esterno, di un proprio che si separa dall'estraneo. La nostra casa è abitata dall'altro e si tratta di un'alterità che non può essere facilmente esclusa, perché ci

riguarda, ci coinvolge, appare paradossalmente nel luogo stesso dell'identità, che si rivela così molto meno trasparente e controllabile di quanto si potesse supporre.

✓ Le caratteristiche che definiscono i popoli erranti si rintracciano in qualche misura nel viaggiatore: dall'essenzialità all'autonomia, dalla solitudine alla sobrietà se non addirittura povertà. Anche il bagaglio culturale e rituale è ridotto al minimo, poiché è in movimento: "*Il nomade rinuncia; medita in solitudine; abbandona i rituali collettivi*", scrive Chatwin. Più si viaggia più ci si istruisce a portare con sé un bagaglio sempre più essenziale.

II.

E ora passiamo al secondo temine: il viandante.

Il viaggio, luogo privilegiato dell'immaginario mitico e romanzesco, si manifesta essenzialmente in due forme classiche: il viaggio come prova, percorso doveroso per l'eroe alla conquista di una meta e il viaggio come educazione, come conoscenza e crescita che preventiva il ritorno in qualità di momento finale.

Ci imbattiamo poi in un terzo modello di viaggio, nel quale gli obiettivi si allentano, i profitti restano più impliciti, racchiusi nel momento e nel gesto stesso del viaggiare: mi riferisco al vagabondaggio in tutte le sue forme, dal ramingare all'errare, a un movimento erratico in cui la linea che unisce due punti non è quella retta (cioè la più economica e la meno speculativa), ma a uno spostamento che non possiede, al limite, necessariamente nemmeno il fine di unire due punti. Il viaggio come erranza, divagazione, deriva. Questa idea del viaggio è la più "moderna" e quindi ha una storia più recente delle precedenti. Vediamo di definirla più precisamente.

Chi viaggia in questa maniera è il viandante. Il viandante non possiede una casa: si sposta di città in città, di villaggio in villaggio, dorme dove accade, talora viene ospitato. Pur essendo una figura che si situa ai margini, non è un antisociale. Spesso viene descritto come un giovane, piacevole e attraente, non di rado sa suonare e cantare, intreccia nei suoi brevi soggiorni piccole storie d'amore, è capace talora di parole profonde e illuminate. Ma tutto ciò dura poco, perché il viandante riparte mimando col suo continuo allontanarsi la parvenza delle cose, il doppio effimero di qualcos'altro che si sottrae e si dilegua, l'inespugnabilità di ciò che egli stesso vagheggia.

Ogni luogo lo soffoca, ogni luogo è un luogo sbagliato che tradisce e consuma, così come tutti i rapporti sono incompiuti e imperfetti: il viandante è alla ricerca infinita del luogo che non c'è, cioè dell'utopia. "*Dove tu non sei, là è la felicità*", recita la lirica *Der Wanderer* di Schmidt.

Il viandante è colui che passa e va, inabile a ogni progetto di sosta.

Il viandante è, in ogni sua sembianza, il custode dell'utopia, è un soggetto mitico che non utilizza le proprie potenzialità a fini costruttivi: per questo incarna lo spirito di ribellione, la libertà individuale, la sua dignità elementare e, spesso, la trasgressione antiproduttivistica.

Ciò avviene in un continuo movimento, che vuol dire anche impossibilità di fermarsi, e soprattutto rifiuto di raccogliere i frutti. C'è qualcosa per cui la drammatica leggerezza del viandante, la sua fuga dal mondo, la sua vulnerabilità e la sua protervia hanno un che di sacrificale: ciò sta nella sua mancanza. Egli si muove eternamente per cercare qualcosa che non troverà e che forse in fondo non gli preme trovare. D'altro canto, nel momento in cui trovasse ciò che cerca, abbandonerebbe la sua condizione di errante.

Il suo fascino consiste nell'impulso spirituale che lo porta sempre *oltre*, sempre *altrove*, ma l'eterno vagare, in qualche misura, corrisponde a una sostanziale immobilità, a un andare sempre verso lo stesso luogo o verso nessun luogo, che è il luogo dell'esilio.

Così se il viandante addita ciò che *potrebbe essere*, in contraddizione con ciò che invece è, in realtà non assume mai una forma stabile e compiuta, abbozza ma non conclude, considerando anzi le forme irrigidite e compiute come un irrevocabile indizio di morte.

Il viandante è "l'uomo senza religio", ossia si nega ai legami familiari e sociali, non possiede casa né patria e, sempre errando, si sottrae a ogni inalterabile codice morale.

Nella letteratura ci si imbatte spesso nella figura del viandante, o flâneur o wanderer; soprattutto la letteratura romantica è abitata da questo personaggio, confermando che l'anima romantica è un'anima nostalgica, inquieta, notturna, inappagata, che continuamente vagheggia qualcosa che sta al di là dell'immediatamente sensibile. Il viandante ha in sé l'inesausta smania e l'inestinguibile struggimento per l'altrove, la romantica *sehnsucht*, una forma di nostalgia, quella che Rousseau chiama una fitta del cuore verso un'altra forma di godimento e di possesso. *Sehnsucht* è

composto da *Sehn*, vedere, e *Sucht*, che indica il cercare, il ricercare. Ladislao Mittner, celebre germanista del secolo scorso interpreta etimologicamente la *Sehnsucht* come un desiderio del desiderio, un desiderio al quadrato e quindi incessante e inesauribile. La nostalgia indica qualcosa di più profondo e struggente del desiderio, una sorta di sentire interiore, quasi una patologia esistenziale, un ritmo incessante dell'anima. Nostalgia è una parola moderna: per la cronaca, il termine fu coniato - da *nóstos* (ritorno) e *álgos* (dolore) - per la prima volta da un giovane studente di medicina che si chiamava Johannes Hofer nel 1688 per indicare quel sentimento di struggenza e malinconia che afferrava i soldati svizzeri in servizio presso guarnigioni straniere, una sorta di *desiderium patriae*, avrebbero detto gli antichi. Ed era considerata una malattia anche mortale. Solo nell'Ottocento la nostalgia si svincola dal recinto clinico ed entra nel lessico dei sentimenti, delle passioni. Nell'anima romantica la nostalgia è ambivalente, perché sono compresenti l'intenso desiderio e il rimpianto velato di malinconia, desiderio e rimpianto che rivolti al passato, operano anche una critica al presente. E' un Giano bifronte che guarda con rimpianto la passata civiltà e desidera un rinnovamento per il presente. La nostalgia nasce dal sentire perduta un'armonia; un mondo è finito, è tramontato. Nella notte del presente la nostalgia romantica è il sogno rivolto alla grandezza del passato, sia medievale che greco. E' il desiderio che quel mondo idealizzato possa rivivere realmente; è il rimpianto perché quel mondo è perduto irrimediabilmente e può rivivere soltanto suscitato e rievocato dal ricordo, dalla poesia, dall'opera d'arte, dall'immagine del mito. Che l'antica armonia possa essere rimodulata, che gli dei tornino a camminare sulla terra, che l'antica unione della natura con gli uomini possa rivivere: questi sono i desideri romantici. Nella memoria del passato e nella speranza di un futuro si muove il sentimento romantico e suscita visioni, teofanie, affreschi di idilli greco-medievali. La visione si manifesta con una immensa forza lirica e plastica per mezzo del sogno. La visione è veritiera. Riceve la sua forza e lividezza dal sogno, inoltre, facendo ricorso al mito, la visione trova nelle sue figure un fondamento metafisico. Sono visioni di un accadere che è già stato in quanto mitico, fondante e sempre in rinnovamento. Il mito è universale e tragico. Tragico perché si tratta di uno spettacolo difficile da contemplare, in cui le contraddizioni, gli estremi, le ambivalenze non vengono solute, ma permangono nella loro antitetività. La

contraddizione non assurge, non si risolve in alcuna conciliazione (questo è il tragico); l'unica conciliazione è cercata dai romantici nell'opera d'arte; il prezzo da pagare è la malattia del poeta e la frammentarietà della forma.

Ma torniamo al viandante. Tutto questo cambia il movimento in un errare senza sosta, privato di un risolutivo *nostos*: come osserva Nietzsche in *Umano, troppo umano* il ritorno si addice al viaggiatore diretto a una destinazione, non al viandante che non conosce meta e configura il compimento del proprio destino nella provvisorietà e nell'instabilità. Nascosta in questa estasi vitalistica vi è un'inclinazione nichilistica e Goethe, nel *Werther*, ha individuato e rappresentato l'aspetto dissimulato dietro la soggettività geniale e cioè la tentazione del nulla.

Prototipo della protesta romantica contro la pianificazione borghese del mondo, che confina il soggetto nella misura della sua funzione sociale, egli vuole solo vivere, respingendo ogni limite alle potenzialità della vita, per quanto ipotetiche, e rifugge da ruoli, legami, impegni predefiniti che ne imprigionano l'esistenza.

Anche la poesia sembra per i romantici possedere un'essenza nomadica: inscindibile dalla scrittura appare l'idea di movimento verso l'altrove e di un corrispondente movimento di ritorno. Le parole si muovono e si inseguono, camminano, vanno e vagano, e con loro il poeta: *Wanderung* e *Wanderer* rappresentano anche l'atto dello scrivere. Rispetto alla fissità del dimorare, il camminare si pone come impeto di libertà irrinunciabile; scrive Holderlin "... io voglio muovere al Caucaso!/
Giacché l'ho sentito dire / Ancor oggi nelle brezze, / Liberi, come rondini, sono i poeti». Anche in Goethe essere poeti significa muovere da un luogo all'altro, vicini a tutti e da tutti distanti; significa sentire nel proprio passo il ritmo stesso della poesia: «*Voi mettete ali ai piedi, / per mondi e valli spingete / via da casa il vostro diletto / O amabili dolci Muse, / quando potrò riposare / alfine, sul suo petto?*». Vi appare impressa l'andatura stessa della composizione lirica, modulata e modellata sulla ininterrotta serie di avvii e di ritorni, di cammini che tornano su se stessi per rincamminarsi, ben sapendo che alla nostalgia dell'ignoto succederà inevitabilmente lo nostalgia del noto e viceversa e così via. Perché il verso, per determinazione etimologica, non può che voltare e la sua libertà consiste nel potersi abbandonare a proprio piacimento e a propria discrezione al gusto o alla necessità di ritornare. Senza dubbio il *Wanderer* alberga in sé

orizzonti sconfinati: Holderlin scrive: «*Sud e Nord sono in me*». Ma l'avanzare si volge su se stesso e varca a ritroso il confine. Quello stesso confine che era stato oltrepassato con slancio impetuoso e pieno di baldanza accoglie ora e placa il viandante restituendolo alla sua fanciullezza, alla sua condizione intatta di figlio. Il ritorno non può tuttavia essere mai definitivo, pena la morte della scrittura, cioè l'arrestarsi del rigo e del verso in una immobilità senza sbocco. La forma chiama il limite ma anche l'informe all'interno del quale è tracciata, alla stessa maniera del sentiero nel bosco. Sempre il poeta dovrà rimettersi in cammino e inoltrarsi nell'inesplorato, abbandonarsi al piacere della selvatichezza, se vorrà che il suo segno sia demarcazione di territorio e allo stesso tempo apertura verso l'illimitato, verso la ricchezza del caos: «*È dolce errare / Nella sacra natura selvaggia*», sempre Holderlin. Per inciso, si ricordi che etimologicamente il termine caos - a differenza della connotazione di *disordine* attribuitagli dal cristianesimo - significa *apertura, svelamento*. Il destino del *Wanderer*, così come quello del poeta, non può che essere quello di andare trascorrendo di cosa in cosa, di luogo in luogo, di forma in forma, di sembianza in sembianza, di parola in parola, sempre nell'atto di varcare un confine.

Nell'anima del viandante si agita una profonda inquietudine, mascherata da uno struggente sogno d'armonia: egli è, via via, il figliol prodigo che si nega al perdono paterno, è Caino che si fregia del marchio d'inavvicinabilità impresso sulla fronte, è il nomade guerriero che mitizza l'ethos maschile della lotta e della fraternità d'armi in spregio talora alla tentazione del sesso e della pietà incarnati dalla donna, è l'antitesi della risolta e responsabile certezza dell'Ulisse omerico. Appartiene a un'odissea senza Itaca, ben più moderno in questo del viandante dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, in cui il viaggio prevede il ritorno come momento finale dopo che tutte le esperienze, i dolori affrontati e vinti nel cammino vengono integrati ed elaborati dalla sua individualità, in cui tutto si ricompone e si riconcilia nell'armonia di una identità ritrovata. A metà del viaggio il personaggio di Novalis chiede: "*Dove stiamo dunque andando?*" e la misteriosa figura femminile che gli è apparsa accanto nell'antichissima rupe nella foresta risponde: "*Sempreverso casa*". Ne *Il principio speranza* Ernst Bloch dice che la Heimat, la casa natale che ognuno nella sua nostalgia crede di vedere nell'infanzia, si trova viceversa alla fine del viag-

gio. Perché il viaggio è circolare: si parte da casa, si attraversa il mondo e si ritorna a casa, anche se a una casa molto diversa da quella lasciata, poiché ha acquistato significato grazie alla partenza, alla scissione originaria. Ecco, l' *Enrico di Ofterdingen* è una metaforica odissea dello spirito umano, il viaggio dell'uomo che lascia la casa natale per avventurarsi nel mondo, esporsi a insidie, errori, cadute, ma infine ritornare, come Ulisse, a casa, maturato e cresciuto, ricco di tutte le esperienze e anche dei dolori affrontati nel cammino e vinti, integrati e fatti propri dalla sua individualità. Novalis ci racconta ciò che, con altro linguaggio, il pensiero occidentale ci ha narrato con Hegel e Marx: il processo dialettico dell'io che si incontra con l'altro per superarlo e integrarlo in sé, arricchito delle esperienze e delle alterità che ha fatto proprie. Nella sua pur frammentaria parabola tutto torna e tutto quadra: negli sterminati particolari del molteplice lo spirito ritrova sempre se stesso, l'io creatore e demiurgo riconosce la propria eterna e immutabile individualità creatrice negli sparsi frantumi del reale, che esso ordina e ricompone. In Novalis si avverte quel dolce e rassicurante cerchio della vita che gira, e ritorna a salvare e a ripetere l'ordine immutabile dell'esistenza; c'è un'universale corrispondenza amorosa di uomo e natura, c'è legame e continuità; il soggetto individuale, nel suo errare, si rispecchia e si ritrova dovunque e comunque.

