

Gilles Deleuze

PER FARLA FINITA CON IL GIUDIZIO

in *Critique et clinique*, 1993 (tr. it. Cortina editore, Milano, 1996)

Dalla tragedia greca alla filosofia moderna si elabora e si sviluppa tutta una dottrina del giudizio. Non è tanto l'azione a essere tragica, quanto il giudizio; e la tragedia greca per prima cosa instaura un tribunale. Kant non inventa una vera critica del giudizio, anzi, il suo libro erige un fantastico tribunale soggettivo. È Spinoza, in rottura con la tradizione ebraico-cristiana, che conduce la critica; e Spinoza ha avuto quattro grandi discepoli per riprenderla e rilanciarla: Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. I quattro hanno avuto personalmente, particolarmente a soffrire del giudizio. Hanno conosciuto quel punto in cui accusa, dibattito e sentenza si confondono all'infinito. Nietzsche attraversa in veste di accusato tutte le pensioni ammobiliate, alle quali oppone una sfida grandiosa; Lawrence vive nell'accusa di immoralismo e di pornografia che schizza sul suo minimo acquerello; Kafka si mostra "diabolico in tutta innocenza" per sfuggire al "tribunale nell'albergo" dove si giudicano i suoi infiniti fidanzamenti¹. E Artaud-Van Gogh, che maggiormente ha sofferto del giudizio nella sua forma più dura, la terribile *expertise* psichiatrica?

Quel che Nietzsche ha saputo ricavare è la condizione del giudizio: "La coscienza di avere un debito verso la divinità", l'avventura del debito che diventa di per sé *infinita*, e quindi impagabile.² L'uomo non si appella al giudizio; è giudicabile e giudica solo in quanto la sua esistenza è sottoposta a un debito infinito: l'infinità del debito e l'immortalità dell'esistenza rimandano l'una all'altra per costituire "la dottrina del giudizio"³. È necessario che il debitore sopravviva, se il suo debito è infinito. O, come dice Lawrence, il cristianesimo non ha rinunciato al potere, ma ne ha inventato piuttosto una forma nuova, come Potere di giudicare: il destino dell'uomo viene "differito" e nello stesso tempo il giudizio diventa un'ultima istanza⁴. La dottrina del giudizio compare nell'Apocalisse o giudizio finale, così come nel teatro di *America*. Kafka pone il debito infinito nell'"assoluzione apparente", il destino differito nel "rinvio illimitato", che mantengono i giudici al di là della nostra esperienza e della nostra comprensione⁵. Artaud contrapporrà continuamente all'infinito l'operazione di farla finita con il giudizio di Dio. Per i quattro, la logica del giudizio coincide con la psicologia del prete, come inventore della più torbida

1 Cfr. E. Canetti. *L'altro processo*, tr. it. Longanesi, Milano 1973.

2 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*. Seconda dissertazione, "Colpa, 'cattiva coscienza' e simili", tr. it. in *Opere*, vol. VI, t. II, Adelphi, Milano 1968.

3 F. Nietzsche, *L'Anticristo*, § 42, tr. it. in *Opere*, vol. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970.

4 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, tr. it. Mondadori, Milano 1947, cap. VI, p. 80.

5 F. Kafka: le spiegazioni di Titurelli nel *Processo* (tr. it. Rizzoli, Milano 1989, pp. 185-197).

organizzazione: voglio giudicare, bisogna che io giudichi... Non che sia il giudizio in sé a essere differito, rimandato a domani, respinto all'infinito. E viceversa l'atto di differire, di spingere all'infinito, che rende possibile il giudizio: questo deriva la sua condizione dalla supposizione di un rapporto fra l'esistenza e l'infinito nell'*ordine* del tempo. A chi si trova in questo rapporto è dato il potere di giudicare e di essere giudicato. Anche il giudizio di conoscenza racchiude un infinito dello spazio, del tempo e dell'esperienza che determina l'esistenza dei fenomeni nello spazio e nel tempo ("tutte le volte che..."). Ma il giudizio di conoscenza implica in questo senso una forma teologica e morale primaria, a partire dalla quale l'esistenza sia stata messa in rapporto con l'infinito secondo un ordine del tempo: l'esistente come ciò che ha un debito con Dio.

