



*Filosofie del frammento
e verità precarie*

Alessandro Alfieri*

Il frammento può venire compreso come la cifra caratteristica della modernità; il mondo moderno, infatti, si pone sotto il segno della dispersione, della deflagrazione del senso, della moltiplicazione delle prospettive... differenti modi per riferirsi alla secolarizzazione e alla laicizzazione della vita sociale avvenuta nella cultura occidentale e compiutasi nel XIX secolo, e che ha trovato nella filosofia di Friedrich Nietzsche la più piena espressione. La morte di Dio, e la fine della visione platonico-cristiana, è difatti la scomparsa del centro, la decadenza della verità assoluta, l'impossibilità di ricondurre la frammentarietà ad un'unità di senso.

Il prospettivismo nietzschiano può venire interpretato come una promozione della frammentarietà di contro alle tesi di ordine metafisico, che rivendicano di venire recepite in una loro presunta verità indiscutibile e dogmatica. Infatti, è a partire proprio dalla filosofia di Nietzsche che, tra la fine dell'Ottocento e l'avvento del Novecento, alcuni autori svilupparono determinate e peculiari "filosofie del frammento" in grado di restituire dignità alle irriducibili singolarità che caratterizzano l'esperienza concreta di ciascuno. Tra i tanti, vogliamo qui

* Dottorando in Scienze Filosofiche e Sociali – Cultore in Estetica

soffermarci su tre personalità esemplari, ovvero Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein e Aby Warburg, studiosi se vogliamo lontani per ambiti di appartenenza, ma dei quali una nutrita letteratura critica ha spesso messo in evidenza consonanze e elementi di convergenza. Sono per esempio molte le cose scritte che evidenziano le congruenze tra le loro visioni del “tempo”, un tempo che proprio perché in rottura con la linearità paolina scandita dalla successione passato-presente-futuro viene definito “anacronico” o come preferisce Didi-Huberman “anacronistico”, ovvero sciolto da legami con l’impostazione del paradigma causa-effetto del prima e del dopo, e che invece apre alla *Jetztzeit*, il «tempo-ora». Questa temporalità è in grado per Benjamin di riscattare la memoria dei vinti e di proporre una storia non-ufficiale che ai fatti privilegia le “possibilità non date” (che è anche nelle corde della produzione di Wittgenstein); in Warburg tale idea del tempo concede di rivolgersi, a partire dall’immagine presente dinanzi ai nostri occhi, a quell’ “immemorabile” (ciò che di più antico dell’antichità stessa emerge nell’immagine) al quale gli engrammi della storia attingono per svilupparsi e contaminare le innumerevoli modalità di espressione che alimentano la cultura umana da sempre e ovunque. Questo problema del tempo, data anche la sua complessità teorica, verrà solamente sfiorato in questa sede; qui ci soffermeremo su come il concetto di “frammento” assuma nelle posizioni un ruolo essenziale, per chiudere poi, tornando a Nietzsche, a come tale concetto possa entrare in contatto con quello di “verità precaria”, ossimoro che solo apparentemente esprime una contraddizione, ma che invece può consentirci di approdare al cuore della concezione nietzschiana di verità.

Walter Benjamin e i frammenti del mondo moderno

Abbiamo aperto questo saggio facendo riferimento alla modernità come luogo privilegiato della frammentarietà; quella moderna è l’epoca della frattura definitiva dell’Uno originario, dove la compattezza del senso è svanita, in linea con la

diffusione delle logiche capitalistiche del mercato e della mercificazione del tempo e dello spazio. Walter Benjamin, nei primi decenni del XX secolo, interpretava con lucidità in questi termini i fenomeni più vistosi e potenti della frammentarietà moderna. Il filosofo, o come era solito dire lui lo “storico materialista”, il critico o anche l’artista, deve puntare il suo sguardo su oggetti apparentemente non degni di attenzione, deve farsi “pescatore di perle” per concentrarsi però sugli stracci, sugli elementi trascurati dagli accademismi ufficiali, sui frammenti dispersi e abbandonati ai margini delle strade e cacciati dalle teorie rigorose. Benjamin interpreta perciò frammenti, e il luogo privilegiato dove a dominare sono frammenti è proprio la metropoli moderna, con le vetrine dei suoi *passages* e le sue luci a gas, capaci di investire il passante con choc percettivi continui.