Il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione che si pone un problema centrale della modernità, cioè si domanda se e come l'individuo possa realizzare o no la propria personalità inserendosi nell'ingranaggio sempre più complesso e prosaico della società, è quasi sempre (dal *Wilhelm Meister* di Goethe all'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis) anche un romanzo di peregrinazione, di viaggio. Ma presto qualcosa, nel rapporto tra il singolo e la totalità che lo avvolge, si incrina; nella società moderna il viaggiare diventa anche un fuggire, un rompere limiti e legami. Il viaggio scopre non solo la precarietà del mondo, ma anche quella del viaggiatore, la labilità dell'io individuale, che inizia -come intuisce con una chiarezza spietata Nietzsche- a disgregare la propria identità e la propria unità, a diventare un altro uomo, "oltre l'uomo", secondo il significato più autentico di *Übermensch*, che non indica un superuomo, un individuo tradizionale più dotato degli altri, ma un nuovo stadio antropologico, un uomo plurimo e multiplo, oltre l'individualità classica.

Quindi oggi quella totalità umana e poetica di cui parlavo prima ci può ferire di nostalgia, ma non ci compete né ci appartiene: da Musil in avanti - in cui l'uomo è un insieme di qualità senza un centro che le unifichi - il viandante procede in un'odissea senza fine né ritorno, ben lontana dal movimento circolare che preserva e itera l'ordine immutabile delle cose, come nell'*Ulisse* di Joyce, nelle cui pagine questa legge garantisce senso e assetto nella salvaguardia del soggetto individuale. Il viaggio diventa un cammino senza ritorno, alla scoperta che non c'è, non può e non deve esserci un ritorno. I personaggi di Musil procedono in una odissea rettilinea senza fine e senza ritorno, in una continua interrogazione e sperimentazione e interpretazione del mondo, che li muta continuamente, li fa divenire altri e diversi da se stessi.

Il viandante moderno e contemporaneo -come un Don Chisciotte errante in un mondo disertato dai significati e dai valori, come un Achab maledetto ed escluso dalla Natura che rimpiange- non ritorna a casa confortato nella sua identità, ma si disperde straniero a se stesso, senza più libertà di riconoscersi, in una realtà spezzata e precaria dove solo la nostalgia (proprio nel senso etimologico del doloroso desiderio di tornare), similmente a una lingua segreta, può conferire la piena comprensione del sentimento di un'odissea senza ritorno, di un esilio dell'anima tra sforzi d'identità e sofferenze senza riscatto.

III. (prima digressione: *pittorica*)

Vorrei ora soffermarmi un attimo su un dipinto che da molti è conosciuto come l'emblema del viandante romantico.

L'artista romantico crea il paesaggio, lo cresce dentro di sé, attribuisce al rapporto uomo-natura un valore sentimentale, come disse lo scrittore tedesco von Loeben vediamo i paesaggi diventare contemplazione della vita interiore. Ma così facendo esprime e riversa sulla scena quell'ambiguità che, in questo quadro (il *Viandante su un mare di nebbia* di Caspar David Friedrich) emerge in termini ineludibili. L'immagine transita dalla più diretta vicinanza alla più radicale lontananza: questa distonia dello sguardo esprime, traduce la frattura tra l'uomo e l'assoluto. Ma questa misura tragica si dissimula in una contemplazione che può

apparire idilliaca, pur trasparendo come in filigrana un irreparabile struggimento per distanze impenetrabili, per lontananze impercorribili. Ogni arte ha un particolare rapporto con questa lontananza, un rapporto che nella poesia, p.es. è allo stesso tempo evocazione, custodia, ritmo. Nella pittura è figurazione di quel che è al di là della figura: sfondo, paesaggio, entroterra: l'*arirère-pays* su cui ha scritto pagine bellissime Y.Bonnefoy.

Il viandante di Friedrich esprime il proprio scacco attraverso l'opposizione di una dimensione interna e di uno spazio esterno che si toccano senza penetrarsi, dando forma a una sensazione di vertigine e di struggimento. Esso è evidentemente una figura di passaggio, colta nell'attimo di una sosta e, nella sosta, misura la propria condizione di estraneità al paesaggio nella sola possibilità della contemplazione, nella propria impotenza a divenire una sola cosa con esso. E' abolito il tradizionale secondo piano. Al primo piano si collega subito lo sfondo, aumentando il contrasto e lo stacco tra le due parti. Raffigurato di spalle (come moltissime figure di Friedrich) il solitario viandante trasmette, oltre al mistero del proprio sguardo negato, la vulnerabilità di chi è visto a sua insaputa. Il viandante guarda in avanti, pur escluso dallo spazio sconfinato a cui non appartiene, e sembra assorto in un desiderio di qualcosa che non accade: per altro il tempo del viandante è un tempo sospeso, immobile, spesso raggelato, nell' *hic et nunc* di un eterno presente, che pur suggerisce l'inarrestabilità del tempo e quindi della dissoluzione, e quindi della morte. Il personaggio di Friedrich non ci narra una storia o una vicenda, ma attraverso la propria fredda solitudine e il confine che impietosamente la racchiude, esprime con asciutto dolore l'impossibilità della mente di comprendere (in senso etimologico di "tenere dentro") l'infinito e la coscienza dell'inafferabilità del mondo nella sua essenza, tragicamente percorsa da un disperato anelito a un'osmosi con l'assoluto e la totalità.

Il sentimento del sublime non si genera dall'intuizione dell'immenso, ma dalla consapevolezza dolorosa del limite, il quale è insieme privazione, impossibilità ma anche soglia, transito verso un altrove dove si apre "*l'infinito dei possibili*".

Ma attraversare questa frontiera può voler dire entrare nel "*pays pluvieux*" di cui Baudelaire si fa sovrano, nello *spleen* che priva chi lo sente scorrere nel proprio sangue come un brivido invincibile anche della possibilità di un gesto tragico.

Ogni cosa diventa inattingibile in un paesaggio che è insieme dimora ed estraneità, che inchioda e trattiene nell'immobilità e contemporaneamente muove al partire.

Nel *Viandante su un mare di nebbia* di Caspar David Friedrich sono espresse, nel respiro della sosta, insieme un'estraneità e un'adesione. E' l'estraneità davanti alla bellezza assoluta di cui non riusciamo a coglierne il limite e il desiderio di adesione alla illimitata bellezza che si può solo intuire, ma non comprendere né contenere nella sua inafferrabilità.

Rimane, come si è detto, la contemplazione che è comunque uno stare altrove, un esilio dal paesaggio, un'impossibilità a divenire una cosa in esso, quindi ad appartenervi. Questa esclusione sottolinea come il tempo del viandante contenga la memoria del passato e l'attesa del futuro, è -come rileva Eliot nei *Quattro quartetti*- un eterno presente.

Rilke dice della bellezza che è "tremore" in quanto soglia dello sconosciuto, cioè del nuovo sul feriale, dell'imprevisto sul quotidiano, dell'incognito che frantuma ogni abitudine malata, chiamandoci a uno sforzo di agnizione che ci consenta di abitare il mondo.

IV.

Vediamo ora, senza assolutamente alcuna pretesa d'esaustività, di compiere un breve viaggio magari zizzagante attraverso alcuni personaggi che, a diverso titolo, possono essere considerati dei viandanti.

- Nella *Storia di un fannullone* di Joseph von Eichendorff viene espressa un'alternativa alla realtà, non un'evasione dalla storia, viene narrata la nostalgia di una dimensione umana integra e libera, non un superamento del passato. La poesia è qui nella vita feriale e diretta, non c'è l'inquietudine per un "oltre" inconseguibile: solo l'appagamento di ogni battito del fluire della vita in un'identificazione dello spirito con il respiro cosmico, altrettanto umano quanto i tormenti e gli affanni delle anime del romanticismo. Tutto è epifania, eppure il dolore si comprende presente, per nulla soffocato da un ottuso ottimismo o da una furia trionfalistica; lo si indovina come l'altra faccia della gioia e ciò dà credito, più di ogni altro pensiero, alla possibilità di sentirsi in corrispondenza con il vivere in tutta la sua apparente semplicità. Ciò accade a differenza, per esempio, delle

pagine di Hans Christian Andersen, delicate e idilliache, nelle quali -si veda per esempio la novella *Compagno di viaggio*- la figura del viandante puro di cuore e nomade nell'anima si muove in una natura stilizzata e priva di profondità, senza altezze e senza ombre, colorata ma inodore. Il viandante di Andersen rimuove il dolore e la tragedia, avvolto e annebbiato in una visione cristiana dell'esistenza diluita da un ottimismo filisteo e semplicistico. In Eichendorff invece il fascino del vagabondo in continua fuga, inesausto nella capacità di cantare e di essere felice, è nel ritrovare passo dopo passo lo stereotipo previsto e puntualmente mai disatteso: ciò che realisticamente è l'imprevedibile corrisponde con l'estremo prevedibile della fantasia; ogni elemento del proprio immaginario d'avventura trova spazio nelle sue pagine.

- Ben diversi sono i personaggi di Robert Walser, viandanti che si aggirano per il mondo, osservano la vita, si mimetizzano svestendosi della coscienza, volgono la propria attenzione a fuggevoli dettagli apparentemente trascurabili, non si concedono a nulla in fedeltà a una vera e propria condizione d'assenza. Vivono in un eterno presente, sognano una vita come attesa, vigilia di promesse senza modello né costruito. Nel loro ritirarsi perpetuano infinitamente il congedo, annullati in una dimensione del tempo estremamente incerta e indeterminata, quasi per una volontà di perdersi in qualcosa che trascende. La condizione del viandante disposto a ogni esperienza non entra in contraddizione con questa modalità, in quanto la libertà per i personaggi walseriani è predisposizione a non legarsi, a non entrare in contatto con alcunché abbia una forma definita: è un'immobilità che si nega al gesto che spartisce il mondo, che si nega a ogni condivisione. Eppure di quale leggerezza e insieme di quale profondità sono capaci le figure di Walser. Il loro sguardo è lieve e acuto, come quello di chi, non mettendo in gioco se stesso, coglie la bellezza gratuita del mondo e contemporaneamente lo osserva con ironia per quello che è nel suo orrore, nei suoi rapporti di forza, nella morte che è propria delle strutture e dei rapporti sociali irrigiditi. Ma i viandanti di Walser - lievi, trasparenti e fatalisti - non sono dei rivoluzionari: non cambiano né vogliono cambiare nulla, non hanno altra aspirazione che condurre una vita vagabonda, alla periferia di cose e persone con le quali si trastullano senza farsi toccare, quasi che non via sia nulla oltre la loro superficie, che il loro statuto ontologico sia la loro stessa inconsistenza.

- Walter Benjamin (di cui parleremo tra poco) ricorda anche Knut Hamsun come un altro autore capace di creare la figura del fannullone perdigiorno, randagio e sbandato. Versione moderna e tragica, il viandante di Hamsun incarna a un tempo vitalità, durezza, pietà, nichilismo e protesta: è un distruttore e contemporaneamente un lacerato capace di rilevare l'irrazionalità dell'esistere, con il gesto altero del personaggio epico, frugando impietosamente nella miseria materiale e spirituale dell'uomo moderno. Ma finisce per venirne accecato e cerca nella fuga dai legami sociali l'immediatezza della vita non contaminata dalle idee; si muove spinto da una ribellione sprezzante che ne fa, paradossalmente e inconsapevolmente, un intellettuale modernissimo e anticipatore, nell'alienazione e nella perdita, del nuovo. Il percorso del viandante di Hamsun conduce alla nevrosi: fugge davanti alle patologie della società moderna fraintendendo la modernità come patologia, rimanendone vittima e tanto più irreversibilmente condizionato dai legami sociali quanto più si illude di affrancarsene. Ondeggiando tra la brama di un inattuabile assoluto sovratemporale e un compiaciuto sguardo alla caducità di ogni cosa, tentando di avversare il senso univoco delle ideologie con l'informe indefinitezza delle cose e della natura -che pur resta irreparabilmente lontana- approda all'anti-ideologia. La sua ribellione s'irrigidisce in un nichilismo che non ha altri approdi se non quelli di una tendenza regressiva e di un atteggiamento reazionario. Il viandante nei romanzi di Hamsun, crudele e tenero insieme, sprezzante e fragile, compiaciuto del disordine del mondo, è un inconscio alla deriva che si tutela dalla realtà esterna con vomiti di parole e di gesti provocatori e stonati, è l'io psicologico borghese disgregato, riluttante nel prendere coscienza che il suo destino è solo la vana forma di una vita errabonda, segnata dalla sconfitta e avvilita dall'ostinazione al disprezzo.

