

L'OPERA D'ARTE E LA MORTE DI DIO. NIETZSCHE E AGAMBEN¹

VANESSA LEMM

College of Humanities, Arts and Social Sciences

Flinders University, South Australia

vanessa.lemm@flinders.edu.au

ABSTRACT

In this article I situate Agamben's theses on 'inoperativity' in dialogue with motifs drawn from Nietzsche's discussion of the death of God and his conception of the 'work of art without artist.' I argue that Agamben helps us to get beyond the Existentialist interpretation of the human subject as creator of its own life (bios) by proposing an anarchic conception of giving artistic form to life (zoe) that deconstructs the position of mastery over life assigned to modern subjectivity and decentres the idea of the human agency in the process of creation. However, I also suggest that Agamben's conception of the artistic life downplays or avoids other features of Nietzsche's thinking on the death of God and creation that are tied to animality and the divinity of nature. In the first section, "The Work of Art without Artist and the Deactivation of the Artistic Machine" I discuss Agamben's archaeology of the work of art and his thesis that since the Renaissance, the work of art has been produced through what he calls the 'artistic machine.' I examine his proposal to deactivate this machine by thematizing the dimension of human life he calls 'inoperativity,' and what this means for his understanding of the process of creation as anthropogenesis. I also raise the question of whether, by deactivating the artistic machine, Agamben may paradoxically be re-activating what he has previously called the 'anthropological machine.' The second section, "The Death of God and the Death of Man," compares and contrasts the difference between Nietzsche's and Agamben's accounts of anthropogenesis and the relation between animality and divinity. It argues that the death of God as the death of the human being in Nietzsche leads to a naturalistic conception of creativity inspired by Greek and Renaissance art that provides some insights into how to deactivate the 'work-artist-operation machine' without falling into the 'anthropological machine.' This article concludes with a third section, "Contingency, Resistance and Self-Overcoming" on the difference between Nietzsche's and Agamben's conceptions of contingency and resistance in the generation of a form-of-life. For Nietzsche a form of life is generated essentially in and through a process of continuous self-overcoming. In Agamben, a form of life is constituted through a dialectical tension between creation and resistance, the artist's potential (impersonal) and potential not-to (personal). Whereas in Agamben the contingency of creation is located within the action, in Nietzsche creation happens to the activity as an event external to it.

KEYWORDS

Death of God, Agamben, Nietzsche, work of art, artist, inoperativity, creativity and contingency

¹ Per una versione più breve e in lingua inglese di questo articolo, cfr. Lemm 2020a. La presente traduzione è stata condotta da Carlo Crosato su richiesta dell'autrice.

Le ripercussioni dell'idea nietzscheana della morte di Dio non sono percepibili solo nella sfera religiosa, ma anche nel modo in cui pensiamo il significato della creazione, e in particolare il ruolo della creatività nella vita. La riflessione di Agamben sulla creatività come "inoperatività" è il più recente e rilevante contributo al dibattito, verosimilmente avviato dall'Esistenzialismo, intorno a come la morte di Dio si relazioni alla vita intesa come materia prima per la creazione artistica (Agamben 2017). In questo articolo, le tesi di Agamben sull'"inoperatività" saranno confrontate con motivi risalenti alla riflessione di Nietzsche sulla morte di Dio e alla sua concezione dell'"opera d'arte senza artista". Agamben ci aiuterà a superare l'interpretazione esistenzialista del soggetto creatore della propria vita (*bios*) mediante un'idea anarchica di forma artistica di vita (*zoe*), in grado di decostruire la posizione di dominio sulla vita attribuita al soggetto moderno e de-centrare l'azione umana nel processo di creazione². Si suggerirà altresì che la concezione agambeniana di vita artistica minimizza o elude altri aspetti del pensiero nietzscheano sulla morte di Dio e sulla creazione legati all'animalità e alla divinità della natura.

Nelle interpretazioni esistenzialiste, il tema della morte di Dio è inteso come un evento liberatorio che apre all'essere umano la possibilità di divenire l'unico autore della propria vita (*bios*) e di assumere la piena responsabilità di darle un senso (cfr. Sartre 1946): l'attuazione di tale libertà è il segno distintivo della nostra umanità. Esempio di una simile interpretazione esistenzialistica è la lettura di Julian Young (Young 2014: 111-25), secondo cui la morte di Dio non è riducibile alla sola morte del Dio della Cristianità, essendo piuttosto un concetto che si estende a «tutto ciò che attua la funzione di assegnare un significato alla vita umana che un tempo era attribuita a un dio» (Young 2014: 111)³. Coerentemente con la tradizione dell'esistenzialismo, Young parte dal presupposto che il significato non sia da considerarsi come un dato o come qualche cosa che siamo chiamati a scoprire, bensì come qualche cosa che produciamo e scegliamo secondo volontà. Al fine di superare il nichilismo, ossia l'assenza di significato derivante dalla morte di Dio, l'individuo è chiamato a creare il proprio percorso di vita e diventare così il creatore della propria vita (Nehamas 1985: 90-91). L'eroica autocreazione della nostra vita (*bios*) si colloca «al di là del bene e del male», e quindi ciò che rileva non è se si siano compiute scelte buone o cattive, ma se la nostra vita sia l'autentica espressione della nostra creatività, di cui siamo responsabili.

In senso lato, il problema di questa lettura esistenzialista della morte di Dio risiede nel fatto che l'essere umano in quanto autocreazione torna a occupare la posizione lasciata vacante dal Dio cristiano, eleggendo se stesso *alter deus*⁴.

² Seguo qui la distinzione tra *bios* e *zoe* proposta da Agamben in Agamben 1995.

³ Cfr. Vattimo 1998: 28, in cui l'autore sostiene che la morte di Dio rappresenta la dissoluzione dei valori assoluti in una pluralità di interpretazioni.

⁴ Si veda anche la considerazione dell'umanità come un *alter deus* in Habermas, il quale osserva Schelling, Feuerbach e Marx sovvertire il tema biblico del Dio creatore dell'uomo, trasformandolo

Tradizionalmente si è associato questo ideale prometeico all'insegnamento di Nietzsche intorno all'*Übermensch*, nuova figura di essere umano capace di superare l'orizzonte del mondo cristiano in direzione di maggiori libertà e creatività. E però Nietzsche non ha mai concesso che lo *Übermensch* potesse occupare la posizione di Dio; piuttosto, come ha correttamente segnalato Löwith, «il superamento del cristianesimo si identifica con il superamento dell'uomo» (Löwith 1982: 286)⁵. La figura esistenzialista dell'individuo creatore della propria vita è eccessivamente concentrata sull'assunzione "eroica" del dominio sulla formazione della vita, perdendo così di vista ciò che si potrebbe chiamare il carattere an-archico della creazione, intesa come processo privo di fondamenti metafisici e aperto invece al caos e alla radicale contingenza. D'altra parte, l'appello nietzscheano a diventare «poeti della nostra vita» (Nietzsche 1965: 174) non invita a un lavoro di (auto)costituzione e di attuazione delle proprie facoltà di creare secondo volontà, quasi che chi siamo e ciò che diventeremo fossero dimensioni "padroneggiate" o "possedute" dall'individuo: per Nietzsche, come si dirà in seguito, il processo di creazione non è mai un processo *individuale* (solipsistico) in senso stretto, ma dipende da una relazione "intempestiva" con la propria condizione storica. Nietzsche menziona l'«azione» (Nietzsche 1970a: 144) dell'artista tra virgolette suggerendo che in realtà non esiste qualche cosa come un "azione" e che la parola si riferisce al nostro fraintendimento del processo di creazione, come se l'artista, con le parole di Agamben, «un bel giorno, [...] decide[ss]e, come il Dio dei teologi, non si sa come e perché, di mettere in opera [la sua potenza o la sua facoltà di creare]» (Agamben 2017: 27)⁶. Il processo di creazione in Nietzsche non si verifica secondo volontà e non riflette una scelta esistenziale in cui volontà e scelta siano motori della creazione della forma di vita individuale.