Ma allora che cosa si distingue dal giudizio? Basta invocare un "pregiudicativo" che sia al tempo stesso fondamento e orizzonte? Ed è lo stesso di anti-giudicativo, inteso allo stesso modo di Anticristo: non tanto un fondamento quanto un crollo, uno smottamento di terreno, una perdita d'orizzonte? Gli esistenti si affrontano e si risarciscono secondo rapporti *finiti* che costituiscono solo il *corso* del tempo. La grandezza di Nietzsche consiste nell'aver mostrato, senza nessuna esitazione, che la *relazione creditore-debitore era primaria rispetto a ogni scambio*⁶. Si incomincia con il promettere, e il debito non si contrae nei confronti di un dio, ma nei confronti di un *partner*, per via di forze che passano fra le parti, provocano un cambiamento di stato e creano in queste qualcosa: l'affetto. Tutto si svolge fra delle parti e l'ordalia non è un giudizio di dio, poiché non c'è né dio né giudizio.⁷ Laddove Mauss e poi Lévi-Strauss esitano ancora, Nietzsche non esitava; c'è una giustizia che si oppone a ogni giudizio, secondo la quale i corpi si marchiano gli uni con gli altri, il debito si scrive direttamente sul corpo, secondo *blocchi finiti* che circolano in un territorio. Il diritto non ha l'immobilità delle cose eterne, ma si sposta incessantemente tra famiglie che devono riprendere o rendere il sangue. Sono segni terribili che arano i corpi e li colorano, tratti e pigmenti, rivelando in piena carne quel che ciascuno deve e quello che gli è dovuto; tutto un *sistema della crudeltà*, di cui si sente l'eco nella filosofia di Anassimandro e nella tragedia di Eschilo⁸. Nella dottrina del giudizio, invece, i debiti si scrivono su un libro autonomo, senza che nemmeno ce ne accorgiamo, di modo che non possiamo più liberarci da un conto infinito. Siamo spodestati, espulsi dal nostro territorio, in quanto il libro ha già raccolto i segni morti di una Proprietà che invoca l'eterno. La dottrina libresca del giudizio è mite solo all'apparenza, perché ci condanna a un asservimento senza fine e annulla qualsiasi processo liberatorio. Artaud darà al sistema della crudeltà sviluppi sublimi, scrittura di sangue e di vita che si contrappone alla scrittura del libro, così come la giustizia si contrappone al giudizio, e comporta un'autentica inversione del segno⁹. E non è anche il caso di Kafka,

6 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Seconda dissertazione, cit. Questo testo così importante può essere valutato solo in rapporto ai testi etnografici ulteriori, specialmente sul *potlatch*: nonostante il materiale ristretto, dimostra un'anticipazione prodigiosa.

7 Cfr. L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspéro, Paris 1982, pp. 215-217, 241-242 (il giuramento "funziona fra le sole parti [...], sarebbe anacronistico dire che tiene il posto del giudizio: nella sua natura *originaria*, ne esclude la nozione") e 269-270.

8 I. Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, Paris 1988, cap. IV.

9 A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in (*Euvres complètes*, vol. XIII, Gallimard, Paris 1974: "L'abolizione della croce". Sul confronto fra il sistema della crudeltà in Artaud e in Nietzsche, cfr.

quando oppone al grande libro del *Processo* la macchina della *Colonia penale*, scrittura nei corpi che comprova un antico ordine come giustizia in cui si confondono il dibattimento, l'accusa, la difesa e la sentenza? Il sistema della crudeltà enuncia i rapporti finiti del corpo esistente con forze che lo investono, mentre la dottrina del debito infinito determina i rapporti dell'anima immortale con dei giudizi. È il sistema della crudeltà che dappertutto si oppone alla dottrina del giudizio.