Ho citato prima Walter Benjamin, che ha scritto pagine bellissime su Hamsun. Benjamin ha anche descritto in ampie pagine la figura del *flâneur*. *Flâneur* è un termine ampiamente utilizzato a partire dall'800 a proposito di poeti o intellettuali che, passeggiando tra le folla dei cittadini consumatori, ne osservavano criticamente i comportamenti, ma è tornato oggi in uso per descrivere alcune pratiche di viaggio ed esplorazione dei luoghi, di relazione consapevole con le persone e i contesti. Baudelaire lo vedeva muoversi nei *boulevards*: è il passante, una sorta di incrocio tra il *bohème* e

il vagabondo, che cammina senza meta per le strade della città, fermandosi ogni tanto a guardare. Nel suo ruolo di osservatore il *flâneur* stabilisce una relazione particolare con la città, abitandola come se fosse la propria casa. Il suo percorso non coincide con il resto della moltitudine; quello che per il cittadino è un cammino predeterminato - il percorso del mercato, direbbe Walter Benjamin - per lui è un labirinto che cambia forma ad ogni passo: si lascia guidare dal colore di una facciata, dall'inquietante uniformità di alcune finestre, dallo sguardo di una mulatta. Baudelaire vede nel *flâneur* l'archetipo dell'artista moderno (che doveva avere "*qualcosa del flâneur, qualcosa del dandy e qualcosa del bambino*"), l'unico capace di rappresentare la liquidità della vita moderna. Nel novecento l'arte del passeggio praticata dal *flâneur* è sostituita dalla pratica surrealista della *deambulazione*, che consisteva nel passare da un contesto urbano all'altro, vagando per la città in cerca di associazioni mentali stimolate dal montaggio psichico dei frammenti urbani assaggiati. Al Surrealismo fa eco negli anni '50 il Situazionismo, che con Guy Debord riprende la pratica del vagabondaggio urbano chiamandolo *deriva psicogeografica*. La Psicogeografia è un gioco e allo stesso tempo un metodo efficace per determinare le forme più adatte di decostruzione di una particolare zona metropolitana. Così la definisce Debord: "*Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che SAPETE, ma in base a ciò che VEDETE intorno. Dovete essere STRANIATI e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'ARCHITETTURA e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari.*" Se vogliamo continuare a giocare, a rintracciare le varie reincarnazioni moderne del mito del *flâneur* nella nostra società, possiamo chiudere il cerchio con i *writer* metropolitani, quei fantasmi che attraversano di notte le nostre metropoli lasciando una traccia grafica del proprio passaggio, e a volte anche sottili messaggi. Il senso ultimo di tutte queste forme di *nomadismo urbano* in fondo è quello di attribuire a luoghi asettici della metropoli altri significati, cercare di collegare gli spazi della geografia urbana a qualche significato che non sia soltanto funzionale, ma anche sociale. La letteratura più recente colloca il *flâneur* nelle periferie

e nei *malls*, cioè nelle nuove insorgenze architettoniche (giganteschi shopping, outlet, cinema multisala, ipermercati ecc., quelli che Marc Augé chiama nonluoghi) e oggi sembra più che altro testimoniare una condizione di smarrimento insieme al desiderio di dar vita a nuove relazioni con i luoghi frequentati, relazioni inedite, seppur provvisorie o fonte di insicurezza. Qui sarebbe interessante esaminare che cosa viene esattamente negato dal “non” che precede i “luoghi” nel sintagma coniato da Marc Augé. Un tratto? Una proprietà? I nonluoghi della postmodernità sono luoghi artificiali, generati dalla tecnologia e, per definizione, privi di *anima*. La mia impressione (ma il discorso sarebbe ben più vasto e articolato) è che tutti noi abbiamo bisogno di una percezione del mondo, perché è *inquietante* l’idea di vivere in un mondo diverso da quello in cui crediamo di vivere. Cioè la corrispondenza tra il sapere e il credere è un bisogno che va soddisfatto. Ma la percezione del mondo - locale o globale che sia - richiede un apprendistato. “*Viviamo in un mondo che non abbiamo ancora imparato a osservare*” scrive appunto Marc Augé. Ecco, i miei dubbi riguardano questa nostra capacità di *osservare*, di *considerare* il presente, forse per un eccesso di prossimità. Un’ermeneutica del presente non dovrebbe, secondo me, ridurre distanze, al contrario, stabilirne una: uno sguardo distanziante, in grado di far sorgere l’*alterità del presente*, permettendo così di riconoscere una *complessità*. Mi sembra cioè che la percezione che tendenzialmente si ha oggi del mondo abbia in sé una propensione a escludere una visione del mondo (*Weltanschauung*), sia in altre parole priva di qualsiasi carattere prospettico.

- Ma torniamo a Benjamin. Il flâneur di Benjamin si muove come figura di passaggio, che attraversa una sorta di altrove, di sconosciuta città in un orizzonte all’imbrunire, immagine incerta e dubbia, sostanzialmente tragica. Sospeso nel tempo e nello spazio, è sicuramente straniero alla folla, talmente estraneo ai suoi ritmi da apparire in netto contrasto con il processo produttivo. La città è uno sterminato panorama, quasi il luogo di una rappresentazione teatrale, che desta nel viandante una primitiva curiosità che i suoi occhi alieni e pacificanti cercano di soddisfare. Fondamentalmente è un ozioso, di una inoperosità che è soprattutto irrisolutezza: predominando in lui il dubbio, tutto diventa possibile anche se irrealizzabile. Eppure quanta nostalgia percorre ogni suo passo: ma il flâneur non possiede un passato né una memoria personale, la sua è nostal-

gia di una vita anteriore, del tempo dell'infanzia. Il viandante è in Benjamin una figura senza tempo e senza storia, il cui motivo di esistere consiste nel "dare un'anima" alla città altrimenti amorfa. In effetti nella Parigi fantastica disegnata da Benjamin pesa come un sasso il vuoto di un'assenza, al di là dell'alacrità delle occupazioni dei suoi abitanti, dominati in sostanza dalla ripetitività del culto che celebrano, quello che l'autore chiamerà il culto della merce. Il flâneur benjaminiano è, in una comunità immobile e inaccessibile alle novità, l'esule che incarna inconsapevolmente la totalità dell'esperienza originaria, l'unico uomo a cui sia stata data in sorte l'inattività, in virtù della sua capacità di sognare. L'utopia di Benjamin, uomo senza patria, è di tornare a ciò che è spezzato, di ridare vita alle cose morte, ma ciò dissimula il desiderio di tornare nelle tenebre, nell'abbandono del non essere, di riavvolgersi verso la propria origine. La purezza del viandante lo rende impotente di fronte al mondo, da cui per altro nemmeno viene riconosciuto nella sua condizione di estraneità. Ma la sua stessa speranza di non avere una meta, di non arrivare, è la vana illusione di restare nell'infanzia dell'uomo e di non approdare a quello che Benjamin chiama "l'uomo-sandwich", diventando egli stesso merce venduta al mercato, identificato con il valore di scambio, a proprio agio ormai nell'essere ritenuto vendibile. Per altro Benjamin si interroga, nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sul cambiamento di percezione che l'uomo ha della realtà attraverso le macchine, e tale cambiamento di percezione egli lo individua nell'arte d'avanguardia. Il flâneur oscilla comunque tra queste due inconsistenze: l'estraneità più radicale e la contestualizzazione più omologante che lo prosciuga da ogni parvenza di identità. Può solo, nel suo continuo movimento che simula l'immobilità, mostrarci quanto sfolgorante, fantastico, eccessivo e fragile sia il fiore dell'utopia.

V.(seconda digressione: musicale)

Mi piacerebbe ora soffermarmi brevemente su due momenti musicali che sottolineano quanto è stato finora detto e quanto diremo più avanti: sono il ciclo di 24 lieder *Winterreise* (1827) (Viaggio d'inverno) di Franz Schubert su testi di Wilhelm Müller e il ciclo di quattro lieder con orchestra

Lieder eines fahrenden Gesellen (1883-85) (I canti di un giramondo) di Gustav Mahler.

In Schubert viene descritto un solo stato d'animo, quello della disperazione. Il cammino solitario attraverso la natura invernale conduce al vuoto, alla dissoluzione. Senza addentrarmi in notazioni tecniche di carattere musicale, vorrei sottolineare come l'armonia di questi lieder sia particolarmente scura, dalla tonalità minore e con linee musicali discendenti. Il giovane con una ferita incurabile al cuore - un luogo comune del Romanticismo da Byron in poi - è qui spinto a una condizione che confina con il patologico; si narra il vagabondare da parte di un monomaniaco perduto innamorado nell'ostile e gelido paesaggio invernale, inospitale come in un dipinto di Friedrich, dove si trascina come una misantropo verso la distruzione: è il simbolo ingigantito dell'uomo romantico in preda ai suoi sentimenti, dello straniero senza casa sulla terra gelata, del fuggitivo al mondo, escluso dalla compagnia degli uomini dalla forza soverchiante e autodistruttiva delle proprie emozioni. E accadono in questi 24 lieder diversi avvenimenti: un corvo, simbolo della solitudine che attende la sua vittima, volteggia sulla terra morta; un ruscello, un tempo benigno ora appare ricoperto di ghiaccio e quindi ostile; balugina un fuoco fatuo in uno spettrale gioco di luci tra acquitrini e tronchi in putrefazione; un cartello indica il sentiero senza ritorno; cade la neve, soffiano venti tempestosi, ci si imbatte in un cimitero considerato come l'ultimo rifugio ecc. Il tutto in una percezione d'estraneità che non ammette sviluppi, conciliazioni tra il wanderer e il mondo, ma soltanto un progressivo sprofondamento. Insomma, potremmo considerare la *Winterreise* come una specie di romanzo di formazione in negativo, in cui il contatto con la morte erode tutte le illusioni.

Vorrei farvi ascoltare un frammento dell'ultimo lied, intitolato *Der Leiermann*, cioè l'uomo dell'organetto. In quest'ultima tappa il viandante incontra un uomo, un reietto come lui che suona, appunto, un organetto: la descrizione è netta, lucida: lo sguardo del wanderer è ora nel registro del simbolico, che sa distinguere e interpretare ciò che vede (mentre nella prima parte della *Winterreise* si muoveva nel registro *mimetico*, dove il paesaggio invernale *mimava*, appunto, un paesaggio interiore di desolazione e di disperazione).

Ecco, questo è l'unico momento in cui il wanderer compie una scelta deliberata ed è questa scelta a fissare nella sfera della necessità la svolta finale della *Winterreise*. Il Leiermann è il Doppio infero del viandante, è una *figura* della morte che si presenta al wanderer come un suo Doppio. L'Ade non ha messaggi per il viandante: è lui che deve scegliere il suo stato di vita-in-morte, e trasformarsi da attore della sua vicenda in autore del racconto del viaggio.

Nel brano di Mahler il protagonista procede al passo di una marcia funebre nel viaggio verso "*l'estrema provincia della memoria*": l'assenza di una patria, di una heimat è quindi anche la morte, il luogo definitivo. E' il quarto e ultimo lieder del ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*, con testi dello stesso Mahler. Chi è il *fahrenden Gesell*? Qui c'è un problema di traduzione, come ha notato Quirino Principe nella sua monumentale monografia su Mahler: letteralmente significa *andante* (*fahrenden*, participio), ma il sostantivo *Gesell* significa "compagno", "amico", "giovane", ma anche "un tale", "quello là": è un termine talmente elastico da prestarsi al capovolgimento nel proprio contrario. Quindi non si adatta il "viandante", né il "wanderer", figure troppo letterarie, troppo goethiane; "vagabondo" o "giramondo" hanno viceversa un candore e una allegria che rievocano piuttosto i personaggi di Eichendorff, senza considerare che "vagabondo" ha una connotazione ribelle e proletaria che non appartiene a questo personaggio. Vediamo il testo e ascoltiamo il brano (*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*)

.Il ritmo di marcia, come ho già detto, che nella ultima stazione della via crucis accompagna il *fahrenden Gesellen* è tipico dei *Wanderlieder* tradizionali, che hanno un loro modello nella *Winterreise* di Schubert, come abbiamo visto. Il *Gesell* è dunque un *Wanderer*, ma non è un viandante romantico, colto e rivolto all'introversione, come il goethiano viaggiatore nell'invernale regione dello Harz. E' uno sconfitto, un vinto, potremmo dire uno spiantato; la pietà che ispira nasce dalla commozione davanti a chi è "*trafitto da disperato amore*", ma non è un vagabondo dai marcati tratti proletari. Anzi, è un personaggio senza tratti marcati, veduti sempre solamente di spalle, come i personaggi di Friedrich, anche se non immobile e come in posa, ma affaticato e affannoso. Ecco, è "uno in cammino", uno che ha un destino, poiché un evento lo ha determinato per sempre (gli *occhi azzurri* che lo hanno guardato e lo hanno condannato

all'erranza), e il suo è il destino per eccellenza: non riuscire mai a prendere la strada che si vorrebbe percorrere. Camminare su un sentiero, attraversare un prato o vivere nel mondo significa sapere che il sentiero, il prato, il mondo non ci apparterranno mai. Il tempo è sempre il tempo che ci è sottratto, non il tempo di cui dovremmo godere e non godiamo. Il personaggio mahleriano, in un silenzio che stringe il cuore, perde il mondo prima di averlo conosciuto e trova il soccorso di un conforto solo nel riposo del sonno, ai piedi di un tiglio (figura amica e alleata), dove l'oblio dissolve il sapore aspro del vivere e disperde il dolore e l'affanno. Scrive Adorno a proposito della musica di Mahler: *“il lungo sguardo che si appunta su tutto quanto è condannato”*.

VI.

Possiamo ora dire, in qualche modo, che la vita è quindi un viaggio e l'uomo un viandante.

