

Attraverso la morfologia di Goethe, la riflessione estetica di Nietzsche e la *Lebensphilosophie* di Simmel si è inteso sviluppare una filosofia delle “forme di vita” nei termini di un’articolazione di tipi umani, modelli esistenziali, personificazioni esemplari e concrezioni simboliche in cui si concentra, come in una monade, un intero universo storico di pratiche, comportamenti, opzioni morali, attitudini culturali e disposizioni artistiche. Il genio, il poeta, l’eroe, il filisteo, il dotto, il giornalista, lo spirito libero, il buon europeo, lo scienziato, il prete, l’asceta, il criminale, il saggio o ancora l’operaio, l’uomo della folla, il *bohémien*, il *flâneur*, il *dandy* e il *blasé* diventano l’incarnazione plastica di forme di pensiero e di visioni del mondo di grande (in)attualità. Mentre il goethiano “fenomeno originario”, nella sua relazione con l’archetipo, rivela la presenza di una legge stabile – ancorché fluida e anti-essenzialistica – a fondamento del processo vitale di formazione, la casistica tipologica e psicologica di Nietzsche trova espressione nella stilizzazione provvisoria e nella condensazione dinamica della volontà di potenza in figure euristiche, che donano un volto – o meglio una maschera – all’intreccio prospettico dei nostri impulsi. Il carattere metamorfico e irriducibile del *Leben*, che si svincola completamente dalla rigidità del paradigma e dalla staticità dello *stereo-tipo*, ricorre nell’indagine estetico-sociologica di Simmel, la quale rivela, attraverso una sensibilissima analisi della metropoli moderna e dell’arte del ritratto, la contesa perenne tra la vita e le forme storico-culturali da essa prodotte.

**Alberto Giacomelli**, dottore di ricerca in Filosofia teoretica e pratica, è assegnista presso il dipartimento FISPPA dell’Università degli Studi di Padova, dove collabora con le cattedre di Estetica e Storia della filosofia moderna e contemporanea. I suoi principali interessi di studio riguardano l’estetica, l’intercultura e la filosofia di area tedesca del XIX e XX secolo, con particolare riferimento al pensiero di Nietzsche e alla relazione tra filosofia e linguaggi artistico-letterari, sia occidentali, sia sino-giapponesi. Autore di contributi in riviste e volumi nazionali e internazionali, per Mimesis ha pubblicato le monografie *Simbolica per tutti e per nessuno. Stile e figurazione nello Zarathustra di Nietzsche* (2012) e *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del Modernismo* (2019). Ha inoltre tradotto e curato l’opera di Ryōsuke Ōhashi *Kire: il bello in Giappone* (2017).

ISBN 978-88-5753-614-5

Mimesis Edizioni  
Filosofie  
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro

ALBERTO GIACOMELLI  
TIPI UMANI E FIGURE DELL'ESISTENZA

# ALBERTO GIACOMELLI

## TIPI UMANI E FIGURE DELL'ESISTENZA

GOETHE, NIETZSCHE E SIMMEL  
PER UNA FILOSOFIA DELLE FORME DI VITA



MIMESIS

MIMESIS / FILOSOFIE

N. 715

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università “Insubria”, Varese)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Morris L. Ghezzi (†, *Università degli Studi di Milano*), Gabriele Giacomini (*Università degli Studi di Udine*). Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Cassino*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Perticari (†, *Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università di Urbino*), Viviana Segreto (*Università degli Studi di Palermo*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



ALBERTO GIACOMELLI

TIPI UMANI  
E FIGURE  
DELL'ESISTENZA

*Goethe, Nietzsche e Simmel  
per una filosofia delle forme di vita*

 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Filosofie*, n. 715  
Isbn: 9788857576145

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## INDICE

INTRODUZIONE.	
STORIA MINIMA DEL CONCETTO DI <i>LEBENSFORM</i>	9
CAPITOLO I	
GOETHE E LA FORMA. TIPO, ARCHETIPO E FENOMENO ORIGINARIO	27
1. Alle origini della morfologia. Archetipo naturale e <i>Urphänomen</i>	27
2. <i>Eidos, entelecheia</i> e formazione. Goethe tra Platone e Aristotele	45
3. Le metamorfosi dei corpi. Goethe e Ovidio	53
4. “Legge, archetipo e mito”. Gli dèi come forme di vita	55
5. Il dire originario e il poeta. Heidegger e Walter F. Otto	69
6. Il <i>Torquato Tasso</i> come dramma caratterologico	78
7. Nietzsche e il “tipo”-Goethe	93
CAPITOLO II	
NIETZSCHE E LA PLURALITÀ DEL SÉ. ARTE, VITA E VOLONTÀ DI POTENZA	103
1. <i>Mihi ipsi scripsi</i> . Autoconfessione e oggettività storica	103
2. <i>Werde, der du bist</i> . L’arte di diventare ciò che si è	113
3. L’impossibile conoscenza di sé. L’inconscio e il demonico	117
4. Intelletto, volontà e pulsione. Carus, Schopenhauer, Nietzsche	124
5. Volontà di vita e volontà di potenza come pluralità di impulsi	131
6. Volontà di verità e volontà di potenza come intensificazione autosuperamento	141
7. Il “tipo”-Socrate e la <i>Vita femina</i>	149
8. Volontà di potenza come arte. Ebbrezza e forma della festa	153
CAPITOLO III	
NIETZSCHE E LA PERSONIFICAZIONE SIMBOLICA. DAL GENIO AL SAGGIO	167

1. Nascita della tragedia e metafisica del genio. Il dionisiaco e l'arte come redenzione	167
2. <i>Il cavaliere, la morte e il diavolo</i> e il "tipo"-Schopenhauer nelle <i>Inattuali</i>	179
3. Lo storico, il giornalista e il professore. Sul filisteismo della cultura	186
4. Ermanarico e Prometeo. Il tipo-eroe nel giovane Nietzsche	191
5. Dall'eroe allo spirito libero. Verso una "filosofia del mattino"	202
6. Dell'anima degli artisti e degli scrittori. Tramonto del genio e arte come menzogna	210
7. Arte e "gaia scienza". Il trovatore provenzale e il giullare	217
8. Il buon europeo e il "tipo"-Montaigne	226
9. Lutero e il Valentino. Figure del Rinascimento e della Riforma	233
10. Il criminale, il prete e il saggio. Tra delitto, asceti e <i>askesis</i>	242
11. Nietzsche e Foucault. Arte come estetica dell'esistenza?	248

#### CAPITOLO IV

##### SIMMEL E LE FIGURE DELLA MODERNITÀ.

LE METAMORFOSI DEL <i>LEBEN</i>	255
1. Nietzsche <i>fin de siècle</i>	255
2. <i>Lebensphilosophie</i> e azione reciproca	267
3. Il ritmo della vita. Figure della temporalità e della soglia	277
4. Simmel micrologico	289
5. Alle origini della <i>Stimmung</i> metropolitana. Genio e natura	293
6. Figure di Parigi. Wagner e Baudelaire	304
7. Le metropoli e la vita dello spirito. Il <i>blasé</i> a Berlino	315
8. L'occhio, l'orecchio e il naso. Sociologia dei sensi e forme della sensibilità	321
9. L'operaio, la moda e le forme stregate dell'eterno ritorno	328
10. La vita dipinta. Simmel interprete di Böcklin e Rembrandt	342

CONCLUSIONE. TRAMONTO DEL TIPO?	357
---------------------------------	-----

INDICE DEI NOMI	361
-----------------	-----



*Ai miei nonni*







## INTRODUZIONE STORIA MINIMA DEL CONCETTO DI *LEBENSFORM*

Una tradizione antica e ricchissima comprova l'idea che la filosofia corrisponda ad un'arte di vivere, e che tale arte si articoli in figure esemplari, immagini sensibili e paradigmi di esistenza simbolo delle plurime espressioni e declinazioni che la vita può assumere. Cosa rappresentano i protagonisti del *Simposio*, se non delle *dramatis personae*, delle maschere necessarie al genio drammaturgico di Platone per rappresentare plasticamente le correnti di pensiero della sua epoca? In maniera incomparabilmente più vivida rispetto a una neutra descrizione delle posizioni filosofiche e artistiche a lui coeve, Platone dona un *corpo*, un carattere e una psicologia a dei modelli di esistenza, a dei tipi umani che diventano incarnazione di idee. Pausania è il simbolo del retore-politico, Erissimaco esprime il personaggio del medico greco, Artistofane è la maschera della Musa della commedia, Agatone di quella della tragedia, Socrate è l'incarnazione del filosofo e così via<sup>1</sup>. Dai pensatori arcaici a Platone, dall'ermetismo rinascimentale al romanticismo, dalla morfologia di Johan Wolfgang Goethe alla metafisica caratterologica di Arthur Schopenhauer, dalla riflessione di Friedrich Nietzsche sino alla "filosofia della vita" del XX secolo, l'elemento espressivo più coerente e lo strumento ermeneutico più efficace per attraversare la complessità enigmatica dell'esistenza e rendere conto del materiale magmatico che è la vita senza tradirne l'essenza plurivoca, eterogenea, inquietante e irriducibile non sembra essere rappresentato dalla cogenza del concetto, dalla conoscenza inferenziale, scientifica, causale e meccanicista, né tantomeno dall'atteggiamento semplificatorio, riduzionista e verificazionista alla base del positivismo logico, bensì dal pensiero *simboli-*

---

1 Cfr. G. Reale, *Introduzione a Platone, Simposio*, Bompiani, Milano 2000, p. 6.

co, che si articola in figurazioni dell'umano, in "tipi", in "forme di vita", in immagini sintetiche di un peculiare *ethos* (carattere, comportamento, opzione morale, disposizione estetica)<sup>2</sup>.

