

Di un tono apocalittico ricomparso di recente in filosofia

di Massimo Canepa

Da un po' di tempo, circola una profezia: la fine di Heidegger e dell'heideggerismo è imminente. Con l'apertura dei sigilli, ovvero la pubblicazione dei *Quaderni neri*, il filosofo si rivelerà quello che è sempre stato: nazista e antisemita.

Prima del tempo, però, Derrida ci aveva messo in guardia sul tono dei giudizi apocalittici: «ognuno di noi è il mistagogo e l'*Aufklärer* di un altro» perché la struttura di invii dell'Apocalisse è «quella di ogni scena di scrittura in generale». L'apocalisse, ogni apocalisse, «è *senza* apocalisse, è la catastrofe dell'apocalisse stessa, il suo piegarsi e la sua fine, una chiusura senza fine, una fine senza fine»¹.

Giovanni scrisse l'*Apocalisse* a Patmos, l'isola che dà il nome al poema di Hölderlin che Heidegger cita per annunciare l'apocalisse della metafisica, la cui escatologia si rivela nel baluginare di un altro inizio del pensiero: dov'è il pericolo cresce anche ciò che salva. Tuttavia, poiché l'altro inizio è ancora *a venire*, l'apocalisse heideggeriana s-chiude una pluralità di invii, una disseminazione di scene che s'illuminano laddove è maggiore la critica della rappresentazione metafisica dell'essere. Nietzsche, Wagner, il mimo, la tragedia, *Antigone*, *Zarathustra*, *Szene*, *Bühne*, *Schauspiel*: autori, personaggi ed elementi per un allestimento apocalittico, per un'ultima rappresentazione che riscrive la scena della filosofia e in cui il nazismo e l'antisemitismo del filosofo potrebbero trovare un'altra destinazione: tragedia senza fine della rappresentazione. Tenteremo d'interpretarne alcuni *segni*.

Sguazzare nel bugliolo!

L'adesione di Heidegger al nazismo fu un gesto osceno che «il teatro della verità» della filosofia² ha più volte tentato di esorcizzare. Ma osceno non significa solo “di cattivo augurio”, “nefasto”, “sinistro” (*ob-scaevinus*), o “sporco”, “sozzo di fango” (*obs-coenum*). Come ripeteva C. Bene fuor d'etimologia, osceno vuol dire «fuori dalla scena, cioè visibilmente invisibile di sé». Con la pubblicazione dei *Quaderni neri*, l'oscenità penetra nel cuore dell'Essere, mettendo a rischio la *scena* della filosofia heideggeriana e la *scena* della filosofia *tout court*.

Una scena che riguarda l'intera avventura metafisica, che si snoda tra un tragediografo mancato – Platone – e un filosofo animato da «*pathos* tragico» – Nietzsche – che definisce il proprio pensiero un «platonismo alla rovescia». La scena della filosofia è ancora una scena primaria:

Ospiti nobilissimi, noi stessi siamo autori di una tragedia, e per quanto possibile, della più bella e più alta, non per altro, ma perché l'intera nostra costituzione è stata fissata a imitazione (*mimesis*) della vita più bella e più nobile, proprio per questo motivo possiamo dire che la nostra opera è una tragedia in sommo grado vera ed autentica. Dunque, poeti siete voi e poeti siamo noi, autori del medesimo genere di opere, vostri antagonisti e concorrenti nel più affascinante dei drammi, quello che solo una legge vera può realizzare, e che noi non disperiamo di comporre. [...] Non sperate, pertanto, che vi sia concesso così facilmente di piantare le vostre

¹ J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia* (1983), tr. it. di A. Dall'Asta e P. Perrone, in G. Dalmasso, a cura di, *Di-segno. La giustizia nel discorso*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 126, 135 e 142.

² Cfr. M. Foucault, *La scena della filosofia*, in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001.

tende (*skenás*) nella nostra piazza e di introdurvi interpreti dalla perfetta dizione, capaci di sovrastarci con la loro voce³.

Scrittura contro viva voce, il *pharmakon* di Platone non nasconde la sua duplice natura: ai poeti non è concesso piantare le tende in piazza perché la *skené* – la tenda, la capanna, il tavolato o palco coperto, la scena – è già diventata, per estensione, il teatro della verità. La filosofia ha ben presto assunto il suo *pharmakon*: estratto dalla stessa radice – *theaomai* – il teatro è inoculato nella teoria, una certa drammaturgia articola il pensiero. Il trucco c'è ma non si vede. Un fuori-scena lavora, attraversa, abita la scena filosofica fin dal suo aprirsi.

Nella ricostruzione nietzscheana della morte della tragedia, con il passaggio dal «coro» al «dramma in senso stretto», lo spettatore, «l'uomo della vita quotidiana», entra in scena. Il dramma euripideo scardina l'«intreccio» di dionisiaco e apollineo, riducendo il *pathos* tragico ad «imitazione naturalistica e non artistica». Il «socratismo estetico» introduce «un tipo di esistenza prima di lui mai esistita, il tipo dell'uomo teoretico». Al *theatron* si sostituisce la *theoria*, che è visione, custodia di ciò che si vede e del modo stesso del vedere; al *theoros*, ambasciatore straniero in visita per partecipare alle celebrazioni, si sostituisce l'uomo teoretico, che è più di un semplice spettatore, è il protagonista. La scena della filosofia è allestita: Platone ne cura la regia e ne prescrive la *farmacia*⁴.

Ma il *pharmakon* è sia cura che veleno, tanto che «l'Occidente – e in ciò starebbe l'energia della sua essenza – non avrebbe mai cessato di lavorare all'obliterazione della scena. Perché una scena che si limita a illustrare un discorso non è più propriamente una scena. Il rapporto che la lega alla parola è la sua malattia [...]. Ricostituire la scena, mettere finalmente in scena e rovesciare la tirannia del testo, è dunque un solo e medesimo gesto. «Trionfo della pura messa in scena»⁵. Tuttavia, Derrida avverte: nonostante Nietzsche e Artaud ci abbiano provato, non si può oltrepassare il limite della rappresentazione. Poiché la rappresentazione è già da sempre cominciata, non può avere fine⁶ – se ne può solo pensare la chiusura, ovvero sia «il tragico»: «non come rappresentazione del destino ma come destino della rappresentazione. La sua necessità gratuita e senza fondo. E pensare anche perché è *fatale* che, nella sua chiusura, la rappresentazione continui»⁷.

