

Quaderni dei Viandanti

Marcello Furiani

La costruzione che distrugge per poter dare forma al mondo

ovvero la forma di un pensiero critico



Viandanti delle Nebbie

MARCELLO FURIANI
LA COSTRUZIONE CHE DISTRUGGE
edito a Lerma (AL) nel giugno 2018
per i tipi dei **Viandanti delle Nebbie**
collana Quaderni dei Viandanti
<https://viandantidellenebbie.jimdo.com/>



Quaderni dei Viandanti

Marcello Furiani

La costruzione che distrugge per poter dare forma al mondo

ovvero la forma di un pensiero critico

Viandanti delle Nebbie

A parzialissima risposta – peraltro non richiesta – del saggio (o analisi, dissertazione, relazione, studio ...) *Discesa dal Monte Analogo* di Paolo Repetto, vorrei portare alcune riflessioni di tipo metodologico su un tema – il pensiero critico – che a mio avviso soccorre l'intelletto nel comprendere e valutare ciò che si legge. Se – come sosteneva Adorno scrivendo del fenomeno nazista – agire e pensare criticamente significa pensare contro regole che si sono stabilizzate in secoli di tradizione filosofica e scientifica, ne consegue che un linguaggio che si è strutturato su un pensiero e all'interno di una cultura che ha generato nel suo stesso cuore l'orrore, difficilmente potrà darne criticamente conto e ragione. E qui anticipo la mia tesi: spetta a un linguaggio *altro*, quello poetico e artistico, la possibilità di arrivare a quella forma di testimonianza che è sottratta ad altri linguaggi. Pensiero debole? Tutt'altro: pensiero forte, fortissimo; e vediamo perché.

Ma procediamo con ordine.

Non intendo ricercare una sua definizione esaustiva o dilungarmi sui modelli applicativi che negli ultimi decenni si è cercato di costruire per educare a uno spirito critico (di sfuggita sottolineo soltanto quanto sia limitante racchiudere il pensiero critico entro i confini di un modello, vincolarlo a un preciso algoritmo). E nemmeno ripercorrere il metodo socratico descritto da Platone, che può considerarsi l'origine del pensiero critico comunemente inteso.

Innanzitutto una notazione di carattere etimologico: l'origine di quella che è considerata la più alta e qualificante attività umana è curiosa. Infatti, il termine *pensiero* deriva dal latino *pensum* che, nel suo senso proprio, indicava la quantità di lana pesata attribuita alle filatrici di epoca romana e, solo nel suo senso più esteso, significava una generica questione su cui meditare o riflettere. È interessante notare come la concezione latino-occidentale del pensiero abbia un'origine fondamentalmente pratica e manuale, mentre la vicina civiltà greca aveva sviluppato e radicato – già a partire dai poemi di Omero – il concetto ben più strutturato di *noûs* (intelletto, mente, ragione) più legato alla percezione puramente intellettuale e immediata della realtà da parte del soggetto pensante.

Il *pensum* era quindi la materia prima, più grezza, designante metaforicamente un elemento o un tema che doveva essere secondariamente trattato, elaborato, conferendogli così una nuova forma. Possiamo in ciò rilevare la peculiarità attribuita al pensiero come qualcosa di straordinariamente semplice che concepisce e confeziona oggetti complessi: l'attività del pensiero si esplica nel comporre oggetti, ovvero *pensare* significa pensare oggetti composti e compositi. Da questo punto di vista, l'attività del pensiero è ciò che si situa a monte degli oggetti *pensati*, pur essendo composto della loro stessa sostanza.

Esistono, come sapete, molte critiche: critica letteraria, critica d'arte, critica filosofica e via dicendo. E poi ci sono le sub-critiche: critica filologica, critica formale, critica stilistica, critica sociologica ecc.

Io vorrei soffermarmi su come si forma oggi un pensiero critico, su ciò che struttura oggi un pensiero critico, partendo dal luogo specifico della filosofia.

Michel Foucault in un saggio del 1963 su Bataille¹ – quindi ormai più di cinquant'anni fa – affermava che la filosofia non è altro ormai che la forma sovrana e primaria del nudo linguaggio filosofico: si tratta quindi secondo Foucault di un'attività divenuta ormai autoreferenziale, una sorta di vagabondaggio all'interno del linguaggio stesso che può pervenire fino al vuoto, in assenza di un oggetto concreto su cui possa fare presa e attrito. Sembra così che negli ultimi decenni del secolo scorso la filosofia abbia affrontato – come ha scritto Jean-Luc Nancy² – la questione radicale del senso, appunto, negandolo, fino a quasi negare se stessa, scavando in profondità la propria fine, decostruendo il suo proprio senso.