Le nostre metropoli, che proprio negli anni in cui scrive Benjamin stavano assumendo la fisionomia e l’assetto di quelle che sono diventate oggi, si caratterizzano per la velocizzazione inaudita dei ritmi di vita, dove a venire sacrificata è l’esperienza effettiva che ognuno di noi può fare del mondo, della realtà e dell’altro. Il mondo moderno è un mondo di frammenti impazziti, che alla “contemplazione” ha sostituito la “fruizione distratta”; se in questi termini emerge solo la prospettiva polemica di Benjamin, abbiamo già visto come però Benjamin riservi grande fiducia in chi può, attraverso strumenti speculativo-dialettici, o attraverso l’immaginazione artistica, riscattare quei frammenti prelevandone il potenziale emancipativo, ovvero la dimensione progressista della modernità. Tale dimensione è in Benjamin sinonimo di rivoluzione: possibilità di riscatto da parte delle masse, che uscite dall’epoca del culto e della devozione teologica per il potere, hanno ora la possibilità di “ritrovarsi” come coscienze rivendicando un ruolo attivo nella partecipazione politico-sociale. In Benjamin, infatti, distrazione e attività non sono in contraddizione: i fenomeni che sembrano costringere ciascuno, per volontà del capitalismo, all’omogeneizzazione e alla

passività generalizzata, sono gli stessi che possono condurre l'uomo alla sua tanto sospirata rivincita e affermazione. I frammenti sono perciò da un lato prodotti della cultura del consumo, della moda, della meccanizzazione dell'agire, ma su un altro livello sono anche promessa di futuro, possibilità offerta agli uomini di scardinare la storia dei vincitori e il tempo mitico del sempre-uguale.

La frammentarietà che caratterizza il mondo moderno, oltre ad essere il contenuto ovvero il tema di gran parte della produzione benjaminiana, è al contempo anche fondamento formale e stilistico; Benjamin non ha più alcuna fiducia per il trattato esauriente e per il sistema, ed è la sua stessa produzione a essere espressione della medesima frammentarietà di cui parla, prediligendo per esempio la scrittura saggistica su determinati argomenti o autori. Ma è soprattutto nella sua ultima grande opera, rimasta incompiuta, che tale frammentarietà assume alla sua più piena espressione, ovvero i *Passages*, un "montaggio" di impressioni, idee, citazioni, riferimenti, "stracci" appunto, che nel loro accostarsi fanno emergere significati inediti, elementi che contribuiscono a sconfiggere quella fantasmagoria seduttiva in grado di anestetizzare il pensiero critico.

Qui assume un ruolo essenziale il concetto di «immagine dialettica» dominante proprio nei *Passages*; l'immagine dialettica, che si oppone all'*epochè* fenomenologica, vive del suo perpetuo relazionarsi all'altro da sé. Non v'è possibile ontologia dell'immagine nell'assenza di relazione, anzi, è la stessa immagine che, affinché possa sopravvivere, pretende di essere messa in rapporto ad altro. È nell'immagine dialettica che temporalità ed eternità si fondono insieme, passato e presente si amalgamano: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine

discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio»¹.

Cogliere nel turbinio incessante e frenetico della modernità dei momenti di stasi improvvisi, delle “epifanie di senso”, capaci di illuminare di una luce differente ciò che invece ci sfugge repentinamente nella vita quotidiana dominata dalle regole del consumo: questo è il compito del filosofo dialettico e del critico della cultura; fissare lo sguardo sui frammenti per farne delle immagini dialettiche che rivelino i processi che li hanno determinati, le loro intenzionalità profonde, i loro valori allegorici e le opportunità che da esse si sprigionano.