La chiusura della rappresentazione apre alla «disseminazione» delle scene, tanto che Derrida non nasconde di optare «per una dimensione teatrale nella filosofia, al fine di mescolare un po' l'opposizione, fosse pure chiasmatica, tra teatro e filosofia». Del resto, in filosofia non mancano i colpi di teatro: «degli istanti che assomigliano a ciò che Kierkegaard descriveva quando diceva: «l'istante della decisione è una follia». Quegli istanti appartengono indissociabilmente al teatro e alla filosofia, alla filosofia nel teatro o al teatro nella filosofia»⁸.

Per questo, ma non solo, Sloterdijk ritiene che Derrida – a differenza di Heidegger – sia un «pensatore sulla scena»⁹. Ma che significa essere un pensatore sulla scena? E perché Heidegger non lo sarebbe?

³ Platone, *Leggi*, VII 817 B-C.

⁴ «Questa farmacia [...] è anche un teatro. Il teatrale non vi si lascia riassumere in una parola: ci sono delle forze, c'è uno spazio, la legge, la parentela, l'umano, il divino, il gioco, la morte, la festa. Anche la profondità che si scopre a noi sarà necessariamente un'altra scena o piuttosto un altro quadro nella «pièce» della scrittura» (J. Derrida, *La farmacia di Platone*, in Id., *La disseminazione*, tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Jaca Book, Milano 1989, p. 171).

⁵ J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, tr. it. di G. Pozzi, intr. di G. Vattimo, Einaudi, Torino 2002, p. 13.

⁶ Cfr. J. Derrida, *Invio*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 1, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008.

⁷ J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, cit., p. 323.

⁸ J. Derrida, *Le sacrifice*, postfazione a D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, Verdier, Lagrasse 2006, p. 153.

⁹ Cfr. P. Sloterdijk, *Derrida egizio. Il problema della piramide ebraica*, a cura di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina, Milano 2007.

da un lato, perché il teatro e le scene sono di casa nella religione della città e nella cultura civica, e dunque nella formazione politica, rispetto alla quale Heidegger, benché insegnante universitario, si comporta caparbiamente come un visitatore della campagna, nel migliore dei casi come il messaggero di una contrada senza città o di una comunità problematica che non è fondata nello spazio ma nel tempo. In secondo luogo, egli non è un pensatore sulla scena perché ogni scena, in senso metaforico come in senso reale, implica una posizione centrale, un'esposizione sul fronte anteriore della visibilità. [...] Egli non pensa sulla scena, ma dietro le quinte, in ogni caso sulla scena laterale¹⁰.

La mancanza di protagonismo di Heidegger si iscrive nel solco dei filosofi europei che, situandosi all'interno della linea di successione accademica, presuppongono la rottura della filosofia con il teatro operata da Platone. Nessuno di questi può considerarsi un pensatore sulla scena perché ha ereditato da Platone «la pacifica convinzione che dio gode di rapporti privilegiati con i pensatori dell'Accademia o del *perípatos* e che la verità non appare più alla gente di teatro, così ricca di invenzioni e di menzogne». Di conseguenza, «la filosofia è un non teatro pronunciato, il suo programma è una non rappresentazione e una non compromissione del dio sulla scena, la sua ambizione è di offrire al dio un canale pulito, interiorizzato e logicizzato»¹¹.

In questo senso, Nietzsche non è un filosofo accademico. Questo «teologo di un dio indeterminato», che «riuniva in sé gli estremi dionisiaci: il *Dasein* preso nel continuo tormento, e il superamento del tormento nelle euforie dell'arte e del pensiero», più che un «pensatore sulla scena», è «un pensatore che è una scena»¹²: la sua azione teatrale, che «doveva “renderlo vero” come nuovo eroe dionisiaco», non ha fatto altro che impigliarlo nella «commedia più dolorosa: di diventare ciò che non era: un eroe, un superuomo, un supermaschio»¹³. L'auto-chiarimento drammatico di Nietzsche è quindi il modello per una «terapia dionisiaca» che libera non solo dal senso tragico dell'esistenza ma anche dal sistema delle volontà di potenza che, paradossalmente, ne sarebbero la traduzione ultima.

In conclusione, il rapporto tra scena e filosofia sembrerebbe consumarsi nella distinzione tra il filosofo come personaggio pubblico e il filosofo come personaggio per il pubblico, strumento catartico per spettatori. La mescolanza tra teatro e filosofia auspicata da Derrida si ridurrebbe allora a qualcosa di simile ad un teatro per filosofi – ciò che rimane dei dipartimenti universitari – e/o ad una filosofia da teatro – quindi da televisione, festival, web?

In dialogo con Lacoue-Labarthe, Nancy afferma che bisognerebbe pensare due modi della scena, corrispondenti il primo alla figura «come (ri)presentazione» e il secondo alla figura «come spazio di emissione e come presenza enunciatrice» – o, riassumendo: «i tratti di una identità *versus* l'apertura di una ipseità. Quasi la stessa cosa, quindi e, naturalmente, uno scarto irriducibile»¹⁴. Secondo Lacoue-Labarthe, «il teatro implica una 'scena', ma questa scena – la messa in atto, l'enunciazione – è sempre anteriore alla messa in spettacolo. Ciò definisce una sorta di archi-teatro». Al di là del rapporto soggetto-oggetto, questa «scena anteriore alla messa in spettacolo», ha comunque «qualcosa che ha a che fare, in modo essenziale, con una exteriorità, con un apparire – con l'apparire *dell'essere*, o addirittura *come essere*. E questo implica la figura. O piuttosto, la figura – e la scena – sono iscritte in questa archi-necessità dell'essere, o se vuoi, in questa *mimetica ontologica*»¹⁵. Una scena è dunque «lo spazio di una *figuralità ontologica*», ovvero sia un'*estensione figurale dell'essere*: «da qui la bocca come effettiva bocca d'attore, all'occorrenza

¹⁰ P. Sloterdijk, *Caduta e svolta. Discorso sul pensiero nel movimento di Heidegger*, in Id., *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, a cura di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004, p. 9.

¹¹ *Ivi*, pp. 12 e 17.

¹² «Egli fa l'esperienza della rivelazione di un dio che è quello del non uno, il Dioniso in frammenti, la vita folle e chiaroveggente che infuria contro di sé. Nietzsche era una scena per forze che si davano battaglia in lui e il cui scontro doveva costargli l'unità della sua persona» (*ivi*, p. 19).

¹³ P. Sloterdijk, *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, tr. fr. di H. Hildenbrand, Cristian Bourgois Editeur, Paris 2000, p. 41.

¹⁴ Ph. Lacoue-Labarthe – J.-L. Nancy, *Scena*, tr. it. di G. Scibilia, in «aut aut», n. 258, 1993, p. 4.

¹⁵ *Ivi*, p. 8.

per-sonans in una maschera. Detto altrimenti, il fatto che il testo *tocchi* (commuova) non può restare completamente metaforico»¹⁶.