Dal punto di vista esistenzialista, la creazione è espressione della facoltà di creare secondo volontà, piuttosto che – con le parole di Agamben – una complicata dialettica tra resistenza e creazione, fra potenza-di e potenza-di-non, fra una dimensione personale e una impersonale della vita. Come affermato da Heidegger, l'esistenzialismo rimane all'interno della metafisica della soggettività (Heidegger 2008). Inoltre quella esistenzialista è una concezione dis-incarnata dell'(auto)creazione, che finisce per rafforzare l'idea che la vita animale (*zoe*) sia accidentale, effimera, forse persino dannosa per l'autorealizzazione artistica dell'individuo (*bios*). L'antropocentrismo che orienta la prospettiva esistenzialista ignora le dimensioni non-

nel tema antropologico secondo cui la divinità è creazione dell'essere umano cfr. Habermas 1978: 231-300.

⁵ Cfr. Heidegger 2006: 246-316, specialmente p. 301, in cui l'autore confuta la tesi per cui la morte di Dio significherebbe che Nietzsche avrebbe rimpiazzato semplicemente Dio con l'essere umano.

⁶ Cfr. Nietzsche 1970a: 72-73, in cui Nietzsche afferma di temere «che non ci sbarazzeremo di Dio perché crediamo ancora nella grammatica...».

umane della vita (*zoe*) e trascura come questa animalità incida sul nostro «imparare dagli artisti» a diventare «i poeti della nostra vita» (Nietzsche 1965: 88-89, 174)⁷.

È possibile apprezzare la complessità (umana e non-umana / personale e imperpersonale) della concezione agambeniana della vita e della creatività confrontandosi con la risposta di Foucault alla nietzscheana morte di Dio, depositata nella sua «estetica dell'esistenza» (Foucault 1989: 259)⁸ e nella nozione strettamente correlata di «ontologia del presente» (Foucault 1998: 261), dal momento che Agamben colloca nel solco foucaultiano la sua «archeologia dell'opera d'arte», «indagine sul passato [che] non è che l'ombra portata di un'interrogazione rivolta al presente» (Agamben 2017: 9). L'«estetica dell'esistenza» di Foucault è agli antipodi rispetto all'etica esistenzialista dell'autenticità di matrice sartriana e alla concezione associata di creazione (cfr. Norris 2018): Foucault sostiene che «piuttosto che attribuire l'attività creatrice al genere di relazione che un individuo ha con se stesso, dovremmo ricondurre ad un'attività creatrice il genere di relazione che egli ha con se stesso» (Foucault 1989: 265). Qui la creatività non è un attributo del sé; è piuttosto la vita (*zoe*) dell'individuo a essere una funzione dell'attività creatrice⁹. Foucault denuncia che

nella nostra società l'arte sia diventata qualcosa che è in relazione soltanto con gli oggetti, e non con gli individui, o con la vita. E che l'arte sia un qualcosa di specializzato, e che sia fatta da quegli esperti che sono gli artisti. Ma perché la vita di tutti gli individui non potrebbe diventare un'opera d'arte? Perché una lampada o una casa potrebbero essere un'opera d'arte, ma non la nostra vita? (Foucault 1989: 264-265).

Secondo Foucault, l'«arte grande e rara» di «dare uno stile» al proprio carattere» (Nietzsche 1965: 167-168) è l'arte di condurre una vita creativa.

Nella prima sezione, «L'opera d'arte senza artista e la disattivazione della macchina artistica» si discuteranno l'archeologia dell'opera d'arte di Agamben e la sua tesi secondo cui dal Rinascimento l'opera d'arte sarebbe stata prodotta attraverso ciò che lui chiama «macchina artistica». Si prenderà in esame la sua proposta di disattivare questa macchina attraverso la tematizzazione della dimensione della vita umana che egli chiama «inoperatività», e si chiarirà il significato di tale proposta nella sua comprensione del processo di creazione come antropogenesi. Verrà altresì sollevata la questione se, disattivando la macchina artistica, Agamben non

⁷ Cfr. anche Ansell-Pearson 2000: 177: «L'umano è dall'origine della sua formazione e della sua deformazione coinvolto in un divenire oltreumano, e questo è un divenire che dipende da forze vitali non-umane, organiche e inorganiche».

⁸ Foucault riconosce che l'espressione «estetica dell'esistenza» è ispirata al progetto nietzscheano di dare uno stile al proprio carattere (Foucault 1989: 265).

⁹ Questo è un aspetto controverso fra gli studiosi di Foucault. Alcuni interpreti, come Esposito 2004 collocano la fonte della resistenza al potere nella dimensione della vita legata all'animalità (*zoe*), mentre altri, come Revel 2008 identificano la fonte della resistenza nella storicizzazione radicale della *bios* individuale. Secondo la mia interpretazione, sia Nietzsche che Foucault rinviengono una relazione tra animalità e storicità più solidale di quanto sostenuto da questi due punti di vista, come chiarirò di seguito.

finisca paradossalmente per riattivare quella che ha precedentemente chiamato “macchina antropologica” (cfr. Agamben 2002). La seconda sezione, “La morte di Dio e la morte dell’uomo”, mette a confronto le idee nietzscheana e agambeniana di antropogenesi e di rapporto tra animalità e divinità. Si sosterrà che la morte di Dio e la morte dell’essere umano in Nietzsche conducono a una concezione naturalistica della creatività ispirata all’arte greca e all’arte rinascimentale, capace di fornire alcune intuizioni su come disattivare la “macchina opera-artista-operazione” senza ripiombare dentro la “macchina antropologica”. L’articolo si conclude con una terza sezione, “Contingenza, resistenza e superamento di sé”, in cui si affronterà la differenza tra le concezioni di Nietzsche e di Agamben di contingenza e resistenza nella generazione di una forma-di-vita¹⁰. Per Nietzsche, una forma di vita si genera essenzialmente in e attraverso un processo di continuo superamento di sé. In Agamben, una forma di vita è costituita da una tensione dialettica tra creazione e resistenza, la potenza-di (impersonale) e la potenza-di-non (personale) dell’artista. Mentre in Agamben la contingenza della creazione è rinvenibile intrinsecamente rispetto all’azione, nel concetto di creazione di Nietzsche la creazione avviene all’attività come evento esterno ad essa.

1. L’OPERA D’ARTE SENZA ARTISTA E LA DISATTIVAZIONE DELLA MACCHINA ARTISTICA

Intervistato nel 2004 in merito alla sua idea di vita filosofica, Agamben risponde menzionando «la nozione nietzscheana di opera d’arte senza artista» (Rauff 2004: 612-613; cfr. Lemm 2017). Si tratta di un riferimento che Agamben reperisce in un frammento presente negli scritti postumi di Nietzsche: «L’opera d’arte, dove appare senza artista, per esempio come corpo, come organismo... In che misura l’artista non sia che un grande preliminare. Il mondo come opera d’arte che partorisce se stessa» (Agamben 1994: 140). Questo passo veicola un’intima relazione tra la vita incarnata e l’arte, tra la creatività della natura e l’opera d’arte, e apre l’orizzonte di un approccio post-umanista alla creazione. Il medesimo tenore è eminente nel saggio di Heidegger, *La parola di Nietzsche «Dio è morto»* (Heidegger 2006: 301), in cui, com’è noto, viene affermato che la morte di Dio in Nietzsche annuncia la “fine” della metafisica¹¹ e l’avvento del nichilismo¹². E però Heidegger sostiene anche che

¹⁰ Nella locuzione agambeniana “forma-di-vita”, “vita” si riferisce alla relazione e alla reciproca esclusione tra *zoe* e *bios*. Su Agamben e forma-di-vita, cfr. Vatter 2016.