Aby Warburg e la ricomposizione dei frammenti di Mnemosyne

Aby Warburg non è un semplice “storico dell’arte”; per descrivere la sua attività, Agamben parla infatti di una scienza nuova, una “scienza senza nome”. Per Warburg, l’interesse dello studioso non deve essere quello di ricostruire la storia che ha condotto a quella determinata immagine, ma far emergere la storicità condensata all’interno dell’immagine stessa, che può essere colta e interpretata solo a partire dall’ “accostamento” e dal confronto: come i frammenti perciò, ogni immagine fonda la sua esistenza nel suo rapportarsi ad altre immagini, essa non potrebbe mai sopravvivere sola ed isolata da ogni cosa. Infatti l’immagine di Warburg non è mai autonoma, dato che essa non può venire mai compresa in totale isolamento da ciò che la circonda. Ontologicamente, ed anche da un punto di vista più propriamente logico-semantico, l’immagine può dire qualcosa, ha un senso e può comunicare con noi solo perché è da subito a contatto con altre immagini, in rapporto di identità o differenza con esse. D’altronde, è la conoscenza stessa che opera in questa maniera, affidandosi alla “relazione” e non alla “cosa in sé”. Per comprendere questo punto, torniamo a Nietzsche: «Le proprietà di una cosa sono effetti su altre “cose”; se si immagina di eliminare le altre “cose”, una cosa non ha più proprietà; ossia: non c’è una cosa senza altre cose, ossia: non c’è alcuna “cosa in sé”»².

L'immagine rinvia continuamente a ciò che è altro da sé, slitta il suo senso ad un'altra immagine che rimanda a sua volta ad altre innumerevoli immagini. In questo terreno multiforme e frammentato, in assenza di un punto centrale e statico, la riflessione è demandata continuamente al suo passo successivo; questo processo consente al pensiero di vivere, di non esaurirsi in una risposta conclusiva, e di tenersi aperto all'indeterminato. Ora, nella prima fase della sua attività, Warburg aveva fiducia nella pratica logico-discorsiva per fare emergere tutto questo. Nei suoi scritti teorici, le sue argomentazioni erano volte a mettere in relazione l'immagine ad altre immagini.

Descrivendo una tela del Rinascimento, ci veniva narrata la storia di quella particolare figura o "formula del pathos" (*Pathosformel*), dove già fosse emersa, in che contesto e come fosse sopravvissuta fino a noi (*Nachleben*); così il rapporto tra immagine ed immagine veniva spiegato attraverso un lavoro concettuale, storiografico, anche narrativo.



Nella seconda fase, Warburg deve avere provato una forte insoddisfazione nei confronti della capacità del discorso teorico di restituire questo complicato principio relativo alla natura dell'immagine. Deve aver compreso - o forse l'ha sempre saputo - che l'argomentazione logica dei suoi saggi presupponeva sempre una fase precedente di comprensione pre-logica, la fase "pativa" della nostra conoscenza, con la quale abitiamo il mondo aderendo ad esso, e attraverso la quale riconosciamo le cose che ci circondano e gli diamo senso. E così, prima di poter scrivere un saggio su *La Primavera* del Botticelli, deve esserci stata un'operazione pre-

logica di comprensione di questa immagine. Quella tela, per merito dell'immaginazione, o del puro "sentire", era stata messa in contatto con altre immagini, in rapporto di identità o differenza. In *Mnemosyne*, anche chiamato *Atlante delle immagini*, Warburg ha tentato di rendere proprio questa fase, non attraverso nuovi saggi o trattati scritti, ma attraverso delle installazioni di immagini.



Le cosiddette "tavole" che compongono quest'opera sono realizzate da riproduzioni di tele, affreschi, loro dettagli, rappresentazioni di libri antichi, bassorilievi di età classica, figure appartenute a differenti civiltà, in differenti epoche ed in differenti punti del globo, pagine di classici della letteratura, foto di architetture, costruzioni e monumenti ecc. I tanti frammenti che compongono

la tavola non sono posizionati in maniera consequenziale-deduttiva; si può capire facilmente come l'interesse di Warburg non fosse quello di dimostrare qualcosa, di partire da un'immagine A per risalire la sua storia e giungere ad un punto B attraverso varie tappe. Le immagini sono in ordine "centrifugo", si rimandano una all'altra secondo diversi vettori, e nessuna di tali immagini ha un valore conclusivo o dimostrativo; nessuna di esse ha un ruolo centrale o prioritario rispetto alle altre. L'importante, in queste tavole, è lo spazio, o "intervallo", che viene compensato dall'attività di riflessione del fruitore. È dinanzi allo "stridere" di due immagini che il pensiero si mette in moto, rivelandone somiglianze e differenze, influenze e distacchi, ripetizioni e rielaborazioni. All'emersione

di senso relativo all'immagine non si arriva per merito di una riflessione logico-deduttiva; non c'è un tragitto prestabilito che bisogna percorrere, di cui già si sa la destinazione e l'approdo finale.