Alla nozione di "forma di vita", sono intimamente legate quella di "tipo", "archetipo", "modello", "figura", "simbolo", "idea", "carattere", "paradigma": si tratta di lemmi che condensano in sé una pressoché inesauribile ricchezza semantica e una stratificazione di significati vasta quanto la stessa storia del pensiero occidentale. Se la relazione tra "vita" e "forma" nel mondo antico convoca un'articolazione concettuale di una complessità così ramificata da poter essere appena accennata in questa sede<sup>3</sup>, nel contesto della riflessione moderna di area tedesca il tema della *Lebensform* trova una sua nota articolazione esplicita (seppure piuttosto sporadica) nell'opera tarda di Ludwig Wittgenstein, il quale utilizza l'espressione cinque volte nelle *Ricerche filosofiche* (pubblicate postume nel 1953), una volta in *Della certezza* (1949-1951) e una negli *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia* (1948-1951). La "forma di vita" – sia essa intesa al singolare come *Lebensform* o al plurale come *Lebensformen* – appare a Wittgenstein intimamente legata al tema del linguaggio: giacché il linguaggio non è una statica fotografia del reale ma un organismo vivente, la *Lebensform* esprime il dinamismo vitale, la molteplicità, l'intreccio brulicante dei giochi linguistici in cui il linguaggio sembra consistere. "Immaginare un linguaggio", scrive Wittgenstein, "significa immaginare una forma di vita"<sup>4</sup>. La *Lebensform* è dunque espressione del dinamismo storico del linguaggio, che instaura un rapporto scambievole con la vita e con l'immaginazione, le quali si intrecciano ad esso modificandolo. "Forma di vita" quindi come sfondo pratico in cui (e di cui) il parlare vive, sottraendosi alla forma logica rigidamente normata: "la parola 'gioco linguistico'", scrive Wittgenstein, "è

2 Si è optato per riportare all'interno del testo i termini in greco traslitterati e privi di accentazione, ad eccezione di alcune espressioni ed etimologie significative, riportate sia in originale che in traslitterazione.

3 Cfr. infra, *Eidos, entelecheia* e formazione. Goethe tra Platone e Aristotele, pp. 45-52.

4 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), trad. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999, I, p. 19.

destinata a mettere in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita"<sup>5</sup>.

Il linguaggio, si potrebbe dire, non coincide con la *struttura* di un sistema formale, esattamente come il gioco degli scacchi non può essere ridotto al codice delle sue regole costitutive: in entrambi i casi il "gioco" – nella sua irriducibilità alla grammatica o al calcolo (*Kalkül*) – esula dalla sintassi ristretta della regola e si rivela *vitale* in quanto comprende un ambito esperienziale connotato da una molteplicità intraducibile in forme logicamente pure. L'indisponibilità da parte della *Lebensform* ad essere ricondotta a qualsiasi forma di "ideografia" o di "atomismo logico" legittima probabilmente un accostamento tra questa tarda nozione quella del "mistico" sviluppata nel *Tractatus*, laddove *das Mystische* compendia una sfera di esperienze essenziali dell'umano caratterizzate tuttavia da un'ineffabilità impossibile da significare attraverso il linguaggio.

Si tratta di un'analogia accattivante, che qui tuttavia non possiamo sviluppare ulteriormente; lo stesso riferimento a Wittgenstein non sarà del resto oggetto di ulteriori approfondimenti in queste pagine, e nondimeno esso appare utile a introdurre uno snodo teorico ricorrente e portante nel nostro testo, che pertiene all'irriducibile eccedenza della "forma di vita" rispetto a qualsiasi concettualizzazione e categorizzazione di tipo riduzionista o essenzialista.

La connotazione di fondo della cosiddetta *Lebensphilosophie* va in effetti riconosciuta nel carattere metamorfico e irriducibile della vita, nei confronti della quale nessuna sintesi, definizione intellettuale o costruzione teorica è adeguata. Da questo punto di vista un altro riferimento particolarmente proficuo appare quello all'opera di Eduard Spranger, il quale si forma nell'atmosfera culturale berlinese di fine Ottocento, permeata dalla "filosofia della vita" di Wilhelm Dilthey, sviluppando diffusamente il tema della *Lebensform* diversi decenni prima di Wittgenstein. "Non è improbabile", scrive Tonino Griffero, "che, almeno a livello terminologico, la definizione wittgensteiniana del gioco linguistico come forma di vita sia in relazione con il concetto sprangeriano di *Lebensform*"<sup>6</sup>. Da

5 Ivi, I, p. 23.

6 Cfr. T. Griffero, *Presentazione* a E. Spranger, *L'uomo estetico*, Aesthetica Preprint, Aesthetica Edizioni, Palermo 2016, p. 21.

una prospettiva di “filosofia della cultura” (*Kulturphilosophie*) e di critica della civiltà che tuttavia si discosta decisamente dall'impostazione “analitica” di Wittgenstein, Spranger si può porre in costellazione con altri interpreti del primo Novecento tedesco quali Georg Simmel, Oswald Spengler e Ludwig Klages, che tentarono di indagare – seppur da prospettive ermeneutiche nient'affatto sovrapponibili – la contesa perenne tra la vita e le forme storico-culturali che essa produce. Specificamente legati ad una concezione di storia delle idee intesa come “tipologia”, “psicologia della visioni del mondo”, “caratterologia psicologica e insieme come teoria dei valori con rilevanti conseguenze etiche”, sono poi autori quali Joachim Wach, Max Weber, Car Gustav Jung, Herman Nohl, Bernard Groethuysen, Hans Leisegang, Karl Mannheim, Karl Jaspers (quantomeno per quanto riguarda la sua lettura di Nietzsche), Ernst Kretschmer ed Emilio Betti<sup>7</sup>.

È noto inoltre, nel contesto italiano, l'importante progetto di ricerca sviluppato a partire dal 1995 da Giorgio Agamben sotto il titolo generale di *Homo sacer*, che articola il concetto di “forma di vita” in continuità con le acquisizioni della tarda filosofia foucaultiana<sup>8</sup>. I dispositivi disciplinari di controllo, manipolazione,

7 Cfr. *Ibidem*. Il pensiero di Dilthey, in quanto indagine delle tipologie e delle “visioni del mondo”, costituisce lo sfondo non solo del dibattito tedesco della prima metà del Novecento sulla “filosofia della cultura”, ma anche di quello sull’“antropologia della cultura”. Tale discussione produce un’analisi della vita su basi goethiane, focalizzando l’attenzione sull’interazione fra organismo (“forma vivente”) e ambiente. È questa, per esempio, l’impostazione del medico-filosofo Viktor von Weizsäcker, teorico del “circolo della forma” (*Gestaltkreis*). La congiunzione tra campo fisico e psichico, tra approccio scientifico-naturale e storico-culturale, tra biologia teorica e teoria dell’espressione, costituisce il plesso d’indagine di un importante studio di Salvatore Tedesco, rivolto alla progettazione di “una scienza estetica della forma vivente” che analizza, specie nella sua prima parte, il rapporto fondamentale tra forma e tempo. Al fine di rendere conto del nesso tra esperienza estetica e antropologia, Tedesco prende in esame le proposte teoriche di Weizsäcker, Erich Rothacker, Ludwig Klages, Max Scheler, Jakob von Uexküll, Arnold Gehlen e di molti altri decisivi interpreti della *Kulturanthropologie* tedesca. Cfr. S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell’espressione*, Mimesis, Milano 2008.

8 Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino 1995; Id., *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; Id., *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; Id., *Il Regno e la Gloria*, Neri Pozza, Vicenza 2007; Id., *Il sacramento del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2008; Id., *Atis-*

regolazione, esclusione, legittimazione e discriminazione indagati genealogicamente da Michel Foucault si rivelano per Agamben meccanismi di un totalitarismo mascherato votato alla “cattura” biopolitica del vivente. Il potere, declinato nei molti sensi della governamentalità (giuridica e non solo), riduce la vita a “nuda vita” (*bloßes Leben*)<sup>9</sup>: se vuole mantenere un legame armonico con la sua forma, e dunque aspirare alla sua *riuscita* e al pieno dispiegamento della sua *potenza*, la vita deve allora emanciparsi dalla morsa mortificante della soggettivazione, deve neutralizzare il dispositivo violento della sovranità tecno-politica. “Forma di vita” dunque come *pathos* ribelle, come pratica della libertà che sfugge alla presa del dispositivo, alla costrizione delle “raganatele del potere”<sup>10</sup>, e che si traduce, negli scritti più maturi di Foucault come *L’ermeneutica del soggetto* e *Il coraggio della verità*, in un esercizio di cura e plasmazione del sé. Solo praticando un’“estetica dell’esistenza” in quanto trasformazione e governo del proprio *ethos* e del suo rapporto col mondo diviene possibile il passaggio dal soggetto di diritto al soggetto etico.