Il viandante non è solo metafora, immagine, simbolo, ma dimensione costitutiva dell'uomo. La sensibilità romantica riconosce, traccia, disegna e traduce la figura del viandante come una manifestazione e una condizione dello spirito umano. Alla figura classica e medievale del viandante viene annessa una nuova dimensione sentimentale.

Il tema del viandante è una costante del pensiero medievale, quella linea ideale che si dipana da Agostino fino a Lutero, la cui radice risale al mito. Ulisse è il viandante per antonomasia; figura mitica all'inizio il viandante attraverso l'Odissea diventa una figura classica, un topos. L'Odissea appartiene ai nostoi, i ritorni in patria degli eroi greci dopo la caduta di Troia, dove i ritorni sono spesso drammatici e avventurosi per l'ostilità degli dei, adirati per i saccheggi e i sacrilegi operati dagli Achei durante la distruzione della città. Il viaggio di Ulisse è un ritorno a casa, alla sua Itaca.

Il viandante cristiano è l'homo viator, l'uomo pellegrino su questa terra; fra dolori, tentazioni e peccati l'uomo deve cercare di mantenersi puro, coltivare la fede e le virtù cristiane in attesa di giungere alle gioie e ricompense del cielo.

L'uomo medievale gettato in questo mondo dalla colpa vaga in attesa e alla ricerca per poter tornare un giorno alla sua patria che è nei cieli. Il viaggio dell'uomo medioevale non è "di scoperta", ma "di rivelazione", un percorso il cui senso è già dato (Dio) (Navigatio Sancti Brandani: IX – XI secolo; modello del viaggio dell'uomo medioevale). Errante è colui che erra per la teologia medievale, ossia che devia dalla via maestra (la ricerca di Dio, anzi Dio, poiché Dio non si cerca, Dio è). Errante è l'uomo confuso, che si muove all'interno di un labirinto. E il labirinto, com'è noto, è il luogo deputato della iniziatazione secondo lo schema nascita-morte-rinascita. Penetrare nel labirinto significa affrontare le regioni della morte, là dove il senso si smarrisce, avendo la fiducia di strappare all'oscurità il suo segreto per poterne uscire trasformati da una nuova conoscenza e colmi di una nuova energia.

Il viaggio classico medievale segue una sorta di ordine, di articolazione, di ciclo, uno sviluppo che nasce da un principio, si svolge secondo linee divergenti e trova una conclusione finale nel ritorno in patria, ossia la meta finale del viaggio. Con il raggiungimento del telos, dello scopo, termina il viaggio. Un telos, un ordine, un limite che danno il senso della misura finale, una sorta di riconciliazione, dove si conferma una reificazione della Meta (focolare, tempio, confine) e l'esorcizzazione del movimento, dell'insensato, dell'informe, del caos.

Di contro il romanticismo riscopre la figura del viandante classica e medievale e la re-interpreta, la ri-definisce, la ri-elabora e la ri-vive. Ora il viandante vaga alla ricerca della sua patria che non è di questa terra, e non è nemmeno una patria celeste. Il viandante vaga solo con se stesso in cerca di nessun luogo. Un altrove che non si trova, che è agognato, ma non esiste. Quindi, nessuna meta. L'errare diventa incessante e senza sosta. La patria, la Heimat da luogo fisico -come Itaca- da luogo sovra-sensibile -come il regno dei cieli- diventa ora il cuore dell'uomo, diventa il luogo dove stare. Domina, nel romanticismo, un elemento nuovo che definisce il viandante e lo contraddistingue, lo suggella: il cuore. Ora il viaggio diventa sentimentale, come recita il titolo di un famoso libro di Laurence Sterne, dove - non più seguendo i criteri tradizionali nel libro di viaggi dell'oggettività narrativa e della informatività - si instaura il dominio dell'io narrativo che traduce ogni esperienza e ogni osservazione non più attraverso una rappresentazione oggettiva, ma lirico-soggettiva.

Il viandante romantico, dunque, erra per necessità e per bisogno di viaggiare, un bisogno costitutivo della sua essenza. Il viandante da figura, modello diventa una cifra romantica, un modo di essere. Metafora e vita vissuta diventano inscindibili e inseparabili: la *wanderung*, nata dalla disillusione e dal naufragio delle speranze rivoluzionarie, presiede un abbandono incondizionato alla voce dell'inconscio. Nuovi territori si dischiudono davanti ai viandanti romantici. Innanzi tutto il cuore di tenebre, l'altro oscuro che dimora nei recessi dell'io, poi le peregrinazioni infinite sui mari, privi di isole, dei moderni ebrei erranti e, infine, le lande ghiacciate dei viaggi d'inverno, che annunciano la nuova condizione disumana della glaciazione delle anime e dell'ibernazione dei cuori. Ricordiamoci che il mare per i romantici è una metafora dell'inconscio. Il romanticismo tedesco scopre l'inconscio. L'Illuminismo non conosce l'inconscio, teme la regione oscura di cui conosce l'esistenza, ma non osa affrontare il viaggio su questa regione oscura, per cui non ci stupiamo, vedendo nella letteratura romantica ricorrere così ossessivamente questo *topos* del mare in burrasca e della navigazione, che non conosce appunto un approdo. Due isole si stagliano all'orizzonte della letteratura dell'Illuminismo europeo del Settecento, l'isola di Citera, l'isola dell'amore, e l'isola della ragione. Per Kant l'isola è una metafora dell'intelletto puro, intelletto puro assediato dall'oceano vasto e tempestoso dell'esperienza. Supponiamo che quest'oceano, vasto e tempestoso, sia l'inconscio. All'orizzonte della letteratura romantica, invece, vediamo un vascello, un vascello fantasma, il vascello dell'*Olandese volante.*, che è un *topos*, quasi un fantasma, che migra dalla letteratura romantica tedesca alla letteratura francese, si pensi a Baudelaire, ed è presente anche nella letteratura inglese, in Samuel Taylor Coleridge, in Walter Scott, anche se era già presente in leggende rinascimentali: si allude a lui, ad esempio, nel poema di Camões, *I Lusiadi*.

Quella dei romantici è una peregrinazione che non conosce approdi, che non conosce isole, che conosce solo la peregrinazione su questo mare tempestoso, a differenza appunto della letteratura dell'Illuminismo, che conosce l'approdo o il ritorno all'isola felice. Il Romanticismo ha un compito ingrato, un compito gravido anche di conseguenze per la letteratura futura, che è quello di scandagliare per la prima volta un territorio sconosciuto. Non ci possiamo aspettare dal Romanticismo delle

diagnosi definitive, delle prese di atto che ci saranno solo un secolo successivo. Quello dei romantici è un compito veramente prometeico. Per la prima volta si tenta di sondare, di immergersi nelle province di un regno che si è inabissato. Questo regno è quello che più avanti Freud chiamerà col nome di inconscio.

C'è da ricordare inoltre che i romantici negano l'idea del progresso e negano l'idea della formazione. Goethe invece, nel suo massimo romanzo, che è il *Wilhelm Meister*, si fa esponente e anche teorizzatore di un'idea di formazione che i romantici negano. Cos'è questa formazione? Un teorico, un critico letterario del Settecento tedesco, ha definito la formazione dell'eroe come matrimonio, professione e stato, come conclusione di un processo di auto-costituzione. Questa sarebbe la formazione dell'eroe settecentesco, che alla fine di un percorso tortuoso fa il suo ingresso in una società, che è quella coeva. I romantici rifiutano quest'idea dell'inserimento forzato in quella data società, storicamente determinata, che è quella dell'assolutismo.

Il centro propulsivo del vagare, *die Wanderung*, è il sentimento che essendo infinito fa sì che l'errare sia incessante: la meta viene raggiunta a tratti, ma sono solo brevi soste, piccole oasi di pace verso una meta finale che non c'è.

E allora se viene a mancare la meta finale e quindi il telos, lo scopo, più nessuna isola si mostra agli occhi del naufrago, ma l'intero viaggiare è un naufragio. Quindi, lo schema del viaggio classico-medievale muta e la meta finale non è più presente; al suo posto compare il pellegrinare, un errare infinito, che è dimensione costitutiva dell'uomo. Non più viaggiatore, ma viandante. Nel vagare non vi sono più porti dove attraccare definitivamente. Per terra non vi sono capanne o case in cui potersi fermare stabilmente, ma solo, se si è fortunati ovvero con l'ausilio del Destino, per trovare un occasionale riparo. La serenità arriva da un tramonto, alba o dolce meriggio; un fiore che sboccia, bambini che giocano, un pasto caldo, tanti piccoli piaceri che si incontrano per la via. Tanti piccoli momenti in cui il viandante trova il luogo dove stare ed è felice, scrive sempre Nietzsche, e dove, pur tuttavia, sono presenti i pericoli, i ladri, le tempeste, gli animali feroci

La gioia del viandante risiede nell'accettazione del suo destino, del suo errare. La sua Heimat è il suo cuore, il suo spirito, la sua solitudine, in cui

arriva a sentire l'intima essenza di tutte le cose. Dalle lontane alle vicine, a quelle più prossime. Prevale quindi il sentimento che, parlando al cuore, guida il viandante, indica la via e a volte, nel pericolo, fa scorgere il temporaneo soccorso, una capanna, un rifugio, una grotta, oppure il ritorno alla casa paterna; più saggi, forti e arricchiti dal peregrinare, dal viaggio.

Vi sono dei momenti in cui il viaggio del viandante si interrompe, soste determinate dalla natura come lo scoppiare della tempesta oppure lo spettacolo sublime che desta la vista di un tramonto o la vetta di una montagna. Eppure, non dimentichiamolo, il vagare rimane senza tregua, il viandante non smette mai di errare. A ogni tappa si trova più forte, più arricchito, temprato. Il viandante è solo con se stesso.

Viandante e non viaggiatore, quindi. Nel romanticismo avviene la svolta, un sensibile cambiamento di interpretazione e di visione di questa figura.

Abbiamo detto che la cifra che definisce il viandante romantico è il sentimento, e il cuore il suo organo privilegiato, la sua sede, tempio e custode. Il sigillo del sentimento è il cuore. Da questa visione moderna emerge una nuova figura di viandante. L'Ulisse dell'Odissea era diventato una figura, un topos classico; lo stesso si può affermare dell'homo viator agostiniano-medievale: figura e metafora.

Con il delinarsi della sensibilità romantica il viandante cessa di essere figura e metafora e torna a essere un mito. Goethe, Holderlin e Nietzsche riscoprono la radice mitica del viandante che diventa una dimensione costitutiva dell'essere umano. Goethe quando compone il ciclo del viandante si sente egli stesso un viandante; Holderlin, prima della follia e del suo esilio nella torre, sperimenta l'esperienza del viandante cominciando a errare di famiglia in famiglia in veste di precettore; anche Nietzsche è viandante, per sfuggire alla malattia che lo affligge si reca in montagna o nei paesi sul Mediterraneo. E riscopre il nucleo mitico del viandante; il mito per Nietzsche è legato strettamente al tragico, il grande mito, il mito più autentico è essenzialmente tragico: così il recupero del mito del viandante come costitutivo dell'essere umano vuol dire rivestire l'uomo della tragicità. Il viandante è tragico. Questa è l'eredità lasciata da Goethe, Holderling e Nietzsche.

Considerato che, come scrive Jünger, alla base del viandante goethiano-holderliano-nietzschiano, il tempo è vacillato fino alle

fondamenta, fino a una situazione, a una condizione di precarietà estrema. Lo spirito del tempo è deflagrato universalmente con lo scoppio della Rivoluzione francese e dalle sue ceneri è emerso uno spirito nuovo. Quello spirito romantico e rivoluzionario opera una sorta di *actio in distans*, per cui quando nel Novecento il tempo vacilla nuovamente con le due guerre mondiali, dalle rovine, dalle macerie di un mondo distrutto riemergono altri viandanti: il primo è Robert Walser, l'altro Ernst Jünger.

Di Walser abbiamo già parlato, in ogni caso un suo libro, *La passeggiata*, è del 1919, mentre *Der Waldgang* o *Trattato del ribelle* di Jünger è del 1951. Il viandante è ancora strettamente legato al mito, è ancora una dimensione costitutiva, arricchita da un senso tutto novecentesco, dove lo strappo conseguente alla prima guerra mondiale è vicinissimo e compare un sentimento caratterizzato da un tono cupo, malinconico e doloroso. Quasi un respiro somnesso.

Se nei romantici il tragico era dato dall'alternarsi della vetta della gioia e dell'abisso della disperazione e si trattava di una contraddizione esistenziale scandita da una *via eccentrica* (per usare l'espressione con cui Holderlin chiama il percorso destinato all'uomo che ha perduto la "beata unità" dell'Essere e ripresa da quello straordinario germanista e scrittore che fu Ferruccio Masini) attraverso gli estremi, ora i due estremi convivono nell'uomo novecentesco. Una sospirata gioia e una velatissima malinconia affiorano dalle pagine del viandante-Walser.

Sospirata gioia e velata malinconia che diventano in Jünger una gioia desiderata da realizzarsi tramite l'esercizio della libertà e una malinconia che è oppressione del moderno da combattere. Il viandante deve ora combattere per poter esercitare la sua libertà di singolo e di individuo contro l'automatismo della modernità. Vediamo di comprendere meglio cosa intende Jünger.