¹¹ Secondo Vattimo, «sia l’annuncio nietzschiano della morte di Dio sia l’annuncio heideggeriano [...] della fine della metafisica poss[ono] essere trattati come modi generali di caratterizzare l’esperienza della tarda modernità» (Vattimo 2002: 16).

¹² «Sfuggire al nichilismo, che sembra presente sia nell’affermazione dell’esistenza di Dio e nella sottrazione a *questo* mondo di un significato ultimo, sia nella negazione di Dio e nella sottrazione a *ogni cosa* di significato e valore: questo è il problema più grande e persistente di Nietzsche» (Kaufmann 1974: 101).

Nietzsche è l'ultimo dei metafisici, e che la sua concezione dell'opera d'arte riflette ancora la metafisica della soggettività¹³. Per quanto ne so, Agamben non offre un'ampia esegesi dei passaggi di Nietzsche in merito alla morte di Dio; eppure è proprio sul rapporto tra Dio, la creazione e la soggettività artistica presente nell'interpretazione heideggeriana della morte di Dio in Nietzsche che si basano le riflessioni presenti in *Creazione e anarchia*. A differenza di Heidegger, Agamben cerca di distinguere la creatività dalla soggettività, per collegarla invece con quella che egli chiama "inoperatività", ossia il fatto che non vi sia un'"opera" intrinseca alle attività umane essenziali¹⁴. È proprio l'inoperatività a far segno verso l'apertura di un processo di creazione oltre il nichilismo, in direzione dell'"opera d'arte senza artista".

In *Archeologia dell'opera d'arte*, Agamben ricostruisce la concezione dell'opera d'arte dalla *Metafisica* e dalle *Etiche* di Aristotele, passando per la figura dell'artista nel Rinascimento, fino all'arte contemporanea di Marcel Duchamp. Laddove «i greci privilegia[vano] l'opera rispetto all'artista (o all'artigiano)», essenzialmente perché secondo loro «l'*energeia*, l'attività produttiva vera e propria», non risiede nell'artista bensì nell'opera (Agamben 2017: 16), nel Rinascimento

l'arte è uscita dalla sfera delle attività che hanno la loro *energeia* fuori di esse, in un'opera, e si è spostata nell'ambito di quelle attività che, come la conoscenza o la prassi, hanno in se stesse la loro *energeia*, il loro essere-in-opera. L'artista [...] come il teoreta, rivendica ora la padronanza e la titolarità della sua attività creativa (Agamben 2017: 18).¹⁵

Nella concezione rinascimentale «l'arte non risiede nell'opera, ma nella mente dell'artista» (Agamben 2017: 19), in un accostamento fra Dio e la creazione artistica: «È da questo paradigma che deriva la sciagurata trasposizione del vocabolario teologico della creazione all'attività dell'artista, che fin allora nessuno si era sognato di definire creativa» (Agamben 2017: 19). Per analogia rispetto al Dio creatore, l'artista rappresenta una natura umana definita dalla sua attività creativa. La connessione, stabilita fin dal Rinascimento, fra opera d'arte, artista, attività creativa, dà forma a ciò che Agamben chiama "macchina artistica" (Agamben 2017: 20), un meccanismo che si mantiene in perfetta continuità con l'idea cristiana di creazione,

¹³ «Creare possibilità della volontà, le uniche in base a cui la volontà di potenza si libera a se stessa, è per Nietzsche l'essenza dell'arte» (Heidegger 2003: 284). Sull'idea che in Heidegger l'arte sia la condizione fondamentale e precipua per il realizzarsi della volontà di potenza, cfr. Enders 2012: 109. L'arte come volontà di potenza nel pensiero nietzscheano è per Heidegger lo stadio finale della moderna metafisica del soggetto. Heidegger sostiene anche che la figura dell'"artista-filosofo" si scontra contro la negazione della vita da parte del nichilismo della metafisica cristiano-platonica creando nuove forme e valori. Su questo, cfr. Sinnerbrink 2012: 420.

¹⁴ Agamben si chiede se esista «un'opera propria dell'uomo, o se questi non sia per caso come tale essenzialmente *argos*, senz'opera, inoperoso» (Agamben 1996: 109).

¹⁵ Agamben sottolinea come i Greci contrapponevano le attività che producono un'opera alle attività intrinsecamente improduttive e in cui l'*energeia* è invece nello stesso soggetto, come il vedere o il conoscere (Agamben 2017: 15).

conservando nella modernità l'idea di un Dio creatore. Da tale punto di vista, l'idea rinascimentale di opera d'arte secolarizza l'idea della creazione divina, eleva l'artista allo *status* di nuovo Dio e così svaluta l'opera d'arte come semplicemente contingente ed effimera (Agamben 2017: 19-20). Sin dal Rinascimento, l'artista diviene l'operatore supremo di quella macchina artistica che "meccanicamente" sforna opere d'arte.

Le basi teologiche della moderna "macchina artistica" sono evidenti nelle concezioni "misteriche" della religione dei primi del Novecento, che accostano l'azione sacra della liturgia e la prassi delle avanguardie artistiche (Agamben 2017: 19-22). Liturgia e *performance*, per Agamben, possono essere intese come forme di prassi «in cui l'azione stessa pretende di presentarsi come opera» (Agamben 2017: 25). Una simile *performance* trova la sua più estrema e forse ultima espressione nei *ready-made* di Duchamp, che Agamben definisce «atti esistenziali (e non opere d'arte)» (Agamben 2017: 25): «Direi che Duchamp aveva capito che ciò che bloccava l'arte era proprio quella che ho definito la macchina artistica, che aveva raggiunto nella liturgia delle avanguardie la sua massa critica»¹⁶. Duchamp disattiva la «macchina opera-artista-operazione» introducendo nel museo l'oggetto ordinario, forzandolo così a presentarsi come un'opera d'arte (Agamben 2017: 25-26). Ovviamente l'opera non è un'opera, l'operazione non è un'operazione e l'artista non è un artista: Duchamp «non agisce come artista, ma, semmai, come filosofo o critico o, come amava dire Duchamp, come "uno che respira", un semplice vivente» (Agamben 2017: 26).

Nella lettura offerta da Agamben, Duchamp esemplifica l'idea nietzscheana di "opera d'arte senza artista": i *ready-made* di Duchamp disattiverebbero l'analogia tra il Dio creatore e l'essere umano come creatore. È in questo senso che la morte di Dio implica la morte dell'artista come altro dio: la morte di Dio significa che gli esseri umani non sono più «i titolari trascendenti di una capacità di agire o di produrre opere» (Agamben 2017: 27). Agamben suggerisce così che gli artisti andrebbero pensati come dei «viventi che, nell'uso e soltanto nell'uso delle loro membra come del mondo che li circonda, fanno esperienza di sé e costituiscono sé come forme di vita» (Agamben 2017: 27-28). Il processo di creazione dopo la morte di Dio si situa, per Agamben, oltre il paradigma di (auto)padronanza che sottende l'idea moderna di soggettività. L'arte diviene «il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costituire la sua vita come una forma di vita». In tale processo, «come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità» (Agamben 2017: 28)¹⁷. Ci

¹⁶ E ancora: Duchamp «sapeva perfettamente di non operare come artista. Sapeva anche che la strada dell'arte era sbarrata da un ostacolo insormontabile, che era l'arte stessa, ormai sostituita dall'estetica come una realtà autonoma» (Agamben 2017: 25).