Il problema del “buon vivere” di matrice aristotelica, legato alla *phronesis*, alla saggezza declinata nei termini dell’agire moralmente giusto, aveva d’altro canto fornito già a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso lo stimolo per il costituirsi in Germania di una corrente culturale compendiata nella formula “riabilitazione della filosofia pratica” (*Rehabilitierung der praktischen Philosophie*)<sup>11</sup>. Tale corrente in ambito tedesco ripercorre e rilancia la riflessione di Aristotele focalizzata sull’azione e sulla prassi, coltivando l’idea che la filosofia non rappresenti la costruzione di edifici teorici indifferenti alla vita, né un’osservazione teoretica che pone a distanza l’esistenza per osservarla in una considerazione neutrale e reificante. Lungi dal costituire una sfera separata dalla concretezza

*sima povertà*, Neri Pozza, Vicenza 2011; Id., *Opus Dei*, Bollati Boringhieri, Torino 2012; Id., *L’uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

- 9 Cfr. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, trad. it. di R. Solmi in Id., *Opere complete. Scritti 1906-1922*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 467-488.
- 10 M. Foucault, *Archivio Foucault, 2. 1971-1977. Poteri, saperi, strategie*, a cura di A. dal Lago, Feltrinelli, Milano 1997, p. 256.
- 11 Cfr. L. Iseppi, C. Natali, C. Pacchiani, F. Volpi, *Filosofia pratica e scienza politica*, a cura di C. Pacchiani, Francischi, Abano Terme 1980.



dell'azione, un esercizio tecnico astratto distinto da una peculiare opzione vitale, il pensiero direziona l'esistenza, forgiandola in forme peculiari. In quanto comprensione pratica che orienta la vita, il sapere filosofico deve ricadere su chi lo acquisisce, rendendolo capace di indirizzare la propria esistenza verso la sua *forma* riuscita, di plasmare la vita come si plasma un'opera d'arte.

Oltre a Foucault, in ambito francese sarà anzitutto Pierre Hadot a porsi in continuità con questa operazione riabilitativa della filosofia pratica, spostando in parte l'attenzione, rispetto agli studi di matrice tedesca, dalla *praxis* aristotelica alla tradizione sapienziale delle scuole elleniche, le quali rappresentano, come rivela Nietzsche, "tentativi di conquistare una *forma di vita* che non è ancora stata conquistata"<sup>12</sup>. "Ogni scuola", scrive Hadot, "si definisce e si caratterizza con una scelta di vita, con una certa opzione esistenziale"<sup>13</sup>.

- 
- 12 NF 1875-1876, trad. it. di S. Giametta, in OFN IV/1, 1967, p. 174, 6 [44]. Per le opere di Nietzsche è stata utilizzata l'edizione italiana condotta sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari: *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1964-. (d'ora in poi: OFN). Le sigle che compaiono nelle note corrispondono ai seguenti scritti: DD: *Dionysos-Dithyramben, Dittirambi di Dioniso e poesie postume*; EH: *Ecce homo*; FW: *Die fröhliche Wissenschaft, La gaia scienza*; GD: *Götzen-Dämmerung, Crepuscolo degli idoli*; GT: *Die Geburt der Tragödie, La nascita della tragedia*; GM: *Zur Genealogie der Moral, La genealogia della morale*; JGB: *Jenseits von Gut und Böse, Al di là del bene e del male*; M: *Morgenröthe, Aurora*; MA I-II: *Menschliches, Allzumenschliches I-II, Umano, troppo umano I-II*; NW, *Nietzsche contra Wagner*; PZG: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*; SDG: *Il servizio divino presso i Greci*; UB II: *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Considerazioni inattuali II. Sull'utilità e il danno della storia per la vita*; UB III: *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher, Schopenhauer come educatore*; ÜS: *Über die Stimmungen, Sugli stati d'animo*; WA: *Der Fall Wagner, Il caso Wagner*; Za: *Also sprach Zarathustra, Così parlò Zarathustra*. Le opere vengono riportate con il titolo, abbreviato nelle sigle succitate, seguito dal numero dell'aforisma o dal titolo di sezione e dal numero di pagina. Per i frammenti postumi è stata utilizzata la sigla NF: *Nachgelassene Fragmente*, seguita dall'anno, dal numero di pagina, dal numero di frammenti di appartenenza e, tra parentesi quadre, dal numero del frammento specifico. Per l'epistolario di Nietzsche è stata utilizzata l'edizione italiana condotta sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari, proseguita da G. Campioni, F. Gerratana e M.C. Fornari: *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1976-2011. (d'ora in poi: E).
- 13 P. Hadot, *Che cos'è la filosofia antica*, Einaudi, Torino 1998, p. 100.



Tornando a Spranger, già all'epoca della dissertazione di laurea (1905), il giovane allievo di Dilthey inizia a interessarsi alla questione dei "tipi umani", anche se con un'impostazione di carattere fondamentalmente psicologico<sup>14</sup>. Una delle opere maggiori di Spranger, intitolata *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, occupa il filosofo e pioniere della pedagogia contemporanea per quasi un decennio (1913-1921). L'edizione definitiva del testo, pubblicata nel 1921, amplia e complica la versione più breve e schematica del 1914, prendendo in esame una serie di idealtipi intesi come strumenti euristici di conoscenza attraverso i quali figurare sei differenti tipologie di atteggiamento valoriale: l'uomo teoretico, l'uomo economico, l'uomo estetico, l'uomo sociale, l'uomo politico e l'uomo religioso. Le *Lebensformen* di Spranger, come rileva Griffero, "scaturiscono dall'osservazione della vita quotidiana [...] questi tipi non esistono nella vita allo stato puro, né sono fotografie della realtà, il loro fine è solo quello di ridurre la complessità del reale"<sup>15</sup>. Tra gli obiettivi di fondo dell'operazione tipologica di Spranger va quindi riconosciuto quello di fornire all'uomo contemporaneo dei punti d'appiglio per orientarsi in un mondo altrimenti segnato da un "insopportabile eraclitismo"<sup>16</sup>, da una molteplicità di prospettive che lo rendono insondabile, abissale, privo di fondamenti. L'opera di Spranger, pertanto, intende da un lato superare gli angusti limiti dello psicologismo razionale e dunque porsi al di là dei criteri obiettivanti della scienza positiva, dall'altro "arginare" le derive del vitalismo esasperato del suo tempo, che esalta nichilisticamente una totale assenza di punti di riferimento nel segno dell'ipertrofia prospettivistica. Due sono allora gli orizzonti di pensiero che la tipizzazione storico-psicologica sprangeriana intende in qualche misura "disciplinare": la lettura estetico-irrazionalista del pensiero di Nietzsche e il relativismo radicale della *Lebensphilosophie* di Dilthey. "Si tratta", scrive Griffero, "di dare compiutezza alle ancora troppo afo-

14 Cfr. E. Spranger, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft: Eine Erkenntnistheoretisch Psychologische Untersuchung*, Reuther, Berlin 1905.

15 T. Griffero, *Spirito e forme di vita. La filosofia della cultura di Eduard Spranger*, FrancoAngeli, Milano 1990, p. 75.

16 Cfr. *ivi*, p. 76. Cfr. anche T. Griffero, *Presentazione a E. Spranger, L'uomo estetico*, *cit.*, p. 20.



ristiche forme di vita descritte da Nietzsche<sup>17</sup>, e insieme di prendere le distanze dal Dilthey “impressionista del *Dasein*”<sup>18</sup>.

Emerge dunque, con Spranger, il primo riferimento ad una possibile lettura del pensiero di Nietzsche attraverso lo strumento euristico-ermeneutico della *Lebensform*: al confronto critico sprangeriano con l'ipertrofia dell'estetismo nietzscheano *fin de siècle* e con lo storicismo di Dilthey, si accompagna d'altro canto una ripresa di Schiller “come teorico della forma di vita etico-estetica”, nonché un costante lavoro di esegesi goethiana<sup>19</sup>. È soprattutto Goethe, prima di Nietzsche, il riferimento essenziale e inaggrabile per articolare una plausibile filosofia delle “forme di vita”. “L'attenzione di Spranger”, mostra Griffero, “non va all'artista ma al naturalista che cerca in ogni dimensione gli *Urphänomene*, al teorico delle metamorfosi del vivente”<sup>20</sup>.

È propriamente da Goethe e dalle sue opere scientifiche (in particolare dalla *Metamorfosi delle piante* e dalla *Metamorfosi degli animali*) che abbiamo preso le mosse nel nostro studio, condividendo la convinzione che la morfologia goethiana fornisca gli strumenti privilegiati per una concezione dinamica, organicistica e anti-essenzialistica della tipizzazione. Nel tentativo di connotare le specificità di nozioni fondamentali come quella di “tipo”, “archetipo”, “fenomeno originario”, “forma” e “formazione”, abbiamo inteso mostrare cosa intenda Goethe per “forma di vita” anzitutto in ambito botanico (la pianta) e zoologico (l'animale).

Se in ambito moderno è la monadologia di Gottfried Wilhelm Leibniz a innervare implicitamente di sé la morfologia di Goethe, si è cercato di rendere perspicua la dinamica goethiana della *Gestaltung* anche attraverso un raffronto con il mondo antico: fatta interagire con la nozione platonica di *idea* e con quella aristotelica di *entelecheia*, la forma mobile e pulsante di Goethe non si rivela come astrazione ideale, bensì come coincidenza di universale e individuale. In quanto *impastata* di sensibilità, essa va colta come

17 T. Griffero, *Spirito e forme di vita*, cit., p. 75.

18 E. Spranger, *W. Dilthey. Eine Gedächtnisrede* (1912), in Id., *Gesammelte Schriften XI, Erzieher zur Humanität*, a cura di O. Dürr et al., De Gruyter, Berlin-New York 2016, p. 379. Cfr. T. Griffero, *Presentazione* a E. Spranger, *L'uomo estetico*, cit., p. 9.

19 Cfr. T. Griffero, *Presentazione* a E. Spranger, *L'uomo estetico*, cit., p. 17.

20 Ivi, p. 18.

immediata compresenza di immanenza e trascendenza, fenomeno e idea, sensibile e sovrasensibile, apparenza ed essenza. È la dinamica della polarità, sia in ambito naturalistico che estetico, a rappresentare la sostanza stessa dell'esistenza e la struttura fondativa dell'indagine goethiana: a differenza del semplice dualismo, la relazione polare indica una condizione di complementarità fra gli opposti, di co-esistenza e di unità circolare fra elementi, tale che ciascuno dei due poli, sebbene limitato dall'altro, trova anche la sua ragione e il suo fondamento costitutivo in quest'ultimo. Non vi è dunque *morphé* che non sia già da subito *corporea-sensibile-apparente*.