"*Passare al bosco*": molte sarebbero le possibili letture della metafora boschiva e delle sue varianti; nell'epoca del dispiegamento planetario della tecnica, dove cresce il deserto prefigurato da Nietzsche, il bosco costituisce la metafora di un altro luogo e di un altro tempo, di una memoria che il pensiero sembra aver smarrito. "*Passare al bosco*", un pensiero che sia del bosco e della radura, conservazione delle tracce e della memoria, inizialmente costruttivo e non distruttivo, erede dell'antico *poiein*. La contrapposizione tra bosco e deserto contiene l'alternativa tra memoria e

oblio, tra pensiero rammemorante e calcolante, tra resistenza al deserto che cresce e resa alla sua crescita abnorme. Il bosco serba e tramanda, conserva e protegge, è luogo della veglia e della resistenza. Di fronte al terrore del nulla il bosco è la quiete e la permanenza, come dice Jünger “*il paese natio, la pace e la sicurezza che ciascuno porta dentro di sé*”.. In Jünger torna l’idea di una *via eccentrica*, una via fatta di approssimazioni, con in più un senso tangibile di pericolo estremamente novecentesco. Il viandante non vive solo del suo errare. In tempi di povertà estrema, sotto l’incubo di un pericolo estremo, il viandante deve essere pronto a dare la vita per poter percorrere la via della sua libertà.

Il viandante jüngeriano è assimilabile al titano Prometeo per il suo senso e attaccamento alla libertà umana, ma si configura anche come ribelle. Egli è il *Ribelle* che si è dato alla macchia, è passato al bosco e da qui, in quest’oasi dove conserva e realizza la sua libertà, è pronto a opporre la sua resistenza all’automatismo, al Leviatano moderno (questo mostro biblico divoratore di uomini, assunto come simbolo dell’onnipotenza dello Stato di fronte all’individuo). Viandante- Ribelle.

Nel passaggio al bosco il viandante moderno trova se stesso, riscoprendo le forze primordiali della vita. La Selva non è quindi semplicemente un paesaggio naturale, ma soprattutto il simbolo di quella “terra selvaggia” (*Wildnis*), che ogni uomo ha in sé. Il viandante vagheggiato da Jünger è l’*anarca*, colui che rimane intimamente staccato da tutto ciò che lo circonda e partecipa a qualsiasi realtà sociale senza venirvi coinvolto, in una fede assoluta all’*“immane potenza del singolo”*. Non a caso, Jünger, inizialmente vicino al nazismo, se ne è poi staccato in nome di un ethos militare aristocratico, sprezzante della volgarità, e anche in nome di un’avversione stilistico-morale alla tirannide hitleriana.

Concludendo, se il viandante romantico, grazie al ruolo del sentimento e del cuore, riscopre la sua radice mitica, tornando a configurarsi come una dimensione costitutiva dell’uomo e una cifra dell’epoca, così il viandante moderno, risalendo al mito, si carica di una sensibilità novecentesca per difendere la sua libertà.

Ora, va detto che il confine tra desiderio di resistere alla pianificazione e all’annullamento, la volontà di perseguire una forma di salvezza e la tentazione reazionaria, regressiva e nostalgica è un confine che si fa sempre più labile e questa labilità sembra accomunare diversi autori del novecento,

dallo stesso Jünger, a Hamsun, fino a Céline, a Drieu La Rochelle, a Ezra Pound, a Mishima ecc.

VII. (terza digressione: *filosofica*)

La metafora del viaggio come tensione in avanti e come simbolo globale dell'esperienza umana ricorre con frequenza non solo nella tradizione letteraria europea, ma anche in gran parte della storia del pensiero filosofico occidentale. E' tuttavia possibile rilevare come tale immagine tenda propriamente ad affermarsi in coincidenza con l'arrivo della modernità, prevalendo in modo significativo sulla figura a lei contrapposta, la rappresentazione tradizionale della fissità e della saldezza del sapiente nel pieno possesso della verità: mi viene in mente come archetipo di tale raffigurazione il sapiente lucreziano (*De rerum natura*) che dall'alto di una rupe contempla con olimpico distacco il naufragio di una nave nella tempesta.

Nella storia del pensiero filosofico la metafora del viaggio è soprattutto la metafora del viaggio per mare. Tale metafora è stata anzi considerata da Blumenberg come una "metafora assoluta" e dunque come l'indice di un vero e proprio orientamento di fondo dell'esistenza umana, tale appunto da caratterizzare l'intera fase della nostra storia culturale che si è soliti indicare con il termine di "modernità".

La metafora del viaggio per mare costituisce un luogo certo non centrale dal punto di vista quantitativo, ma di utile e nascosta importanza per tracciare una mappa significativa della cultura filosofica moderna. Ciò vale, in primo luogo, nel senso che questa metafora dimostra di avere un'eccezionale valenza esplicativa *interna*, di descrizione e interpretazione dei sistemi filosofici che ad essa fanno riferimento: cosa resa plausibile dal fatto che sono gli stessi filosofi a impiegare, spesso e volentieri, la metafora del viaggio per mare a questo fine.

Ora, il mare su cui si svolge il viaggio è talvolta il gran mare dell'essere, come accade negli autori a prevalente interesse metafisico quali Pascal, Schopenhauer e Nietzsche; è in altri casi il mare della storia (Hegel) o il mare del pensiero (gli empiristi inglesi e Kant, che impiegano la metafora del viaggio per mare riguardo a questioni prevalentemente

gnoseologiche). Sarebbe interessante interrogarsi sull'importanza della metafora del viaggio, proseguendo nell'esame fenomenologico delle sue ricorrenze, nelle opere filosofiche del Novecento. Magari secondo un'ipotesi ermeneutica secondo cui la metafora del viaggio sarebbe stata introiettata a livello più profondo da alcuni tra i più vitali sistemi filosofici del Novecento, divenendo la base del loro schema interpretativo dell'esistenza umana. Per dar conto di questa ipotesi, occorrerebbe rammentare il carattere tipicamente spazio-temporale della metafora (e ancor prima dell'esperienza) del viaggio, in cui lo spostamento spaziale in avanti implica sempre, necessariamente, una durata cronologica e una tensione temporale verso il futuro. Intendendo quindi la metafora del viaggio come indice di una nuda tensione in avanti, come movimento di chi pone innanzi a sé nello spazio e nel tempo –secondo l'etimo del verbo *pro-gettare*- la meta del proprio cammino, forse non è disagevole trovare il suo nucleo più profondo nel cuore vivo del Novecento filosofico, dominato da quelle “filosofie dello slancio” (come le ha definite Remo Bodei) in cui il movimento in avanti inteso come trascendimento, progetto o tensione utopica viene analizzato come modalità tipica e ineludibile di ogni esperienza umana, come struttura ontologica, antropologica dell'uomo in quanto tale. Cosa che appunto, tra l'altro, confermerebbe ed estenderebbe la dimensione del viaggio come simbolo della *Menschheit*, dell'*umano* nelle sue forme più generali, non solo in ambito strettamente filosofico. In questo senso potrebbe essere interessante considerare, accanto alle voci più significative dell'esistenzialismo novecentesco (penso all'Heidegger di *Essere e tempo*, a Jaspers, a Sartre) anche, per esempio il pensiero di Ernst Bloch -una delle più grandi esplorazioni del 900 della dimensione utopica del pensiero in tutte le sue molteplici manifestazioni, dove si invita a non confondere la caduta di alcuni idoli con la caduta degli ideali- individuando analogie di fondo tra essi, insieme alle differenziazioni.

VIII. (conclusione)

Per chiudere, vorrei offrirvi una riflessione nata camminando, quando i pensieri s'affollano nella mente senza averne il sopravvento, senza

soffocarla, forse perché camminare è il gesto più congruo e più contiguo al respiro e al battito del cuore.

Camminando ci si apre al pensare, senza smarrirsi nei propri pensieri; mente, corpo e paesaggio si dispongono bilanciandosi a vicenda, in un colloquio silenzioso ed eufonico. Il ritmo dei passi modula quello dei pensieri, e la morfologia del paesaggio li sollecita o li trattiene, in modo che il corpo non sia solo un accadere di passi che lo muove o un groviglio di pensieri che lo affardella.

Camminando si assimila il nuovo al conosciuto, dove un pensiero inedito risuona come un paesaggio già noto, quasi che i pensieri stessi siano un paesaggio da camminare e il paesaggio una nuova abitudine di pensare.

E se il viaggio, come abbiamo detto, rappresenta una metafora del vivere e del morire, forse questa nuova abitudine di pensare deve iscriversi, deve tracciarsi in qualche modo dentro questo viaggio tra il nascere e il finire, perché il nostro corpo è provvisorio e la nostra essenza, come dicevano i greci, è la caducità.

Nella leggenda dell'ebreo errante, Cristo condanna Ahasvero all'immortalità: l'uomo che lo deride sul Calvario mentre egli si avvia a morire viene punito con l'impossibilità di morire e reso estraneo, con questa durata senza fine, alla vita degli uomini. Nietzsche si opponeva alla svalutazione del caduco, e aveva ragione, perché caduco è ciò che noi siamo e che amiamo. Perché non credo sia l'eterno, bensì il finito a conferire un qualche senso all'esistenza, perché non ciò che dura, ma ciò che svanisce, può amare ed essere amato. Io amo un altro corpo da me, non perché è immutabile o perenne, ma perché è mortale. Ed è l'irrevocabile brevità delle cose a parlarci più intensamente, ad esprimere una nostalgia più profonda e questa nostalgia è la voce della fugacità di cui siamo fatti.

LOGOS VIOLATO O LOGOS VIOLENTO?

Il male nella filosofia

(uno)

La tradizione filosofica occidentale ha dovuto per secoli misurarsi con l'apparente inspiegabilità della presenza del male nel mondo e con il problema della sua inconciliabilità con un Dio pensato contemporaneamente come buono e come onnipotente. Le vicende del processo storico di secolarizzazione e la conseguente scomparsa della teodicea (letteralmente: giustizia di Dio, cioè quella parte della teologia naturale che, trattando appunto della giustizia di Dio, mira a conciliare la presenza del male nel mondo con la bontà divina) come tema filosofico hanno affrancato Dio dall'accusa malagevole di essere in qualche modo o in qualche misura corresponsabile dell'incompiuto andamento dell'universo.

Ma questa forma di ateismo ad maiorem dei gloriam (per la maggior gloria di Dio) ha implicato fatalmente uno slittamento della questione del male inteso in senso fisico o metafisico (il dolore, la finitezza, le disgrazie e in qualche modo anche lo stesso peccato, in quanto costitutivo della *natura* postlapsaria, dal latino *lapsus*, cioè *caduta*, in rapporto col peccato originale) al male come effetto prevalentemente umano, e cioè alle sofferenze che alcuni esseri umani possono infliggere ad altri esseri umani, in altre parole: alla violenza.

Vorrei evidenziare come la violenza sia per definizione un fenomeno tipicamente e prevalentemente umano: di sicuro non può considerarsi violento Dio (se non nella misura in cui viene antropomorfizzato).

“*Tutta la cultura dopo Auschwitz*” ha scritto Adorno “*compresa la critica urgente a essa, è spazzatura.*”⁶⁷ E, tuttavia, è forse proprio questa conclusione o, se volete, questo interdetto, a dover essere ripensato. In che modo la violenza può tornare a costituire un problema per la filosofia? In altre parole: in che modo la ragione filosofica può prendere in considerazione ciò che per definizione, almeno apparentemente, le si oppone?

⁶⁷ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, 1970, p. 331.

(due)

Il discorso che qui si apre è ovviamente immenso.

La filosofia si è sempre presentata nella sua storia come il discorso ragionevole (*logos*) che si oppone all'insensatezza e alla violenza. Gli orrori del '900 hanno problematizzato e incrinato questa immagine rassicurante, non solo perché hanno mostrato la scarsa efficacia di ogni appello alla ragionevolezza, ma ancor più perché hanno rivelato come la ragione stessa possa mettersi al servizio della violenza e della barbarie. La filosofia ha dovuto convenire che la violenza non è semplicemente ciò che la minaccia dall'esterno, ma è qualcosa che appartiene come possibilità alla sua stessa natura, e che si rivela come tale proprio quando essa esige di ridurre la molteplicità e l'alterità del reale a un unico ordine di senso. Per inciso, pensare o percepire la violenza come una minaccia portata dall'esterno si basa sul presupposto che esista un Sé originario, puro, inviolato, nei confronti del quale l'Altro non può che definirsi, in prima istanza, che come un potenziale pericolo. A questo modello si è progressivamente sostituito uno quasi simmetricamente opposto, che vede appunto nel Sé (nella sua volontà di espansione, affermazione e dominio) il germe della violenza.

In quanto strutturalmente attraversato dalla violenza, il *logos* filosofico è così già da sempre insieme violato e violento.

Dicevo che il discorso è ovviamente smisurato. Ciò che qui m'interessa affrontare sono alcuni aspetti della tesi secondo cui la filosofia, intesa nel suo complesso come sistema della metafisica, sia di per sé intrinsecamente un discorso violento, un discorso cioè fin dall'inizio votato alla soppressione, all'annessione o alla rimozione dell'alterità (in qualunque modo quest'ultima si configuri: in senso neutralmente ontologico, come differire dell'essere, o in senso storicamente determinato, come insieme di individui reali).

Ovvero: è possibile che sia la filosofia a produrre in qualche modo la violenza, che sia lo stesso discorso a introdurre la violenza nel mondo, che, al di là delle apparenze, il *logos* sia anch'esso violento. In altre parole: se non sia proprio la pretesa di senso, e cioè la volontà di attribuire un senso compiuto e un ordine alle cose, a rappresentare di per sé un atteggiamento

intrinsecamente violento, se non addirittura la matrice *ideale* della violenza occidentale.

Questo sospetto sollevato dalla filosofia nei confronti di se stessa può assumere - e di fatto storicamente assume - profili molto differenti, la cui diversa conformazione dipende essenzialmente dal destino stesso che viene di volta in volta riservato o attribuito all'esercizio della pratica filosofica. Se la metafisica (nome collettivo per la tradizione della filosofia occidentale) trascina inevitabilmente con sé una pretesa di dominio e omologazione da parte di un soggetto, l'alternativa è tra la scelta di rimettersi proprio ai suoi esiti nichilistici, nella speranza di preservare proprio in questo modo l'alterità e la differenza di ciò che a tale soggettività non appartiene, e quella di tentare di forzare questo regime totalitario dell'identità in nome dell'irriducibilità dell'appello che l'altro, in quanto tale, da sempre mi rivolge.