¹⁷ La riflessione di Agamben intorno all'essere umano come artista o come autore è esemplificata dal suo approccio metodologico alla concezione deleziana di atto di creazione: «Perché se si segue fino in fondo questo principio metodologico, si arriva fatalmente a un punto in cui non è possibile

troviamo qui in una posizione opposta rispetto a quella di Heidegger secondo cui la morte di Dio conduce all'egemonia e al parossismo della soggettività moderna. C'è però da comprendere cosa significhi per Agamben che Duchamp «non agisce come artista» ma come «un semplice vivente». Forse Agamben ci sta suggerendo che nel *ready-made* di Duchamp è il vivente (*zoe*) che dà forma a se stesso? Qual è la relazione fra vita e creazione esemplificata in Duchamp?

Dopo la morte di Dio, il processo di creazione non conduce più a un'opera o a un prodotto, come nella concezione rinascimentale dell'opera d'arte, e l'artista non persegue più un ideale di bellezza o di verità come nell'analogia della creazione di Dio. La macchina artistica si arresta, permettendo all'artista di «girare a vuoto», e apre così nuove possibilità di vita, o quelle che Agamben definisce anche nuove possibilità d'uso (Agamben 2017: 51-52). La disattivazione o l'inoperosità della macchina artistica è centrale nella comprensione agambeniana dell'atto della creazione dopo la morte di Dio.

La riflessione sull'inoperosità getta luce sulla tesi di Agamben sulla relazione interna tra creazione e anarchia. Sviluppando l'intuizione di Deleuze che collega la creatività alla resistenza, Agamben sostiene che l'atto della creazione non è una semplice «opposizione a una forza esterna» (Agamben 2017: 33), dal momento che «la potenza che l'atto di creazione libera [deve] essere una potenza interna allo stesso atto, come interno a questo deve essere anche l'atto di resistenza» (Agamben 2017: 34). Agamben identifica un principio interno, una negatività o una resistenza, all'opera nell'atto creativo. A sostegno della sua tesi, Agamben risale alla *Metafisica* di Aristotele, secondo cui «colui che possiede - o ha l'abito di - una potenza può tanto metterla in azione che non metterla in atto» (Agamben 2017: 35)¹⁸. Sulla base di questo assunto aristotelico, Agamben può sostenere che «l'uomo può avere signoria sulla sua potenza e aver accesso a essa solo attraverso la sua impotenza; ma - proprio per questo - non si dà, in verità, signoria sulla potenza *ed essere poeta significa: essere in balia della propria impotenza*» (Agamben 2017: 38). Cruciale per la tesi agambeniana è che «il passaggio all'atto può solo avvenire trasportando nell'atto la propria potenza-di-non» (Agamben 2017: 38). Per Agamben, «potenza-di-non» è un altro nome per indicare la contingenza inscritta nell'atto di creazione: «A imprimere sull'opera il sigillo della necessità è, dunque, proprio ciò che poteva non essere o poteva essere altrimenti: la sua contingenza» (Agamben 2017: 40).

distinguere fra ciò che è nostro e ciò che spetta invece all'autore che stiamo leggendo. Raggiungere questa zona impersonale di indifferenza, in cui ogni nome proprio, ogni diritto d'autore e ogni pretesa di originalità vengono meno, mi riempie di gioia» (Agamben 2017: 31). Qui la creazione o la produzione è simile a uno «sviluppo» in cui l'autore si perde, uno sviluppo che, una volta giunto a compimento, non può più essere ricondotto all'origine, a un soggetto o a un autore. Secondo Agamben, questo principio metodologico risale all'idea di Feuerbach di *Entwicklungsfähigkeit*, per cui cfr. Agamben 2008: 8, 85 ss.

¹⁸ Questa interpretazione neo-aristotelica è centrale nella filosofia agambeniana, per cui cfr. Agamben 2005; de la Durantaye 2009.

L'idea che nella creatività ci sia il trasferimento nell'atto di una potenza-di-non viene confrontata da Agamben con l'immagine offerta da Simondon della natura dell'essere umano come

un essere a due fasi, che risulta dalla relazione fra una parte non individuata e impersonale e una parte individuale e personale. Il preindividuale non è un passato cronologico che, a un certo punto, si realizza e risolve nell'individuo: esso coesiste con questo e gli resta irriducibile (Agamben 2017: 41).¹⁹

Per Agamben, nell'atto della creazione, l'impersonale «precede e scavalca il soggetto individuale» e l'elemento personale «ostinatamente gli resiste» (Agamben 2017: 41). In questa dialettica, l'elemento impersonale rappresenta «la potenza-di, il genio che spinge verso l'opera e l'espressione», mentre il personale rappresenta la potenza-di-non che «resiste all'espressione e la segna con la sua impronta» (Agamben 2017: 41). Da questo punto di vista, l'opera riflette sia l'elemento impersonale, potenza creativa, sia l'elemento personale, che gli resiste, nella loro reciproca tensione.

La riflessione agambeniana sull'inoperosità può essere intesa come un commento alla concezione di Nietzsche della morte di Dio e del diventare «poeti della nostra vita». Agamben descrive la tensione tra potenza e impotenza analogamente alla tensione tra stile e maniera che prende forma nella vita creativa del poeta: «Lo stile è un'appropriazione disappropriante (una negligenza sublime, un dimenticarsi nel proprio), la maniera una disappropriazione appropriante (un presentirsi o un ricordarsi nell'improprio)» (Agamben 2017: 79-80). Il modello della vita del poeta può essere esteso a «ogni uomo parlante rispetto alla sua lingua e [a] ogni vivente rispetto al suo corpo, [essendovi] sempre, nell'uso, una maniera che prende le distanze dallo stile, uno stile che si disappropria in maniera» (Agamben 2017: 80). Questa tensione tra «da una parte appropriazione e abito, dall'altra perdita ed espropriazione» definisce ciò che Agamben definisce "uso" (Agamben 2017: 80), nozione alla base della comprensione dell'umano come essere vivente senza opera, laddove «i moderni sembrano incapaci di concepire la contemplazione, l'inoperosità e la festa altrimenti che come riposo o negazione del lavoro» (Agamben 2017: 49).

Agamben conclude sostenendo che la contemplazione e l'inoperosità sono «gli operatori metafisici dell'antropogenesi» (Agamben 2017: 50). «La domanda

¹⁹ La concezione di Simondon dell'umano come essere a due fasi ha forti affinità con l'idea nietzscheana dell'umano come creatura e creatore: «Nell'uomo *creatura* e *creatore* sono congiunti: nell'uomo c'è materia, frammento, sovrabbondanza, creta, melma, assurdo, caos; ma nell'uomo c'è anche il creatore, il plasmatore, la durezza del martello, la divinità di chi guarda e c'è anche un settimo giorno - comprendete voi questa antitesi?» (Nietzsche 1972a: 134). Vale la pena ricordare che Roberto Esposito ha associato l'impersonale all'animale e così offre una lettura di Simondon che potrebbe riconciliare i punti di disaccordo fra Agamben e Nietzsche a proposito di creatività e animale (Esposito 2007).

sull'opera o sull'assenza di opera dell'uomo» è di tale importanza perché da essa dipende «la possibilità di assegnargli una natura e un'essenza propria» (Agamben 2017: 48). Connettendo creatività e inoperatività, Agamben intende liberare «il vivente uomo da ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato» e aprire così l'essere umano a «quella particolare assenza di opera che siamo abituati a chiamare “politica” e “arte”» (Agamben 2017: 50-51).