Gli stessi archetipi divini sono coinvolti per Goethe – solidale in questo senso con l'Ovidio delle *Metamorfosi* – nelle dinamiche formative che interessano i fenomeni della natura: gli dèi, parafrasando Walter Friedrich Otto, sono a loro volta “forme di vita”, che permeano la natura della loro luce e presenza e sono di essa simboli e fenomeni originari. Questa relazione di continuità tra cosmo sensibile e regno del mito si estende anche all'ambito dell'artistico, laddove il territorio letterario diventa per Goethe l'occasione per dare corpo a peculiari forme caratterologiche. Vita e opera artistica, “natura” e “cultura”, microcosmo singolare e macrocosmo universale, stanno pertanto in una relazione di continuità e per Goethe non sono altro, come rileva Friedrich Gundolf, “che i differenti attributi di un'identica sostanza, di una unità spirituale e corporea che appare contemporaneamente come movimento e come forma”<sup>21</sup>.

Il carattere, in quanto *forma* nella sua intrinseca duplice natura di essenza permanente (*Wesen*) e contingenza estemporanea (*Zustand*), si incarna in un “tipo” che ne diviene espressione, simbolo, apparenza, maschera, *dramatis persona*. Se è vero che Goethe, pur confrontandosi “per tutta la vita (dal *Werther* alla tragedia di Elena nel *Faust*) con la *Lebensform* estetica”, è rimasto in definitiva “insoddisfatto dell'irreale velo poetico con cui l'arte cela l'urgenza della *vita activa*”<sup>22</sup>, è altrettanto plausibile che anche attraverso la creazione letteraria di tipi caratterologici e personaggi dai ruoli paradigmatici,

21 F. Gundolf, *Goethe* (1916), trad. it. a cura di M.A. Magrini, I.E.I., Milano 1945, vol. I, p. 5.

22 T. Griffero, *Presentazione* a E. Spranger, *L'uomo estetico*, cit., p. 18.

(come quelli di Torquato Tasso e Antonio Montecatino), egli abbia potuto sondare le leggi elementari della vita concreta.

Mentre la figura allegorica “ossifica” il *Leben* all'interno di un rigido e arbitrario schematismo semiotico, il simbolo goethiano lascia trascinare l'immagine oltre i confini del concetto. L'indefinita ricchezza simbolica di senso, affine a quella della vita stessa, è la cifra dei protagonisti della poetica goethiana, che sono *forme* archetipico-individuali di un *ethos* solo a patto di mantenere attiva in sé un'irrisolta tensione. Come la dinamica polare scardina l'idea che vi sia una sola verità (un solo “polo”) “da difendere e da proporre con un atteggiamento dogmatico, o deduttivo, o prescrittivo”<sup>23</sup>, così la dinamica simbolica sottesa al “tipo” caratterologico goethiano non sembra esprimere un emblema univoco né uno stato di quiete inerte, bensì un equilibrio precario di *prospettive* e di verità parziali.

Così intesa, la concezione “metamorfica” e “formativa” del carattere proposta da Goethe sembra essere un preludio perfettamente coerente alla visione prospettica di Nietzsche, che postula un radicale camaleontismo caratterologico e nega al gioco di maschere dell'esistenza qualsiasi presupposto fondativo. Permane tuttavia in Goethe – pur nel dinamismo intrinseco della *Gestaltung* – una *legge* alla base del processo di formazione: una concezione immanentistica del carattere, che, nel suo nocciolo, resta fedele ad una forma archetipica stabile e innata.

Il confronto tra Goethe e Nietzsche, che si sviluppa nel passaggio dal primo al secondo capitolo del testo in relazione al tema conduttore della tipologia e della figurazione simbolica, si gioca pertanto da un lato nel segno di quella che Karl Löwith definisce una “frattura rivoluzionaria” (*revolutionäre Bruch*)<sup>24</sup> tra una visione del mondo in fondo ancora hegelianamente legata all'idea di uomo come struttura unitaria e la dissoluzione nichilista di qualsiasi fessismo, dall'altro nel segno di una vera e propria “affinità elettiva” per quanto concerne il plesso di arte, vita e pensiero.

23 P. Giacomoni, *Le forme del vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993, p. 18.

24 Cfr. K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX* (1941), trad. it. di G. Colli, Einaudi, Torino 2000.

In un precedente studio abbiamo affrontato il tema della personificazione simbolica all'interno dell'opera di Nietzsche *Così parlò Zarathustra*<sup>25</sup>: questo testo, nei suoi capitoli centrali, si pone certamente in continuità con nostro il lavoro di esegesi zarathustriana, integrandone la prospettiva e sviluppando in termini più ampi la teoria della figurazione e la strategia esegetica della tipizzazione psicologica in Nietzsche<sup>26</sup>.

25 Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno. Stile e figurazione nello Zarathustra di Nietzsche*, Mimesis, Milano 2012.

26 Per certi versi il libro trova punti di contatto anche con il nostro più recente studio dedicato al Bauhaus. Cfr. A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del modernismo*, Mimesis, Milano 2019. In questo contesto abbiamo cercato di mostrare come il tema della “riforma della vita” (*Lebensreform*) presupponesse un rinnovamento esistenziale all'interno di diverse comunità artistiche sviluppatasi in Svizzera e Germania nei primi decenni del Novecento, ma anche all'interno della scuola Bauhaus, fondata da Gropius e animata da una serie di spinte spirituali irriducibili alle istanze del funzionalismo razionalista. La relazione intrinseca fra pratica artistica e formazione della vita, l'idea cioè che arte e pensiero rappresentino degli esercizi, degli esperimenti, dei processi di formazione e trasformazione rivolti all'acquisizione di particolari forme di esistenza esemplificabili attraverso la figurazione simbolica, ha trovato ulteriori fecondi riscontri in alcune nostre ricerche sulla ripresa del pensiero nietzscheano e heideggeriano nell'estetica giapponese di Takayama Rinjirō, Kuki Shūzō, Yukio Mishima e Ryōsuke Ōhashi. Cfr. A. Giacomelli, “Mondo proprio” e “Mondo altro”. *Considerazioni (in)attuali sull'estetica fra Europa e Giappone a partire da Nietzsche*, in “Studi di Estetica”, 1, 2018, pp. 51-68; Id., *La struttura dell'iki e l'ascolto dell'Essere. Riflessioni sul linguaggio tra Shūzō Kuki e Martin Heidegger*, in “Scenari”, 9, 2018, pp. 128-148; Id., *Lo sbocciare dell'arte. La tecnica e il “taglio” della natura*, in R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017, pp. 227-250. Le “forme di vita” del *bushi*, della *geisha*, del *samurai*, del monaco buddhista, del maestro zen, dello *shogun*, del poeta viandante, del saggio confuciano e taoista, incarnano specifici aspetti del pensiero e della spiritualità dell'Asia estremo-orientale rappresentando – più che degli incomunicabili stereotipi relegati ad un inaccessibile altrove – dei paradigmi mobili e aperti, che in quanto tali trovano riverberi e significative tangenze in alcune personificazioni simbolico-allegoriche nietzscheane. Si tratta di un sentiero interculturale ancora in parte inesplorato che qui non potremo percorrere, e che sarà auspicabilmente oggetto di altri studi. Sul tema cfr. G. Parkes, *Nietzsche and Asian Thought*, University of Chicago Press, Chicago 1991; M. Montanari, *Il Tao di Nietzsche*, Mursia, Milano 2018; G. Pasqualotto, *Nietzsche e il buddhismo zen*, in Id., *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, Angelo Colla, Costabissara 2008, pp. 105-141; T. Brobjer, *Nietzsche's Reading About China and Japan*, in “Nietzsche Studien”, 34, 2005, pp. 329-336.

Il secondo ed il terzo capitolo prendono in considerazione in modo auspicabilmente produttivo e inedito i significati delle figure che di fatto *impersonano* la filosofia di Nietzsche come “forme di vita”, con particolare attenzione alla relazione intrinseca tra arte ed esistenza. In questa prospettiva si cercherà di mostrare come l'arte non venga intesa da Nietzsche univocamente nei termini di una particolare prassi produttiva (musicale, pittorica, poetica), ma si declini in una pluralità complessa di sensi: arte come volontà di potenza (ebbra espansione fisiologica e auto-accrecimento); arte come redenzione (liberazione metafisica dal dolore e da una concezione tragica della vita); arte come menzogna (palliativo illusorio rispetto alla lucida freddezza e severità dello sguardo scientifico sul mondo); arte come gioco di maschere (celebrazione scettica della superficie, prospettivismo, amore per la parvenza); e infine arte come plasmazione estetica del sé (*askesis* come esercizio di saggezza, autogoverno e aristocrazia dello spirito).