La *scena* su cui e di cui discutono Lacoue-Labarthe e Nancy è una messa in scena, è il «luogo figurale e non-figurale» in cui e da cui noi spettatori/lettori siamo toccati dal senso. Nel momento stesso in cui aprono bocca e iniziano un dialogo *sulla* scena, Lacoue-Labarthe e Nancy mettono in scena un dialogo e si mettono in scena in quanto filosofi: la *figuralità* del testo, del discorso, si ripartisce tra l'identità della scena filosofica e l'ipseità della figura del filosofo.

Se «tutto “comincia” con la citazione»¹⁷, la scena filosofica si apre con la re-citazione – di un problema, di un testo, di un autore. Replica senza fine, la rappresentazione filosofica è sempre già aperta, differita, (s)chiusa in una molteplicità di dialoghi, scene, contro-scene. In particolare, c'è sempre un fuori-scena che si fa sentire, che entra in scena senza apparire. È una scena laterale, il lamento per una scheggia nella carne, un dietro le quinte umano, troppo umano pronto a fare il suo ingresso e ridefinire i rapporti tra identità della scena filosofica e ipseità del filosofo.

Ed ecco i *Quaderni neri*. Dopo anni di condanne e assoluzioni, Heidegger si rivela finalmente per quello che è: nazista e antisemita! Heidegger è il pensatore la cui oscena ipseità rischia di travolgere l'identità della scena filosofica con effetti ancora tutti da valutare – anche se senza fine, o perché senza fine, ogni apocalisse ha i suoi tempi.

Dopo la fallimentare esperienza del rettorato, il «ritiro» di Heidegger, il suo mettersi in disparte, in contro-scena, non lo mette al riparo né dalla giustizia – l'interdizione dall'insegnamento – né dal giudizio filosofico – che continua a chiedere conto delle sue scelte, dei suoi silenzi e delle sue annotazioni.

Nella pièce teatrale *Sit venia verbo*, il nazista Meister (Heidegger), rinchiuso in un teatro abbandonato, ribadisce a Lerner (Löwith), incaricato di redigere l'istruttoria per il processo, la sua posizione: «È per questo, senza dubbio, che sono condannato al bugliolo!... Avrebbe voluto, di certo, che mi sacrificassi; che ne morissi! Questo avrebbe potuto ammetterlo. Eroe abietto, ma sempre eroe! Ma che io taccia...»¹⁸.

Il bugliolo, la latrina: dalla deiezione dell'esserci all'abiezione del filosofo. Se «ogni esposizione tende all'oscenità»¹⁹, era inevitabile che Heidegger, dalla cattedra alla tribuna, dalla baita di Todtnauberg alla stampa internazionale, finisse per trovarsi esposto senza più segreti né silenzi.

In questa sede, non si tenterà di stabilire se Heidegger ha volutamente inserito una svastica nello schema utilizzato per illustrare alcuni passaggi de *Il Reno* di Hölderlin²⁰, né se il suo antisemitismo sia di tipo metafisico od ontostorico, né ancora se bastano 14 frasi su circa 2000 pagine a fare di lui un antisemita²¹. Si tenterà invece di illuminare alcune scene del suo «teatro della verità» mettendo in evidenza i residui di *pharmakon* che spingono il filosofo in direzione di un nuovo pensiero tragico, di una tragedia senza messa in scena, senza rappresentazione, pura parola dell'Essere. È in questa tragedia senza fine che nazismo e antisemitismo possono trovare un'altra destinazione.

¹⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁷ J. Derrida, *La disseminazione*, tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Jaca Book, Milano 1989, p. 328.

¹⁸ M. Deutsch, *Sit venia verbo. Heidegger e il nazismo*, con la collaborazione di Ph. Lacoue-Labarthe e con un saggio di M. Conche, a cura di S. Arcoleo, Interlinea, Novara 1998, p. 65.

¹⁹ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2010, p. 26.

²⁰ Sul perdurante nazismo di Heidegger, cfr. E. Faye, *Heidegger, l'introduzione del nazismo in filosofia*, a cura di L. Profeta, L'asino d'oro, Roma 2012.

²¹ Si vedano rispettivamente: D. Di Cesare, *Heidegger e gli ebrei. I "Quaderni neri"*, Bollati Boringhieri, Torino 2014; P. Trawny, *Heidegger e il mito della cospirazione ebraica*, tr. it. di C. Caradonna, Bompiani, Milano 2015; F. Brencio, a cura di, *La pietà del pensiero. Heidegger e i Quaderni Neri*, Aguaplano, Passignano s. T. 2015. Si vedano anche: A. Fabris, a cura di, *Metafisica e antisemitismo. I Quaderni neri di Heidegger tra filosofia e politica*, ETS, Pisa 2014 e A. Anelli, *Heidegger e il male*, Morcelliana, Brescia 2015.

Bühne Szene Schauspiel.

Nella seconda metà degli anni '30, negli scritti heideggeriani compare, seppur circoscritta, una certa terminologia teatrale. Ne *L'origine dell'opera d'arte* (1936):

Che l'ente, in quanto apparenza, possa ingannarci, è la condizione che rende possibile il nostro errore, e non viceversa. Il nascondimento può essere un rifiuto o semplicemente una simulazione. Noi non abbiamo mai la certezza assoluta se si tratta dell'uno o dell'altro. Il nascondimento nasconde e simula se stesso. Il che significa: il luogo aperto nel mezzo dell'ente, l'illuminazione, non è mai uno scenario immobile (*starre Bühne*), a sipario costantemente sollevato (*ständig aufgezogenem Vorhang*), in cui si svolge la rappresentazione dell'ente (*das Spiel des Seienden abspielt*).²².

Nei *Contributi alla filosofia* (1936-1938):

Se la verità è essenzialmente in quanto radura di ciò che si vela, e se all'essenza, conformemente alla nullità dell'essere, appartiene la *malaessenza*, non deve allora farsi largo in essa il rovesciamento dell'essenza, e cioè la contraffazione della radura in quanto sembianza dell'essenza e non deve dunque questa contraffazione essere spinta a ciò che è massimamente esteriore e superficiale, fino all'esibizione, allo spettacolo (*Schaustellung, Schauspielerei*)? *Scena* – la raffigurazione del reale come compito dello scenografo! (*Bühne – die Gestaltung des Wirklichen als Aufgabe des Bühnenbildners!*). Se di questi tempi si impone ciò che è spettacolare (*Schauspielhafte*), come ne risentirà l'essenza?²³.