Emerge dunque la necessità per la filosofia di dislocarsi, fino al punto sul quale essa possa trovare, o meglio *fare*, ancora problema, travasarsi nel luogo di una qualche sua trasformazione, il luogo in cui essa possa convertirsi in critica: potremmo dire mettersi in esilio rispetto alla sua stessa tradizione e alle sue pratiche abituali. Non si tratta – come proverò a illustrare – di approntare una sorta di kit di strumenti, di corredo, di equipaggiamento in dotazione per affrontare questo o quell'oggetto, e cioè gli arnesi della critica letteraria, della critica d'arte e via dicendo per-

¹ Cfr. Michel Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, 2004.

² Cfr. Jean-Luc Nancy, *Decostruzione del cristianesimo, Volume 1*, Cronopio, 2007.

fezionati con gli utensili delle critiche secondarie o sub-critiche. Ma si tratta di un mutamento strutturale che trasforma la filosofia stessa.

Eppure la filosofia nella sua storia ha avuto un grande attrito sul mondo, tanto grande da animare in sé un'immane volontà di potenza: Robert Musil ha scritto, ha potuto scrivere che “*i filosofi sono dei violenti che non dispongono di un esercito e perciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un sistema*”³. In altre parole, potremmo dire, come nella metafisica, la filosofia ha negato la verità del mondo in cui viviamo, il mondo delle apparenze, rinviando la verità, come dice Nietzsche, “*a un mondo sopra il mondo*”⁴, perché questo è infatti il significato letterale della parola *metafisica*: al di là della fisica.

Platone ha per primo affermato che la filosofia è un'arte mortale, non solo perché deve vincere negli uomini il timore della morte, ma perché mette a morte il mondo della realtà sensibile, delle apparenze, sacrificandolo all'idea. È questo il grande tema che percorre tutto il *Fedone*, in cui si dichiara esplicitamente che la filosofia è l'arte del morire, del mettere a morte cioè il corpo, che è terroso, opaco e ci impedisce di conoscere, di assumere una conoscenza vera, ci trascina nel limo, nel disordine delle sensazioni.

Anche Hegel, più di duemila anni dopo Platone, ha ribadito – a partire dalla *Fenomenologia dello spirito* – l'irrelevanza del mondo delle apparenze, vale a dire del *questo* e *qui* sensibile, in quanto inattuabile al linguaggio che appartiene a ciò che è universale. In altre parole, il linguaggio può parlare solo dell'universale e quindi ciò che non è universale non concerne il sapere e viene espulso dal campo del sapere.

Ma non cogliere la singolarità della cosa significa anche la negazione della singolarità del soggetto che si misura con la cosa, del soggetto che esprime istanze – continua Hegel – che sono solo un “*incomposto fermentare*”⁵: una materia informe, che fermenta, si agita, ribolle, quelle che sono le passioni, i sentimenti di un soggetto.

La filosofia, prima della crisi degli ultimi decenni del secolo scorso, ha preteso dunque di ordinare il mondo, le cose, gli uomini e nella sua iattanza non ha certo conosciuto la critica. Quando la filosofia ha pronun-

³ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, pag. 243

⁴ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1970, p. 34.

⁵ Georg W. Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, 1960, vol. I, pag. 8.

ciato questa parola – la parola *critica* – è perché con essa, come ha fatto Kant, ha aperto un tribunale della ragione, che deve decretare ciò che è conoscibile ed è lecito conoscere. Ciò che per essa è inconoscibile – vale a dire extra-moenia, fuori dalle mura – affonda letteralmente, scrive Kant, “*in un vasto oceano tempestoso dove regnano nebbie grosse e ghiacci prossimi a liquefarsi*”⁶.

