

Articoli/Articles

NIETZSCHE E LA CULTURA DEL NOVECENTO

GIUSEPPE DI GIACOMO
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Filosofia, Roma, I

SUMMARY

*NIETZSCHE'S CONTRIBUTION THOUGHT TO THE EMERGENCE
OF THE CONCEPT OF MODERN CULTURE*

The contribution of Nietzsche's thought to the emergence of the concept of modern culture, art and the very concept of modernity, in a circular relationship of knowledge typologies, has been fundamental. His philosophy lies at the core of the new way in which music, theater and literature between the 19th and 20th centuries were reformulated as their finality. At the same time his reflections pointed to a new holistic way of understanding the meaning of being Human, in a tension towards annulling the boundaries between art and science, which is one of the distinguishing traits of the "new" culture in the transition between the 19th and 20th century.

La sorprendente attualità e produttività della riflessione filosofica nietzschiana emerge con la massima evidenza se consideriamo non soltanto lo sviluppo della produzione artistica¹ del Novecento, con riferimento sia alle arti visive che alla letteratura, ma anche più in generale la storia della cultura moderno-contemporanea. Per quanto riguarda in particolare la letteratura, non si può non rilevare ad esempio come l'idea stessa di "romanzo" possa essere efficacemente ricompresa proprio tenendo conto di alcuni tra i più significativi snodi teorico-problematici che emergono dalla riflessione di Nietzsche.

Key words: Nietzsche - Fine degli Immutabili - Tragico - Immagine - Rappresentazione

Uno dei tratti distintivi della forma-romanzo infatti – come il giovane Lukács, in particolare, ha avuto il merito di evidenziare con estrema acutezza² – è costituito precisamente dal suo porsi sotto il segno della temporalità e della contingenza, con la piena consapevolezza della loro intrascendibilità. È proprio questo, non a caso, l'elemento che innanzitutto differenzia il romanzo dalla dimensione dell'*epos* omerico, dove la dimensione del tempo, ossia del divenire e quindi della caducità, era invece negata, a vantaggio di quella eternità e di quella immutabilità che si esprimevano nella forma di una perfetta identità di essenza ed esistenza, di particolare e universale, vale a dire di vita e senso. Al contrario, a caratterizzare il romanzo è proprio il riconoscimento della perdita dell'immanenza del senso nella vita, con il conseguente emergere della scissione irrimediabile che ormai divide forma e senso, come pure ideale e reale, assoluto e contingente, arte e vita.

Da questo punto di vista, se è vero che il romanzo – lukácsianamente inteso – è sempre la narrazione di una ricerca – la ricerca, appunto, di un senso ormai irrimediabilmente perduto –, è anche vero che i protagonisti tenacemente impegnati in questa ricerca, gli “eroi” appunto del romanzo, possono essere letti come veri e propri *übermenschen*³ (“oltre-uomini”), nel senso nietzscheano del termine. Con la nozione di “oltre-uomo”, infatti, deve intendersi l'uomo che viene dopo la “morte di Dio”, vale a dire dopo la fine degli Immutabili: l'uomo, cioè, che si qualifica innanzitutto per la consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere il Senso in quanto significato supremo, dato una volta per tutte.

Quello messo in scena dal romanzo moderno, allora, è l'uomo che ha il coraggio di affrontare la vita senza il bisogno di postulare valori, quali il senso finale e la redenzione: è l'uomo, insomma, capace di vivere e agire assumendosi la responsabilità del senso, senza dover fare appello a un al di là, ovvero a una trascendenza, che riscatti l'al di qua, ovvero l'immanenza, dalla sua contingenza e dalla sua

finitezza. Per un tale uomo, dunque, il tempo non si dà più come una linea retta, che va da un inizio a una fine – in termini paolini: da un Genesi a un'Apocalisse –, nel senso che non è più pensabile come un percorso orientato teleologicamente al raggiungimento di uno scopo capace di dare un senso – un significato ultimo e definitivo – al suo cammino terreno.

Potremmo quindi affermare che, per l'eroe del romanzo, il tempo finisce per configurarsi come l'espressione di quello che lo stesso Nietzsche definisce l'"eterno ritorno dell'uguale"⁴, da intendersi come un gioco metamorfico sempre e di nuovo rinnovato, dove a ripetersi eternamente cioè non è qualcosa di perfettamente identico a sé stesso, ma piuttosto qualcosa – la possibilità del possibile – che è, insieme, identico (al già-stato, al così-fu) e differente (qualcosa cioè di nuovo).