Ne *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938):

L'uomo greco è in quanto percepisce l'ente; di conseguenza, nella Grecità, il mondo non può divenire immagine. Per contro, il fatto che in Platone l'entità dell'ente si definisca come εἶδος (aspetto, veduta), è il presupposto storico remoto, operante una lunga e nascosta mediazione, perché il mondo divenga immagine. Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare (*Vorstellen*), il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare (*Vor-stellen*), cioè porre-innanzitutto, significa in questo caso: portare innanzitutto a sé la semplice-presenza (*Vorhandene*) come qualcosa di contrapposto, rapportarla a sé, cioè al rappresentante (*Vorstellenden*), e, in questo rapporto, ricondurla al soggetto come al principio di ogni misura. Quando ciò avviene, l'uomo si fa un'idea fissa dell'ente. Ma facendosi questa idea fissa l'uomo fa entrare anche se stesso in scena (*Szene*), cioè entra nella cerchia quotidiana delle rappresentazioni ordinarie e pubbliche. Ma con ciò l'uomo pone se stesso come la scena (*Szene*) in cui l'ente non può che rappresentarsi, presentarsi (*sich vor-stellen, präsentieren*), cioè esser immagine. L'uomo diviene il rappresentante (*Repräsentant*) dell'ente risolto in oggetto²⁴.

La comparsa di tali termini deriva dal «confronto reciproco» con Nietzsche, iniziato nel 1936 con *La volontà di potenza come arte*. In quest'ultimo il lessico è ancora tutto nietzscheano, ma Heidegger non tarda ad appropriarsene.

Nel corso del 1937, dedicato a *L'eterno ritorno dell'uguale*, Heidegger mette in guardia «dal fraintendere i resoconti autobiografici di Nietzsche [...] sia nel senso di un meditabondo rodersi l'anima, sia nel senso di una messa in scena (*in-Szene-Setzen*) del proprio io»²⁵: tali resoconti non servono solo per collocare adeguatamente il pensiero dell'eterno ritorno all'interno della tradizione metafisica, ma anche e soprattutto per delineare la figura del filosofo. Seguendo «il detto citato

²² M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 38-39.

²³ M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, ed. it. a cura di F. Volpi, tr. it. di A. Iadicicco, Adelphi, Milano 2007, p. 342.

²⁴ M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., pp. 91-93.

²⁵ M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2000, p. 223. Le citazioni di Nietzsche sono tratte da F. Nietzsche, *Opere*, testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 ss., rispettivamente vol. VII, tomo I, parte 2, p. 100 e vol. VIII, tomo I, p. 28.

come parola-guida del corso»²⁶, Heidegger articola una profonda riflessione sul tragico – e sull’“eroismo” del filosofo:

Il tragico [...] fa parte dell’essenza metafisica dell’ente. Del tragico, a sua volta fa parte il terribile, tuttavia non come ciò che suscita terrore nel senso che induce a evitarlo nella fuga verso la “rassegnazione”, nello struggimento per il nulla; al contrario: il terribile come ciò che viene affermato, e precisamente affermato nella sua immutabile appartenenza al bello. V’è tragedia là dove il terribile viene affermato come l’intima antitesi del bello, che del bello fa parte. La grandezza e l’altezza fanno tutt’uno con la profondità e il terribile; quanto più originariamente è voluto l’uno, tanto più sicuramente si ottiene l’altro. “La grandezza comporta la terribilità: non ci si lasci confondere al riguardo”²⁷. L’affermazione della coappartenenza di questi opposti è conoscenza tragica, atteggiamento tragico, è quello che Nietzsche chiama l’“eroico”. “Che cosa rende eroici?” chiede Nietzsche nella *Gaia scienza*. Risposta: “Muovere incontro alla propria suprema sofferenza e alla propria suprema speranza contemporaneamente”²⁸. Il “contemporaneamente” è qui l’elemento decisivo, non il mettere fuori gioco l’uno contro l’altro, e ancor meno il prescindere da entrambi, ma farsi signore della propria fortuna, dunque il non diventare lo zimbello della propria presunta vittoria²⁹.

Non è errato intendere che qui Heidegger si riferisce anche a se stesso, quasi si trattasse di una timida esposizione risarcitoria per il suo *engagement* politico. Prendiamo l’incriminato passo della *Introduzione alla metafisica* (1935), in cui Heidegger parla dell’«intima verità e grandezza di questo movimento [il nazionalsocialismo, *n.d.a.*] (cioè l’incontro dell’uomo moderno con la tecnica planetaria)»³⁰. Inteso alla luce della «grandezza» tragica, questo passo assume ben altro significato. Così come assume ben altro significato la dichiarazione – da molti ritenuta insufficiente – secondo cui «tutti quelli che avevano orecchie per intendere intesero» che le lezioni su Nietzsche erano «una discussione con il nazionalsocialismo»³¹.

Ne *La volontà di potenza come conoscenza* (1938), Heidegger ribadisce:

Ma del destino di questo portatore del destino occidentale fa parte naturalmente anche il fatto che (perlomeno finora) tutto ciò che Nietzsche voleva ottenere con i suoi scritti si è rovesciato nel suo contrario. Contro la sua intima volontà Nietzsche divenne anch’egli l’iniziatore e il promotore di una intensa autoanalisi e messa in scena (*Szene Setzung*) psichica, fisica e spirituale dell’uomo, che ha come conseguenza finale e indiretta la pubblicità smodata di ogni faccenda umana “in immagini e suoni” mediante fotomontaggio e cronaca: un fenomeno dal carattere planetario³².

E ancora, ne *Il nichilismo europeo* (1939):

La fine della metafisica [...] non significa affatto un cessare della storia. È l’inizio di un prendere sul serio questo “evento” («*Ereignis*»): “Dio è morto”. Tale inizio è già in corso. Nietzsche stesso intende la sua filosofia come l’introduzione dell’inizio di una nuova epoca. Egli vede già il secolo venturo, l’odierno secolo XX, come l’inizio di un’epoca i cui rivolgimenti non possono essere paragonati a quelli finora noti. Le scene del teatro del mondo (*Die Kulissen des Welttheaters*) possono anche rimanere per qualche tempo quelle vecchie, ma il dramma che si sta recitando (*das Spiel, das sich abspielt*) è già un altro. Il fatto che in tale processo i fini dati finora scompaiano e che i valori finora in vigore si svalutino non viene più esperito come un mero annientamento (*Vernichtung*) e lamentato come mancanza e perdita, ma è salutato come liberazione, promosso come guadagno definitivo e riconosciuto come *compimento*³³.

²⁶ Il detto è l’aforisma: «Intorno all’eroe tutto diventa tragedia, intorno al semidio tutto diventa dramma satiresco; e intorno a Dio tutto diventa – che cosa? “mondo” forse?» (F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, tr. it. di F. Masini, nota intr. di G. Colli, Adelphi, Milano 1999, af. 150, p. 79).

²⁷ F. Nietzsche, *Opere*, cit., VIII, vol. II, p. 45.