Agamben dà conto della creatività come inoperosità sfruttando l'artista come modello per il “costituirsi” di una “forma-di-vita”. Tuttavia, le considerazioni di Agamben secondo cui la potenza-di-non è intrinseca all'essere umano, e la sua creatività è una funzione della resistenza personale alla dimensione impersonale della vita che gli umani condividono con la vita non umana, solleva la questione se l'inoperosità come operatore metafisico dell'antropogenesi non riattivi paradossalmente la “macchina antropologica” che Agamben ha descritto ne *L'aperto*. L'inoperosità ricostituisce l'uomo attraverso un meccanismo di esclusione mediante il quale l'animale, la vita (*zoe*), il corpo, gli istinti, ecc., sono esclusi in quanto “inumani”? Nella prossima sezione, si mostrerà come la concezione nietzscheana di creazione e creatività fornisca alcuni suggerimenti su come disattivare la “macchina opera-artista-operazione” senza ripiombare nella “macchina antropologica”.

2. LA MORTE DI DIO E LA MORTE DELL'UOMO

L'inoperosità è considerata da Agamben un operatore antropogenetico post-metafisico. L'essere umano è strutturalmente un essere inoperoso, la cui profonda umanità è legata alla consapevolezza di esser privo di una propria “opera”. Per parte sua, Nietzsche non intende la creazione come un processo umanizzante: per Nietzsche, la morte di Dio implica la morte dell'essere “umano”, e dunque mette in questione l'idea stessa di (antropo)genesi: «Non vedo perché l'organico in genere debba una volta aver preso *inizio* – [*entstanden sein muss*]» (Nietzsche 1975: 115). Nell'interpretazione offerta da Löwith, dopo la morte di Dio, l'essere umano non ha più fissa dimora fra l'animalità e il divino²⁰. Come tale, l'evento della morte di Dio non lascia vuoto solo il posto di Dio, ma anche quello dell'essere umano. In un frammento postumo, Nietzsche annota: «L'uomo non esiste: perché non è esistito un primo uomo – così ragionano gli animali» (Nietzsche 1986: 51). Contrariamente ad Agamben, per il quale la contemplazione è uno degli operatori dell'antropogenesi, la vita filosofica non si salva dall'antiumanismo nietzscheano. Come ha

²⁰ «Se Dio è morto, l'uomo perde la posizione che finora occupava quale creatura intermedia fra esser-Dio ed esser-animale. Egli sta su se stesso come su un cavo teso sull'abisso del nulla e sospeso nel vuoto» (Löwith 1985: 43-44). Ancora Löwith: «Tutto quanto il complesso dell'umanità tradizionale non è più obbligatorio per la nuova determinazione dell'uomo in Nietzsche» (Löwith 1982: 477).

correttamente segnalato Azzam Abed, dopo la morte di Dio «nel filosofo non rimane altro che l'animale» (Abed 2015: 125-126)²¹.

Alcuni commentatori hanno sostenuto che il significato del naturalismo radicale di Nietzsche è che la specie umana produce cultura o arte come se le estrapolasse da precise istruzioni insite nel suo codice genetico, così come gli alberi producono mele (cfr. Leiter 2002: 10). L'arte realizzerebbe dunque il "destino biologico" della specie umana. A ben vedere, però, il naturalismo nietzscheano non può essere definito né ateistico né positivistico (cfr. Figl 2000; Schacht 1983); anzi, Nietzsche considera l'ateismo sintomatico di quel positivismo scientifico che egli rigetta (cfr. Nietzsche 1965: 129-130)²². A differenza di Agamben, il quale, seguendo Arendt, segnalerà l'urgenza di liberare l'umano dal suo «destino biologico» prendendo le distanze dalla natura (Agamben 2017: 50-51), Nietzsche invoca che l'uomo sia ritratto alla natura (Nietzsche 1972d: 139-142; cfr. Lemm 2020b): le nozioni di "codice genetico" o "destino biologico" sono ombre di Dio che vanno superate, per diventare davvero "fisici" e, così, genuinamente creativi. «Dobbiamo diventare coloro che meglio apprendono e scoprono tutto quanto al mondo è normativo e necessario [...] mentre fino a oggi tutte le valutazioni e gli ideali sono stati edificati sull'ignoranza della fisica e *in contraddizione* con essa» (Nietzsche 1965: 193-196). I fisici di Nietzsche liberano la natura dalla figura del Dio creatore, scoprendo così che la natura stessa è creativa e artistica. Si tratta della sdivinizzazione della natura di cui Nietzsche segnala l'urgenza: «Quando sarà che tutte queste ombre di Dio non ci offuscheranno più? Quando avremo del tutto sdivinizzato la natura! Quando potremo iniziare a *naturalizzare* noi uomini, insieme alla pura natura, nuovamente ritrovata, nuovamente redenta!» (Nietzsche 1965: 117-118). Per Nietzsche, questa natura «nuovamente redenta» può disvelare ciò che crea e dà forma alla vita, ossia l'animalità dell'essere umano, la naturalità «nuovamente ritrovata» dell'essere umano. La critica mossa da Nietzsche alla concezione tradizionale della cultura (a cui mi sono già riferita in termini di "civilizzazione" (Lemm 2009)) scioglie l'animale e libera così la possibilità di creare nuove forme di vita. La morte di Dio così come morte dell'umano consente di recuperare una nuova relazione tra natura e creatività, e comprendere finalmente cosa significhi per l'animale umano essere "più naturale" e creativo.

Ma se l'essere umano non è altro che un animale, che cosa significa per questo animale creare forme di vita? Da un punto di vista nietzscheano, il parallelo istituito da Agamben tra la dimensione personale (individuale/umana) e impersonale (non individuale/animale) della vita umana, da un lato, e, dall'altro, una produzione in cui l'individuo lascia il proprio segno sulla tensione artistica all'espressione

²¹ A riguardo, scrive Nietzsche: «Ogni animale, e quindi anche la *bête philosophique*, tende istintivamente a un *optimum* di condizioni favorevoli, date le quali può scatenare completamente la sua forza attingendo il suo *maximum* nel sentimento di potenza» (Nietzsche 1972d: 309).

²² A proposito di questi passaggi nietzscheani, si veda la brillante interpretazione di Gentili 2001: 241 ss.

resistendole, rimane tutta interna a una comprensione molto tradizionale della creazione come processo produttivo di forme culturali attraverso il contenimento delle espressioni vitali dell'animalità, degli istinti e delle pulsioni. La rappresentazione agambeniana dell'artista come qualcuno che «spinge verso l'opera e l'espressione» e «precede e scavalca il soggetto individuale», fa eco allo stereotipo dell'artista come animale la cui espressione disinibita e caotica di impulsi e passioni, ossia delle energie artistiche anarchiche, deve essere imbrigliata, controllata e contenuta dall'individuo affinché tale resistenza lasci un segno e trasformi la vita (*zoe*) in una forma culturale superiore (*bios*): «La resistenza agisce come una istanza critica che frena l'impulso cieco e immediato della potenza verso l'atto e, in questo modo, impedisce che essa si risolva e si esaurisca integralmente in questo» (Agamben 2017: 39).