In questa prospettiva, a caratterizzare la forma-romanzo è precisamente la consapevolezza che il senso e la redenzione possono darsi, se si danno, solo *qui e ora*, vale a dire solo nell'orizzonte di quella finitezza e di quella contingenza che, nella loro irredimibilità, fanno uomo l'uomo. Di conseguenza, se è vero che nel romanzo un senso in qualche modo si realizza, è anche vero che quello appunto conseguito al suo interno – il senso, cioè, che il romanzo può istituire in virtù del suo essere "forma", e quindi in virtù della sua capacità di esercitare un qualche controllo sul tempo – non può che presentarsi come un senso che appartiene soltanto all'opera e che, proprio in quanto altro dalla vita, mostra come quest'ultima resti abbandonata alla sua insensatezza e alle sue dissonanze (quelle che Lukács, nella *Teoria del romanzo*, definisce le "crepe" e gli "abissi" del mondo). Si tratta, insomma, di un senso "costruito" che, come tale, si pone non soltanto sotto il segno della finzione e dell'illusione – finzione che il romanzo, non a caso, non smette di denunciare: di qui l'"ironia" che gli è propria, e che fa tutt'uno con la sua riflessività –, ma anche sotto il segno della caducità e della temporalità. Il romanzo viene

così a collocarsi tra qualcosa che *non c'è più* e *qualcosa che non c'è ancora*: ciò che non c'è più, infatti, è la totalità organica incarnata dall'epopea, nella quale il senso è immanente al mondo, ovvero è già-dato e garantito al suo interno, mentre il qualcosa che non c'è ancora si esprime piuttosto nell'*attesa*, da parte dell'uomo, di una totalità che può essere solo ricercata ma che, in ultima analisi, resta irraggiungibile. Da questo punto di vista, l'ironia del romanzo consiste precisamente nella sua capacità di affermare e insieme negare la totalità (ovvero il senso), nella sua capacità cioè di dirlo disdicendolo sempre e di nuovo. E questo analogamente a quanto avviene, secondo Nietzsche, nel caso del rapporto tra apollineo e dionisiaco⁵, come esemplarmente mostra la forma-tragedia, dove la "bella parvenza" della superficie apollinea implica, sì, l'affermazione di un senso, ma un senso sempre e di nuovo negato dall'irruzione di quella profondità irraggiungibile che è il *pathos* dionisiaco⁶.

Più in generale, a confermare la profonda rilevanza della riflessione nietzscheana rispetto alle principali linee di sviluppo della cultura moderno-contemporanea sono i modi e le forme in cui, nel corso del Novecento, è stata declinata quella densa costellazione di temi e problemi che ruota intorno a nozioni filosoficamente cruciali quali, innanzitutto, quelle di "immagine", "memoria", "tempo" e "rappresentazione".

È quanto mostrano, in modo esemplare, i lavori di un autore indubbiamente decisivo per la ridefinizione teorico-concettuale del tema dell'immagine, vale a dire Aby Warburg.

A questo proposito, infatti, c'è da dire che, se Warburg stabilisce una stretta connessione tra la nozione di immagine e la nozione di vita, tanto da risolvere la critica d'arte in una più generale "antropologia dell'immagine" che è insieme una "scienza della cultura", è anche vero che l'aspetto più importante di questa concezione warburghiana, che eserciterà una profonda influenza nella storia della cultura del Novecento e che risulta ampiamente debitrice del paradigma

nietzschiano, sta nella consapevolezza che il rapporto inscindibile sussistente tra le nozioni di “memoria”, “immagine” e “tempo” comporta la negazione dell’idea di un inizio assoluto, di un’origine cioè intesa come qualcosa di definitivamente dato nel passato, con il conseguente riconoscimento di quel carattere sempre processuale e diveniente dell’origine che Benjamin teorizzerà nella *Premessa gnoseologica* al suo saggio sul *Dramma barocco tedesco*: in questo modo, quello che Warburg nega è in particolare l’esistenza di un’origine assoluta dell’immagine, come pure l’idea di una sua storia autonoma, indipendente cioè dalla realtà culturale e sociale a essa esterna. Da questo punto di vista, a essere riconosciuta è non soltanto la connessione tra l’immagine e il suo contesto storico di appartenenza, ma anche e soprattutto la presenza della storia, e quindi del tempo, *all’interno stesso* dell’immagine. Ciò che si tratta di comprendere, allora, è proprio quella “vita interna” dell’immagine, vale a dire quella sua temporalità immanente, che nietzscheanamente fa tutt’uno con la sua dimensione patico-dionisiaca⁷. Questo significa che per Warburg il passato sopravvive, sì, nell’immagine, ma solo in quanto tale passato si costituisce e si struttura nel presente, esattamente come il presente si costituisce nel passato. Quello che l’immagine porta a manifestazione, allora, è non soltanto un tempo che si è sedimentato nella forma stessa dell’immagine, vale a dire nei suoi elementi sensibili, ma anche un tempo che si qualifica per la sua irriducibile complessità: abbiamo a che fare, insomma, con un tempo che non procede più in modo lineare e unidirezionale dal passato al futuro. In questo senso, il tratto distintivo di una tale temporalità è il suo carattere eminentemente *anacronico*, intendendo con ciò un tempo che, in quanto fatto di ritorni e reminiscenze che si incrociano in molti modi diversi, esclude ogni idea di archetipo e, di conseguenza, ogni possibile distinzione tra originale e ripetizione, tra copia e modello. Di qui, nel caso del celebre “Atlante di immagini” warburghiano, l’impossibilità di risalire a una qualche struttura fissa