²⁸ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, nota intr. di G. Colli, Adelphi, Milano 1999, af. 268, p. 196.

²⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 237-238.

³⁰ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it. di G. Masi, presentaz. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1999, p. 203.

³¹ M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo «Spiegel»*, tr. it. a cura di A. Marini, Guanda, Parma 2011, p. 136.

³² M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 394.

³³ *Ivi*, pp. 565-566.

In chiusura di una nota de *L'epoca dell'immagine del mondo*, Heidegger scrive che «solo quando si riuscirà a intendere il pensiero di Nietzsche indipendentemente dall'idea di valore, sarà possibile raggiungere il punto di vista dal quale la comprensione dell'opera dell'ultimo pensatore della metafisica apparirà come un compito per la nostra ricerca e l'opposizione a Wagner si rivelerà come la necessità della nostra storia»³⁴.

Che il pensiero di Nietzsche, rimasto «irretito nella confusione del concetto di valore», sia stato rovesciato nel suo contrario, è il segno che l'incontro tra le tecnica planetaria e l'uomo moderno, ovverosia il tentativo di «riconquistare la grandezza dell'inizio»³⁵, è fallito. Di conseguenza, nessuna «grandezza eroica»³⁶: nel mondo ridotto a immagine, l'ente è risolto in oggetto e affidato al calcolo della «macchinazione» (*Machenschaft*), mentre l'uomo si consola con la *messa in scena* psichica, fisica e spirituale di se stesso, ovverosia con «ciò che per essenza sembra opporsi alla macchinazione eppure ha un'essenza identica alla sua, vale a dire [...] l'esperienza vissuta (*Erlebnis*)»³⁷.

Il venir meno dell'eroismo non significa però il venir meno della grandezza dell'inizio. Per Heidegger si tratta di elaborare un nuovo pensiero in cui, crollato l'eroe, rimangono i semidei e l'ultimo Dio. Da Nietzsche a Hölderlin, si tratta di meditare il tragico senza tragedia.

Il grande dittatore

Il 30 giugno 1933, alla domanda di Jaspers: «Come può un uomo così incolto come Hitler governare la Germania?», Heidegger rispose: «La cultura è indifferente, le basti invece guardare le sue mani portentose!»³⁸.

Dai modi fondamentali dell'essere – *Vorhandenheit* (esser-sottomano della semplice presenza) e *Zuhandenheit* (essere-allamano dell'utilizzabilità) – alle mani (*Hände*) di Hitler: cosa aveva visto Heidegger in quel «portentoso» gesticolare? Forse l'agire (*Handeln*) capace di guidare (*führen*) l'«incontro dell'uomo moderno con la tecnica planetaria»?

Nel 1936, a Roma, in occasione del discorso *Hölderlin e l'essenza della poesia*, Heidegger concordò con Löwith, che «la sua presa di posizione a favore del nazionalsocialismo fosse insita nell'essenza della sua filosofia», precisando «che il suo concetto di “storicità” era alla base del suo “impegno” politico»³⁹.

Nel § 74 di *Essere e tempo*, dedicato alla «costituzione fondamentale della storicità», Heidegger scrive che la decisione (*Entschlossenheit*), in cui il *Dasein* ritorna su se stesso, «apre le singole possibilità effettive di un esistere autentico *a partire dall'eredità* che essa, in quanto gettata, assume. Il ritorno deciso all'esser-gettato porta con sé un *tramandamento* di possibilità ricevute», così che «nella decisione si costituisce sempre un tramandamento di eredità». In questo senso, «quanto più autenticamente l'Esserci decide, ossia quanto più si comprende senza ombra d'equivoco e a partire dalla possibilità più propria e caratteristica nell'anticipazione della morte, tanto più il trovamento scegliente le possibilità dell'esistenza si fa inequivoco e inarbitrario».

³⁴ M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 88.

³⁵ M. Heidegger, *L'autoaffermazione dell'università tedesca*, in Id., *L'autoaffermazione dell'università tedesca. Il rettorato 1933/34*, tr. it. di C. Angelino, il nuovo melangolo, Genova 2001, p. 44.

³⁶ «Heidegger aveva parlato per la prima volta nella sua prolusione accademica di Friburgo (*Che cos'è la metafisica?*) della “grandezza ultima” dell'esser-ci, la quale consisterebbe nello spendere la propria vita “audacemente”. Da allora egli fece largo uso della grandezza eroica» (K. Löwith, *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, pref. di R. Koselleck, postf. di A. Löwith, tr. it. di E. Grillo, Il Saggiatore, Milano 1988, p. 64).

³⁷ M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 145.

³⁸ K. Jaspers, in M. Heidegger – K. Jaspers, *Lettere 1920-1963*, a cura di W. Biemel e H. Saner, tr. it. di A. Iadicicco, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 248.

³⁹ Cfr. K. Löwith, *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, cit., p. 86.

L'anticipazione della morte «elimina ogni possibilità causale e “provvisoria”» e «installa l'esistenza nella sua finitudine» la quale, una volta afferrata, «sottrae l'esistenza alla molteplicità caotica delle possibilità che si offrono immediatamente (i comodi, le frivolezze, e le superficialità) e porta l'Esserci in cospetto della nudità del suo *destino (Schicksal)*». Destino qui è inteso come «lo storicizzarsi originario dell'Esserci quale ha luogo nella decisione autentica, storicizzarsi in cui l'Esserci, libero per la sua morte, si *tramanda* in una possibilità ereditata e tuttavia scelta». Tuttavia, poiché l'Esserci «esiste sempre e per essenza come con-essere con gli altri, il suo storicizzarsi è un con-storicizzarsi che si costituisce come *destino-comune (Geschick)*», vale a dire come «storicizzarsi della comunità, del popolo». Se il destino-comune «esprime lo storicizzarsi pieno e autentico dell'Esserci», ciò può avvenire solo perché il destino richiede, quale condizione ontologica della sua possibilità, la temporalità, nella quale è riposta la possibilità della ripetizione. Quest'ultima, in quanto «ritorno alle possibilità dell'Esserci essenteci-stato» è «ripetizione autentica di una possibilità d'esistenza essente-stata (il fatto che l'Esserci si scelga i suoi eroi)» che «si fonda esistenzialmente nella decisione anticipatrice» in cui avviene la scelta «che rende liberi per la lotta successiva e per la fedeltà a ciò che è da ripetere». Il ripetente autotramandamento di una possibilità essente-stata non comporta per l'Esserci «una pura e semplice restaurazione del “passato”», tantomeno «un semplice collegamento del “presente” con ciò che fu “prima”»:

La ripetizione, scaturendo da un autoprogettamento deciso, non si lascia sedurre dal “passato”, per lasciarlo ritornare come il reale di prima. La ripetizione è piuttosto una *replica* alla possibilità dell'esistenza essenteci-stata. La replica alla possibilità nel decidersi, in quanto *concentrata nell'attimo*, è anche la *revoca* di ciò che al momento sta per mutarsi in “passato”. La ripetizione non si abbandona al passato e non tende al progresso. Per l'esistenza autentica entrambi sono, nell'attimo, indifferenti⁴⁰.