Con l'immagine della morte di Dio, Nietzsche revoca in questione la tradizionale comprensione della cultura come conferma della posizione di superiorità dell'essere umano. Dopo la morte di Dio, la cultura non può più essere assunta come discriminante tra uomo e animale: «Non deriviamo più l'uomo dallo "spirito", dalla "divinità", lo abbiamo ricollocato tra gli animali» (Nietzsche 1970b: 179-180). In senso nietzscheano, il rapporto tra creazione e resistenza pensato da Agamben deve essere invertito: non è l'umano (il personale) a dover resistere all'imposizione dell'animale (l'impersonale) al fine di creare, essendo piuttosto la creatività a venire alla luce nella misura in cui l'animale resiste alle costrizioni della forma umana. Stando alla critica nietzscheana al Cristianesimo, ciò contro cui dobbiamo resistere e che va definitivamente superato è ogni forma culturale di dominio sulla vita, quelli che Nietzsche definisce «delitti contro la vita». Il problema della visione cristiana del mondo non è la sua vicinanza a Dio, ma il fatto che essa deturpi la vita: «Quel che *ci* divide non sta nel fatto che non ritroviamo Dio né nella storia, né nella natura e neppure dietro la natura – bensì nella circostanza che noi sentiamo quel che viene venerato come Dio, non come "divino", ma come miserabile, assurdo, dannoso, non soltanto come errore, ma come *delitto contro la vita*» (Nietzsche 1970b: 229). Nietzsche intende dissipare il pregiudizio secondo cui la "cultura" sarebbe un carattere distintivo e nobilitante della specie umana, e a tal fine invita a sdivinizzare la natura e per poi «origliare gli idoli» che si nascondono nella storia, nella natura o dietro essa (Nietzsche 1970a: 53-54). Ma ciò che davvero differenzia il naturalismo di Nietzsche da un naturalismo positivista moderno è l'affermazione della vita e della creatività della natura, il cui esempio è offerto dai Greci e dal Rinascimento.

Le differenze tra Agamben e Nietzsche in merito al rapporto tra animalità e creatività ricadono proprio nelle loro visioni contrastanti in merito al Rinascimento. Se Agamben contrappone la concezione della creazione come inoperatività all'esempio rinascimentale della produttività artistica, Nietzsche intende la creatività rinascimentale come un modo di divenire più naturale, più animale, dell'essere umano nel suo superamento dell'essere umano come creatore secondo il modello del Dio

cristiano, in direzione dell'apertura di una molteplicità di nuovi dei²³. Per Nietzsche, il Rinascimento rappresenta un superamento del Dio cristiano, mentre Agamben in *Creatività e anarchia* suggerisce di intenderlo come il momento in cui il Dio cristiano viene reintegrato nella forma della macchina artistica. Nietzsche celebra il Rinascimento come l'epoca in cui si supera la visione cristiana del mondo e l'idea associata di creazione divina, ritornando a un'idea greca della natura, intesa come caos e creatività: «Il carattere complessivo del mondo è [...] caos per tutta l'eternità, non nel senso di un difetto di necessità, ma di un difetto di ordine, articolazione, forma, bellezza, sapienza e di tutto quanto sia espressione delle nostre estetiche natura umane» (Nietzsche 1965: 117). Nietzsche dunque accoglie il Rinascimento e analogamente sfrutta la fine del Cristianesimo come fondamento da cui superare una menzogna millenaria mediante un ritorno all'origine della filosofia greca (Löwith 1982: 285-286). Dal suo punto di vista, la figura dell'artista nel Rinascimento celebra la divinizzazione della natura (umana) ed esemplifica una naturalezza «più naturale» dell'essere umano (Nietzsche 1972b: 352). Nel Rinascimento, l'arte diventa natura e la natura arte²⁴. Contrariamente all'antropogenesi descritta da Agamben, con la morte di Dio Nietzsche indica la vita per un ritorno alla vita animale (*zoe*), sorgente di creatività. Questa relazione immanente tra animalità e creatività in Nietzsche si riflette nel carattere an-archico dell'arte e della creazione: mentre Agamben colloca il carattere anarchico della creazione nella potenza-di-non dell'individuo, Nietzsche la riscopre nell'animalità dell'essere umano.

3. CONTINGENZA, RESISTENZA E SUPERAMENTO DI SÉ

Le diverse concezioni di Nietzsche e Agamben del tenore an-archico della creatività hanno un riscontro nelle loro visioni divergenti della contingenza e della resistenza in seno alla creazione di una forma-di-vita. Laddove Agamben iscrive la contingenza nella potenza-di-non, Nietzsche concepisce la contingenza della

²³ Contro il naturalismo positivista, Nietzsche sostiene che Dio e gli dei sono il risultato dell'antropomorfosi: tutti gli dei sono prodotti dagli umani e perciò sono mortali e finiti. Nietzsche prevede la nascita di nuovi dei in un'epoca che egli descrive come empia e disumana: «Lo sappiamo, il mondo in cui viviamo è sdivinizzato, immorale, "inumano"» (Nietzsche 1965: 258). E sostiene che divino è il fatto che ci siano molti dei, ma non l'unico Dio cristiano cfr. Löwith 1985: 39. Di qui, Vattimo può sostenere che uno dei principali esiti filosofici della morte del Dio metafisico sia la rinnovata possibilità dell'esperienza religiosa, la rinascita del sacro nelle sue molteplici forme cfr. Vattimo 2002: 15-20, 26-27. La morte di Dio non è la morte degli dei: in realtà, Nietzsche vede nella creazione di nuovi dei una delle più alte espressioni della creatività. Su nuove divinità e una nuova religione in Nietzsche cfr. Figl 2000; Lampert 2006.

²⁴ Nella sua prima opera, Agamben dà nota del "più alto compito" relativo alla figura nietzscheana dello *Übermensch* e all'eterno ritorno dell'uguale come «un diventar natura dell'arte che è, al tempo stesso, un diventare arte della natura» (Agamben 2002: 139). Si tratta di una posizione piuttosto differente rispetto a quella assunta in *Creazione e anarchia*. Sulla relazione tra recitare un ruolo come artificio e il carattere come natura, si veda anche Nietzsche 1965: 224-226.

creazione come una relazione con il fuori, con l'esteriorità (cfr. Foucault 2004a; 2004b), secondo cui l'opera d'arte rappresenta una esternalizzazione dell'essere umano che assume la forma dell'evento.

Collocandosi nella prospettiva della morte di Dio nietzscheana, è lecito porsi la domanda se le categorie aristoteliche di "potenza di agire" e "potenza di non agire", che Agamben chiama in causa per spiegare il processo di creazione, non siano esempi di «fatti interiori», quelle «cause spirituali» che Nietzsche inserisce tra i «quattro grandi errori». Il processo di creazione, secondo Nietzsche, non può essere spiegato come un movimento o uno stato interiore all'artista o all'individuo, essendo la creazione un evento più che un'azione. La contingenza è dunque sempre e necessariamente l'accadere di un'esteriorità, l'incontro con un corpo. Essere un artista o creare una forma di vita significa abbracciare la contingenza del mondo e amarla: un *amor fati*. Il rapporto tra contingenza e necessità in Nietzsche culmina nella sua visione dell'eterno ritorno dell'uguale, entro cui, affermando la vita in tutte le sue forme, imprimiamo «sull'opera il sigillo della necessità» (Agamben 2017: 40)²⁵. La creatività nel senso nietzscheano non è in balia di «ciò che poteva non essere o poteva essere altrimenti», come in Agamben (Agamben 2017: 40).

È per questo che Nietzsche osserva il processo di creazione come quella complessa relazione tra l'artista e il suo tempo che può essere detta il "genio". Stagliandosi sul divenire storico, che Nietzsche concepisce come un alternarsi di permanenza e dissoluzione, il genio emerge nella sua radicale contingenza, culminando in un'opera impossibile da attribuire a un artista. Egli descrive l'inattualità della creazione come fine e punto di svolta, un'esplosione che irrompe nel corso della storia:

I grandi uomini sono, al pari delle grandi epoche, materie esplosive in cui è accumulata una forza enorme; il loro presupposto, storicamente e filosoficamente, è sempre lo stesso: che si sia lungamente raccolto, accumulato, risparmiato e conservato in vista di loro - che per lungo tempo non si sia verificata alcuna esplosione. Se la tensione nella massa si è fatta troppo grande, basta lo stimolo più accidentale per chiamare al mondo il «genio», l'«azione», il grande destino (Nietzsche 1970a: 143-144).