Heidegger e Lévinas sono ovviamente le principali figure di riferimento per ciascuna di queste strade appena tratteggiate; si tratta tuttavia di figure appunto paradigmatiche, perché rappresentano due possibilità contrapposte di interpretare la stessa esperienza: il palesamento che la violenza non solo partecipa del *logos* stesso, della filosofia, del discorso ragionevole, ma ne viene in qualche modo veicolata.

La conseguenza ulteriore di questo riconoscimento sta anche nella messa in crisi dell'idea stessa di un confine, di una demarcazione originaria tra il Sé e l'Altro, tra ciò che il *logos* intende dimostrare e ciò che intende negare, una soglia che, quando viene stabilita, rappresenta proprio il luogo per eccellenza o il punto sorgivo della violenza. Le pagine di *Violenza e metafisica* di Derrida, da questo punto di vista, non rappresentano soltanto un tentativo di ricomposizione e insieme di superamento dell'alternativa Heidegger/Lévinas, ma mostrano anche con chiarezza l'ambiguità e l'insuperabilità dell'orizzonte metafisico.

Quindi: se il Sé è sempre, fin dall'inizio, attraversato dalla negatività e dall'alterità, se il *logos* stesso non può mai invocare una sua primigenia purezza né autosufficienza, l'intera problematica dei rapporti tra pensiero e violenza sembra essere risospinta ancora più a monte. Proprio in quanto si assume la violenza come qualcosa che entra costitutivamente a far parte del discorso del Sé (e non semplicemente come qualcosa che incombe

dall'esterno su una identità inviolata) si corre il rischio di fare in qualche modo di essa una condizione quasi trascendentale.

In altre parole: se il Sé è già sempre impuro, perché pregno anche di alterità, se il *logos* stesso è sempre a un tempo violato e violento, perché attraversato da un'intrinseca negatività, non si finisce col fare della violenza qualcosa di inevitabile e strutturale, al di là delle sue molteplici manifestazioni storiche?

Lo dico con altre parole: se si restringe il dilagare della violenza nella storia a una serie di episodi isolati, cioè privi di qualsivoglia matrice comune o connessione reciproca, ci si preclude di fatto la possibilità di pensare ciò che in essa è per così dire essenziale, e dunque la possibilità di operare in ciò che può in qualche modo prevenirla, limitarla, contenerla. Ma, dalla parte antitetica, quanto più si assume la violenza come un dato originario, ineluttabile, appunto quasi-trascendentale, tanto più si rischia paradossalmente di scivolare in una sorta di giustificazionismo storico, nell'idea semplice e banale che le responsabilità storiche - individuali o collettive - non siano così determinanti o schiaccianti. In altre parole: se è vero che la violenza in quanto tale rientra in quel che si potrebbe definire come parte dell'essenza o della natura umana, diventa indubitabilmente meno scandaloso che talora essa si palesi in modo più massiccio o feroce.

(tre)

E' arduo sfuggire alla retorica quando si parla di violenza, ed è ancora più difficile quando si tratta di tirare le fila, in modo pur sempre provvisorio, di un discorso. Ciò che la filosofia ha forse gradualmente appreso nella sua storia, pur con esitazioni e incertezze, è tuttavia proprio la rinuncia a un approccio di tipo retorico, di astratta condanna, nei confronti della violenza stessa.

Una rinuncia dettata dal fatto che le connessioni tra filosofia e violenza si sono a poco a poco dimostrate molto più profonde e ramificate di ciò che si sarebbe potuto sospettare.

Perché coltivare l'idea della purezza vuol dire, in filosofia, rifiutare a priori la possibilità e anzi la necessità della contaminazione: l'ideale della purezza si contrappone di per sé al riconoscimento della propria finitezza (purché questa consapevolezza non si svuoti di tragicità diventando solo

una metafora logora e abusata). In quanto finito, l'uomo non è mai piena identità o totalità compiuta, e perciò anche il suo *logos* è sempre attraversato e abitato dall'alterità: è sempre *violato*, nel senso che non c'è e non c'è mai stata un'aurora virginale in cui la ragione abbia potuto presentarsi come pura e immacolata, per poi denunciare di essere stata aggredita dall'esterno. È un'intimità in cui si avverte inesorabilmente la presenza di altro, una domesticità appunto *violata*, un misto di familiarità e inquietudine: il *logos* non è mai stato puro e non può pretendere di esserlo.

Per concludere vorrei sottolineare come la finitezza non sia solo una condizione oggettiva, ma anche un discorso, e per questo non va assolutizzata, cioè trasformata nell'opposto di ciò che è. Farsi carico della propria finitezza non vuol dire compiacersene, adagiarsi su di essa, rimanere nell'impasse, soggiacere all'aporia della sua impraticabile post-metafisicità, sul fatto che insieme si *debba* e non si *possa* uscire dalla metafisica.

Non si tratta quindi di tornare a cercare un nuovo punto di ancoraggio, anche se investito di una valenza non solo ontologica, ma puramente etica. Il senso non si ritrova, ma si crea, si costruisce e senza alcuna garanzia di successo. In questo senso l'ideale di un pensiero finito (di un pensiero della finitezza, come genitivo soggettivo e oggettivo), invece di arrestarsi nella più o meno compiaciuta retorica della caducità e dell'alterità, può percorrere un sentiero che si sottragga alla richiesta di risposte forti (risposte che la filosofia non può e non deve dare), che si affranchi dal suggerire un altro fondamento, offrire un'altra fondazione. Questo pensiero *finito* può tessere la sua tela di senso dal basso, una tela labile, certo, ma secondo me preziosa e coraggiosa: la sua labilità è anzi la sua unica forza, perché ogni discorso può apparire sensato solo se si riconosce parziale, limitato, in conflitto o in accordo con altri: come *una* delle interpretazioni.

È qualcosa che ha a che fare con quello che Heidegger - mutuandolo da Hölderlin - intendeva con *Nüchternheit*, cioè *sobrietà*: un termine e un'attitudine condivisi anche da chi, come Walter Benjamin, nel momento della più tragica manifestazione di violenza del secolo scorso, si era trovato dalla parte opposta a quella a cui Heidegger aveva aderito, e cioè dalla parte delle vittime.

DE VULGARIS MORALIA.

Migrazione e terrorismo tra mistificazione e volgarità

1. Lo straniero.

Partirei, nell'affrontare il tema di oggi, dalla constatazione che il dibattito politico e culturale a cui assistiamo in Italia e in Europa sul tema dell'immigrazione è portatore di una qualità assolutamente mediocre: è un dibattito molto povero innanzitutto da un punto di vista culturale, sostanzialmente concentrato su due parole d'ordine antitetiche, entrambe assai schematiche, molto unilaterali. Da un lato prevale l'atteggiamento di chi pensa si debbano respingere tutti coloro che dall'Africa o dall'Europa Orientale raggiungono i paesi cosiddetti più evoluti, oppure dall'altra parte si pensa che vadano accolti a qualsiasi condizione. In entrambe queste opzioni emerge una miseria culturale di fondo, una inadeguatezza dell'approccio teorico, che trascura la complessità del fenomeno attraverso appunto la contrapposizione schematica di due parole d'ordine.

Innanzitutto vediamo di fare un po' di chiarezza da un punto di vista linguistico. Chi è l'immigrato? E' uno straniero. Nelle lingue moderne (non solo in italiano, ma in inglese, in francese, in tedesco) esistono molti termini che vengono utilizzati per indicare le diverse figure dell'alterità, i diversi modi in cui si può parlare dell'altro. In inglese, per esempio si usa il termine *stranger*, o *foreigner*, ma anche *enemy* per indicare tre forme, tre figure diverse dell'altro. E' interessante notare come nella matrice delle lingue moderne, cioè nell'indoeuropeo, esisteva un unico termine che compendia tutte le figure dell'alterità: cioè mediante lo stesso termine si indicava contemporaneamente l'*ospite*, ma anche il *nemico*, senza la possibilità di distinguere l'uno dall'altro. Questo significa che chi viene dall'esterno, cioè lo straniero, è sempre sia ospite che nemico e questa complessità, questa ambivalenza è quella che viene per lo più sacrificata da coloro che operano una riduzione unilaterale della loro posizione unicamente a quella del respingimento o a quella dell'accoglienza.

Anche in greco e in latino il termine per indicare lo straniero riassume in se tutte le diverse accezioni dell'alterità: con lo stesso termine

si nomina lo straniero, l'altro, lo strano, lo stravagante, lo spaesante, il nemico, l'ospite. Il termine greco per indicare questa costellazione di termini che noi abbiamo successivamente distinto è *xenos*, quello latino è *hostis* e in entrambi i casi è particolarmente indicativo che un unico termine indica tutte le figure dell'alterità. Cioè dal punto di vista linguistico lo straniero è immediatamente *ospite*, lo è proprio perché il termine per nominarlo è lo stesso termine con il quale lo riconosco come *ospite*. Questa identità di carattere linguistico che comporta implicazioni profonde e fondamentali è altresì confermata da una pluralità di documenti diversi che appartengono a una molteplicità di fonti tra loro differenti e indipendenti, a conferma quindi della bontà di ciò che queste fonti ci trasmettono, che testimoniano il dominio inflessibile della *xenia* in tutto il mondo greco dal periodo arcaico, quindi già da Omero, fino al cuore del periodo classico, fino a Platone e ad Aristotele, fino al IV, III secolo a. C.

La *xenia*, che riassume il concetto dell'ospitalità e dei rapporti tra ospite e ospitante, prevedeva un complesso di norme consuetudinarie, la maggior parte non scritte (poiché provenivano da un periodo di civiltà senza scrittura) che tuttavia obbligavano in maniera rigorosa e inflessibile il comportamento da adottare nei confronti dello straniero. La *xenia* è uno degli istituti più peculiari del mondo antico ed è – badate - non semplicemente una raccomandazione, un consiglio, una norma di buona educazione: comprende una serie articolata di precetti inviolabili ai quali tutti erano tenuti ad attenersi scrupolosamente e che sono testimoniati da una molteplicità di fonti diverse (dai poeti, a cominciare da Omero, dai filosofi, in particolare in alcuni dialoghi di Platone, dalle tragedie del periodo classico, quindi Eschilo, Sofocle, Euripide, dagli storici, come Erodoto e Tuciddide). La *xenia* è proprio un'istituzione della società civile greca che è inviolabile e il cui statuto non riflette semplicemente precetti umani, ma è investito di sacralità. Il dio greco Zeus veniva a volte indicato con l'epiteto di *Xenios* a indicare, fra gli altri suoi attributi, anche quello di protettore dei viandanti e garante della *xenia*. Questo mostra come il concetto di ospitalità che si riassume nella *xenia*, fosse profondamente radicato nella spiritualità greca che la concretizzava poi nell'obbligo religioso di offrire ospitalità ai viandanti, prima ancora di conoscere la loro provenienza e le loro intenzioni, i quali a loro volta erano investiti di responsabilità che andavano oltre la mera reciprocità.

Leggo da Lévinas: *“La porta si apre, entra qualcuno, l’arrivante arriva. Non sappiamo quando né chi, non sappiamo da dove né quanto si fermerà, non dobbiamo saperlo. Certo, forse già lo sappiamo e sicuramente ci indugieremo per saperne di più. Dell’altro che arriva abbiamo già previsti i tratti di somiglianza con noi, e in fondo già ce lo aspettiamo. Ma dobbiamo agire come se non ce lo aspettassimo, come se in ogni arrivante che arriva (da fuori e magari anche da dentro) riuscissimo a vedere l’arrivante assoluto, e ogni volta ci facessimo spaesare dal suo arrivo, e ogni volta entrasse in oscillazione il nostro essere padroni di casa. Dobbiamo ritardare la chiusura della normalità, magari solo di un tempo. Il tempo dell’esperienza della follia dell’altro”*.

2. Migrazione.

Scrive Jacques Derrida: *” Si deve distinguere incessantemente il problema dell’ospitalità in senso stretto dai problemi dell’immigrazione, ai controlli dei flussi migratori: non è la stessa dimensione, sebbene le due siano inseparabili”*. In quale senso e perché è necessario distinguere ospitalità da accoglienza?

Mentre l’ospitalità possiede, e deve conservare, un carattere *“incondizionale”* - cioè non è e non può essere assoggettata ad alcuna condizione limitativa – l’accoglienza non può che essere connessa alle contingenze storico-politiche e alle condizioni economiche di un determinato periodo.

Quindi, l’ospitalità come tale non può essere soggetta a discussione perché, sostiene altrove Derrida, essa ci precede, ci costituisce nella nostra specifica identità, mentre le pratiche plurali e diversificate dell’accoglienza non possono coincidere immediatamente con l’ospitalità, anche se in tutta evidenza non possono contraddire la nozione *incondizionale* di ospitalità. Questa osservazione di Derrida a proposito del tema dell’ospitalità, cioè la sua anteriorità rispetto alle pratiche storicamente definite dell’accoglienza, trova conferma nelle considerazioni di carattere linguistico a cui ho accennato prima.

Tenendo presente questo orizzonte concettuale delineato da Derrida risulta evidente come la legislazione vigente sul tema dell’immigrazione, al

di là del merito specifico delle norme indicate, appare culturalmente ed eticamente miserevole e come il dibattito politico e culturale sia mediamente intellettualmente miserabile.