Il giudizio non è apparso su un suolo che, per quanto diverso, ne avrebbe favorito lo sviluppo; c'è voluta rottura, biforcazione. È stato necessario che il debito venisse contratto con degli dei. È stato necessario che il debito non fosse più in rapporto a forze di cui eravamo depositari, ma in rapporto a divinità che si considera ci diano tali forze. C'è voluta una lunga strada fuori mano, perché gli dei in un primo momento erano testimoni passivi o lamentose parti in causa che non potevano giudicare (così nelle *Eumenidi* di Eschilo). È a poco a poco che dei e uomini s'innalzano insieme all'attività di giudicare, nel bene e nel male, come si vede nel teatro di Sofocle. Gli elementi di una dottrina del giudizio suppongono che gli dei assegnino dei *lotti* agli uomini e che gli uomini, a seconda dei loro lotti, siano idonei per questa o quella *forma*, per questo o quel *fine* organico. A quale forma mi consacra il mio lotto? Ma anche: il mio lotto corrisponde alla forma a cui pretendo? Ecco l'essenziale del giudizio: l'esistenza suddivisa in lotti, gli affetti distribuiti in lotti sono rapportati a forme superiori (è il tema costante di Nietzsche e di Lawrence: denunciare questa pretesa di "giudicare" la vita in nome di valori superiori). Gli uomini giudicano secondo quel tanto che valutano il proprio lotto, e sono giudicati per quel tanto che una forma conferma o smentisce le loro pretese. Sono giudicati nel momento stesso in cui giudicano, e uguali sono le delizie del giudicare e dell'essere giudicati. Il giudizio fa irruzione nel mondo sotto forma di un giudizio falso che arriva fino al delirio, alla follia, quando l'uomo s'inganna sul suo lotto, e sotto forma del giudizio di Dio, quando la forma impone un altro lotto. Un buon esempio potrebbe essere *Aiace*. La dottrina del giudizio, al suo nascere, ha bisogno del giudizio falso dell'uomo tanto quanto del giudizio formale di Dio. Un'ultima biforcazione si produce con il cristianesimo: non ci sono più lotti, perché sono i nostri giudizi che costituiscono il nostro solo lotto, e non c'è più forma, perché è il giudizio di Dio che costituisce la forma infinita. Al limite, lottizzarsi da sé e punirsi da sé diventano le caratteristiche del nuovo giudizio o del tragico moderno. Non resta altro all'infuori del giudizio e ogni giudizio verte su un giudizio. Forse *Edipo* prefigura questo nuovo stato nel mondo greco. E quel che c'è di moderno in un tema come quello del *Don Giovanni*, è ancora il giudizio nella sua nuova forma, piuttosto dell'azione, che è comica. In tutta la sua generalità, il secondo movimento della dottrina del giudizio può esprimersi così: non siamo più debitori degli dei per via delle forme e dei fini, ma siamo in tutto il nostro essere il debitore infinito di un dio unico. La dottrina del giudizio ha rovesciato e sostituito il sistema degli affetti. E queste caratteristiche si ritrovano fin nel giudizio di conoscenza o d'esperienza.

Il mondo del giudizio s'installa come in un sogno. È il sogno che fa girare i lotti assegnati, ruota di Ezechiele, e fa sfilare le forme. Nel sogno i giudizi si lanciano come nel vuoto, senza incontrare la resistenza di un mezzo che li sottoponga alle esigenze della conoscenza e dell'esperienza; perciò la questione del giudizio è prima di tutto quella di sapere se si sogna. Apollo è quindi al tempo stesso dio del giudizio e dio del sogno: è Apollo che giudica, impone limiti e ci rinchiude nella forma organica, è il sogno che rinchiude la vita in quelle forme in nome delle quali la si giudica. Il sogno erige i muri, si nutre della morte e suscita le ombre, ombre di ogni cosa e del mondo, ombre di noi stessi. Ma appena abbandoniamo le rive del giudizio, è anche il sogno che ripudiamo a vantaggio d'una "ebbrezza" che è come una più alta marea¹⁰. Si cercherà negli stati di ebbrezza - bevande, droghe, estasi - l'antidoto sia al sogno che al giudizio. Ogni volta che ci allontaniamo dal giudizio verso la giustizia, noi entriamo in un sonno senza sogno. E i quattro autori denunciano nel sogno uno stato ancora troppo immobile e troppo diretto, troppo pilotato. I gruppi che s'interessano tanto al sogno, psicoanalisi o surrealismo, sono pronti anche nella realtà a formare tribunali che giudicano e puniscono: disgustosa mania, frequente nei sognatori. Nelle sue riserve nei confronti del surrealismo, Artaud metteva in risalto che il pensiero non cozza contro un nucleo di sogno, mentre i sogni rimbalzano su un nucleo del pensiero che sfugge loro¹¹. I riti del peyotl secondo Artaud, i canti delle foreste messicane secondo Lawrence non sono sogni, ma stati di ebbrezza o di sonno. Questo sonno senza sogno non è uno di quelli in cui dormiamo, ma percorre la notte e la abita con una chiarezza spaventosa che non è la luce del giorno, ma il Lampo: "E vedo, nel sogno, vagare i cani grigi della notte e cercano attorno per divorare il sogno"¹². Questo sonno senza sogno, in cui non si dorme, è Insonnia, perché solo l'insonnia è adeguata alla notte e può riempirla e popolarla¹³. Si ritrova quindi il sogno non più come un sogno del sonno o un sogno da svegli, ma come sogno d'insonnia. *Il nuovo sogno è diventato custode dell'insonnia*. Come in Kafka, non è più un sogno che si fa nel sonno, ma un sogno che si fa a fianco dell'insonnia: "Mando [in campagna] il mio corpo vestito [...]. Io, durante tutto questo tempo, me ne sto coricato sul mio letto, con una coperta scura [...]"¹⁴. L'insonne può restare immobile, mentre il sogno ha assunto su di sé il movimento reale. Questo sonno senza sogni, nel quale tuttavia non si dorme, questa insonnia che tuttavia porta il sogno tanto lontano quanto essa si estende, è lo stato d'ebbrezza dionisiaca, la sua maniera di sfuggire al giudizio.