Nietzsche intende le grandi "azioni" come eventi che non possono essere ricondotti a un atto o una causa individuale, inseparabilmente intrecciati a una costellazione storica entro cui si originano e prendono a esistere. In tale costellazione storica, il genio forse non è altro che uno stimolo accidentale che annuncia l'azione nel mondo (Nietzsche 1965: 159-160). L'idea della creazione come evento rispecchia la dimensione storica della contingenza nella concezione della creatività di Nietzsche, provenendo dal suo rifiuto della trascendenza come conseguenza diretta della morte di Dio.

Esiste, poi, una seconda dimensione della contingenza implicata nell'idea nietzscheana della creazione, che già altrove ho definito "dimenticanza dell'animale"

²⁵ Sull'intimo legame tra la morte di Dio e l'eterno ritorno dell'uguale in Nietzsche, cfr. Löwith 1985; Figl 2000.

(Lemm 2009). Nel naturalismo di Nietzsche, l'oblio animale istituisce il legame tra animalità e creatività (Lemm 2008); e tale oblio è ritrovato da Nietzsche nelle nature vigorose, piene, in cui c'è «una sovrabbondanza di forza plastica, imitatrice, risanatrice e anche suscitatrice d'oblio» (Nietzsche 1972d: 238). L'oblio definisce la creatività del genio della cultura che «si consuma, non si risparmia» (Nietzsche 1970a: 145); esso è anche la fonte del virtuoso, la cui «forza sta nel suo dimenticare se stesso» (Nietzsche 1972c: 400-401); ed è propria del donatore amato da Zarathustra, poiché la sua anima «trabocca [fino a] fargli dimenticare se stesso» (Nietzsche 1973: 10). Nietzsche descrive il processo di creazione come un movimento naturale paragonabile a quello di un fiume che sfonda gli argini. Lo straripamento del sé nell'atto della creazione è involontario e ineluttabile (cfr. Nietzsche 1970a: 143-145; Nietzsche 1973: 3), e impossibile da attribuire a un soggetto intenzionale, a una decisione consapevole o a un atto volontario. L'oblio (animale) non è, per Nietzsche, né una capacità, né una facoltà, né una potenza; è piuttosto una forza vitale attiva nel processo creativo. Tale processo dipende da forze plasmatiche non umane, che non possono essere possedute e che, tuttavia, ci appartengono intrinsecamente. Si può dunque descrivere l'artista come colui nel quale l'animalità e l'esistenza di essere vivente sono tornate a essere creative e produttive.

In Nietzsche, l'oblio animale stringe una relazione agonistica con la memoria, in cui l'oblio cancella le forme precostituite e apre la possibilità di creare nuove forme. Questo movimento è paragonabile alla tensione dinamica osservata da Agamben tra stile, «una negligenza sublime, un dimenticarsi nel proprio», e maniera, «un presentirsi o un ricordarsi nell'improprio» (Agamben 2017: 79-80). Per Nietzsche la creazione comporta perdite radicali (cfr. Bataille 1992): è un movimento espropriante, con il quale il cosiddetto «eroe» subisce (*Untergang*), si abbandona, trabocca e si consuma²⁶. L'irruzione di tutta la potenza accumulata nell'azione del genio è pensabile come un dono²⁷:

Il genio - nell'opera e nell'azione - è necessariamente un dissipatore: lo spendersi è la sua grandezza... L'istinto dell'autoconservazione è, per così dire, sospeso; la strapotente pressione delle forze erompendi gli inibisce ogni salvaguardia e ogni cautela in questo senso. Si chiama ciò «olocausto»; si esalta in ciò il suo «eroismo», la sua indifferenza verso il proprio bene, la sua dedizione a una idea, a una grande causa, a una patria: ma sono tutti fraintendimenti... (Nietzsche 1970a: 145).

²⁶ In merito alla «forza sovrabbondante, gravida d'avvenire», che urge nel creatore, cfr. Nietzsche 1965: 249. Si veda anche Nietzsche 1965: 90-92, in cui Nietzsche descrive l'eroe tragico come una «specie di deviazione dalla natura»: «forse il cibo più gradevole per la superbia dell'uomo: è per cagion sua che egli ama in generale l'arte come espressione di una elevata ed eroica innaturalità e convenzione». Nietzsche individua una relazione tra arte e religione: entrambe offrono una visione semplificata e trasfigurata dell'individuo come un eroe, come qualcosa del passato e come un tutto (Nietzsche 1965: 88-89).

²⁷ Cfr. Nietzsche 1973: 88-93. Secondo Deleuze, la vita come volontà di potenza «è essenzialmente creatrice e donatrice» (Deleuze 1978: 130).

È solo abbandonando noi stessi che la vita ci dà forma, ed è distruggendo la forma preconstituita che ci si ricrea come forma nuova. E tuttavia, mentre ad Agamben la tensione tra stile («perdita ed espropriazione») e modo («appropriazione e abito») si stabilisce in una forma d'«uso» e «costituisce» una forma-di-vita (Agamben 2017: 80), nel pensiero di Nietzsche questa tensione, questa lotta non si risolve in una figura definitiva. La creazione è an-archica perché, lungi dal perseverare in un'identità o in una forma, Nietzsche concepisce la (auto)creazione come un continuo (auto)superamento.

La nozione di superamento di sé che Nietzsche associa all'*Übermensch* è intimamente correlata al suo pensiero sulla morte di Dio. L'umano non è un nuovo Dio; piuttosto, come già affermato, «il superamento del Cristianesimo si identifica con il superamento dell'uomo» (Löwith 1982: 286)²⁸; e, in altre parole, la morte di Dio richiede un continuo superamento di sé dell'essere umano²⁹. Per Nietzsche, non ci può essere un superamento definitivo della figura di Dio:

Nella vecchia Europa, mi sembra che anche oggi sia pur sempre la maggioranza ad aver necessità del Cristianesimo, perciò esso continua sempre a trovare chi gli presta fede. Così infatti è l'uomo: anche se un articolo di fede potesse essere mille volte confutato – posto che egli lo sentisse necessario –, continuerebbe sempre a tenerlo per «vero» [...]. [È] *quell'istinto della debolezza*, che in realtà non crea religioni, metafisiche, convincimenti di ogni specie, ma... li conserva (Nietzsche 1965: 211-212).

Dio resta (*bleibt*) (Nietzsche 1965: 129-130) e allunga la sua «immensa orribile ombra» sull'Europa (Nietzsche 1965: 117)³⁰. Questo è il motivo per cui per Nietzsche permane sempre l'urgenza di vincere Dio: la libertà creativa non è scontata, ma va costantemente riconquistata (Nietzsche 1970a: 139-141). Perciò non possiamo semplicemente abbandonare la macchina artistica al suo destino, come suggerisce Agamben: prima che essa inizi a “girare a vuoto”, come l'artista-filosofo spirituale Agamben prevede, c'è ancora del lavoro da fare.

²⁸ Heidegger si premura di precisare che sarebbe scorretto assumere la morte di Dio nietzscheana come la mera sostituzione di Dio con l'umano: «Il posto che, *metafisicamente* pensato, è proprio di Dio, è il luogo della effettuazione causativa e della conservazione dell'essente in quanto essente creato. Questo luogo di Dio può restare vuoto [...] L'oltreuomo non subentra né ora né mai al posto di Dio: il posto a cui accede il volere dell'oltreuomo è un altro ambito di un'altra fondazione dell'essente in un altro suo essere. Questo altro essere dell'essente è frattanto divenuto – e ciò segna l'inizio della *metafisica* moderna – la *soggettività*» (Heidegger 2006: 301).

²⁹ In una nota scritta durante la stesura de *La gaia scienza*, Nietzsche afferma: «Se dalla *morte di Dio* non ricaviamo una magnanima *rinuncia* e una continua vittoria *su di noi*, dobbiamo *portarne la perdita*» (Nietzsche 1986: 422).