e immutabile che possa funzionare come *primum*, come modello di riferimento invariante dal quale tutte le altre immagini, in quanto varianti, deriverebbero. Così, se è vero che l'anacronismo delle immagini implica il venir meno di ogni distinzione tra originale e copia, allora è anche vero che nessuna immagine può essere considerata come un originale e, insieme, nessuna immagine può essere considerata semplicemente come una copia. Il fatto è che, con Warburg, l'osservatore non si pone più davanti all'immagine, e con ciò stesso davanti al tempo, come accadeva prima della svolta epistemologica sancita dalla sua riflessione: secondo la prospettiva warburghiana, infatti, la storia dell'arte è il contrario di uno sviluppo che presupponga un inizio assoluto, vale a dire una *tabula rasa*, dal momento che a costituire l'oggetto di una tale storia è piuttosto la sopravvivenza di qualcosa – potremmo anche definirlo come l'*immemoriale* – che, nella sua indeterminatezza, legittimamente qualificabile come “dionisiaca” in senso nietzschiano, non si può né totalmente dimenticare né totalmente ricordare.

Non a caso, scrivendo la parola greca *Mnemosyne* all'ingresso della sua biblioteca, Warburg indica al visitatore che egli sta entrando nel territorio di un *altro* tempo, che ha il nome appunto di sopravvivenza (*Nachleben*), come esemplarmente mostrano le sue osservazioni relative al viaggio compiuto nel 1895 nel paese Hopi, che per Warburg costituisce appunto non già un “viaggio verso gli archetipi”, bensì proprio un “viaggio verso le sopravvivenze”.

Più in generale, se è da Nietzsche che Warburg riprende la sua nozione di *Pathosformel* (intendendo con ciò quell'insieme di esperienze emotive e affettive, dionisiacamente connotate, di cui ogni immagine è sempre espressione) è perché proprio Nietzsche era convinto che quanto sopravvive in una cultura è ciò che in essa è stato più rimosso. Non a caso, è stato appunto Nietzsche il più radicale critico dello storicismo del suo tempo: per lui, il divenire non è da pensare né come una linea dotata di senso e di continuità, né come un oggetto

isolabile e fisso, dal momento che un essere in divenire non potrebbe mai darsi nella forma di un'immagine immutabile che sia destinata a permanere nel tempo. In questo senso, l'idea di storia che Nietzsche mette in questione è precisamente quella che si mostra incapace di affrontare il passato dal punto di vista delle sue sopravvivenze e delle sue metamorfosi.

Così, nella *Seconda Inattuale*, Nietzsche pone lo storico davanti a una scelta epistemologica cruciale: da un lato, la storia che mummifica il passato – quella del positivista, che pretende di essere scientifica e obiettiva e che fa del suo oggetto un oggetto morto – e, dall'altro lato, quella nella quale il passato vive e sopravvive come una vera e propria “potenza artistica”, come un'istanza cioè autenticamente creativa e innovativa⁸: in questo secondo caso, infatti, ciò che dobbiamo riconoscere è una connessione sempre attiva di memoria e oblio; la sopravvivenza, infatti, come ogni forza autenticamente storica, deve saper produrre dal suo stesso interno l'elemento non-storico, esattamente come ogni rammemorazione deve saper produrre dal suo stesso interno quell'istanza di oblio che la sostiene, essendone insieme il limite immanente e la condizione di possibilità.

Non solo, ma a caratterizzare la concezione warburghiana dell'immagine è, in particolare, un altro elemento di indubbia matrice nietzscheana: si tratta di quel dualismo tra partecipazione e distacco, cioè tra *pathos* dionisiaco e *logos* apollineo che può essere letto come l'espressione di una vera e propria “polarità”. Abbiamo a che fare, insomma, con un rapporto paradossale di interdipendenza nel quale le due istanze in gioco, se per un verso si oppongono, mostrandosi irriducibili l'una all'altra, per altro verso risultano complementari, nel senso che si presuppongono reciprocamente, dando così luogo a una dimensione autenticamente “tragica”, tale cioè da escludere ogni possibilità di sintesi, hegelianamente intesa. Tanto per Nietzsche quanto per Warburg, insomma, si tratta di riconoscere quel rapporto di co-implicazione che, nell'immagine, viene neces-

sariamente a stabilirsi tra le sue due opposte polarità: si tratta, cioè, di riconoscere nella determinatezza dell'apollineo, vale a dire nel rappresentabile, l'orizzonte di manifestatività di quell'irrepresentabile, ovvero di quell'altro *dell'*immagine, che per entrambi coincide con la dimensione del *pathos* dionisiaco. Questo significa che, per Warburg, nel momento stesso in cui osserviamo un'immagine, a realizzarsi, sempre e di nuovo, è un implicito processo di rammemorazione: proprio in quanto sinolo di apollineo e dionisiaco, infatti, l'immagine è sempre carica di memoria, nel senso che è sempre intessuta di una storicità che si è stratificata proprio nella datità della sua dimensione fisico-materiale, vale a dire nella determinatezza degli elementi sensibili che la compongono.