10 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, §§ 1 e 2, tr. it. in *Opere*, vol. III, t.I. Adelphi, Milano 1972.

11 Cfr. A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, Paris 1961 (critica del sogno dal punto di vista del cinema e del funzionamento del pensiero).

12 D.H. Lawrence, *Il serpente piumato*, tr. it. in *Tutte le opere*, vol. III, t.I, Mondadori, Milano, p. 1394.

13 È Blanchot che suggerisce che il sonno non è adeguato alla notte, ma lo è solo l'insonnia (*Lo spazio letterario*, tr. it. Einaudi, Torino 1967, p. 234). Quando René Char invoca i diritti del sonno al di là del sogno, non è in contraddizione, poiché si tratta di un sonno in cui non si dorme e che produce il lampo: cfr. P. Veyne, "René Char et l'expérience de Fextase", *Nouvelle Revue Française*, novembre 1985.

14 F. Kafka, *Preparativi di nozze in campagna*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1960, p. 19; cfr. anche *Confessioni e diari*, tr. it. Mondadori, Milano 1972, p. 388: "Non posso dormire. Soltanto sogni, niente sonno".

Il sistema fisico della crudeltà si contrappone inoltre alla dottrina teologica del giudizio sotto un terzo aspetto, al livello dei corpi. Infatti il giudizio implica una vera organizzazione dei corpi, attraverso la quale agisce: gli organi sono giudici e giudicati, e il giudizio di dio è proprio il potere di *organizzare* all'infinito. Di qui il rapporto del giudizio con gli organi dei sensi. Completamente diverso è il corpo del sistema fisico; esso si sottrae al giudizio tanto più che non è un "organismo" ed è privato di questa organizzazione degli organi attraverso la quale si giudica e si è giudicati. Dio ci ha fatto un organismo, la donna ci ha fatto un organismo, laddove avevamo un corpo vitale e vivente. Artaud presenta questo "corpo senza organi" che Dio ci ha rubato per far passare il corpo organizzato senza il quale non si potrebbe esercitare il suo giudizio¹⁵. Il corpo senza organi è un corpo affettivo, intensivo, anarchico, che comporta solo poli, zone, soglie e gradienti. Una potente vitalità non organica lo attraversa. Lawrence traccia il quadro di un simile corpo, con i suoi poli di sole e di luna, i suoi piani, le sue sezioni e i suoi plessi¹⁶. Per di più, quando Lawrence assegna ai suoi personaggi una doppia determinazione, si può pensare che Luna sia un sentimento personale organico, ma l'altra un affetto inorganico diversamente potente che trascorre su quel corpo vitale: "Quanto più squisita la musica, tanto più perfettamente egli la rendeva, perduto in una beatitudine assoluta; e al tempo stesso, tanto più intensa era in lui quella violenta esaltazione"¹⁷. Lawrence presenterà sempre dei corpi organicamente difettosi o poco attraenti, come il grasso toreador a riposo o il magro generale messicano untuoso, ma comunque attraversati dall'intensa vitalità che sfida gli organi e disgrega l'organizzazione. La vitalità non organica è il rapporto fra il corpo e delle forze o potenze impercettibili che se ne impadroniscono o di cui esso s'impadronisce, come la luna s'impadronisce del corpo di una donna: Eliogabalo l'anarchico continuerà a essere, nell'opera di Artaud, la dimostrazione di questo scontro delle forze e delle potenze, come altrettanti divenire minerali, vegetali, animali. Farsi un corpo senza organi, trovare un corpo senza organi è la maniera di sfuggire al giudizio. Era già il progetto di Nietzsche: definire il corpo in divenire, in intensità, come potere d'investire e di essere investiti, ossia *Volontà di potenza*. E se a prima vista sembra che Kafka non partecipi a questa corrente, la sua opera fa tuttavia coesistere, reagire l'uno sull'altro e passare l'uno nell'altro due mondi o due corpi: un corpo del giudizio con la sua organizzazione, i suoi segmenti (continuità degli uffici), le sue differenziazioni (uscieri, avvocati, giudici...), le sue gerarchie (classi di giudici, di funzionari); ma anche un corpo di giustizia in cui si fanno filare i segmenti, in cui si perdono le differenziazioni e si rimescolano le gerarchie, mantenendo solo delle intensità che compongono zone incerte, le percorrono a tutta velocità e vi affrontano delle potenze, sopra questo corpo anarchico restituito a se stesso ("la *giustizia* non vuole niente da te, ti prende quando tu vieni e ti lascia quando te ne vai...").