³⁰ In merito alle ombre di Dio in Nietzsche cfr. Campioni 2008; Frank 1998.

BIBLIOGRAFIA

- Abed, A. 2015. *Nietzsche versus Paul*. New York: Columbia University Press.
- Agamben, G. 1994. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
- Agamben, G. 1995. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. 1996. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. 2002. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. 2005. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, G. 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. 2017. *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza.
- Ansell-Pearson, K. 2000. *On the Miscarriage of Life and the Future of the Human: Thinking Beyond the Human Condition with Nietzsche*. In «Nietzsche-Studien», 29, pp. 153-177.
- Bataille, G. 1992. *La nozione di dépense*. Traduzione a cura di F. Serna, in Id., *La parte maledetta*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 1-22.
- Campioni, G. 2008. *Nietzsche. La morale dell'eroe*. Pisa: ETS.
- Deleuze, G. 1978. *Nietzsche e la filosofia*. Traduzione a cura di S. Tassinari. Firenze: Colportage.
- De la Durantaye, L. 2009. *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford: Stanford University Press.
- Enders, M. 2012. *Heideggers Deutung von Nietzsches Proklamation des Todes Gottes*. In *Heidegger & Nietzsche*, a cura di B. Babich, A. Denker e H. Zaborowski. Leiden: Brill, pp. 97-120.
- Esposito, R. 2004. *Bios. Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- Esposito, R. 2007. *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- Figl, J. 2000. *'Tod Gottes' und die Möglichkeit 'neuer Götter'*. In «Nietzsche-Studien», 29, pp. 82-101.
- Foucault, M. 1989. *Sulla genealogia dell'etica: compendio di un work in progress*. Traduzione a cura di M. Bertani, in *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, a cura di H.L. Dreyfus e P. Rabinow. Firenze: Ponte alle Grazie, pp. 257-281.
- Foucault, M. 1998. *Che cos'è l'Illuminismo?*. Traduzione a cura di S. Loriga, in *Archivio Foucault 3: Estetica dell'esistenza, etica, politica*. Milano: Feltrinelli, pp. 253-261.

Foucault, M. 2004a. *Preface to Transgression*. Traduzione a cura di C. Milanese, in *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, pp. 55-72.

Foucault, M. 2004b. *Il pensiero del di fuori*. Traduzione a cura di C. Milanese, in *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, pp. 111-134.

Frank, D. 1998. *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. Paris: Presses Universitaires de France.

Gentili, C. 2001. *Nietzsche*. Bologna: ilMulino.

Habermas, J. 1973. *Prassi politica e teoria critica della società*. Traduzione a cura di A. Gajano. Bologna: ilMulino.

Heidegger, M. 2006. *La parola di Nietzsche «Dio è morto»*. Traduzione a cura di V. Cicero, in Id., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Milano: Bompiani, pp. 247-316.

Heidegger, M. 2008. *Lettera sull'«umanismo»*. Traduzione a cura di F. Volpi. Milano: Adelphi.

Kaufmann, W. 1974. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press.

Lampert, L. 2006. *Nietzsche's Philosophy and True Religion*. In *A Companion to Nietzsche*, a cura di K. Ansell-Pearson. London: Wiley-Blackwell, pp. 133-147.

Leiter, B. 2002. *Nietzsche On Morality*. London: Routledge.

Lemm, V. 2008. *The Biological Threshold of Modern Politics: Nietzsche, Foucault and the Question of Animal Life*. In *Nietzsche, Power and Politics: Nietzsche's Legacy as a Political Thinker*, a cura di H.W. Siemens e V. Roodt. Berlin: De Gruyter, pp. 679-699.

Lemm, V. 2009. *Nietzsche's Animal Philosophy: Culture, Politics and the Animality of the Human Being*. New York: Fordham University Press.

Lemm, V. 2017. *Points of Reference: Friedrich Nietzsche*. In *Agamben's Philosophical Lineage*, a cura di A. Kotsko e C. Salzani. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 171-177.

Lemm, V. 2020a. *The Work of Art and the Death of God in Nietzsche and Agamben*. In *Agamben and Existentialism*, a cura di C. Dickinson e M. Norris. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lemm, V. 2020b. *Homo Natura: Nietzsche, Philosophical Anthropology and Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Löwith, K. 1982. *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*. Traduzione a cura di G. Colli. Torino: Einaudi.

Löwith, K. 1985. *Nietzsche e l'eterno ritorno*. Traduzione a cura di S. Venuti. Bari-Roma: Laterza.

Nehamas, A. 1985. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge: Harvard University Press.

Nietzsche, F. 1965. *La gaia scienza*. Traduzione a cura di F. Masini, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. V.2. Milano: Adelphi, pp. 11-276.

Nietzsche, F. 1970a. *Il crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*. Traduzione a cura di F. Masini, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. VI.3. Milano: Adelphi, pp. 51-163.

Nietzsche, F. 1970b. *L'Anticristo*. Traduzione a cura di F. Masini, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. VI.3. Milano: Adelphi, pp. 165-262.

Nietzsche, F. 1972a. *Al di là del bene e del male*. Traduzione a cura di F. Masini, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. VI.2. Milano: Adelphi, pp. 1-209.

Nietzsche, F. 1972b. *Considerazioni inattuali II. Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Traduzione a cura di S. Giametta, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. III.1. Milano: Adelphi, pp. 257-355.

Nietzsche, F. 1972c. *Considerazioni inattuali III. Schopenhauer come educatore*. Traduzione a cura di M. Montinari, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. III.1. Milano: Adelphi, pp. 357-457.

Nietzsche, F. 1972d. *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*. Traduzione a cura di F. Masini, in *Opere complete di Nietzsche*, vol. VI.2. Milano: Adelphi, pp. 211-367.

Nietzsche, F. 1973. *Così parlò Zarathustra*. Traduzione a cura di M. Montinari, corrispondente a *Opere complete di Nietzsche*, vol. VI.1. Milano: Adelphi.

Nietzsche, F. 1975. *Frammenti postumi 1884-1885*, a cura di S. Giametta, corrispondente a *Opere complete di Nietzsche*, vol. VII.3. Milano: Adelphi.

Nietzsche, F. 1986. *Frammenti postumi 1882-1884*, a cura di L. Amoroso e M. Montinari, corrispondente a *Opere complete di Nietzsche*, vol. VII.1.2. Milano: Adelphi.

Norris, M.A. 2018. *Existential Choice as Repressed Theism: Jean-Paul Sartre and Giorgio Agamben in Conversation*. In *Religions*, 9.106, pp. 1-12.

Rauff, U. 2004. *An Interview with Giorgio Agamben*. In «German Law Journal», 5.5, pp. 609-614.

Revel, J. 2008. *Identità, natura, vita: tre decostruzioni biopolitiche*. In *Foucault, oggi*, a cura di M. Galzigna. Milano: Feltrinelli, pp. 134-149.

Sartre, J.P. 1946. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Éditions Nagel.

Schacht, R. 1983. *Nietzsche*. New York: Routledge.

Sinnerbrink, R. 2012. *Heidegger and Nietzsche on the End of Art*. In *Heidegger and Nietzsche*, a cura di B. Babich, A. Denker e H. Zaborowski. Leiden: Brill, pp. 417-428.

Vatter, M. 2016. *Law and Life Beyond Incorporation: Agamben, Highest Poverty, and the Papal Legal Revolution*. In *Agamben and Radical Politics*, a cura di D. McLoughlin. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 234-263.

Vattimo, G. 1998. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

Vattimo, G. 2002. *Il Dio che è morto*. In Id., *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso*. Milano: Garzanti.

Young, J. 2014. *The Death of God and the Meaning of Life*. London: Routledge.