Una tale memoria, intesa warburghianamente come *Mnemosyne*, come una memoria cioè sempre permeata di oblio, nega dunque l'idea, caratteristica invece di una concezione della storia a carattere evolucionistico-progressista, secondo la quale la conoscenza, in quanto dimensione fondata sul primato assegnato al *logos*, si possa emancipare una volta per tutte da quel fondo mitico che ne costituisce l'orizzonte di provenienza, testimoniando al contrario l'origine necessariamente mitica di ogni possibile conoscenza e, per ciò stesso, di ogni possibile immagine o rappresentazione. Ed è una tale memoria, che dà ragione appunto dello stratificarsi nell'immagine di una indefinita molteplicità di significati, a escludere la possibilità di un significato ultimo e conclusivo, perché ciò comporterebbe la totale risoluzione del sensibile nell'intelligibile.

È questa, evidentemente, una posizione assai vicina alla definizione che Adorno, nella *Teoria estetica*, dà della forma artistica come "contenuto sedimentato"⁹. Anche in questo caso, del resto, non si può non rilevare come una tale nozione di "contenuto sedimentato" sia leggibile secondo categorie nietzschiane: parlare infatti della forma artistica in termini di "contenuto sedimentato" significa alludere a quell'inesauribile ricchezza semantica della forma che, come tale,

non può essere mai totalmente esplicitata, e di conseguenza mai totalmente rappresentata.

Nietzscheamente, dunque, anche per Adorno l'origine dell'apparenza non risiede nei sensi ma nello spirito, al quale l'opera riesce a dare corpo: per manifestarsi, infatti, lo spirito, vale a dire il dionisiaco (l'irrapresentabile) ha bisogno del sensibile, vale a dire dell'apollineo (il rappresentabile). Di qui non a caso, tanto per Warburg quanto per Adorno, la necessità – già tematizzata con forza proprio da Nietzsche – di “salvare i fenomeni”, intendendo con ciò il riconoscimento della necessità insopprimibile dell'apparenza in quanto unico, possibile orizzonte di manifestatività di un inapparente che l'apparenza insieme vela e svela. Ciò equivale a dire che la consapevolezza della pluristratificazione semantica dell'immagine, non che dissolvere la sua autonomia estetica, ovvero l'autonomia dei suoi elementi sensibili, piuttosto ne attesta l'esigenza, il suo carattere cioè inoltrepassabile.

Da questo punto di vista, col riconoscere appunto la necessità dell'apparenza, l'esigenza cioè di salvare la forma nella sua autonomia dalla realtà, Nietzsche è stato il primo che ha saputo tradurre in termini concettuali lo spirito della modernità estetica, prima ancora che la coscienza dell'avanguardia si oggettivasse nella letteratura, nella pittura e nella musica del XX secolo. La sua rivalutazione del contingente, come pure la sua celebrazione del dinamismo e la sua glorificazione dell'attualità e del nuovo, sono infatti l'espressione di una coscienza storica determinata da una motivazione innanzitutto estetica, dal desiderio cioè di un tempo sospeso e di un presente puro. Così, in Socrate e in Cristo – i due difensori di una fede incondizionata nella verità e nell'ideale ascetico –, Nietzsche si costruisce i suoi grandi avversari, che negano i valori estetici, e che di conseguenza condannano la sfera della corporeità, in nome del ruolo dominante attribuito al *logos*, al sovrasensibile. Al contrario, sempre secondo Nietzsche, solo l'arte, “santificando” proprio la menzogna,

ossia la volontà di “ingannare” e di “illudere”, valorizzando cioè la dimensione dell’apparenza, e per ciò stesso dell’autonomia estetica, ha la capacità di sfuggire a quel mondo finto, costruito dalla scienza e dalla morale, che pure pretende di porsi come l’unico mondo autentico, come l’unica possibile espressione del vero.

Se l’arte dunque porta a manifestazione la realtà, rendendola visibile proprio nella sua insensatezza, proprio nel suo sottrarsi cioè a qualunque tentativo di metterla totalmente in forma, ciò accade perché il reale, attraverso l’immagine artistica, può, sì, *mostrare sé stesso*, senza però poter essere *detto*, senza poter essere tradotto cioè in termini logico-concettuali.

La difficoltà di intendere questo punto sta nel fatto che, nel caso dell’arte, quanto “si mostra” può apparire solo attraverso la mediazione istituita da quegli elementi sensibili (“linee e colori” nel caso delle arti visive, “parole” nel caso della letteratura) che costituiscono l’opera d’arte, e non invece in quanto realtà che si possa manifestare in modo immediato, nella forma cioè di una pura presentazione, come invece vogliono molte produzioni riconducibili all’orizzonte delle cosiddette “neo-avanguardie”, con particolare riferimento a quella linea che da Duchamp arriva fino ad autori come Jeff Koons e Damien Hirst, passando attraverso Andy Warhol e la *Pop art*.