C'è qualcosa di “teatrale” in questa *replica*: che l'Esserci scelga i suoi eroi e che la ripetizione sia fissata nell'attimo, tutto ciò non richiama in qualche modo l'aristotelica *mimesis praxeos* della tragedia? In fin dei conti, Heidegger vede Hitler come l'“eroe” del nuovo inizio tedesco, nei suoi gesti – *prattein/gerere* – il principio guida – *archein/agere* – del popolo e nelle sue portentose mani (*Hände*) il senso autentico dell'agire (*handeln*) del *Führer*⁴¹.

Vent'anni dopo il rettorato, Heidegger traduce e commenta il passo del *Teeteto* sullo stupore in quanto ἀρχή della filosofia: «il il πάθος dello stupore non si trova semplicemente all'inizio della filosofia come, ad esempio, il fatto di lavarsi le mani (*Hände*) precede un'operazione chirurgica. Il provar stupore sorregge la filosofia e la domina dall'inizio alla fine»⁴².

Se lo stupore determina e *guida* la *gestualità* filosofica, affermare che il teatro del potere hitleriano impressionò Heidegger al punto da fargli commettere «la più grossa stupidaggine (*die grösste Dummheit*) della sua vita»⁴³ non significa minimizzare la compromissione del filosofo con il nazismo, bensì portare l'attenzione sulla potenza attrattiva di un mondo ridotto a immagine, sull'imporsi di ciò che nella sua malaesenza è spettacolare.

Nell'intervista allo «Spiegel», Heidegger afferma che «pensare non è inattività, ma è di per se stesso e in sé quell'agire (*handeln*) che sta nel dialogo (*Zwiesprache*) con il comando universale (*Weltgeschick*)». In questo senso, «la distinzione, di origine metafisica, fra teoria e prassi e l'idea di una trasmissione tra l'una e l'altra» sbarra la strada all'intuizione di ciò che egli intende con pensiero ed il cui compito consiste «nel dare mano (*mitzuhelfen*), nei propri limiti, affinché l'uomo

⁴⁰ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1997, pp. 460-462.

⁴¹ «Che le regole del vostro essere non siano formule dottrinali né “idee”. Il Führer stesso, e lui solo, è la realtà tedesca di oggi, ma è anche la realtà di domani e quindi la sua legge» (M. Heidegger, *Appello agli studenti*, in Id., *Scritti politici 1933-1966*, prefazione postfazione e note di F. Fédier, ediz. it. a cura di G. Zaccaria, Piemme, Casale Monferrato 1998, pp. 148-149).

⁴² M. Heidegger, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1997, pp. 39-41.

⁴³ H. W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societats Verlag, Frankfurter 1983, p. 43.

riesca innanzitutto proprio a conquistare un rapporto sufficiente con l'efficienza della tecnica. Il nazionalsocialismo andava bensì in questa direzione; ma questa gente era troppo sprovvista dal punto di vista del pensiero, per ottenere un effettivo esplicito rapporto con ciò che oggi accade e da tre secoli è in cammino»⁴⁴.

Con queste affermazioni, Heidegger non solo sconfessa la *mimesis praxeos* in cui aveva creduto, ma nel rimandare a *Cosa significa pensare?* (1954) aggiunge che si tratta del suo scritto meno letto, la qual cosa andrebbe intesa come un segno dei tempi⁴⁵. In esso, Heidegger definisce il pensare «un mestiere (*Hand-Werk*), un'opera della mano» e questa «qualcosa di particolare» la cui essenza non si lascia determinare come un organo prensile del corpo, né spiegare sulla base di tale determinazione. Ad esempio, «anche la scimmia possiede organi prensili, ma non per questo ha le mani», perché «solo un essere parlante, ossia pensante, può avere le mani» e compiere così opere della mano:

i gesti della mano trapassano ovunque attraverso il linguaggio, e questo avviene nel modo più puro quando l'uomo parla tacendo. Infatti è solo in quanto parla, che l'uomo pensa: non il contrario, come crede la metafisica. Ogni movimento della mano in ciascuna delle sue opere si compie attraverso l'elemento del pensiero, in esso si mostra come gesto. Ogni opera della mano poggia sul pensiero. Per questa ragione il pensiero è la più semplice e quindi la più difficile, delle opere della mano dell'uomo. Quando viene il momento in cui essa vorrebbe essere completata⁴⁶.

Per capire perché Heidegger definisca *rivelatrice* la scarsa considerazione di *Che cosa significa pensare?*, dobbiamo fare alcuni passi indietro.

Nel corso di lezioni del 1929/30, Heidegger definisce «l'odierno uomo di città» come «scimmia della civiltà»⁴⁷: un'espressione di chiara derivazione nietzscheana, come del resto il «canto dell'ebbrezza» di Zarathustra che chiude il corso. Perché la «scimmia» e Zarathustra? Cosa ci fanno, sulla scena heideggeriana, un mimo e il personaggio di una tragedia? *Mimos* è il nome greco della scimmia, attorno a cui ruota tutto il «problema del commediante» di Nietzsche⁴⁸. E chi fu il più grande commediante? Wagner ovviamente.

Che m'importa di tutta la ciarlataneria mimica del commediante? ... Lo si indovina, la mia indole è costituzionalmente antiteatrale – viceversa Wagner era costituzionalmente teatrante e commediante, il più esaltato mimomane che sia mai esistito⁴⁹.

Affermando che «la più grande esperienza» della sua vita fu la «*guarigione*» dalla «malattia» Wagner, Nietzsche riconosce che tale malattia era «indispensabile»: «Wagner riassume la modernità. Non c'è niente da fare, si deve cominciare con l'essere wagneriani...». Wagner è un «grandissimo commediante», capace di una «forza persuasiva» tale da permettergli di vedere «i gesti con tanta precisione e prima di ogni altra cosa», quindi di inscenare un *pathos* estremo che si dispiega in una «lunghezza terrificante di situazioni in cui il semplice istante mira a soffocare». Ciò

⁴⁴ Cfr. M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare*, cit., pp. 157-159.

⁴⁵ *Ivi*, p. 158.

⁴⁶ M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, pref. di G. Vattimo, tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, Milano 1996, pp. 108-109.

⁴⁷ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, a cura di F.-W. Von Herrmann, tr. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992, p. 11.