Si cercherà di far emergere, dallo sfondo della riflessione romantica intorno all'inconscio e dalla nozione goethiana di “demonico”, la peculiare natura della psicologia prospettica di Nietzsche e la sua critica al concetto tradizionale di coscienza, che consente di comprendere in che termini l'espressione *Lebensform* non possa in alcun modo venire intesa come un paradigma statico della soggettività. Va puntualizzato sin da subito che la nozione di “forma di vita”, intesa come paradigma esistenziale, non costituisce un esplicito concetto chiave – come quelli di “dionisiaco”, di “oltreuomo”, di “eterno ritorno”, di *décadence*, di “morte di Dio” e di “volontà di potenza” – nell'economia complessiva del pensiero di Nietzsche. Tra le opere pubblicate e i frammenti postumi, il termine *Lebensform* occorre in tutto una decina di volte, senza peraltro che Nietzsche gli attribuisca mai una declinazione perspicua<sup>27</sup>; e tuttavia l'operazione di tipizzazione psicologica, ossia “l'individuazione di ‘tipi umani’ in grado di esprimere in modo concentrato,

27 Cfr. NF 1869-1874, trad. it. di M. Carpitella, in OFN III/III.2, 1992, p. 289, 9 [34]; PZG, *La visione dionisiaca del mondo*, trad. it. di G. Colli, in OFN III/II, § 2, 1973, p. 60; PZG, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, pp. 113-114. NF 1875-1876, cit., p. 167, 6 [23]; NF 1875-1876, cit., p. 174, 6 [44]; GM II, trad. it. di F. Masini, in OFN VI/II, § 3, p. 258.

come monadi leibniziane, un intero universo storico<sup>28</sup>, rappresentata di fatto una costante nelle opere del filosofo. Commentando la *Genealogia della morale*, Werner Stegmeier fa significativamente riferimento alla “*Nietzsches Typisierung*”, mostrando come le “decise tipizzazioni” risultino necessarie al filosofo per delineare i contorni dei caratteri psicologici facendone emergere i tratti più significativi senza pretese definitorie unilaterali<sup>29</sup>. È noto poi come la questione “tipologica” di matrice nietzscheana abbia giocato un ruolo essenziale nella fondazione della psicologia analitica di Jung, che individuò in particolare ne *La nascita della tragedia* e nella *Genealogia della morale* i riferimenti chiave per la stesura, nel 1921, dei suoi *Psychologische Typen*<sup>30</sup>. L’importanza della questione del “tipo” come forma di esistenza nella riflessione nietzscheana viene rilevata anche da Martin Heidegger, il quale afferma che “l’unicità del ‘tipo’ consiste in una chiara regolarità dello stesso carattere che non tollera tuttavia alcun arido egualitarismo, ma ha bisogno di una peculiare gerarchia”<sup>31</sup>. La casistica tipologica di “categorie psichico-culturali”<sup>32</sup>, come si è già sottolineato altrove<sup>33</sup>, risulta pertanto “sottesa alla grande generalizzazione psicologica tra il tipo attivo-creatore e il tipo passivo-reattivo”<sup>34</sup>, che si articola attraverso

- 
- 28 G. Gurisatti, *Sull’utilità e il danno dell’ideale ascetico per la filosofia. Ascesi e askesis in GM III*, in B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti (a cura di), *La Genealogia della morale. Letture e interpretazioni*, ETS, Pisa 2015, p. 181.
- 29 W. Stegmeier, *Nietzsches “Genealogie der Moral”. Werkinterpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, p. 107.
- 30 C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), trad. it. di C.L. Musatti, L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 2011. Altro riferimento fondamentale della psicologia junghiana è certamente l’opera più controversa ed oscura del filosofo di Röcken *Così parlò Zarathustra*, che costituì l’oggetto di una “maratona seminariale” articolata in oltre ottanta incontri tenuti al Club psicologico di Zurigo tra il 1934 e il 1939. Cfr. C.G. Jung, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*, a cura di J.L. Jarrett, Bollati Boringhieri, Torino 2011. Cfr. anche G. Domenici, *Jung’s Nietzsche. Zarathustra, The Red Book and “Visionary” Works*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.
- 31 M. Heidegger, *Nietzsche* (1961), trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2005<sup>4</sup>, p. 654.
- 32 Y. Yovel, *Nietzsche und die Juden*, in J. Golomb (a cura di) *Nietzsche und die jüdische Kultur*, WUV-Universitätverlag, Wien 1998, p. 129.
- 33 Cfr. A. Giacomelli, *La bionda bestia e il prete. Considerazioni su GM I a partire dalle sue Lebensformen*, in B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti (a cura di), *La Genealogia della morale. Letture e interpretazioni*, cit., pp. 55-81.
- 34 Ivi, pp. 56-57.

“differenze di grado”, dando adito a mobili gerarchie (*Rang-ordnungen*) tra i diversi gradienti di potenza impersonati dai tipi.

Una disamina delle forme etiche ed estetiche condotta trasversalmente alle varie fasi del progetto filosofico di Nietzsche attraversa alcuni snodi importanti relativi alla fase giovanile, intermedia e tarda degli scritti del filosofo. Questo attraversamento dovrebbe permettere di cogliere, quantomeno in parte, l'impossibilità di operare un'universalizzazione e una cristallizzazione di modelli etico-estetici in ambito nietzscheano.

Sin dai primi scritti, le grandi tematiche della creazione dionisiaca, del ruolo della musica e della poesia, della scienza, della storia, della morale e del nichilismo e dell'arte *tout court*, si incarnano per Nietzsche in immagini sensibili e figure esistenziali. A partire dalla *Nascita della tragedia* i simboli di Dioniso e Apollo trovano la propria personificazione affermativa o negativa nelle figure del genio creatore, dell'eroe, del coreuta e in definitiva nelle stesse descrizioni di Omero, Archiloco, Eschilo, Sofocle, Euripide, Pindaro e Socrate, che non corrispondono in modo coerente e fedele ai loro personaggi storici, ma rappresentano piuttosto personificazioni concettuali funzionali alla visione estetica di Nietzsche, alla sua critica della cultura e della malattia storica, al suo progetto di trasvalutazione dei valori. Come ne *La nascita della tragedia* Socrate diviene “il tipo di una forma di esistenza prima di lui mai esistita, il tipo dell'uomo teoretico”<sup>35</sup>, incarnazione dell'ottimismo dialettico e dell'intellettualismo etico, opposto al tipo tragico, lirico, estatico dell'artista dionisiaco, così nella *Genealogia della morale* il “tipo umano” Schopenhauer, viene identificato con la figura del “prete ascetico”, “emblema monadologico di un'epoca decadente caratterizzata dalla rinuncia a tutto ciò che è vitale, vigoroso, sano, affermativo”<sup>36</sup>.

L'affermazione della tragicità dell'esistenza viene ad espressione nella “forma di vita” dell'artista eschileo seguace di Dioniso, mentre la critica all'arte come elemento consolatorio e sintomo di decadenza romantica propria degli scritti successivi al periodo giovanile schopenhaueriano-wagneriano trova i suoi referenti simbolici nelle figure del viandante (*Wanderer*), dello spirito libero

35 GT, trad. it. di S. Giametta, in OFN III/I, 1972, § 15, p. 99.

36 G. Gurisatti, *Sull'utilità e il danno dell'ideale ascetico per la filosofia*, cit., p. 181.

(*Freigeist*) e dell'uomo della conoscenza (*Erkennender*). L'arte, talora intesa come dinamica di accrescimento vivificante più potente della conoscenza<sup>37</sup>, talora come pratica sospetta e osteggiata, talora come prassi di auto-formazione, nel corso delle opere e del lascito postumo di Nietzsche assume volti cangianti che fissano in un'istantanea degli estemporanei intrecci di forze, che condensano per un attimo in una forma delle punteggiature di potenza. Solo intesa in questi termini la "forma di vita" non rischia di irrigidire e ipostatizzare in un tutto unitario la miriade polifonica di sensi di cui si compone quella pluralità irrisolvibile che chiamiamo "uomo". La *Lebensform*, pertanto, non costituisce un rigido paradigma, ma una condensazione della volontà di potenza in immagini, un'espressione simbolica in cui il flusso del divenire, nel suo eterno creare e disgregare, trova una propria provvisoria espressione. "Forma di vita" dunque come profilo antropologico-esistenziale in cui si individualizza e si concretizza un determinato gradiente di potenza (*Macht*), un "volto" visibile in cui si esprime una determinata concrezione di pratiche e di valori.

Come mostra Jaspers in un accenno a questa prospettiva ermeneutica, "le immagini dell'uomo sono o descrizioni di tipi della sua *realtà*, oppure schizzi della sua *possibilità*. [...]. Il primo piano mostra una grande varietà di *forme dell'esserci*: tipi sociologici come il prete, l'erudito e altri tipi caratterologici. [...]. Il secondo piano mostra le forme in cui l'uomo *si innalza* al di là del mero esserci"<sup>38</sup>. Si tratta, in quest'ultimo caso, dei cosiddetti "uomini superiori", che a loro volta andranno superati in vista dell'oltreuomo. In particolare nello *Zarathustra*, procede Jaspers, è possibile riconoscere "*immagini esemplari* in base alle quali io mi oriento, o *immagini negative* che io evito, o *immagini guida* che mi indicano la strada"<sup>39</sup>.

È apparso importante, da questo punto di vista, mostrare l'ambivalenza costitutiva fra attualità e inattualità, positività e negatività, attività e passività, caratteristica dei tipi umani che Nietzsche convoca talora – direbbe Plutarco – come immagini di "vite esem-

37 Cfr. NF 1888-1889, trad. it. di S. Giametta, in OFN VIII/III, 1974, p. 89, 14 [120].

38 K. Jaspers, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare* (1936) trad. it. di L. Rustichelli, Mursia, Milano 1996, p. 156.

39 *Ibidem*.



plari”, talora come modelli “deterrenti” di malattie dello spirito (*décadence*, automacerazione ascetica, pessimismo, risentimento, sudditanza ai dogmi).