Tutte le immagini che compongono la singola tavola non hanno un tratto in comune per merito del quale potremmo fondare un concetto di quel determinato "engramma" o immagine. I frammenti si relazionano per somiglianza: c'è un tratto che ne mette in comunicazione due, un altro che mette in contatto la seconda con una terza immagine, senza che condivida questo elemento con la prima ecc. *Mnemosyne*, in questo senso, non è un lavoro di dimostrazione per tesi, quanto il tentativo di far emergere il senso dell'immagine, per tramite di un'operazione di "montaggio". Il senso emerge nel complesso e nello spazio che si apre al pensiero nell'interstizio tra frammenti.

Ludwig Wittgenstein e l'unità frammentaria

Giuseppe Di Giacomo ha messo in rilievo l'affinità tra l'opera di Warburg e la filosofia di Wittgenstein: «Con la nozione di "somiglianze di famiglia" si vuole suggerire un'affinità tra le riflessioni di Warburg e quelle di Wittgenstein [...] i fenomeni manifestano sempre al nostro sguardo la rete delle relazioni – relazioni appunto di somiglianze e differenze – che li connette sia tra loro che ad altri fenomeni»³.

Nell'accostamento delle immagini è richiesta una visione non logica quanto "perspicua", che guardi-atravverso l'immagine, che la tagli in maniera trasversale e slitti immediatamente nell'immagine accanto. A partire da questa posizione, è nelle *Ricerche filosofiche* a venire messo in questione è il significato stesso di "concetto" nella sua definizione abitudinaria: a non potersi dare è proprio un "concetto di concetto", in quanto a fondare la conoscenza non si pongono i processi astrattivi della mente basati sul massimo comun divisore tra i vari membri di una stessa classe. Non si arriva a un concetto ripulendo tutto il superfluo dall'oggetto esperito, per arrivare all'idea iperuranica, o all'essenza, di quel determinato oggetto.

Le classi, in realtà, si costituiscono in base a somiglianze e dissomiglianze: non esistono classi assolute e sciolte da vincoli col tempo, ma sempre nuove classi possono venire istituite, perché possono cambiare i criteri di selezione, il tempo può mutare le connotazioni dei membri di tale classe ecc. Diversamente da quanto lo stesso Wittgenstein sosteneva nel *Tractatus logico-philosophicus*, non c'è più spazio per l'unità logica, ma si è passati all'unità sintetica, che viene "colta di colpo", non attraverso un ragionamento razionale-astrattivo, ma esteticamente. Questo anche per dimostrare come sia falsa la tesi per cui in Wittgenstein è assente qualsiasi riferimento a un'unità, quasi la sua filosofia potesse degenerare in una sorta di misticismo irrazionale. Per Wittgenstein, l'unità è fondamentale per garantire la comprensibilità in una qualsiasi comunicazione, ma è anche vitale per permettere a ciascuno di noi di vivere e abitare il mondo. Questa unità, però, non è un risalimento al nucleo atemporale dell'idea o dell'essenza; è un'unità che emerge dalla diversità e dalla molteplicità, che si impone a noi non in base a "cosa sono" gli oggetti dell'osservazione, ma in base al "come sono", a come sono stati organizzati e accostati tra loro. Dall'accostamento di tali frammenti, dal come sono stati ricomposti, emerge il senso, che è evidente non sarà un senso dato una volta per tutte, quasi che i frammenti si possano sacrificare a quel dato ordine. Come sostiene Wittgenstein stesso: «Dobbiamo mettere ordine nella stanza. Non l'Ordine, ma un ordine!». Il senso, e la verità dell'unità sintetica, non sono perciò assoluti, bensì pronti ad essere rimessi in discussione, basati sulle esigenze pragmatiche del momento, trasportati dal flusso della temporalità, in una parola sono "precarì". Eccoci tornati al connubio tra frammentarietà e precarietà, per merito di Wittgenstein.