Due esempi. Qualche tempo fa, un quotidiano (La Padania, per la precisione) commentava una delle cicliche stragi di migranti nel Mediterraneo col titolo a tutta pagina: “*Vittime del buonismo*”. Io sono perfettamente consapevole della distinzione irriducibile tra bontà e buonismo, ma il messaggio culturale che ha attecchito largamente nel nostro paese è l’idea che essere buoni sia un disvalore, tanto quanto l’opposto del *buonismo* (*cattivismo*?) debba essere incoraggiato come regola fondamentale di organizzazione sociale e di riferimento nei confronti dell’altro. Si tratta ovviamente di un paradosso, ma è diventato sensibilità diffusa, atteggiamento condiviso da tutte le forze politiche.

Un secondo paradosso, che nessuno nei dibattiti, nelle discussioni e nella contesa politica sul tema dell’immigrazione sembra cogliere, è sulla questione degli accessi: si è fatta strada (ed è diventata senso comune) una distinzione della quale qualcuno dovrebbe mostrarmi il fondamento di carattere razionale oltre che etico, tra migranti richiedenti asilo, cioè profughi, e migranti economici. Come se non fossero figli dello stesso grembo del sottosviluppo e della povertà imposta, come se i migranti per fame fossero dei turisti, come se il morire di fame fosse meno meritevole di accoglienza del morire sotto le bombe e come se, soprattutto, entrambe queste categorie di disperati non appartenessero intimamente alla nostra responsabilità diretta, non fossero vittime di scelte e di decisioni assunte consapevolmente dai governi europei.

Così facendo, ci si rifiuta di prendere atto che il fenomeno dell’immigrazione è un fenomeno inesorabile e si ignorano le vere questioni che potrebbero e dovrebbero essere affrontate. E cioè: che cosa fare quando questi migranti sono arrivati e non impedire velleitariamente questi accessi. Quali politiche per la casa, per l’istruzione, per la sanità, per il lavoro, per la convivenza religiosa vengono messe in campo per evitare che la presenza massiccia di migranti vada in rotta di collisione con i legittimi interessi della popolazione autoctona? Quale visione strategica si intende prospettare, visto che da qui a 10/20 anni un quarto della popolazione sarà costituita da migranti?

3. Terrorismo.

Per introdurre – ed è questo l'ultimo punto della mia riflessione, in cui mi limiterò a impostare il problema – il tema del terrorismo, dovrei elencarvi un numero di dati che da solo occuperebbe tutto il tempo che ho a disposizione.

A titolo di esempio, mi limiterò a citarvene solo alcuni: a un quinto della popolazione mondiale sono riservati i 4/5 delle risorse economiche, monetarie, energetiche e alimentari; ogni anno muoiono 11 milioni di bambini per denutrizione; il patrimonio di uno degli uomini più ricchi al mondo, Bill Gates, equivale a tutti i patrimoni messi insieme dei 106 milioni di uomini più poveri degli Stati Uniti. Questi e altri dati sono tutti reperibile, per chi ha voglia di informarsi.

Come può essere pacifico un mondo strutturato su queste e altre iniquità, su questi e altri squilibri, su queste e altre ingiustizie?

Inoltre: solo una forma di pigrizia intellettuale (nel migliore dei casi) può spiegare la tendenza a mantenere nettamente distinte in ogni analisi le forme storicamente determinate con le quali sta concretamente sviluppandosi il processo della globalizzazione, soprattutto a partire dalla caduta del muro di Berlino. Mentre dovrebbe essere evidente che migrazione, terrorismo, distribuzione delle risorse a livello planetario costituiscono – pur nelle loro differenze e senza alcun riduzionismo – una totalità organica che va “spiegata” nella sua integrità. Non si tratta di riesumare categorie del passato ormai inservibili o di pregiudizi ideologici, ma di riconoscere un insieme di relazioni oggettivamente inseparabili l'una dall'altra.

Dopo il collasso dei sistemi economico-politici del socialismo realizzato, l'internazionalizzazione dei processi economici, con tutte le sue implicazioni, si è sviluppata in maniera letteralmente anarchica, priva di ogni *archè* capace di conferire razionalità e soprattutto misura alle dinamiche innescate, col risultato di aggiungere nuove storture ai preesistenti squilibri. Il divario tra paesi ricchi e paesi poveri (e tra ricchi e poveri all'interno di ogni paese) si è amplificato fino a raggiungere limiti imprevedibili.

Una così stridente anomalia nella distribuzione delle risorse non è solo un'evidente ingiustizia, non è solo qualcosa che è in contraddizione con ogni etica, ma è di per sé - lo si intenda riconoscere o meno - l'espressione di uno stato di belligeranza, è già uno stato di guerra.

Ora, il riconoscimento dello stretto legame tra variabili abitualmente distinte, quali sono le forme dello sviluppo e della distribuzione della ricchezza a livello planetario da un lato, e l'accendersi di focolai bellici e il loro propagarsi dall'altro, ci consente di inquadrare più adeguatamente la qualità specifica e le trasformazioni di quella peculiare tecnica di combattimento che è il terrorismo.

Il terrorismo è la risposta al processo di trasformazione nella morfologia della guerra: la tecnologizzazione della guerra ha contribuito a formare delle asimmetrie tra i (pochi) potenti che detengono mezzi di combattimento superiori e tra i meno potenti, quelli dotati di mezzi inferiori; è per questo che, con mezzi tecnologicamente inferiori ma comunque efficaci (kamikaze), si cerca di ristabilire, almeno parzialmente, la simmetria infranta. In questa forma postmoderna della guerra, mentre nelle file degli eserciti occidentali si è ormai imposta la priorità di preservare la vita dei propri soldati, evitando di esporli al combattimento sul terreno, il terrorista, non solo accetta il rischio, ma fa della propria vita un'arma micidiale: i corpi stessi diventano armi letali.

Questa trasformazione nella morfologia della guerra ha già avuto e avrà quantomeno due effetti, sui quali vi invito a riflettere e che solo una servile negligenza della quasi totalità dei mass media non rileva.

Innanzitutto la risposta dei paesi europei colpiti dal terrorismo (il considerarsi esonerati dal rispettare le regole economiche e monetarie valide per i componenti dell'Eurozona; la dichiarazione di stato d'urgenza e il suo prorogarsi; la schedatura, l'arresto e la detenzione di sospetti senza passare per la normale giurisdizione; ecc.) non è riconducibile appropriatamente alla categoria dello *stato di eccezione*, ma ne costituisce una evidente smentita, poiché l'*eccezione* diventa *regola*, l'*emergenza* si traduce in *legge*. Non si tratta della sospensione dello stato di diritto, in ragione del sopravvento dell'eccezione, ma della istituzionalizzazione dell'emergenza; non si tratta di mettere transitoriamente tra parentesi il sistema delle garanzie costituzionali, ma di interiorizzare l'eccezione nel tessuto normativo. E nella percezione e nella coscienza collettiva.

Inoltre, la contestualità tra la crisi del progetto europeo, verificabile con particolare evidenza nell'accentuata affermazione di forze di ispirazione dichiaratamente euroscettica nei paesi europei (vedi Brexit) e la proliferazione e l'inasprimento degli attacchi terroristici rischiano di minare alla radice le fondamenta stesse del patto da cui scaturisce la solidità dello Stato. La diffusione del terrore, intesa come perdita del senso di sicurezza da parte dei cittadini, può indurre a considerare infranto il patto sociale, favorendo dinamiche centrifughe e attivando incontrollabili processi di esercizio individuale della violenza, alimentata anche da spinte di intolleranza religiosa.

In altre parole, assistiamo alla decadenza delle forme statuali tradizionali alle quali non corrisponde ancora una nuova forma interstatale e la diffusione del terrore è incompatibile con la sopravvivenza dello Stato e costituisce anzi il primo e più significativo indizio della sua dissoluzione.

4. Il cuore straniero.

Per concludere vorrei raccontarvi una breve vicenda.

Invitato ad intervenire su una rivista filosofica in un numero monografico dedicato a "*La venuta dello straniero*", il filosofo Jean-Luc Nancy evita di parlare direttamente sul tema del razzismo e racconta l'esperienza vissuta del trapianto del proprio cuore, le cui condizioni imponevano che il cuore di un altro, di uno straniero (di uno zingaro, di un ebreo, di una polacco, di una donna, di un'omosessuale) dovesse subentrare al posto del cuore del filosofo.

Ma per rendere possibile un trapianto la medicina sa bene come sia necessario abbassare strategicamente le difese immunitarie prevenendo eventuali crisi di rigetto. Per consentire alla vita di continuare a vivere - è questa la lezione che possiamo trarre dall'intenso racconto autobiografico di Jean-Luc Nancy - è necessario ridurre l'identità sostanziale di quella vita; è necessario il meticcio, la transizione, la porosità dei confini, la contaminazione con lo straniero. Senza questa apertura, infatti, la vita morirebbe. Lo straniero, il cuore dell'*altro*, è l'intruso che non porta la distruzione, ma la possibilità di un rinnovamento della vita. A condizione però che la vita sappia rendere più flessibili i propri confini identitari.

Se la vita umana necessita di avere dei confini determinati (la vita senza confini è la vita disperata della schizofrenia), l'irrigidimento del confine, il suo ingessamento, la sua ipertrofia identitaria, rischia di fare morire la vita stessa.

A me questa vicenda appare una profonda lezione etica e politica.

REQUIEM, o della modernità.

(ascolto di un frammento del *Dies Irae* dal *Requiem* di Biber)

Quello che avete appena ascoltato è un frammento del *Dies Irae* dal *Requiem* di Heinrich Biber⁶⁸.

Il *Dies irae* è una sequenza in lingua latina, molto famosa, attribuita con molte probabilità a Tommaso da Celano, religioso, scrittore e poeta del Duecento. Descrive il giorno del giudizio, l'ultimo suono di tromba che raccoglie le anime davanti al trono di Dio, dove i buoni saranno salvati e i cattivi condannati al fuoco eterno. Molti musicisti hanno musicato il testo di questo inno nelle loro messe di requiem.

Perché ho scelto questo brano per aprire il mio intervento?

Come sapete il requiem è una messa secondo il rito liturgico della Chiesa Cattolica eseguita e celebrata in memoria del defunto. E proprio di morti vorrei parlarvi. Ma facciamo un passo indietro.

Credo si sia tutti d'accordo definire quella della modernità un'epoca di crisi.

Nel suo studio sul suicidio del 1897⁶⁹, Émile Durkheim, sociologo, antropologo e storico delle religioni coniò il termine *anomia* (letteralmente, assenza di norme) per identificare quello stato di tensione e smarrimento che affliggerebbe l'individuo qualora posto in un contesto sociale debole, ossia incapace di proporre norme e valori sociali condivisi e riconosciuti. Senza la guida della società, delle sue norme e dei suoi valori, l'individuo non sarebbe in grado di porre un freno alle sue aspettative e ai suoi desideri, cadendo in uno stato di angoscia e frustrazione di fronte all'impossibilità poi di realizzare le ambizioni stesse. Il concetto di *anomia* così sviluppato rimanda a una perdita di solidarietà tra gli organi sociali, dovuta all'assenza di una regolazione, soprattutto morale. Riguarda, in altre parole, il mancato funzionamento di un sistema con riferimento a una funzione che lo definisce: la solidarietà. L'*anomia* rimanda all'intelligibilità del sistema sociale, all'individuazione delle cause degli squilibri e alla possibilità, dunque, di

⁶⁸Heinrich Ignaz Franz von Biber (Wartenberg, 1644 – Salisburgo, 1704) è stato un compositore e un violinista austriaco, di nazionalità boema. Per l'ascolto del *Requiem à 15 in Concerto* si consiglia l'edizione diretta da Jordi Savall, su etichetta Alia Vox.

⁶⁹ Cfr. Émile Durkheim, *Sociologia del suicidio*, Newton Compton, 1974.

porvi rimedio. Per questo il sociologo di Épinal, la considera una patologia sociale e non individuale.

E' un concetto pienamente moderno, che esalta la ragione e il suo utilizzo nell'ambito del progetto illuministico di contenimento della violenza.

Il concetto di crisi, con cui abbiamo aperto queste riflessioni, si definisce invece e innanzitutto in rapporto all'impossibilità stessa di comprendere e di agire: è "*crisi della ragione*", sfiducia nella sua capacità di interpretare e risolvere i problemi. Ciò che oggi molti lamentano è una difficoltà a comprendere, a capire, prima ancora dell'impossibilità ad agire.

L'idea di crisi si definisce attorno all'assenza di un criterio di lettura e di guida dell'esperienza individuale e collettiva che sia condiviso e omogeneizzante e che possa operare anche in negativo (come l'*anomia*, negativo della solidarietà).

Il concetto di crisi, dunque, si lega strettamente alla rappresentazione della politica come affetta da un male acuto, richiamando in questo modo l'etimologia medica del termine⁷⁰. Le diagnosi sul "*politico*" operate dalla ricerca sociale contemporanea, che presentano affinità strutturali tra interpretazioni neoconservatrici e interpretazioni di "*sinistra*"⁷¹ e che si ritrovano sul comune terreno di una percezione malinconica della moder-

⁷⁰L'uso del termine crisi in medicina ha radici molto antiche, essendo già rintracciabile in Ippocrate, che coniò il termine "crisi salutare". Il suo significato etimologico, che deriva dal verbo "*krino*" (scegliere), apparteneva inizialmente al vocabolario giuridico ed allude ad una situazione ancora aperta, in cui sono presenti diverse possibilità di soluzione. Con il termine crisi, infatti, la medicina ippocratica definiva il momento cruciale di un processo morboso. Per quanto riguarda la psichiatria, l'inizio dell'interesse per questa condizione si deve alla scuola fenomenologica. Jaspers definiva la crisi come: "*un momento in cui tutto subisce un cambiamento subitaneo, dal quale l'individuo esce trasformato, sia dando origine ad una nuova soluzione, sia andando verso la decadenza..*" (Karl Jasper, *Psicopatologia generale*, Il Pensiero Scientifico, 1964, pag. 748) ; la crisi può essere colta solo nella totalità dell'esperienza esistenziale, nel vissuto concreto del rapporto tra il soggetto ed il mondo.