Oggetto dell'ultimo capitolo del libro è l'opera tarda di Simmel che, in continuità con Goethe e soprattutto con Nietzsche, indaga la relazione tra la vita e le sue forme con gli strumenti della filosofia, della sociologia, della psicologia e della critica artistica, orchestrandolo una *Lebensphilosophie* come indagine delle *forme* socio-culturali e degli *stili* del mondo primo-novecentesco. In accordo con le recenti ricerche di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, che argomentano l'importanza di “ritrovare” Simmel per comprendere il nostro tempo attraverso il filo rosso dell'intreccio analogico tra forme sociali e forme estetiche<sup>40</sup>, si è inteso riflettere sul ricorso esplicito e pregnante a idealtipi, a personificazioni simboliche, ad “immagini dell'uomo” esemplificazioni dello “spirito del tempo”, da parte di questo pensatore del relazionale, “massimo filosofo della crisi”<sup>41</sup> e diagnosta della “malattia moderna”. Sviluppando una critica della società metropolitana straordinariamente lungimirante, il filosofo berlinese preconizza, con le sue analisi sulle forme della città, sul denaro, sulla massificazione, sull'iperstimolazione nervosa, sulla moda, sulla produzione in serie, sull'ipertrofia del consumo, alcuni importanti snodi delle riflessioni di György Lukács, Siegfried Kra-cauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Heidegger. I “tipi umani” del *bohémien*, del *flâneur*, del *blasé*, del *dandy*, dell'operaio, del borghese, dell’“uomo della folla” rappresentano a loro volta delle “forme di vita”, che vengono indagate con quella sottile sensibilità micrologica e quell'attenzione ai piccoli dettagli dell'esistenza pratica quotidiana che costituiscono la cifra del metodo di Simmel, il quale seppe carpire l'essenza del Moderno nella frammentarietà e complessità delle sue azioni reciproche. Di qui l'interesse simmeliano per le forme fluide del *Leben* che si esprimono nelle singole espressioni vitali della civetteria, della relazione amorosa, dell'amizizia, del dono, della gratitudine, della socievolezza.

40 Cfr. Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Peri, Einaudi, Torino 2020, pp. VII-XXXI.

41 Cfr. G. Simmel, *Arte e Civiltà* (1918), trad. it. a cura di D. Formaggio e F. Perucchi, Milano, Isedi 1976, p. 115.

La critica di Simmel alle forme del moderno, integrata in una più vasta costellazione di riferimenti che coinvolgono Charles Baudelaire, Nietzsche e Benjamin, ha consentito una riflessione sui temi del tempo come “ritmo vitale”, del lavoro come alienazione, della sociologia dei sensi, nonché della *Stimmung* metropolitana nel suo sviluppo tra naturalismo romantico e avanguardismo berlinese.

L’epilogo della sezione simmeliana del nostro studio corrisponde a un attraversamento del celebre saggio su Rembrandt, in cui il filosofo riconosce nei ritratti e negli autoritratti del maestro di Leida il fluire della vita in azione nell’opera d’arte. Anche in questo caso la vita sfugge alla cattura: il *Leben*, nel suo poli-morfismo, non si lascia eternare dalla tela, che si fa espressione della motilità del tempo e del dinamismo psichico dei soggetti rappresentati. L’apparente stasi del dipinto diviene il luogo paradossale di una formazione mai risolta: la vita sgorga, perennemente indomata, dalla fonte dell’arte.

Padova, 2 dicembre 2020





# CAPITOLO I

## GOETHE E LA FORMA

### Tipo, archetipo e fenomeno originario

È grigia, caro amico, qualunque teoria.  
Verde è l'albero d'oro della vita.

Mefistofele a uno studente, in J.W. Goethe, *Faust*,  
I, vv. 2038-2039

#### 1. *Alle origini della morfologia. Archetipo naturale e Urphänomen*

Nelle sue *Massime e riflessioni* Goethe si riferisce al tema della “forma” (*Gestalt*) anzitutto dal punto di vista dell’indagine scientifica naturale<sup>1</sup>: richiamandosi a Leibniz, egli mostra come la natura opponga al “senza forma (*Gestaltlosen*)” e all’“arbitrarietà (*Willkür*)” una vita modellata “dalla legge e dalla regola”<sup>2</sup>. Si-

- 
- 1 Cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano 2020<sup>2</sup>, § 1258-1259, p. 215: “Non solo la materia libera, ma anche ciò che è duro e compatto aspira alla forma”; “la più bella metamorfosi del regno inorganico è quella che si ha quando l’amorfo si trasforma nascendo in forma compiuta”.
  - 2 Cfr. B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe* A-K, 4 voll., Springer, Stuttgart-Weimar 1998, vol. IV/1, p. 381. Sul rapporto tra Goethe e Leibniz cfr. G. Simmel, *Goethe*, Klinckschardt e Biermann, Leipzig 1913, p. 3: “gli oggetti di natura, come li intende Goethe, ‘corrispondono più che mai alla monade leibniziana’”. Cfr. anche O. Spengler, *Pessimismus?*, in Id., *Reden und Aufsätze*, Beck, München 1951, p. 65: “Leibniz fu il grande maestro di Goethe, nonostante questi non giungesse mai a consapevolezza di tale rapporto [...], ogni qualvolta, tramite l’influsso di Herder o di un’intima affinità elettiva, si trovò a trasporre nel suo modo di intendere un pensiero genuinamente leibniziano”. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 126-127. Cfr. anche O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1918), a cura di L. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, trad. it. di J. Evola, Longa-



gnificativamente influenzato dalla dottrina delle monadi, a sua volta debitrice delle scoperte microscopiche di Antonie van Leeuwenhoek e Jan Swammerdam (1675)<sup>3</sup>, il poeta matura l'idea che gli esseri viventi si sviluppino a partire da minuscoli elementi germinali, da nuclei elementari, componenti semplici che compendiano già in sé la forma compiuta dell'essere vivente, la quale gradualmente si dispiega attraverso una successione di stadi dell'organico. Già da queste primissime osservazioni è intuibile un'accezione della forma che, nella sua relazione con la vita, si caratterizza come *formazione dinamica (Bildung-Gestaltung)*, come idea anti-statica necessariamente legata alla trasformazione e al mutamento. Indagare le "forme di vita" significa perciò anzitutto considerare l'attività plastica del produrre, nonché la relazione tra immagine originaria (*Bild* o *Urbild*) e sua riproduzione somigliante (*Abbild-Nachbild*)<sup>4</sup>. Il predicato tedesco *gestalten*, sinonimo di *bilden* e *formieren*, indica così in primo luogo l'attività del "dare forma", consonante con il significato greco di *poiesis* e con quello latino di *formatio*, e in secondo luogo un rapporto di derivazione della forma da un modello (*Vorbild*) in cui risuonano il significato greco di *mimesis* e quello latino di *imitatio*.

In ambito medievale il momento della formazione traduce l'atto della creazione, "che dà luogo a un ente organizzato, a una *forma di vita*"<sup>5</sup>, mentre il momento dell'imitazione "corrisponde al fatto che questa creazione o produzione avviene 'a immagine e somiglianza' del creatore"<sup>6</sup>, che costituisce il modello originario di una fisionomia determinata.

Come osserva Hans Georg Gadamer, il termine tedesco *Bildung* esprimeva anticamente il concetto di una "formazione naturale" ("formazione delle membra", "formazione montuosa"), mentre nel contesto moderno – e in particolare in ambito classicista tra XVI e XVII secolo – esso "indicò anzitutto il modo peculiare in cui l'uo-

---

nesi, Milano 2008, p. 5: "Quanto a Goethe, egli fu, per tutta la sua mentalità, un discepolo di Leibniz".

3 B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/1, p. 382.

4 Cfr. P. Giacomoni, *Formazione e trasformazione. "Forza" e "Bildung" in Wilhelm von Humboldt e la sua epoca*, FrancoAngeli, Milano 1988, pp. 15-16.

5 Ivi, p. 16. Corsivo nostro.

6 *Ibidem*.

mo educa le proprie doti e facoltà naturali”<sup>7</sup>. La formazione, quindi, viene a coinvolgere non solo l’ambito fisico della *Natur*, ma anche quello antropologico della *Kultur*: Hegel, per esempio, utilizza l’espressione *Sich-bilden* per definire l’“autoformarsi”<sup>8</sup>, ma è Wilhelm von Humboldt a notare finemente come il termine *Bildung* indichi “qualcosa di più alto e insieme di più intimo” rispetto “all’educazione di facoltà o di talenti” che viene compendiata nella parola *Kultur*. Nell’accezione humboldtiana, *Bildung* esprime “una peculiare disposizione spirituale” che si riflette sulla sensibilità e sul carattere<sup>9</sup>, e che comporta un permanente processo di sviluppo volto al perseguimento di un modello o di un’idea che guidano dall’interno. Se in ambito mistico tale modello è l’immagine di Dio, che l’uomo porta nell’anima e sviluppa in sé, in ambito goethiano esso è rappresentato dall’archetipo, ossia dal *tipo* originario in quanto forma *ideale* e schema astratto che guida la legge di formazione e che va distinto dal *fenomeno* originario come *quid* immanente al sensibile che consente di cogliere intuitivamente nel dettaglio minuto il dischiudersi di un intero universo morfologico.

Il rapporto di continuità tra *physis* e *Bildung*, tra formazione naturale e autoformazione culturale, suggerì a Goethe l’idea di un universo pregno di *vis viva*, spingendolo a teorizzare i modi della trasformazione e della sua origine: non solo le *Lebensformen* organiche e dunque le metamorfosi del regno vegetale e animale sono coinvolte in questo processo formativo, ma anche i fenomeni dell’inorganico come i minerali, le masse cristalline, le formazioni montuose, le nuvole.

Eccentrico morfologo della fiaba, dell’iconografia, dell’architettura, della natura-giardino e del mondo minerale, Jurgis Baltrušaitis raccoglierà esemplarmente l’eredità goethiana indagando le “pietre figurate”, i disegni dell’inorganico e le geometrie geologiche di “agate, calcedoni, onici, diaspri, calcari, marmi ma anche comuni ciottoli che [...] attirano la curiosità, l’immaginazione e la fantasia dell’uomo

7 H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, p. 32.

8 Ivi, p. 33. Cfr. G.W.F. Hegel, *Philosophische Propädeutik*, a cura di K. Rosenkranz, Duncker und Humblot, Berlin 1840, § 41 ss.