Platone, come abbiamo visto, affida alla filosofia il compito di imparare a morire. Franz Rosenzweig apre proprio il suo grande libro intitolato *La stella della redenzione* su questo tema: di fatto dunque con un atto di accusa di fronte all'estremismo della volontà di potenza della filosofia, che si spinge, come abbiamo visto fino al tentativo di vincere la morte esorcizzandola nel pensiero. La conoscenza per il filosofo prende il suo inizio in Platone come in Hegel proprio dalla morte, in cui si approda alla conoscenza del tutto che sembra essere il fine della filosofia: il *totem del totum*⁷, parafrasando Adorno. Dunque, prosegue Rosenzweig, in essa domina l'aspirazione o l'illusione di rigettare la paura che attanaglia ciò che è terrestre, strappare alla morte il suo aculeo velenoso, togliere all'Ade il suo miasma pestilente: la terra partorisce i morenti, la filosofia nega la paura della morte, il luogo della caducità e così nega anche la terra, non soltanto il corpo che viene ripudiato e trascurato in favore dello spirito, ma la terra stessa in cui si muove il soggetto appunto dotato di corpo e di spirito.

Nel *Fedone* Socrate va lieto verso la morte che lo libera dalla prigione del corpo e della sua terrosa opacità che ostacola la conoscenza: è la morte del filosofo. Sembra però che questa morte non riguardi però il soggetto Socrate, e nemmeno Critone il suo amico o gli altri amici che assistono a questa morte, ma si riferisca a tutti quelli che sono fatti di terra, di quella terra che partorisce i morenti, di quella terra negata.

Viene alla mente il grande racconto di Tolstòj *La morte di Ivan Il'ic'*: anche Ivan ha studiato filosofia e di fronte alla morte ne contesta le conclusioni. Ivan sa che Caio è un uomo e che gli uomini sono mortali e che Caio è mortale: questo sillogismo gli sembrava ora giusto per Caio, ma non per lui. Perché Caio è un uomo in genere, non è questo uomo, non è più un *Io*, è un *neutro*. Ma lui, Ivan, è diverso, con le sue relazioni, i suoi amori, i rimorsi, i ricordi, le colpe e le omissioni. “*Era stato forse per*

⁶ Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, 2007, p. 199.

⁷ Cfr. Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, 2004, pag. 339.

*Caio quell'odore di palla di cuoio a spicchi che Vanja tanto amava? [...] era stato forse Caio a sentire il fruscio della veste di seta della madre?*⁸

All'Io che vuole vivere la filosofia prospetta la morte, la spersonalizzazione della morte. La filosofia esalta questa morte, prosegue ancora Rosenzweig, questa morte *neutralizzata* come la propria prediletta, come la nobile occasione per sottrarsi alle angustie della vita. La filosofia propone questa morte, perché la filosofia è innamorata, scrive Rosenzweig, dell'*illud*⁹, cioè di questo neutro in cui naufraga il soggetto, in cui affonda l'io.

Anche dopo la caduta dei fondamenti, anche dopo l'erosione della metafisica annunciata da Nietzsche con l'esaltazione del mondo delle apparenze, della magnifica iridescenza *“del ventre del serpente della vita”*¹⁰, la filosofia ha mantenuto la sua volontà di potenza.

E con questa entra nel XX secolo.

Si pensi che Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* chiude in poche decine di pagine tutte le proposizioni che corrispondono a tutti gli *“stati di fatto”* di cui si può parlare. Sul resto, su ciò che eccede la sequenza di proposizioni contenute in queste decine di pagine si deve tacere. *“Il mio lavoro”* scrive Wittgenstein *“consiste in due parti: di quello che ho scritto e inoltre di tutto quello che non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante”*¹¹. Questa seconda parte deve di fatto rimanere muta: Wittgenstein ha inteso tracciare un limite al pensiero, o meglio un limite all'espressione dei pensieri: la critica era per lui esattamente questo limite, questo *nec ulterius*, questo *non oltre*. Ha tracciato un limite al linguaggio e *“tutto ciò che è oltre questo limite”* ha scritto *“sarà semplicemente non-senso”*¹².

Questo ci porta direttamente nel XXI secolo alla filosofia analitica anglosassone. È una filosofia che – come afferma Susan Neiman¹³ – impone di dimenticare le questioni relative alla vita e alla morte, al bene e al male: vale a dire le questioni da cui è nata la domanda filosofica. Sembra che il fine della ricerca sia la legittimazione linguistica di ogni afferma-

⁸ Lev Tolstòj, *La morte di Ivan Il'ič*, Mondadori, pag.

⁹ Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Marietti, 1985, pag. 3.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi (1887-1888)*, Adelphi, 1979, pag. 11.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, 1974, pag. 72.

¹² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, 1974, in *Prefazione*.