Al contrario, tenendo conto dell’esigenza nietzschiana (ripresa da Adorno) di “salvare l’apparenza”, è necessario che l’opera d’arte sia percepita come il *ri-velarsi* di una realtà che può mostrare se stessa proprio e solo attraverso quella configurazione sensibile che è appunto la forma dell’opera, con la consapevolezza che è solo grazie a una tale forma che la verità della vita (il suo non-senso) può essere autenticamente “riconosciuta”. Il che, però, va inteso non già nel senso di una conoscenza che sia esprimibile in termini enunciativi, in termini cioè deduttivi e dimostrativi, ma piuttosto nel senso di quel riconoscimento, logicamente intraducibile, che si realizza quando abbiamo a che fare con l’inassimilabile alterità di

un “volto”: con l’inesauribile eccedenza di senso che in esso viene a manifestazione.

Si tratta allora di mettere in evidenza proprio la svolta storica decisiva che la riflessione nietzschiana imprime alla nozione di apparenza, in quanto nozione che permette di comprendere adeguatamente l’idea di autonomia estetica. A questo proposito, c’è da dire che Nietzsche ha sviluppato la “fenomenologia dell’apparenza” a partire dalla tragedia greca, da lui reinterpretata alla luce dei due principi artistici fondamentali del dionisiaco e dell’apollineo; in questa “fenomenologia dell’apparenza” di Nietzsche bisogna distinguere due aspetti: il carattere di apparizione di una tale apparenza, che lo stesso Nietzsche ha liberato, riconoscendo in essa una vera e propria liberazione del possibile, e il meccanismo del suo apparire, vale a dire il modo in cui egli ha messo fuori gioco l’essenza metafisicamente intesa, vale a dire l’essenza in quanto fondamento intelligibile capace di dissolvere – col suo manifestarsi – la dimensione sensibile dell’apparenza.

Per quanto riguarda in particolare il carattere d’apparizione, occorre rilevare che la nozione nietzschiana di dionisiaco, in quanto espressione dell’abolizione del *principium individuationis*, mette fuori gioco sia l’idea di una “cosa in sé”, sia quella di “essenza” tradizionalmente intesa: di fatto, con la nozione di dionisiaco Nietzsche designa un’essenza che deve essere interpretata non già come una presenza, ma piuttosto come un’assenza. Non solo, ma si tratta anche di una nozione con la quale lo stesso Nietzsche nomina quel fondo opaco di “orrore” e “crudeltà” che coincide appunto con la stessa dimensione della vita, nella sua irrepresentabilità; di qui, ancora una volta, il valore esemplare assunto dalla tragedia greca, nella quale l’apparizione di questo fondo di crudeltà può costituire la fonte di un piacere: quel piacere dell’annientamento che, per Nietzsche, è sempre indissolubilmente congiunto al piacere della creazione.

Così, se la perdita del *principium individuationis* fa tutt’uno, già nella *Nascita della tragedia*, con un sentimento di orrore misto a

piacere, è proprio nel riconoscimento di questo nesso che si può cogliere l'antistoricismo di Nietzsche, in quanto capacità di pensare il "nuovo", l'"altro", facendo astrazione dall'idea di uno svolgimento temporale pensato come qualcosa di necessario e di irrevocabile. Del resto, se è vero che anche nell'opera dell'ultimo Nietzsche continua a essere attiva e operante la sua precedente "scoperta" della struttura estetica come apparenza – è in funzione di questa struttura, infatti, che egli rifiuta la definizione tradizionale della tragedia come "azione", in nome di un'idea di tragedia intesa innanzitutto come *pathos* – è anche vero che è sempre a partire da qui che Nietzsche può pensare lo sviluppo storico della forma tragica come un interminabile processo di apparizione, nel quale il tempo lineare è stato eliminato. Ora, tenendo conto del fatto che, nella *Nascita della tragedia*, la sfera dell'apparenza coincide con la dimensione apollinea, non bisogna intendere la sua affermazione – contenuta nel V capitolo di quest'opera – secondo la quale "solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*" come una metafora dell'"arte per l'arte": questa frase, piuttosto, significa che il mondo può essere accettato solo in virtù del suo apparire attraverso la mediazione estetica dell'immagine, solo in virtù cioè del suo manifestarsi nella forma artisticamente trasfigurata di una "menzogna in senso extra-morale": a essere messo fuori gioco, così, è qualunque sapere (relativo al mondo e alla vita) che pretenda di essere più profondo di quello che appunto si rivela nell'irrappresentabilità dell'atto dionisiaco e insieme nella sua necessaria, ma sempre contingente, trasfigurazione apollinea.

Così, è appunto separando l'apparenza da un'idea di verità intesa metafisicamente come fondamento immutabile di quella stessa apparenza (dall'idea, cioè, di un essere come fondamento del divenire) che Nietzsche elabora, e insieme propone al futuro dibattito estetico-filosofico, la sua nozione di autonomia estetica. Non solo, ma nell'interesse nietzschiano verso il *pathos* sempre implicito nell'ap-

parizione, si può riconoscere anche la tematizzazione di una vera e propria estetica del sublime – una dimensione, questa, che si mostrerà carica di implicazioni e di possibilità di sviluppo nella storia dell'arte contemporanea – che contiene già tutti gli elementi essenziali ascrivibili a quel carattere dionisiaco di *apparizione* che, come s'è detto, è indissolubilmente connesso alla nozione di *apparenza*. Del resto, è proprio per salvaguardare la necessità dell'apparenza che Nietzsche riprende la metafora della “maschera”: come il sublime, infatti, proviene dall'orrore dionisiaco (intendendo con ciò il non-senso della vita, vale a dire l'ingiustificabilità logica delle sofferenze e dei dolori che la caratterizzano), così la bellezza costituisce uno dei tratti distintivi della maschera apollinea, ossia della forma, e quindi della rappresentazione.