9 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 33. Cf. W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, a cura di A. Leitzmann, De Gruyter, Berlin 1968, vol. VII, sez. I, p. 30.

grazie alle straordinarie figure disegnate sulle loro superfici”<sup>10</sup>. Mentre Baltrušaitis inserisce lo studio delle “pietre figurate” all’interno della sua analisi delle “forme aberranti”, evocative dell’affascinante mistero di una composizione insolita, di una creazione naturale su cui proiettare sbrigliate fantasie e bizzarre ipotesi fantastiche, Goethe non indaga unicamente l’esempio mostruoso e l’immagine anomala, ma la trasformatività naturale *tout court*, il linguaggio e la struttura del mondo come immenso scenario metamorfico.

La forma risulta così un estemporaneo condensarsi nell’apparenza visibile di una trasformazione sempre in atto che coinvolge sia il mondo animato che quello inanimato. Parlando per bocca di Talete, nel *Faust* Goethe allude all’*archè* dell’acqua per indicare la motilità inafferrabile di tutte le cose: “Mai Natura e la viva sua fluenza (*ihr lebendiges Fließen*) / si limitò entro giorni e notti e ore. / A sua regola forma ogni figura (*Sie bildet regelnd jegliche Gestalt*)”<sup>11</sup>. Il termine *Gestalt*, nella prospettiva goethiana, non può perciò esprimere un’astrazione che ignora ciò che è mobile, riducendolo a qualcosa di stabilito, fisso e concluso, che di fatto non sussiste in natura, giacché la forma appare permanentemente coinvolta in un processo di “rimodulazione” (*Umgestaltung*).

Nel corpo botanico – ambito di elezione dell’indagine naturalistica goethiana – gli organi della pianta rappresentano la metamorfosi dell’organo fondamentale della foglia, la quale è (*Urphänomen*)<sup>12</sup>, fenomeno originario in quanto espressione visibile del mondo botanico *tout court*. La foglia, perciò, si può intendere come la cellula originaria, il frammento monadologico, l’organo primordiale da cui si sviluppa l’intera, variopinta mescolanza “di mille e mille fiori”<sup>13</sup>, cosicché la metamorfosi è tale a partire dalla monade: “*Alles ist Blatt*”, tutto è foglia<sup>14</sup>. Il 17 maggio 1787 Goethe compendia questo

10 R. Coglitore, *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa 2004, p. 9. Cfr. J. Baltrušaitis, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme* (1957), trad. it. di A. Bassan Levi, Adelphi, Milano 1983.

11 J.W. Goethe, *Faust*, (1808-1832), 2 voll., a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 2006<sup>17</sup>, vol. II, vv. 7861-7864. p. 697.

12 Cfr. J.W. Goethe, *Teoria generale della natura*, in Id., *La metamorfosi delle piante* (1790), a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 2017<sup>8</sup>, pp. 124-163.

13 Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 86.

14 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia* (1816-17) in *Opere*, Firenze, Sansoni 1963, vol. II, p. 859. Cfr. S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 21.

pensiero in una lettera a Johann Gottfried Herder: “Mi ero reso conto che in quell’organo della pianta che siamo soliti chiamare foglia, si nasconde il vero Proteo, capace di celarsi e manifestarsi sotto le apparenze più diverse. In qualsiasi direzione si consideri la pianta, essa è sempre solamente foglia, e così inscindibilmente unita al germe futuro, da non consentire che si pensi l’una senza l’altro”<sup>15</sup>.

In quanto “pianta originaria”, essa è la matrice, il “punto pregnante”, l’evento empirico individuale e la forma concreta che apre all’intuizione-esperienza immediata dell’universale<sup>16</sup>. Il dettaglio della foglia è *Urphänomen* in quanto *aperçu* (cenno, segnale, scorcio) che permette di scorgere miracolosamente e misteriosamente, nella sua densissima condensazione simbolica, il tutto nell’uno. A questo elemento primo, che si differenzia in combinazioni inesauribili in perpetua trasformazione, corrisponde in ambito zoologico la vertebra, da cui sono intuibili le plurime metamorfosi dell’intero regno animale. Già nel 1781 Goethe scriveva all’amico Johann Kaspar Lavater: “Considero le ossa come un testo da cui si può desumere tutta la vita e tutto ciò che è umano [...]”<sup>17</sup>. Lo sguardo del morfologo che si imbatte in una conchiglia, in una fronda di corallo, in un geode, nell’infiorescenza di una peonia, in uno scarabeo o in un frammento osseo dovrà allora cogliere in questi fenomeni l’apparenza e la manifestazione dell’essenza stessa della natura, dell’idea inesprimibile, segreta, interna che in essi si rivela.

Coniando il termine *Urphänomen*, Goethe risponde all’esigenza di scardinare, nella sua visione della natura, da un lato, la ripartizione cartesiana di soggetto e oggetto, dall’altro, l’idea kantiana secondo cui il mondo oggettivo è comprensibile solo a partire dalle strutture a priori della coscienza soggettiva. Per essere effettivamente *originario*, e non *derivato* dall’attività ordinatrice dell’*ego cogito* ovvero dalle intuizioni “pure” come forme trascendentali della sensibilità, il fenomeno, in quanto oggetto, sta nei confronti del soggetto in una relazione di essenziale *identità*. Di qui l’atteggiamento squisitamente *fenomenologico* di Goethe, convinto dell’inseparabi-

15 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., vol. II, p. 859. Cfr. anche Id., *Metamorfosi degli animali* (1820) a cura di B. Maffi, SE, Milano 1986, p. 32.

16 Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 131.

17 Cfr. J.W. Goethe-J.K. Lavater, *Briefe und Tagebücher*, a cura di H. Funck, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1901, pp. 195-196.



lità dell'oggetto dalle funzioni conoscitive del soggetto: "Il fenomeno non è staccato dall'osservatore, ma intrecciato e intessuto con la sua individualità"<sup>18</sup>. In questo senso, giacché il fenomeno non è costruito dal pensiero né il pensiero consegue dal fenomeno – e dunque non vi è, a fondamento della relazione gnoseologica goethiana, un rapporto di causa ed effetto tra stimolo e percezione – si può parlare di una co-originarietà di soggetto e oggetto. Echeggia, in questa concezione, l'arcaica visione di Talete, che determinava l'indistinzione tra sacro e profano ritenendo che "tutte le cose sono piene di dèi"<sup>19</sup>, ma forse risuona qui ancor più chiara la lezione di Empedocle, secondo cui solo perché le cose sono già presenti in noi stessi possiamo riconoscerle: l'acqua con l'acqua, il fuoco con il fuoco, l'amore con l'amore<sup>20</sup>. Sono celebri le parole di Goethe in favore della polare in-differenza tra soggetto e oggetto, interno ed esterno, ideale e reale, spirito e materia, anima e corpo, parte e totalità: "Se l'occhio non fosse solare" si legge in apertura de *La teoria dei colori*, "come potremmo vedere la luce"<sup>21</sup>; "L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale della cromatica. Non si cerchi nulla dietro i fenomeni: essi stessi sono già la teoria"<sup>22</sup>. Non è l'occhio – come intenderebbe Kant – a dar forma al sole così da poterlo riconoscere, "ma l'occhio e il sole", scrive Simmel, "hanno la stessa essenza oggettiva, sono, a pari diritto, figli della natura divina e resi perciò atti a comunicare tra loro e a comprendersi l'un l'altro"<sup>23</sup>.

Dal punto di vista storico-concettuale, la relazione polare trova per Goethe la sua radice teorica nel neoplatonismo plotiniano, a sua volta a fondamento dell'ermetismo rinascimentale e del misti-

18 J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., § 1224, p. 211.

19 H. Diels-W. Kranz (a cura di), *I presocratici*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006, pp. 172-173. Cfr. anche Platone, *Leggi*, X, 899 b.

20 Cfr. G. Simmel, *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo* (1906), trad. it. a cura di A. Iadicicco, Ibis, Como-Pavia 2008, p. 30.

21 J.W. Goethe, *La teoria dei colori* (1810), introd. di G.C. Argan, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 11. Cfr. anche Id., *Xenie e miti*, in Id., *Tutte le poesie*, 3 voll., trad. it. di M.T. Giannelli, a cura di R. Fertonani con la coll. di E. Ganni, Mondadori, Milano 1994, vol. I, p. 1271: "Se l'occhio non fosse solare, / non potrebbe mai percepire il sole; / se non fosse in noi la forza propria di Dio, / il divino come ci potrebbe estasiare?"

22 J.W. Goethe, *Teoria generale della natura*, in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 163.

23 G. Simmel, *Kant e Goethe*, cit., pp. 30-31.

cismo tedesco del XVII secolo<sup>24</sup>. Per Plotino il mondo si costituisce a partire dalla tensione tra due poli: Dio o l'Uno (*έν το πᾶν, hen to pan*)<sup>25</sup>, scaturigine della luce divina, e i Molti (*τα πάντα, ta panta*)<sup>26</sup>, espressione dell'oscurità, che esiste solo in relazione al suo polo opposto, come mancanza di luce. A ispirare la dottrina plotiniana è a sua volta la metafisica platonica, in particolare quella "esoterica" delle cosiddette "dottrine non scritte" (*ἄγραφα δόγματα, agrapha dogmata*), la quale prevedeva, secondo la testimonianza di Aristotele<sup>27</sup>, una dinamica polare a fondamento dell'Universo fra due principi complementari: l'Uno, principio di unità e origine del mondo ideale, e la Diade Indefinita, principio di molteplicità e origine del mondo sensibile. La Diade rappresenta perciò l'"ombra" dell'Uno, la sua imprescindibile controparte<sup>28</sup>.