Per il sistema della crudeltà ne consegue una quarta caratteristica: lotta, dappertutto lotta, è la lotta che prende il posto del giudizio. E il combattimento sembra senz'altro *contro*

15 A. Artaud, *Pour en finir...*, cit.

16 D.H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio*, tr. it. in *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore e il piacere*, Mondadori, Milano 1978, pp. 207-215.

17 D.H. Lawrence, *La verga di Aronne*, tr. it. in *Tutte le opere*, vol. V, t. III, Mondadori, Milano 1957, p. 426.

il giudizio, contro le sue istanze e i suoi personaggi; ma, più profondamente, è lo stesso combattente a essere il combattimento, *fra* le proprie parti, fra le forze che soggiogano o sono soggiogate, fra le potenze che esprimono quei rapporti di forza. Così tutte le opere di Kafka potrebbero ricevere il titolo di “Descrizione di una battaglia”: battaglia contro il castello, contro il giudizio, contro il padre, contro le fidanzate. Tutti i gesti sono delle difese o degli attacchi, schivate, parate, anticipi di un colpo che non sempre si vede arrivare o di un nemico che non sempre si arriva a identificare: da qui l’importanza delle posizioni del corpo. Ma questi combattimenti esteriori, questi *combattimenti-contro* trovano la loro giustificazione in *combattimenti-fra* che determinano la composizione delle forze nel combattente. Bisogna distinguere il combattimento contro l’Altro e il combattimento fra di Sé. Il combattimento-contro cerca di distruggere o di respingere una forza (lottare contro le “potenze diaboliche dell’avvenire”), mentre il combattimento-fra cerca d’impadronirsi di una forza per farla sua. Il combattimento-fra è il processo attraverso il quale una forza si arricchisce, impadronendosi di altre forze e congiungendosi con loro in un nuovo insieme, in un divenire. Delle lettere d’amore, si può dire che sono un combattimento contro la fidanzata, di cui si tratta di respingere le inquietanti forze carnivore; ma sono anche un combattimento *fra* le forze del fidanzato e forze animali che lui prende come aiuto per meglio sfuggire a quella di cui teme di diventare la preda, anche forze vampiresche di cui vuole servirsi per succhiare il sangue della donna prima che lei vi divori; e tutte queste associazioni di forze costituiscono dei divenire, un divenire-animale, un divenire-vampiro, forse addirittura un divenire-donna che si può ottenere solo con il combattimento.¹⁸