Proprio in questo riconoscimento nietzschiano del nesso apparenza-apparizione, allora, occorre individuare le ragioni che sono alla base del ruolo cruciale che verrà ad assumere, nel corso del Novecento, una nozione tutt'altro che ovvia come quella di “epifania”: con il termine “epifania”, infatti, si deve qui intendere l'espressione di un'apparenza capace di manifestare improvvisamente, dal suo stesso interno, qualcosa di inapparente, qualcosa cioè che nel visibile si dà come altro del visibile. È quanto mostrano esemplarmente le opere di autori come James Joyce e Marcel Proust, con particolare riferimento, nel caso di Proust, a quella fondamentale nozione di “memoria involontaria”, con la quale a essere designata è una memoria che si qualifica per il suo carattere non già riproduttivo bensì produttivo, per il suo carattere cioè creativo; da questo punto di vista, a fare della “memoria involontaria” di Proust una dimensione autenticamente epifanica è proprio il suo configurarsi come l'improvviso apparire, nel tempo, di quell'extra-temporale (l'eterno, l'assoluto) che trascende il tempo stesso.

In particolare, il ruolo decisivo svolto appunto dall'idea di epifania, in quanto apparizione dell'irrapresentabile nel rappresentabi-

le, emerge con la massima evidenza se prendiamo in esame quella produzione artistica del Novecento che Adorno, nella *Teoria estetica*, definisce “moderna”. Da questo punto di vista, è proprio l’arte moderna a mostrare in modo esemplare come, in ogni immagine autenticamente artistica, la sua apparenza sia sempre l’apparire di qualcosa che, simultaneamente, si apre e si chiude, nel senso che si dà e insieme si ritrae. Questo significa che l’apertura dell’immagine va letta come una metafora della sua interiorità spirituale: come una metafora, cioè, di quella profondità irrapresentabile che l’immagine stessa custodisce al suo interno, e che in essa si “ri-vela”, esattamente come la parvenza apollinea serba in sé, nella sua stessa trasparenza, un fondo dionisiaco di irriducibile opacità, che non può essere mai disgiunto da quella stessa trasparenza.

Il pensiero dell’apertura, non a caso, si impone come uno dei tratti caratteristici dell’arte contemporanea: si può parlare, infatti, di “immagini aperte” non soltanto in riferimento alle *zip* di Newman, ma anche, ad esempio, in riferimento alle tele tagliate di Lucio Fontana, come pure a quelle forme deformate e sfigurate che sono i sacchi, gli stracci, le muffe e le combustioni di Alberto Burri.

Il fatto è che, nel caso dell’immagine, “aprire” equivale a svelare, equivale cioè a presentare qualcosa che è, sì, contenuto *nel* visibile, ma che non ne costituisce propriamente *il* contenuto (non essendo qualcosa di pienamente esplicitabile). Qui, infatti, la nozione di “presentazione” stessa fa evidentemente tutt’uno con le nozioni di “rivelazione” e di “apparizione”.

Che l’immagine *si apra*, allora, significa che essa è in grado di mostrare l’Altro (l’altro *del* dato), come avviene paradigmaticamente nel caso di quelle immagini cristiche, ovvero le “icone” greco-russe, dove la dimensione dell’*apertura* è inscindibilmente connessa a quella dell’*incarnazione*; nel caso dell’icona, infatti, il suo aprirsi coincide con l’improvviso manifestarsi di un interno che irrompe nell’esterno: coincide insomma con l’apparire, *nell’*immanenza stes-

sa del visibile, di quella trascendenza (l'assoluto) che eccede l'immanenza, ma che non potrebbe manifestarsi indipendentemente da essa.

E tuttavia, in aperta opposizione a quella dimensione ancora iconica ed epifanica che caratterizzava alcune avanguardie artistiche della prima metà del Novecento – come mostrano in modo esemplare non soltanto la grande arte dell'Astrattismo (con riferimento ad autori quali Malevič, Mondrian e Kandinsky), ma anche l'Espressionismo astratto americano (si pensi infatti, oltre a Newman, a un artista come Mark Rothko, la cui opera, carica non a caso di riferimenti al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, è leggibile come l'espressione di una vera e propria dimensione “epifanico-messianica”) –, oggi, in molte produzioni artistiche contemporanee la pretesa di trovare il Senso nell'opera fa di quest'ultima non già un'icona, nel senso che s'è detto, bensì un vero e proprio “idolo”. Ciò che queste produzioni escludono, infatti, è ogni possibile rimando, ogni istanza di differimento, ogni rinvio cioè da parte dell'opera a una trascendenza della quale l'opera stessa costituisca appunto l'“epifania”, sia pure un'epifania declinata in senso negativo, intendendo con ciò un'epifania non già apofantica bensì apofatica, come esemplarmente avviene nel caso del Suprematismo di Malevič (si pensi soltanto, a questo proposito, al suo *Quadrato nero su fondo bianco*, da intendersi come una vera e propria icona dell'infigurabile, come il luogo cioè del rivelarsi di quel fondamento infondato e abissale, di quel “Niente”, che è il *Deus absconditus*).