⁴⁸ «L'attore è appunto una scimmia ideale e scimmia a tal punto che non può affatto credere all'«essenza» e all'«essenziale»: tutto è per lui giuoco, suono, gesto, scena, fondale e pubblico» (F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, tr. it. di F. Masini, nota intr. di G. Colli, Adelphi, Milano 2001, af. 324, pp. 190-191). «Cercavo uomini grandi e trovai soltanto le *scimmie* del loro ideale» (F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, nota intr. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1997, af. 39, p. 30). Cfr. anche F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., af. 97, p. 74

⁴⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., af. 368, p. 299.

fa di Wagner «un incomparabile *histrion*, il più grande mimo, il più sorprendente genio teatrale che i Tedeschi abbiano avuto», capace di sacrificare «ogni stile nella musica» per farne «una retorica teatrale, uno strumento dell'espressione, del potenziamento mimico, della suggestione, dell'elemento psicologico pittoresco»⁵⁰.

In che senso l'opposizione al «più esaltato mimomane mai esistito» si rivelerà come la necessità della nostra storia? – quale storia poi? Tedesca? Europea? Per Heidegger il «più esaltato mimomane mai esistito» non potrebbe essere proprio Hitler?

Dopo la fallimentare esperienza politica, Heidegger in un certo qual modo mette le mani avanti e nel corso su *Parmenide* del 1942-43 anticipa gran parte dei gesti che ripeterà in *Che cosa significa pensare?*, in un primo tentativo di chiarire il rapporto dell'uomo con l'efficienza della tecnica.

Unicamente dalla parola e con la parola è nata la mano. Non è l'uomo che “ha” le mani, è invece la mano che custodisce in sé l'essenza dell'uomo, poiché la parola, in quanto ambito essenziale della mano, è il fondamento essenziale dell'uomo. La parola, in quanto tracciata e quindi mostrantesi allo sguardo, è la parola scritta, la scrittura. Ma la parola in quanto scrittura è *Handschrift*, scrittura manuale, grafia⁵¹.

La parola, in quanto scrittura, è *manoscrittura*, ma l'uomo moderno «scrive “con” la macchina per scrivere e “detta” (“*diktiert*”, la stessa parola di “*dichten*”, “*poetare*”) “nella” macchina». Quest'ultima «strappa la scrittura all'ambito essenziale della mano» e così facendo «degrada la parola a mero veicolo di trasporto». La macchina per scrivere, nella sua semplicità, indica che è mutato il riferimento dell'essere all'essenza dell'uomo. Nella macchina per scrivere alberga «l'irruzione del meccanismo nell'ambito della parola»: la macchina per scrivere porta alla macchina compositrice; la stampa diventa stampa rotativa; nella rotazione viene in luce il trionfo della macchina⁵².

In poche righe è condensata l'intera visione della *Szene* a cui è ridotto il mondo: da una parte la rotativa rimanda alla *celebrità*⁵³, alla messa in scena; dall'altra la «rotazione» della macchina rimanda alla *Machenschaft*. Ancora una volta la coappartenenza di *Machenschaft* ed *Erlebnis*:

Quanto più implacabili si fanno le manovre della ragione e il suo calcolo, tanto più acuto e massificato si fa l'urlo che invoca l'“esperienza vissuta”. Le due cose si gonfiano e si sgonfiano a vicenda. [...] Un incontro di pugilato è un’“esperienza vissuta”, eccetto che per i pugili, i quali non hanno alcuna esperienza vissuta, ma si limitano a fare il pugilato; sono gli spettatori ad avere l'“esperienza vissuta” dell'incontro, e quel che viene vissuto è la manovra in cui consiste lo spettacolo “grandiosamente allestito”⁵⁴.

Heidegger aveva creduto di vedere nelle «mani portentose» di Hitler i segni di un «*agire* (*Handeln*) genuino», salvo poi riconoscere che dietro quel gesticolare non c'era altro che un commediante che voleva muovere la moltitudine⁵⁵.

«C'è qualche salvezza? Essa c'è in primo luogo e soltanto se il pericolo è. Il pericolo è se l'essere stesso va all'estremo e capovolge l'oblio che proviene dall'essere stesso»: nel 1946 da

⁵⁰ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, tr. it. di F. Masini, in Id., *Scritti su Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Adelphi, Milano 1992, pp. 182-183.

⁵¹ M. Heidegger, *Parmenide*, tr. it. a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 1999, p. 156.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 156-157 e 164-165.

⁵³ Mentre nella *solitudine* di Todtnauberg l'intera esistenza è proiettata «nella vastità dell'essere vicini all'essenza delle cose», in città «grazie a giornali e periodici, si può diventare in un batter d'occhio una “celebrità”» (M. Heidegger, *Perché restiamo in provincia?*, in Id., *Scritti politici (1933 – 1966)*, cit., p. 181).

⁵⁴ M. Heidegger, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di “problemi” della “logica” (1937-38)*, tr. it. di U. Ugazio, Mursia, Milano 1988, p. 101.

⁵⁵ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., af. 236, p. 192. Cfr. L. Herbst, *Il carisma di Hitler. L'invenzione di un messia tedesco*, tr. it. di U. Gandini, Feltrinelli, Milano 2011, in particolare pp. 174-193.

Patmos giungono i segni di un altro inizio, in cui la prima parola dell'essere – τὸ χρεών – nomina la mano tacendo⁵⁶.

Tragedia senza fine

Venuta meno l'adesione al dispositivo onto-tipologico del nazismo (la produzione del politico come opera d'arte), Heidegger non ripiega, come ritiene Lacoue-Labarthe, verso il *national-estetismo*⁵⁷. Per due motivi:

- 1) la critica dell'estetica inizia prima del 1935/36, in quanto l'analisi de *L'origine dell'opera d'arte* prende avvio addirittura prima del rettorato⁵⁸;
- 2) il confronto con Nietzsche (contro Wagner), pur essendo una «discussione con il nazionalsocialismo», fa parte di un percorso più ampio, che inizia con la riflessione sulla tragedia.

Nel 1935, nel 1942 e nel 1942-43, Heidegger si confronta con l'*Antigone* di Sofocle⁵⁹. Al di là delle singole trattazioni, elemento costante è la salvaguardia dell'intrinseca conflittualità dell'essere:

la storia della greicità raggiunge l'apice della sua essenza proprio là dove la densità dei contrasti dell'essere stesso è conservata e fatta apparire; solo in questo caso, infatti, c'è la necessità di restare nel fondamento della densità dei contrasti, invece di fuggire verso una delle parti in contrasto. Nell'attimo storico in cui una delle parti contrastanti dell'essere è ridotta a qualcosa di minore e d'inferiore, la greicità esce dall'orbita della sua essenza e il tramonto è deciso. Il segno di questo mutamento è la filosofia di Platone⁶⁰.