In Artaud, si tratta del combattimento contro dio, il ladro, il falsario, ma l’impresa è possibile solo perché il combattente sferra al tempo stesso la battaglia dei principi o potenze che si effettua nella pietra, nell’animale, nella donna, anche se è divenendo (divenire pietra, animale o donna) che il combattente può lanciarsi “contro” il suo nemico, con tutti gli alleati che l’altro combattimento gli offre.¹⁹ In Lawrence compare costantemente un tema simile: l’uomo e la donna si trattano spesso come due nemici, ma è questo l’aspetto più mediocre del loro combattimento, adatto a una scena di matrimonio; più in profondo, l’uomo e la donna sono due flussi che devono lottare, che possono impadronirsi alternativamente l’uno dell’altro o separarsi dedicandosi alla castità, che è a sua volta una forza, un flusso.²⁰ Lawrence richiama intensamente Nietzsche: tutto ciò che è buono proviene da una lotta, e il loro comune maestro è il pensatore del conflitto, Eraclito.²¹ Né Artaud né Lawrence né Nietzsche sopportano l’Oriente e il suo ideale di non conflittualità; i loro luoghi culminanti sono la Grecia, l’Etruria, il Messico, ovunque le cose vengano e divengano nel corso della lotta che ne compone le forze. Ma dovunque si voglia farci rinunciare alla lotta, ci si

18 Cfr. le allusioni di Kafka nelle *Lettere a Milena*, tr. it. Mondadori, Milano 1979, p. 206.

19 Sulla battaglia dei principi, la Volontà, il maschile e il femminile cfr. A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti (Il rito del peyotl)*, tr. it. Adelphi, Milano 1966; e *Eliogabalo, l’anarchico incoronato (La guerra dei principi, L’anarchia)*, tr. it. Adelphi, Milano 1969 (battaglia “dell’UNO che si divide restando UNO; dell’uomo che diventa donna e resta in perpetuo uomo”).

20 D.H. Lawrence, *passim*, e specialmente *Abbiamo bisogno dell’altro*, tr. it. in *Fantasia dell’inconscio*, cit.

21 Cfr. A. Artaud, *Le Mexique et la civilisation*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1971: l’invocazione di Eraclito e l’allusione a Lawrence.

propone un “niente di volontà”, una divinizzazione del sogno, un culto della morte, magari nella sua forma più dolce, quella di Buddha o di Cristo in quanto persona (indipendentemente da quel che ne fa san Paolo).

Ma la lotta non è neppure una “volontà di niente”. Il combattimento non è assolutamente la guerra. La guerra è solo il combattimento-contro, una volontà di distruzione, un giudizio di Dio che fa della distruzione qualcosa di “giusto”. Il giudizio di Dio è sul versante della guerra, e assolutamente non su quello del combattimento. Anche quando s’impadronisce di altre forze, la forza della guerra incomincia con il mutilarle, ridurle allo stato più basso. Nella guerra la volontà di potenza significa solo che la volontà vuole la potenza come un massimo di potere o di dominio. Nietzsche e Lawrence vedranno in questo il grado più basso della volontà di potenza, la sua malattia. Artaud comincia con l’evocazione del rapporto di guerra America-URSS; Lawrence descrive l’imperialismo della morte, dagli antichi Romani ai fascisti moderni.²² È per far vedere meglio che la lotta *non passa* di lì. La lotta invece è quella potente vitalità non organica che completa la forza con la forza, e arricchisce ciò di cui s’impadronisce. Il neonato presenta una tale vitalità, un voler vivere ostinato, caparbio, indomabile, diverso da ogni vita organica: con un bambino piccolo si ha già una relazione personale organica, ma non con un neonato che concentra nella sua piccolezza l’energia che fa saltare i selciati (il bébé-tartaruga di Lawrence).²³ Con il neonato si ha solo un rapporto affettivo, atletico, impersonale, vitale. È certo che la volontà di potenza appare in un neonato in maniera infinitamente più precisa che nell’uomo di guerra. Perché il neonato è combattimento, e il *piccolo* è il luogo irriducibile delle forze, la prova più rivelatrice delle forze. I quattro autori sono implicati in processi di “miniaturizzazione”, di “minorazione”: Nietzsche che pensa il gioco, o il bambino giocatore; Lawrence, o “il piccolo Pan”; Artaud *le môme*, “un io da bambino, una coscienza da bambino piccolo”; Kafka, “il gran vergognoso che si fa piccolo piccolo”.²⁴