¹³ Cfr. Susan Neiman, *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, Laterza, 2013.

zione interna alla disciplina filosofica stessa. È curioso, ma assistiamo oggi all'incrocio tra questa filosofia e l'eredità dell'esoterica ontologia heideggeriana. Entro i limiti stabiliti dal linguaggio, per una schiera di nuovi filosofi l'affermazione dell'essere della cosa è un'affermazione aproblematica, non lascia alcun cono d'ombra: si passa a una *cosalità* immediata, diretta.

E quindi, nella dissoluzione dell'estremismo dell'ermeneutica, c'è questo assolutismo ontologico che in realtà si riduce, come avrebbe detto Adorno, al "*miseramente ontico*"¹⁴, all'affermazione pura e semplice di ciò che esiste. E cosa rimane delle questioni relative alla vita e alla morte, al tempo, alla gioia e al dolore, cosa persiste dell'inquietudine che spinge a pensare, come dice Bataille, che "*ciò che è significa ben più di ciò che è*"¹⁵, cioè che se esiste un impensabile e un irrepresentabile è proprio questo che dobbiamo cercare di pensare e di rappresentare? Questa inquietudine, che ha abbandonato la filosofia tradizionale, ha costruito una diversa modalità di scrittura filosofica: quella del saggio critico, che è stata teorizzata da György Lukács, poi da Walter Benjamin, da Adorno e poi ancora, più vicini a noi, da Elias Canetti, da Maurice Blanchot, insieme a Freud e i grandi scrittori della modernità come Musil, Proust, Thomas Mann e altri.

La filosofia saggistica – o più propriamente il pensiero saggistico – non ha più la pretesa di ormeggiare alla banchina di una verità assoluta. È qui lo scatto: non esiste più la totalità, non esiste più la volontà di potenza di chiudere in un sistema una visione esaustiva del mondo che intende discernere il *vero* dal *non senso*. Il pensiero saggistico si muove, come l'arte, nel dominio dell'incerto. Ha detto Leibniz: "*Credevo di essere arrivato in porto, e sono stato rigettato in mare aperto*".

Ne *L'Arte del romanzo* di Kundera si dice che parallelamente, mentre Cartesio stabiliva le regole del ben pensare, Cervantes con il suo Don Chisciotte decretava il sapere dell'incertezza, direi una legittimità dell'incerto¹⁶. Fenomeno, qualche secolo dopo, espresso compiutamente in quel grande romanzo che è *L'uomo senza qualità* di Musil, in cui l'uomo è un insieme di qualità senza un centro che le unifichi, nella

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 11.

¹⁵ Georges Bataille, *L'abate C.*, ES, 2008, pag. 102.

¹⁶ Cfr. Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, 1988.

scomparsa di quella *totalità* umana e poetica che non ci compete più, né più ci appartiene.

In qualche modo, il pensiero critico cerca di saldare, di riunire questi due saperi: quello della sistematizzazione razionale e quello dell'incerto, del dubbio, dell'inquietudine. Il pensiero saggistico-critico cerca costantemente di trovare la verità nell'arte – come nelle apparenze del mondo (*critica* quindi non solo letteraria, artistica, ma anche delle formazioni e delle realtà del mondo) – quindi proprio là dove questa sembra negarsi, cerca la verità nella negazione e della negazione, cerca comunque una verità possibile, anche se relativa, insorgendo contro una filosofia immanente delle cose, adagiata su di esse, fundamentalmente priva di responsabilità.

Ecco, questo è secondo me il grande tema: la responsabilità del pensiero in rapporto al mondo; quando noi parliamo, scriviamo, esprimiamo un pensiero assumiamo una responsabilità immensa, perché non c'è più nulla che la garantisca come nella metafisica. Ora ogni espressione deve assumersi la responsabilità di ciò che esprime, ognuno che traccia un segno su un foglio, su una tela e via dicendo deve assumersi la responsabilità di ciò che proietta nel mondo.