Al contrario, nell'escludere appunto ogni dimensione epifanica, e insieme ogni auraticità, ciò che larga parte delle produzioni artistiche contemporanee finisce per negare è la fundamentalità del ruolo costruttivo svolto dalla forma, intesa nietzscheanamente come espressione di un'apparenza capace di garantire l'autonomia estetica dell'opera, e per ciò stesso l'apparizione di un invisibile (il “di più”, ovvero il *mehr*, di cui parla Adorno nella *Teoria estetica*) che trascende quella

stessa forma e che ne assicura – come s'è detto – l'auraticità. A essere così neutralizzata è ogni possibile dimensione rappresentativa, a esclusivo vantaggio di una “presenza” che, nel suo darsi come assoluta, nel suo chiudersi cioè in una rigida autoreferenzialità che esclude ogni rimando all'Altro, pretende di esaurire in sé, nella propria datità, ogni possibile senso, con la conseguente negazione di ogni apertura alla trascendenza. A prevalere insomma sono opere che, nel rimuovere ogni istanza iconica, e per ciò stesso ogni auraticità e ogni dimensione epifanica, si offrono a noi come autentici *idoli*, nel paradosso di una dimensione mimetico-naturalistica che finisce col negare, di fatto, ogni funzione rappresentativa: ogni rimando, insomma, a quell'altro dell'arte che è la realtà. In questo modo a essere neutralizzata è quella funzione insieme critica e utopica dell'arte, quella sua capacità di portare a manifestazione nel dato l'altro del dato (ovvero il possibile non-realizzato) che, adornianamente, faceva tutt'uno proprio con la sua dimensione auratica. Più in generale, tra gli elementi che meritano di essere considerati nel contesto di una riflessione volta a evidenziare la “presenza” di Nietzsche, e la produttività del suo pensiero, rispetto alle principali sfide interpretative dell'arte contemporanea, non si può non fare riferimento a due temi strettamente connessi tra loro, e per molti versi centrali nell'orizzonte della cultura contemporanea, quali la nozione di “brutto” e la nozione di “male”.

È nel brutto, infatti, che si rivela la presenza del male. E, come diceva già Nietzsche, il brutto, che precede il bello, è innanzitutto crudeltà. L'intera cultura occidentale è attraversata, non a caso, da episodi di crudeltà. Basti pensare ai miti greci: Edipo, Prometeo, la nascita del mondo, frutto dell'evirazione di Urano da parte del figlio Cronos, e quindi la nascita della stessa bellezza, giacché la dea che appunto incarna miticamente la bellezza, ovvero Afrodite, è nata proprio da quel medesimo atto di violenza che ha dato origine al divenire del mondo, rappresentato dal mito, non a caso, nella forma di uno “strappo” violento attraverso il quale l'Uno di colpo si è fatto Due, attraverso

il quale cioè l'unità originaria si è scissa e frantumata nella molteplicità degli enti sensibili. Del resto, anche nelle figurazioni medioevali male, crudeltà e brutto fanno tutt'uno, come mostrano le varie raffigurazioni della Morte e dell'Inferno. Ma in quelle raffigurazioni il Male si manifesta come una categoria religiosa e, quanto più è fonte di paura per il devoto, tanto più gli fa sentire la necessità del Bene, l'esigenza cioè di trascendere la finitezza e la caducità della propria condizione ontologica. Al contrario, già *I disastri della guerra* di Goya, dove è venuta meno l'idea di una logica provvidenziale capace di riscattare l'uomo dalla sua contingenza, annunciano la grande arte del Novecento: nietzscheanamente, insomma, ciò che già in essi si annuncia è la "morte di Dio". Qui, infatti, Goya ha eliminato ogni dimensione spettacolare, mostrando l'orrore nella sua insensatezza, senza narrarlo. La narrazione infatti, sviluppandosi come percorso lineare che procede da un inizio e si conclude nel raggiungimento di un punto finale, avrebbe letto quegli avvenimenti in funzione di un *telos*, avrebbe conferito cioè un senso al non-senso dell'orrore irrapresentabile che in essi viene appunto a manifestazione.