⁷¹ Cfr. Carlo Donolo, Franco Fichera, *Il governo debole. Forme e limiti della razionalità politica*, Laterza. 1981, pag. 108.

nità, richiamano l'idea dell'”*inservibilità delle antiche mappe dello Stato, della società e dell'economia*”⁷².

Zygmunt Bauman assimila l'insicurezza odierna alla sensazione che potrebbero provare i passeggeri di un aereo nello scoprire che la cabina di pilotaggio è vuota⁷³. La metafora del viaggio senza guida, senza bussola e dalla destinazione sconosciuta non è solo uno dei leit motiv della letteratura colta e volgare del mondo contemporaneo, ma più probabilmente, elemento costitutivo del nostro universo simbolico.

A questo proposito, vorrei sottolineare tra parentesi come il viaggio sia una rappresentazione dell'animo umano, percorsa da paure e desideri e dal rischio della deriva, di perdersi per sempre. Per questo spesso c'è un legame che tiene unito il viaggiatore alla propria partenza: ed è l'idea del ritorno, della donna che lo aspetta, in un movimento circolare che gli permette, in quel processo di trasformazione che è il viaggio, di non restarne vittima. Teseo si avventura all'interno del labirinto per vincere il Minotauro - che allude in qualche modo all'Ombra che è dentro di sé - perché c'è un filo che lo lega ad Arianna.

Senza un vincolo che leghi in una continuità di senso l'insieme di eventi e luoghi (al di là del fatto che in qualche misura viaggiare è anche esporsi all'insolito) il pericolo del viaggio è altrimenti quello della dispersione. A fianco di chi viaggia deve muoversi anche almeno il confuso presentimento che ci sia una meta verso la quale ci si dirige che, nell'attesa del raggiungimento, s'investe di una qualche sacralità. Ciò che unisce le gesta di Ulisse e la parabola del figliol prodigo è il sacrificio e la riconquista, questa circolarità del ritorno alle origini.

La letteratura sulla crisi della modernità è sterminata. Già Ernesto De Martino, negli appunti preparatori del libro *La fine del mondo*, pubblicato solamente dopo la sua morte in forma di raccolta di saggi e riflessioni, aveva compiuto una lettura approfondita e originale del *senso della fine* nelle società occidentali. Scrive De Martino: “*L'Occidente borghese vive oggi ed esprime simbolicamente (attraverso la letteratura, le arti figurative, la musica) il senso della propria fine: è un'apocalittica senza*

⁷² Giacomo Marramao, *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità nella filosofia politica*, Giappichelli, 1999, pag. 8.

⁷³ Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, 2000, pag. 28.

speranza, perché non è in grado di prefigurare in prospettiva nessun futuro diverso, nessuna palingenesi”⁷⁴.

Noi, scrive Rocco Ronchi in un recente saggio, siamo “coloro che vengono dopo il moderno”⁷⁵, siamo – come intuì François Lyotard in un famoso testo del 1979, *La condizione postmoderna*⁷⁶, in cui per *condizione* si intende proprio *condizione umana* – l’esito di quel pensiero unico che s’impose con forza dagli anni ’80, definito neoliberale, dove l’economia è la disciplina che governa la società nel suo complesso: subordina le altre attività umane e ne decreta, attraverso il mercato, la loro efficacia⁷⁷. E la logica culturale egemone è organizzata intorno ai due unici soggetti visibili, il mercato e i media e, attraverso il culto dell’individualismo, esorta al consumismo solitario di prodotti effimeri. Ora questo pensiero “è entrato in un’epoca di distruttività radicale”⁷⁸, disgregando le strutture della società, sgretolando lo Stato, divorando gli strumenti della rappresentanza politica, mercificando i rapporti umani, facendo della socializzazione il grande rimosso della modernità, desertificando il senso del vivere, oltre a cannibalizzare, fino al limite del collasso, le risorse naturali sul cui sfruttamento ha edificato le proprie conquiste economiche⁷⁹.

Per inciso, vorrei sottolineare come sia stato annullato, nella frattura tra il singolo e il gruppo, quello spazio che è possibile definire come simbolico, quello spazio che rende presente qualcosa che è assente. L’origine greca della parola simbolo è *sym-ballein*, cioè mettere insieme; il

⁷⁴ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, 1977, pag. X.

⁷⁵ Rocco Ronchi, *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli 2012, pag. 39.

⁷⁶ François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, 1981.

⁷⁷ In un celeberrimo passaggio della *Teoria generale* John Maynard Keynes scrive che “le idee degli economisti e dei filosofi politici, così quelle giuste come quelle sbagliate, sono più potenti di quanto comunemente si ritenga. In realtà il mondo è governato da poche cose all’infuori di quelle. Gli uomini della pratica, i quali si credono affatto liberi da ogni influenza intellettuale, sono spesso gli schiavi di qualche economista defunto. Pazzi al potere, i quali odono voci nell’aria, distillano le loro frenesie da qualche scribacchino accademico di qualche anno addietro”. John Maynard Keynes, *Teoria generale dell’occupazione, dell’interesse e della moneta*, Utet, 2006.

⁷⁸ Piero Bevilacqua, *Il grande saccheggio*, Laterza, 2011, pag. IX.

⁷⁹ Cfr. *ivi*.

simbolo mette insieme perché rappresenta la possibilità attraverso una parte di rappresentare il tutto. Quest'idea è stata smantellata intenzionalmente dalla modernità attraverso il processo di singolarizzazione: per questo viene meno il concetto stesso di rappresentanza. Senza mediazione simbolica, l'unica cosa che rappresenta la massa dei singoli è il tutto assoluto: la notte nera in cui tutti sono neri⁸⁰.

In un saggio di Klaus Heinrich, dal titolo *Parmenide e Giona*⁸¹, distinguendo l'allegoria dalla metafora - e considerando la metafora lo spazio del mito - si indica in Nicola Cusano il tentativo di rileggere il mito di Atlantide distaccandosi radicalmente dalla lettura della cultura greca: è l'inizio di una pretesa della ragione illuministica di dominare il mito, di annichilire lo spazio simbolico che è fatalmente lo spazio della trascendenza come bisogno umano (quello che Ernesto De Martino ha chiamato "*l'ethos della trascendenza*"⁸², cioè il bisogno di pensare che ci sia *un'altra faccia della luna*, mentre la razionalità vede una parte sola, poiché il tutto non si dà immediatamente, ma si nasconde e si dà solo attraverso *sguardi obliqui*). Nessuno può possedere la totalità: questo rende possibile il mito, che è sempre un rinvio ad altro e si dà solo attraverso una narrazione che non può racchiudere definizioni concettuali, in quanto il movimento del mito è sempre un decadere per distanza dall'origine e ritornare per memoria.

Nell'esperienza greca il mito è vissuto come un tentativo di colmare il dolore della distanza dall'origine, ma anche come la consapevolezza che non c'è mai un vero ritorno all'origine. Nella modernità i miti sono diventati domestici, sono tutt'al più cani da compagnia, più spesso false idee comodamente acquattate nella pigrizia del nostro pensiero. Basta pensare al ruolo che nella città greca aveva il teatro, la tragedia. La città teatro contro la città ipermercato. C'è una connessione tra spazio simbolico e rappresentanza del conflitto, da una parte, e forma dell'agire politico, dall'altra. Nel mondo greco prendere posizione, decidere è tragico, perché non c'è soluzione conciliativa, non c'è mediazione razionale. Il conflitto, che non è sanabile, quindi tragico, è solo rappresentabile.

⁸⁰ Cfr. Pietro Barcellona, *L'individuo e la comunità*, Edizioni Lavoro, 2000, pagg. 18 e segg.

⁸¹ Klaus Heinrich, *Parmenide e Giona*, Guida, 1988.

⁸² Ernesto De Martino, *Storia e metastoria*, Argo, 1995.

Ogni conflitto nella modernità è, invece, risolubile attraverso la risarcibilità, poiché tutto è ridotto a misura del denaro, slegato per definizione a qualsiasi concetto di valore, nel politeismo dei valori che è indifferenza a ogni valore, che è un infischiarci degli dei. E della tragedia non conserva nemmeno la memoria. Il conflitto irriducibile può essere rappresentato, trasformato nella rappresentazione e nello spazio simbolico del racconto; il conflitto moderno è, invece, irrappresentabile, perché è del tutto contingente, cioè, filosoficamente, non necessario, non essenziale.

La modernità ha preteso di realizzare il mito, di far coincidere inizio e fine, uomo e Dio. E l'Altro è dissolto, svanito; ma senza vera alterità non c'è vero conflitto e senza conflitto vero non c'è trasformazione della realtà e creazione dello spazio simbolico. La rappresentazione tragica, invece, esprime il senso della irriducibilità dell'altro a se stessi e la creazione di uno spazio per contenerlo.

Si diceva: condizione postmoderna. Vorrei farvi notare come da allora ci sia stato un profluvio di questo prefisso *post* tutte le volte che “*il presente rivolge lo sguardo su se stesso per cercare di auto-comprendersi*”⁸³, di darsi un'identità. La prosa sociologica, antropologica, politica, psicoanalitica, letteraria, filosofica è un'alluvione di *post*: post-industriale, post-democrazia, post-fordismo, post-umano, post-edipico, post-comunismo, post-fascismo, post-ideologico, post-strutturalismo ecc, per finire, appunto, a post-moderno.

Noi siamo quelli che vengono *dopo*, siamo i *postumi*. *Postūmus*, nell'antica Roma, era il figlio che nasceva dopo la morte del padre. Il fatto che ogni epoca interpreti se stessa nell'orizzonte del *dopo* è ovvio, ma oggi il nostro *dopo* non è “*un dopo storico-relativo, ma un dopo assoluto*”⁸⁴. Un *dopo*, appunto, che ha i tratti inquietanti e perturbanti del *postumo*; viviamo un'esistenza *postuma*, come se ci stessimo aggirando tra rovine in un dialogo tra morti.

Vediamo ora che cosa vuol dire essere *postumi* in questa percezione del *dopo* che ho appena descritto. Venire dopo la morte del padre non significa semplicemente o soltanto “*essere senza padre, ma essere generato da un padre morto*”⁸⁵, significa essere la traccia della sua assenza. Un presente

⁸³ Rocco Ronchi, cit., pag. 39.

⁸⁴ Ivi, pag. 40.

⁸⁵ Ivi, pag. 42.

postumo non contempla più un legame dialettico col passato, né come suo superamento, né come sua conferma, né come suo rinnovamento, né come sua rifioritura in altra forma. Viene meno ogni figura di eredità, quindi di donazione. Il presente si specchia nella sua impotenza, nella malinconia dolente della percezione del venir meno di chi lo ha generato. E allora comprendiamo che della democrazia, dell'umano, del fascismo, del comunismo, della modernità ecc. resta soltanto quel *post*, cioè rimane un guscio vuoto, una svuotata e stremata definizione di sé e del proprio tempo sulla base di un'impotenza a essere umani, comunisti, fascisti, padri ecc. Ci si definisce facendo appello a una possibilità storica estinta e si assume questa impossibilità come proprio stesso essere. E' la figura della possibilità, è il possibile che si è corroso, che è tramontato, non la sua realizzazione.

Nel suo saggio *L'esausto* su Samuel Beckett Gilles Deleuze, rimarcando la differenza tra "stanco" ed "esausto" scrive: "*Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l'esausto non può più possibilizzare*"⁸⁶.

Ecco, siamo trasmigrati da un paradigma dell'essere, dove lo scopo era la realizzazione dell'umano, a un paradigma del divenire prosciugato di senso, dove ci si muove velocemente ma senza uno scopo, dove mezzi e fini si confondono deponendo ogni preoccupazione etica, dove la realtà visibile è quella virtuale nella scomparsa del confine tra fantastico e reale e nell'insistente cura dell'immagine che mortifica ogni contenuto. E dentro questo scenario si muovono corpi inabili a trasformarsi in nulla, tantomeno in simboli, corpi che parlano un linguaggio incenerito e sembra non percepiscano più nemmeno il proprio sentire, corpi senza memoria (perché l'oblio è la condizione necessaria affinché il desiderio, unico motore della società dei consumi, possa rinnovarsi senza intoppi né ritardi), puri consumatori di merci, sedotti e arresi all'inganno della facilità che conduce al balbettio e all'idiozia.

E allora, inchiodati a un presente stremato (l'unico tempo attivo nel mondo globalizzato), un presente *post-umanistico*, forse comprenderete il

⁸⁶ Gilles Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, 2005, pag. 9.

sensò di quel requiem ascoltato all'inizio che celebra il nostro crepuscolo, il nostro finire, adesso davvero nell'impotente silenzio postumo di Dio.

Perché la catastrofe è già avvenuta.

INDICE

NIETZSCHE NELLO SPECCHIO DI DOSTOEVSKIJ	7
EPISTEMOLOGIA DELLA RETE (appunti)	22
NESSUNO TI RICHIEDE PIÙ POESIA ovvero il tramonto del sacro	25
TRA VIAGGIO E VIANDANTE ovvero una metafora assoluta	42
LOGOS VIOLATO O LOGOS VIOLENTO Il male nella filosofia	72
DE VULGARIS MORALIA Migrazione e terrorismo tra mistificazione e volgarità	77
REQUIEM o della modernità	84