La dimensione della responsabilità emerge in termini ineludibili nel momento in cui si recide un rapporto di corrispondenza tra la realtà e la sua rappresentazione, tra l'immagine il "*correlato oggettivo*"¹⁷ direbbe Eliot, si rompe cioè una sorta di patto mimetico: io dipingo questo *fiore* e questo *fiore* corrisponde a qualcosa. Ma Mallarmé dice che la parola *fiore* non ha alcun odore e che quel *fiore* non è più un *fiore*¹⁸. In questa frattura, già intravista da Saussure, che affermava che tra significato e significante non c'è alcun rapporto necessario¹⁹ – e che Steiner definisce la vera rivoluzione che caratterizza la modernità²⁰ – è l'autore a definire il senso della sua opera e se ne assume la responsabilità. Nelle arti questa responsabilità diventa *politica*: quando Mallarmé dice "*dare una parola più pura al linguaggio della tribù*"²¹ intende rompere con i linguaggi standardizzati e con quelle degenerazioni che Flaubert – definendole le

¹⁷ Cfr. Thomas Stearns Eliot, *Amleto e i suoi problemi* in *Il bosco sacro*, Bompiani, 1995.

¹⁸ Cfr. Stéphane Mallarmé, *Erodiade*, ES, 1997.

¹⁹ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, 1978.

²⁰ Cfr. George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti 1992, pag. 95.

²¹ Stéphane Mallarmé, *La tomba di Edgar Poe*, v. 6, in *Sonetti*, SE, 2002.

“*legioni dei diavoli*”²² – considerava il male assoluto, cioè la frase fatta, il luogo comune, la chiacchiera.

Oggi assistiamo a una deriva culturale negli ultimi decenni che ha fatto crescere esponenzialmente la semplificazione come dinamica del pensiero, una semplificazione che mortifica e avvilisce ogni possibilità di chiarire un argomento, di acquisire elementi di conoscenza, di costruirsi una competenza, di comprendere diversi punti di vista, tanto meno di problematizzare, finendo per esaltare un’assenza di pensiero o un non-pensiero unico corrotto e involgarito, un’omologazione incolta e illetterata che costituisce un brusio di fondo che fabbrica una nuova *legione* diabolica e una nuova standardizzazione del linguaggio in cui il senso si inabissa, si estingue la capacità di dirimere, cioè di *fare critica*. Tutto rischia di scorrerci addosso senza lasciare traccia, senza piantare semi, dove nulla diventa una qualità dell’esperienza, nulla entra nella costruzione della propria identità, nulla ci ferisce o ci salva. E mi riferisco qui non solo alle cosiddetta cultura di massa, ma anche e soprattutto a quella nuova tendenza di far filosofia, la popsophia, la filosofia alla Peppa Pig, tanto per capirci, frequentata da intellettuali griffati²³ che pensano di fare veramente filosofia sovrapponendo il vocabolario di Heidegger a *Beautiful*, l’analitica esistenziale a *Un posto al sole* e il decostruzionismo ai *Teletubbies*, senza alcuna coscienza critica. Ma elevare il *discorso da bar a riflessione*, però, non è una conquista del pensiero: è una triviale ricerca di consenso, un’adesione acritica all’esistente, travestita da politicamente scorretto, così tanto di moda oggi nella mistificazione di chi pensa che impiantare le parole in luogo delle cose significhi trasformarne la natura²⁴. “*Logica ed etica sono sostanzialmente la stessa cosa*” – diceva Otto Weininger – “*un dovere verso se stessi*”²⁵.

A proposito della lettura, per esempio, Geoge Steiner ha scritto: “*Leggere bene significa correre grossi rischi. Significa rendere vulnerabile la nostra identità, il nostro autocontrollo [...] chi ha letto le Metamorfosi di Kafka e riesce a guardarsi allo specchio senza indietreggiare è for-*

²² Cfr. Gustave Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, Adelphi, 1980.

²³ Mi riferisco ai più feroci fautori della popsophia, come Simone Regazzoni, Salvatore Patriarca, Leonardo Arena, Marcello Ghilardi, autori di opere che consegnano il discorso filosofico alle perversioni di un mercato editoriale dove il profitto a qualunque costo ha spesso il sopravvento sull’eleganza e la ricercatezza della qualità.

²⁴ Cfr. a questo proposito un illuminante articolo di Nicla Vassallo, *Sopravvivere al pop pensiero*, Il Sole 24 Ore, 29 giugno 2008.

²⁵ Otto Weininger, *Sesso e carattere*, Feltrinelli, 1978, pag. 25.

se capace, tecnicamente, di leggere i caratteri stampati, ma è analfabeta nell'unico senso che conti realmente"²⁶.