Questa assenza di narrazione è della massima importanza, come esemplarmente mostra anche la produzione di un artista come Francis Bacon, con particolare riferimento alle sue "teste urlanti": di fatto, ciò che le figure sfigurate di Bacon fanno emergere, con il loro "grido", è la stessa irredimibile contingenza della condizione umana, la sua insuperabile accidentalità. Di questo è, innanzitutto, testimonianza la dimensione, tipicamente baconiana, della "carne macellata". Non solo, ma – come mostra in particolare il celebre *Ritratto* di Innocenzo X –, ciò di fronte a cui le figure dipinte da Bacon gridano è in primo luogo l'irrompere dell'invisibile nel visibile: deformare le forme, dunque, significa per Bacon fare dell'opera il luogo capace di portare in qualche modo a visibilità il sottrarsi stesso dell'invisibile a qualunque possibilità di metterlo in forma. In questo modo, ciò che l'arte di Bacon porta a manifestazione, nietzscheanamente, è proprio l'irredimibilità del finito.

Secondo il paradigma nietzschiano, dunque, l'irrappresentabile può mostrarsi sempre e solo attraverso la mediazione apollinea della rappresentazione, vale a dire solo in virtù della tensione polare che necessariamente unisce rappresentabile e irrappresentabile, forma e informe, figura e infigurabile.

Se è vero, dunque, che secondo un tale paradigma, l'irrappresentabile può manifestarsi solo all'interno della rappresentazione, nella forma di una presenza che è insieme paradossalmente un'assenza, è anche vero che oggi, al di là appunto di un tale paradigma – si pensi non soltanto a esperienze artistiche come la *Body art* e il cosiddetto *Post Human*, ma anche a fenomeni mediatici sempre più diffusi, come i *reality show*, il male e il brutto, nella loro insensatezza, si offrono a noi non già come l'altro della rappresentazione, come l'altro cioè della forma, ma piuttosto come la pura presentazione dell'irrappresentabile: come l'incarnazione stessa di qualcosa che si materializza davanti ai nostri occhi indipendentemente da ogni rappresentazione, e quindi al di là di qualunque schermo distanziante, al di là cioè di qualunque controllo esercitato dalla forma.

Ma, in questo modo, a perdersi è proprio quella forza critica e insieme utopica dell'arte, quella sua capacità cioè di produrre il possibile, che è connessa proprio all'autonomia della forma: solo quest'ultima, infatti, è in grado di opporsi a quell'assolutizzazione idoltrica dell'esistente che, invece, quei fenomeni di pura presentazione dell'irrappresentabile finiscono per avallare e promuovere.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

Bibliografia generale

Adorno TW, Teoria estetica. (ed. it. a cura di Desideri F e Matteucci G,) Torino: Einaudi; 2009.

Di Giacomo G, Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi. Roma-Bari: Laterza; 2015.

Nietzsche e la filosofia

- Di Giacomo G, Friedrich Nietzsche. L'eterno ritorno. Milano: Alboversorio; 2016.
- Lukács G, Teoria del romanzo. (Tr. it. di Saba Sardi F, introduzione di Di Giacomo G,) Parma: Nuova Pratiche Editrice; 1994.
- Nietzsche F, Così parlò Zarathustra. (Tr. it. di Montinari M,) Milano: Adelphi; 1976.
- Nietzsche F, La Gaia Scienza e idilli di Messina. (Tr. it. di Masini F,) Milano: Adelphi; 1977.
- Nietzsche F, La nascita della tragedia. (Trad. it. di Giametta S, nota introduttiva di Colli G,) Milano: Adelphi; 1977.
- Nietzsche F, Sull'utilità e il danno della storia per la vita. (Tr. it. di Giametta S,) Milano: Adelphi; 1973
- Valentini A, Alle origini della rappresentazione. La tragedia in Aristotele e Nietzsche. Milano: Alboversorio; 2009
- Warburg A, La rinascita del paganesimo antico. (Tr. it. di Cantimori E,) Firenze: La Nuova Italia; 1966.

1. Di Giacomo G, Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi. Roma-Bari: Laterza; 2015.
2. Lukács G, Teoria del romanzo. (Tr. it. di Saba Sardi F, introduzione di Di Giacomo G,) Parma: Nuova Pratiche Editrice; 1994.
3. Nietzsche F, Così parlò Zarathustra. (Tr. it. di Montinari M,) Milano: Adelphi; 1976.
4. Di Giacomo G, Friedrich Nietzsche. L'eterno ritorno. Milano: Alboversorio; 2016. Nietzsche F, La Gaia Scienza e idilli di Messina. (Tr. it. di Masini F,) Milano: Adelphi; 1977.
5. Nietzsche F, La nascita della tragedia. (Trad. it. di Giametta S, nota introduttiva di Colli G,) Milano: Adelphi; 1977.
6. Valentini A, Alle origini della rappresentazione. La tragedia in Aristotele e Nietzsche. Milano: Alboversorio; 2009.
7. Warburg A, La rinascita del paganesimo antico. (Tr. it. di Cantimori E,) Firenze: La Nuova Italia; 1966.
8. Nietzsche F, Sull'utilità e il danno della storia per la vita. (Tr. it. di Giametta S,) Milano: Adelphi; 1973.
9. Adorno TW, Teoria estetica. (ed. it. a cura di Desideri F e Matteucci G,) Torino: Einaudi; 2009.

Correspondence should be addressed to:

Giuseppe.digiacom@uniroma1.it