Una potenza è un’idiosincrasia di forze, tale che la dominante si trasforma passando nelle dominate e le dominate passando nella dominante: centro di metamorfosi. È quel che Lawrence chiama un *simbolo*, un composto intensivo che vibra e si estende, che non vuol dire nulla, ma ci fa girare fino a captare in tutte le direzioni il massimo di forze possibili, ognuna della quali recepisce nuovi sensi entrando in rapporto con le altre. La decisione non è un giudizio, né la conseguenza organica di un giudizio: scaturisce vitalmente da un turbine di forze che ci trascina nella lotta²⁵. Risolve il conflitto senza sopprimerlo e senza chiuderlo. È il lampo adeguato alla notte del simbolo. I quattro autori di cui parliamo possono essere definiti simbolisti. *Zarathustra*, libro dei simboli, libro battagliero per eccellenza. E una

22 Cfr. A. Artaud, inizio di *Pour en finir...*, cit. e D.H. Lawrence, inizio di *Luoghi etruschi*, cit.

23 Si veda la bellissima poesia di D.H. Lawrence, *Rapporti familiari della tartaruga* (*Tortoise family connections*), tr. it. in *Poesie*, Mondadori, Milano 1987, pp. 76-81.

24 F. Kafka, citato da Canetti: “Due possibilità: farsi infinitamente piccolo, oppure esserlo. La seconda cosa è perfezione e quindi inattività, la prima inizio e quindi azione” (*L’altro processo*, cit., p. 131). È Dickens che ha fatto della miniaturizzazione un procedimento letterario (la ragazza malata); Kafka riprende il procedimento: nel *Processo*, dove due guardie sono picchiate come bambini in un ripostiglio; nel *Castello*, dove gli adulti fanno il bagno nel mastello e schizzano i bambini.

25 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. VIII, pp. 110-111

tendenza analoga a moltiplicare e arricchire le forze, ad attrarne il massimo, in modo che poi ognuna reagisca sulle altre, appare nell'aforisma di Nietzsche, nella parabola di Kafka. Fra il teatro e la peste, Artaud crea un simbolo in cui ciascuna delle due forze riprende e rilancia l'altra. Prendiamo come esempio il cavallo, animale apocalittico: il cavallo che ride in Lawrence, il cavallo che introduce la testa attraverso la finestra e mi guarda in Kafka, il cavallo "che è il sole" in Artaud, oppure l'asino che dice *Ia* in Nietzsche: ecco delle figure che costituiscono altrettanti simboli agglomerando forze, costituendo composti di potenza.

Il combattimento non è un giudizio di dio, ma il modo di farla finita con dio e con il giudizio. Nessuno si sviluppa attraverso un giudizio, ma attraverso un combattimento che non implica nessun giudizio. Ci è sembrato che cinque caratteristiche contrapponessero l'esistenza al giudizio: *la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ebbrezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro una volontà di dominio, il combattimento contro la guerra*. Ci dava fastidio l'impressione che, rinunciando al giudizio, ci privassimo di qualsiasi mezzo per stabilire differenze fra esistenti, fra modi di esistenza, come se allora tutto si equivalesse. Ma non è piuttosto il giudizio che suppone criteri preesistenti (valori superiori), e preesistenti da sempre (all'infinito del tempo), così da non poter cogliere quel che c'è di nuovo in un esistente, né presentire la creazione di un modo di esistenza? Un simile modo si crea vitalmente, attraverso la lotta, nell'insonnia del sonno, non senza una certa crudeltà verso se stessi: nulla di tutto ciò scaturisce dal giudizio. Il giudizio impedisce l'avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza. Questo infatti si crea con le proprie forze, ossia con le forze che sa captare, e vale per se stesso, nella misura in cui fa esistere la nuova combinazione. Forse è qui il segreto: far esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio. Quale giudizio di *expertise*, in arte, potrebbe vertere sull'opera futura? Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell'organizzazione. Come aveva detto Spinoza, è un problema di amore e di odio, non di giudizio: "La mia anima e il mio corpo [...] sono una cosa sola [...]. Tutto quanto la mia anima ama, anch'io l'amo. Tutto quanto la mia anima odia, anch'io l'odio [...]. Son tante le forme della simpatia: amore, odio o semplice vicinanza".²⁶ Non è soggettivismo, poiché porre il problema in questi termini di forza, e non in altri termini, va già al di là di qualsiasi soggettività.

26 D.H. Lawrence, *Classici americani*, tr. it. Bompiani, Milano 1948, p. 193