Inoltre osserviamo i danni enormi che la desertificazione della conoscenza storica del pensiero ha provocato, tra cui averci inchiodato a un eterno presente, direi addebitando il tempo di un eterno presente. Ma a questo proposito dice Eliot nei *Quattro quartetti*: “*se tutto il tempo è eternamente presente, tutto il tempo è irredimibile*”²⁷, cioè tutto si scioglie, si polverizza, si liquefa, nuota in una palude, negando il fondamento di ogni critica, ossia la considerazione della temporalità, delle parentele temporali, delle stratificazioni storiche.

La rinuncia alla verità, dopo la fine della metafisica, si è declinata spesso come rinuncia al senso che è stato delegato ad altri saperi, quelli legati alla tecnica e alla sua potenza, rispetto alla quale la filosofia come professione sembra mostrare un'assoluta sudditanza. Il saggio non-accademico si muove altrimenti, si disloca altrove rispetto alle filosofie del limite e della rinuncia, si esilia da esse, propone un pensiero che si costruisce intorno agli oggetti senza la pretesa di esaurirli. Incorpora nel suo movimento le tensioni e le contraddizioni che attraversano il reale e che emergono come tali nel suo corpo in opere che appaiono, come dice Adorno, “*corrugate o addirittura dilaniate*”²⁸.

Se la dialettica era destinata a risolvere la contraddizione, Benjamin propone una dialettica sospesa, arrestata, in cui gli estremi emergono e aprono una tensione critica che non può e non deve avere soluzione, anzi significano proprio nella loro inesausta tensione. Benjamin afferma che in questa immagine dialettica si realizza “*l'ora della conoscibilità*”²⁹ – come è emersa anche in Proust – segnando ancora una volta la complicità di questa filosofia critica con le forme e i saperi artistici che Platone aveva voluto espellere dalla Repubblica. Il saggio si pone così come una scrittura e una modalità di conoscenza critica proprio in quanto ha appreso a ibridare immagine e concetto per recuperare al pensiero filosofico quella compatibilità e quella contiguità con l'esperienza umana che la filosofia sembrava aver perduto.

²⁶ George Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Garzanti, 2001, pag. 142.

²⁷ Thomas Stearns Eliot, *Quattro quartetti*, Burt Norton I, Garzanti, 1979, vv. 4-6.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, pag. 275.

²⁹ Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Einaudi 2010, pp. 1237-1238.

Si tratta di continuare a confrontarsi con la pluralità conflittuale del mondo, quella complessità che si afferma, secondo Nietzsche, nelle forme antinomiche e contraddittorie del tragico. Si tratta di trasformare l'infinito e indifferente scorrere di interpretazioni nuovamente in conflitto delle interpretazioni, per cogliere il senso di un mondo lacerato e il senso delle opere che questa lacerazione provano a raccontarla.

È necessario che il pensiero pensi anche contro se stesso. Altrimenti la filosofia, come ha detto Adorno, si illude di conoscere ciò che pensa semplicemente assimilandolo a sé, ma così essa conosce propriamente se stessa e solo se stessa e non il mondo.

L'arte di per sé procede criticamente, traducendo quella che convenzionalmente viene definita *ispirazione* dell'artista, la visione della madeleine proustiana, all'interno di regole linguistiche e sintattiche, operando una violenza su se stessa. E il critico, a sua volta, opera una violenza per ritrovare la madeleine, per rinvenire quell'ispirazione che l'artista ha dovuto nascondere dentro le procedure sintattiche. Ed è un processo *polemico*: da *polemos*, la guerra che Eraclito diceva essere il padre del mondo³⁰.

Certo, molte sono le cose inesprimibili, molte sono le cose prive di espressione: è l'*Ausdrucklose*, il *privo d'espressione* di Benjamin. L'*Ausdrucklose* indica il passaggio dall'idea del bello a quella del vero, il punto di sospensione dell'opera, il luogo in cui il contenuto si trova in uno stato di sospesa incertezza, presente immobile rispetto al tempo fluido della narrazione e, tuttavia, oscillante tra il mito che si disegna come passato e la redenzione che si dispiega come futuro. È l'apparizione dentro l'opera dell'origine, di ciò che storicizza il suo tempo, il quale – proprio perché si dà come un *continuum* – si rivela in realtà immobile: il divenire precipita nel suo *telos* e si annulla. Arrestarlo nell'*Ausdrucklose* è il compito della critica³¹.