«Fuggire verso una delle parti» significa non salvaguardare la densità dei contrasti, la «dilacerazione del disordine» con-tenuta nella figura dell'uomo in quanto *deinotaton*: «ascesa e caduta dell'uomo nel suo sito storico essenziale» non sono un fatto casuale nella tragedia «giacché la possibilità e la necessità della “tragedia” scaturiscono anch'esse da quell'incomparabile fondamento che è l'essenza conflittuale dell'ἀλήθεια. C'è solo la tragedia greca e nessun'altra all'in fuori di essa. Solamente l'essenza dell'essere esperito in modo greco ha quella qualità iniziale che fa del tragico una necessità»⁶¹.

In particolare, Heidegger si concentra su due elementi:

- τόλμα, l'azzardo, il *Wagen*, l'osare⁶²
- δίχη, l'ordine che dispone, la *Fügung*, la disposizione⁶³

Li troviamo già nel primo dei *Quaderni neri*:

Il tedesco – ἄτολμος [...] Questo appunto va detto di lui, perché lui solo aspetta l'assunzione della lontana disposizione dell'inizio. *L'incapacità che dura da tempo di inserirsi nella disposizione*. [...] ἄτολμος: senza l'impeto proprio dell'inserirsi nella inevitabilità della lontana disposizione dell'accadere dell'essere, senza la grande ampiezza del conservare anche ciò che è estraneo e ostile⁶⁴.

⁵⁶ Cfr. M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit.

⁵⁷ Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, tr. it. di G. Scibilia, il melangolo, Genova 1991; *Lo spirito del nazionalsocialismo e il suo destino*, in F. Fistetti, a cura di, *La Germania segreta di Heidegger*, Dedalo, Bari 2001; con J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, tr. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992.

⁵⁸ Cfr. M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di A. Ardovino, Aesthetica Preprint, Palermo 2003.

⁵⁹ Cfr. A. Ardovino, *L'Antigone di Heidegger. La tragedia come parola dell'essere*, in P. Montani, a cura di, *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001.

⁶⁰ M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 2003, pp. 71-72.

⁶¹ M. Heidegger, *Parmenide*, cit., pp. 171-172.

⁶² Cfr. soprattutto *L'inno Der Ister di Hölderlin*, cit., pp. 80-83.

⁶³ Cfr. M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 167.

⁶⁴ M. Heidegger, *Quaderni neri 1931/1938*, a cura di P. Trawny, tr. it. di A. Iadicicco, Bompiani, Milano 2015, p. 128. Cfr. anche pp. 129, 273 e 422 – ma soprattutto la copertina a p. 5.

Per Heidegger non si tratta di prendere d'assalto ciò che è odierno «bensì tramite l'istituzione di uno strutturato (*gefügte*) avvenire, porre ciò che è invalso finora *in quanto tale* [...] e disporlo così in un creativo tramonto»⁶⁵. Questo strutturato avvenire, in cui è salvaguardata la densità dei contrasti, è la compagine (*Gefüge*) dell'*Ereignis* che «promette tempesta»:

Violenza – sottomissione e irruzione e tramonto sono i segni dell'Essere. Ma questa tempesta dell'evento è l'intimità del divinizzarsi nel tremito dell'Essere. [...] Se il pensiero futuro *non* si attrezza [...] gli mancherà tutto ciò che gli occorre anche solo per porre in una parola strutturata (*gefügte*) la domanda provvisoria sulla verità dell'Essere⁶⁶.

Se dunque «l'Essere stesso è “tragico” – vale a dire esso inizia dal tramonto in quanto abisso e sopporta solo tali inizi come ciò cui ha diritto la sua verità»⁶⁷, l'*Ereignis* è tragedia senza fine della rappresentazione, il *Geviert* è spezzato dalla *Machenschaft*:

Centinaia di migliaia muoiono in massa. Muoiono? Periscono. Sono uccisi. Muoiono? Diventano “pezzi di riserva” della fabbricazione di cadaveri. Muoiono? Sono liquidati con discrezione nei campi di sterminio. [...] Morire però significa portare a conclusione nella sua essenza la morte. Poter morire significa essere capaci di tale conclusione. E noi ne siamo capaci soltanto se la nostra essenza desidera l'essenza della morte. Tuttavia, nel mezzo delle innumerevoli morti l'essenza della morte rimane occultata. [...] La morte è il riparo nascosto dell'essere nel poema del mondo. Essere capaci di morte nella sua essenza significa “poter morire”. Soltanto coloro che possono morire sono i mortali nel senso fondamentale della parola. Ovunque si vedono travagli in massa di innumerevoli morti orribilmente non-morte – eppure l'essenza della morte è occultata all'uomo. L'uomo non è ancora il mortale⁶⁸.

Se nel pericolo ormai solo un Dio ci può salvare, perché allora non provare a pensare l'antisemitismo heideggeriano piuttosto come il tentativo di inscrivere l'ebraismo nella storica tragicità dell'Essere, nella tragedia senza fine della rappresentazione?

Ciò che ora accade è la *fine* della storia del grande inizio dell'uomo occidentale [...] quanto in primo luogo e definitivamente è negato di sapere proprio *a coloro* che sono prescelti per dare inizio a questa fine nelle sue forme più finali [...]. E forse in questa “lotta” («*Kampf*») [...] “vince” la più grande assenza di suolo che, a nulla vincolata, tutto quanto si asservisce (l'ebraismo). Ma l'autentica vittoria, la vittoria della storia sulla perdita di storia, è raggiunta solo là dove ciò che è privo di suolo esclude se stesso perché esso non osa (*wagt*) l'Essere bensì si limita sempre solo a calcolare in base all'ente e pone i propri calcoli come la realtà⁶⁹.

Mistagoghi e *Aufklärer* dominano la scena, ma l'apocalisse heideggeriana è ancora a venire.

⁶⁵ *Ivi*, p. 231.

⁶⁶ *Ivi*, p. 561. Heidegger tenterà di articolare *struttura* (*Gefüge*), *disposizione* (*Verfügung*), *combinazioni* (*Fügungen*) e *fughe* (*Fugen*) della domanda provvisoria sulla verità dell'Essere nei coevi *Beiträge*.

⁶⁷ M. Heidegger, *Quaderni neri 1938/1939*, a cura di P. Trawny, tr. it. di A. Iadicicco, Bompiani, Milano 2016, p. 548.

⁶⁸ M. Heidegger, *Il pericolo* (1949), in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di P. Jaeger, ed. it. a cura di F. Volpi, tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2002, pp. 83-84.

⁶⁹ M. Heidegger, *Quaderni neri 1938/1939*, cit., pp. 128-129.