Non è un caso che una visione molto simile era stata espressa proprio da Walter Benjamin nella prefazione a *Il dramma barocco tedesco*; il filosofo qui parla di "costellazioni": «le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle»⁴. Nell'ambito della speculazione filosofica, gli oggetti di studio e i fenomeni

vengono organizzati in base a costellazioni, ovvero il loro significato è determinato da come sono organizzati attorno a una determinata idea, senza che quest'ultima pre-esista a tale costellazione. La verità si esprime in una costellazione, che manifesta, nel momento stesso in cui brilla, la sua precarietà, ovvero la consapevolezza dell'arbitrarietà del criterio col quale è stata istituita l'unità: questo è l'unico modo di poter salvare i fenomeni. I frammenti, così, orgogliosamente, continuano a imporre la loro singolarità, seppur convergano in maniere differenti offrendo al pensiero costellazioni sempre nuove.

Conclusioni: Nietzsche e la verità precaria del divenire

Come annunciato, chiudiamo il cerchio tornando all'autore dal quale siamo partiti, e che è senza dubbio la "fonte" da cui gli altri tre hanno attinto: Nietzsche è stato senza ombra di dubbio il primo grande demistificatore delle verità assolute, ma una vulgata manualistica ne ha fatto nei decenni una specie di negatore oltranzista, persino un dispregiatore, di ogni valore e verità.

Questa prospettiva ovviamente si rifa alla riflessione dell'ultimo Nietzsche, quello della "volontà di potenza" come produzione incessante di valori, perpetuo superamento dell'affermazione del divenire che crea continuamente nuove verità al fine di potenziare l'io. Nietzsche non rinnega la funzione della verità, e nemmeno la disprezza se non quando essa viene preservata al fine del mantenimento di una condizione ormai destinata al superamento per il nuovo. In Nietzsche la verità, non più assoluta e metafisica, trova il suo fondamento non più nella logica o nell'ontologia, bensì nella prassi e nella sfera biologica (non nel senso scientifico, ma strettamente etimologico, perché noi le verità le creiamo per poter vivere): «*La verità è quel genere di errore senza di cui un determinato genere di esseri viventi non potrebbe vivere. Alla fine, decide il valore per la vita*»⁵. Vivere, però, non significa solo "sopravvivere", ma significa soprattutto "potenziare", superare lo stato presente e accrescere la propria potenza. La verità del cristianesimo giunto

a maturazione, e specie del cristianesimo in epoca moderna, è una verità nichilista, perchè ormai svuotata di senso, non più volta al potenziamento quanto all'assuefazione, paradossalmente una verità dedicata al de-potenziamento e votata all'obbedienza e all'immobilità, ovvero all'identità della Verità assoluta atemporale.

Nietzsche così promuove una visione della verità sciolta da ogni irrigidimento, un'idea di valore intrisa di temporalità e divenire: a un mondo disseminato di frammenti sparsi, nel caos irresistibile della modernità, si tratta di rispondere con un'unità sintetica in grado di metterli in connessione per produrne un senso nuovo e originale, una costellazione gravida di messianesimo rivoluzionario, valori e verità precarie in grado di confluire nel divenire garantendoci la possibilità di orientarci in quel caos: «Imprimere al divenire il carattere dell'essere – è questa la suprema volontà di potenza»⁶.

In chiusura, non potremmo trarre da tutto ciò una lezione sul nostro triste presente? E se quei frammenti fossimo noi, quella modernità (sotto altre forme) la nostra epoca, e quella verità e unità precaria il compito a cui siamo chiamati (di contro alla volontà dei potenti) per riscattare le nostre esistenze, dirigere il nostro futuro, e potenziare le nostre vite?

¹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2007, p. 516.

² F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano 2005, p. 308.

³ G. Di Giacomo, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg*, in AA.VV., *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino 2004, pp. 94 – 95.

⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 10.

⁵ F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, cit., p. 276.

⁶ Ivi, p. 337.

Bibliografia

- Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2007.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- Nietzsche F., *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano 2005.

-
- Di Giacomo G., *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg*, in AA.VV., *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino 2004.
 - Warburg W., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.
 - Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1964.
 - Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche* Einaudi, Torino 1999.