Il pensiero si legittima soltanto in quanto si assume la responsabilità di cercare di esprimere l'inesprimibile, anche per approssimazione, anche se è necessario procedere alla frantumazione di “*una totalità falsa e*

³⁰ Cfr. Eraclito, in G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1980, fr. 14

³¹ Il discorso benjaminiano sul carattere critico dell'*Ausdrucklose* arriva a definirsi compiutamente attraverso l'esplicito riferimento a Hölderlin, a partire dal saggio *Le due poesie di Hölderlin*, raccolti in *Metafisica della gioventù*, Einaudi, 1982.

*aberrante*³², dice ancora Benjamin. È quella che Kafka chiama, in un'espressione paradossale ma illuminante, *“la costruzione che distrugge per poter dare forma al mondo”*³³. Viene a mancare la certezza propria della metafisica, ma anche la certezza perentoriamente pretesa dei nuovi realisti. Io credo che solo dall'incontro tra filosofia e poesia possa nascere una modalità di indagine su ciò che non ha espressione e questo colloquio deve potersi attuare nelle zone d'ombra, dove non è una logica dialettica che potrà far parlare l'opera d'arte. Se è vero che esiste un dissidio tra filosofia e poesia, in quanto quest'ultima non è vincolata alla verità, oggi una filosofia che si identifichi con la scienza è inimmaginabile, a meno di non costringere la filosofia in un'angusta analisi logico-linguistica, invece di volgerla a interrogare le opere d'arte intorno all'inespresso e all'inesprimibile, mettendo a frutto la capacità della filosofia, in quanto estetica, di accogliere e svolgere il senso non-discorsivo presente nelle creazioni artistiche, la cui verità è irriducibile sia alla composizione meramente formale sia al messaggio rinvenuto nell'opera.

Un romanziere, Imre Kertész, presentando un suo libro di scritti critici ha affermato: *“Non considero saggi nel senso tradizionale del termine gli scritti che seguono. Parlerei piuttosto di approssimazioni, anche se naturalmente questo genere letterario non esiste. Da una parte vorrei sottolineare il fatto che nessuno di questi lavori esaurisce il proprio oggetto, ma riesce al massimo ad approssimarsi ad esso, dall'altro vorrei evidenziare che essi affrontano – sebbene da un altro punto di vista – lo stesso argomento delle mie opere narrative: l'inavvicinabile”*³⁴.

Un solo passo verso l'*inavvicinabile*, nel senso racchiuso nelle increspature di un'opera – sia questa un libro, un quadro, un film, un'architettura o nelle pieghe delle realtà – vale la sfida che il pensiero critico lancia nei confronti del pensiero della certezza: la verità non è netta, ma ha, come ha scritto Hermann Melville, *“confini sfrangiati”*³⁵.

Muoversi su questi confini è compito del pensiero critico.

³² Walter Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus*, Einaudi, 1981, pp. 221-222.

³³ Franz Kafka, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi*, Feltrinelli, 1984, p. 83.

³⁴ Imre Kertész, *Il secolo infelice*, Bompiani, 2012, p.

³⁵ Cfr. Herman Melville, *Billy Budd*, Feltrinelli, 2014.

Tre post scriptum

1. ***Su Maffesoli:*** vorrei cavarmela con una battuta: è un sociologo, *debole* in filosofia.
2. ***Su Alessandro Baricco:*** è autoreferenziale fino all'acidità da reflusso gastroesofageo, post italocalvinista di riporto, ben attento a non deplorare mai nulla, a assicurare sui conflitti e sulle contraddizioni della postmodernità. Il suo è un composto di cibo masticato, impastato e imbevuto di quella saliva che tutto concilia, scolora le oscurità, annulla virtù e talento, contrabbanda la rapidità con l'efficienza, la banalità per complessità e rende tutto commestibile in questo luna park del consumo. Bolo per analfabeti di ritorno, altro che l'ascia di Kafka.
3. ***Sul postmoderno e, tra le righe, ancora su Maffesoli:*** 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.

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 infischiarne 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 far 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*”³⁶, 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*”³⁷. Un *dopo*, appunto, che ha i tratti inquietanti e perturbanti del *postumo*; viviamo un'esistenza *postuma*, come se ci stessi 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*”³⁸, significa essere la traccia della sua assenza. Un presente 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*,

³⁶ Rocco Ronchi, *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli 2012, pag. 39.

³⁷ Ivi, pag. 40.

³⁸ Ivi, pag. 42.

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. È 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*"³⁹.

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.

³⁹ Gilles Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, 2005, pag. 9.



Viandanti delle Nebbie