Nell'ambito delle scienze naturali, per Goethe una manifestazione significativa della polarità consiste nel gioco fisico dell'attrazione e della repulsione, cioè nel conflitto di forze centripete e centrifughe come fattore determinante nella dinamica cosmica. Gli studi botanici e la concezione della morfologia goethiana si basano pertanto sulla "affinità elettiva" e sulla "polarità originaria" tra tutti "i gradi dell'organico"<sup>29</sup>.

24 Cfr. A. von Harleß, *Jakob Böhme und die Alchimisten. Ein Beitrag zum Verständnis*, Hinrichs, Leipzig 1882; C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, trad. it. di M.S. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

25 Plotino, *Enn*, VI, 9, 1.

26 Ivi, V, 3, 17.

27 Aristotele, *Metaph.* A, 987b.

28 P. Philippson, *Untersuchungen über den griechischen Mythos Thessalische Mythologie*, Rhein Verlag, Zürich 1944, pp. 66 ss; cfr. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "Dottrine non scritte"*, Bompiani, Milano 2010, pp. 221-227; 273-280. La dottrina neoplatonica della polarità verrà poi assimilata da teologi cristiani come Agostino d'Ipbona, Scoto Eriugena e soprattutto Nicola Cusano, che nei suoi sermoni si serve dell'espressione *coincidentia oppositorum* a indicare come in Dio alberghi la compresenza degli opposti, giacché nulla si trova al di fuori della sua infinità. Cfr. N. Cusano, *De Visione Dei*, in Id., *Scritti filosofici*, 2 voll., a cura G. Santinello, Zanichelli, Bologna 1980, vol. II, pp. 53-54; ivi, *De Docta Ignorantia*, p. 70

29 Cfr. H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo* (1928), trad. it. di U. Fadini, E. Lombardi Vallauri, V. Rasini, a cura di V. Rasini, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

La polarità caratteristica dei processi biologici è descritta da Goethe anche come una continua “sistole e diastole”, un’ispirazione ed espirazione da parte dell’anima vivente del mondo, in cui interno ed esterno si fondono e si intrecciano<sup>30</sup>. Dal momento che non esprime né una contrapposizione dicotomica né una fusione indifferenziata, la polarità goethiana costituisce un punto di fusione sintetica tra le posizioni apparentemente inconciliabili del dualismo cartesiano e del monismo di Spinoza, che rappresentano effettivamente i due “poli” più significativi del dibattito filosofico moderno a monte di Goethe. In senso lato, la polarità simboleggia quindi la convinzione – condivisa poi dal prospettivismo epistemologico di Nietzsche – che le antinomie indiscusse della teoria della conoscenza non siano oggettive, ma piuttosto la conseguenza di una riduzione schematica della realtà attraverso i concetti.

L’idea di una forza creativa e dinamica interna alla natura influenza significativamente il dibattito scientifico del tardo illuminismo tedesco e del primo romanticismo, che si interroga sui fenomeni fisici spesso non riconoscendoli ancora compiutamente come tali, bensì interpretandoli come *simboli* di un principio polare unitario a fondamento di una molteplicità di interazioni e interconnessioni tra campi di forza invisibili. La polarità assurge così a principio cosmico, applicabile al magnetismo, all’elettricità, al galvanismo, ma anche alla teoria dei colori (in cui si combinano polarmente luminosità e oscurità).

Sin dai primi anni Ottanta del Settecento Goethe discute con Herder sulle “forme originarie” (*Urgestalten*) e sul modo di rintracciare tali forme in tutti e tre i regni della natura<sup>31</sup>: la “pietra originaria” (*Urstein*) in geologia, la “pianta originaria” (*Urpflanze*) in botanica, l’“animale originario” (*Urtier*) in zoologia. “Polarità originarie” (*Urpolaritäten*) vengono poi definite quella elettrica, quella magnetica e quella di luce e oscurità nella teoria dei colori, animate da “fenomeni sorgivi” (*Nullpunkte-Quellenpunkte*) concreti in cui si oggettiva l’idea<sup>32</sup>. Tali fenomeni si differenziano radical-

30 Cfr. B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/1, p. 1034.

31 Cfr. J.G. Herder, *Sämtliche Werke*, 33. voll., a cura di B. Suphan et al., Weidmann, Berlin 1877-1913, vol. 13, p. 49.

32 Cfr. B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe L-Z*, 4 voll., Springer, Stuttgart-Wei-

mente dalla forma astratta e *ideale* del “tipo” e dell’“archetipo”, che non si esprimono nel particolare-sensibile, ma rappresentano semmai l’elemento costante, lo schema, la norma formale sottesa alla varietà del mondo empirico. Benché non corrisponda, come si vedrà, ad un’idea trascendente, l’archetipo rappresenta la legge generale che il soggetto riconosce nella natura e nel suo modo di operare. Se lo sguardo intuitivo-geniale-ermeneutico del morfologo consente di cogliere, nel particolare micrologico, l’essenza invisibile dell’universale, lo sguardo analitico-razionale-semiotico dello scienziato consente di dedurre, dalla forma sensibile, la norma immutabile, astratta, archetipica “generalissima” che la governa. Il tipo è dunque il criterio a partire dal quale ordinare la molteplicità della forma, è l’elemento comune che consente di orientarsi nel labirinto naturale definendo, al di là degli incalcolabili casi concreti, cosa è pianta e cosa è narciso, cosa è animale e cosa è leone. Si tratta, insomma, di uno strumento classificatorio, metodico, euristico, “la cui funzione, in Goethe, è di facilitare l’anatomia comparata, di agevolare la sintesi, e quindi l’identificazione di costanti, analogie, omologie, parallelismi”<sup>33</sup>. Mentre l’*Urphänomen* è l’elemento concreto che spalanca – a chi sa riconoscerlo – un sapere non concettualizzabile, il tipo e l’arche-tipo sono immagini, canoni, schemi e norme che rendono possibile raffrontare razionalmente in base ad affinità e differenze tra classi, generi e specie: “Qui si avanza la proposta di un Tipo anatomico”, scrive Goethe nella *Metamorfosi degli animali*, “di un Modello o Immagine universale (*allgemeines Bild*), in cui siano contenute, nei limiti del possibile, tutte le forme animali, e in base al quale ogni animale possa essere classificato in un certo ordine”<sup>34</sup>. “Dalla stessa idea *generale* di un Tipo”, si legge poco oltre, “consegue che nessun animale singolo può essere assunto a canone di comparazione; nessun individuo può essere il modello del tutto [...]”<sup>35</sup>.

---

mar 1998, vol. IV/2, p. 1081. Cfr. anche J.W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 24 voll., a cura di E. Beutler, Artemis, Zürich 1961, vol. 17, pp. 690-699.

33 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 131.

34 J.W. Goethe, *Della necessità di stabilire un Tipo per agevolare l’anatomia*, in Id., *Metamorfosi degli animali*, cit., p. 27.

35 *Ibidem*.



Se il *corpus* della natura è costituito da elementi che mutano e si rinnovano infinitamente secondo regole, in tale mutamento vanno pertanto riconosciuti alcuni *modelli* fondamentali – gli archetipi – che, “modificati, alterati, espansi o contratti, si ritrovano costanti [...]”<sup>36</sup>. La metamorfosi appare allora la *metafora* di una trasformazione che è di fatto ripetizione, ossia di un mutamento che coincide con l’eterno rimodularsi dell’immagine archetipica. La forma, pur assumendo figure e perimetri dalle dimensioni più varie, conserva i propri tratti di fondo, “quegli elementi strutturali essenziali che la rendono, nel suo mutare, riconoscibile”<sup>37</sup>. Il processo infinito e molteplice di creatività della natura appare perciò come paradossale “metamorfosi dell’uguale”<sup>38</sup> in cui, nell’eterna trasformazione, si riconosce la variazione dell’invariante. L’archetipo, in quanto modello, è il tipo immanente che permane a *fondamento* della metamorfosi, la quale si articola nella varietà pressoché infinita del vivente.

È durante il suo primo viaggio in Italia che Goethe, trentasettenne, comincia a sviluppare il proprio interesse per la forma vegetale. Presso l’orto botanico di Padova, il 26 settembre 1786, inizia a farsi strada nel poeta l’intuizione secondo la quale la grande varietà delle forme botaniche possa essere ricondotta ad un’unica pianta originaria: “Qui, fra tante varietà di piante che vedo per la prima volta, mi si fa sempre più chiara e più viva l’ipotesi che in conclusione tutte le forme delle piante si possano far derivare da una pianta sola”<sup>39</sup>. Nel giardino botanico di Palermo, “di fronte alla straordinaria esuberanza della flora mediterranea”<sup>40</sup>, l’intuizione padovana assume il carattere della “folgorazione”, come si legge in un appunto di viaggio del 17 aprile 1787:

Stamane mi ero recato al giardino pubblico col fermo proposito di cullarmi tranquillamente nei miei sogni di poesia, quando, senza che me ne accorgessi, mi vidi assalito da un altro fantasma [...]. Le molte piante che ero abituato a vedere solo nelle case e nei vasi, e per la

---

36 P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 14.

37 *Ibidem*.

38 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 24.

39 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., vol. II, p. 493.

40 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 17.



maggior parte dell'anno solo nelle serre, qui allignano vegete e fresche all'aria aperta; per cui, conformandosi interamente al loro destino, ci diventano anche più intellegibili. Alla presenza di tante forme nuove o rinnovate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché in tanta ricchezza di vegetazione non dovrei scoprire la *Urpflanze*, la pianta originaria? Una tale pianta ci deve pur essere: diversamente, come potrei riconoscere che questa o quella figura è una pianta, se non fossero tutte formate sopra un solo modello?<sup>41</sup>

Nella sconfinata varietà del mondo vegetale la pianta originaria si può cogliere nel caso singolo – può cioè essere intuita e vista attraverso la mediazione delle concrete piante dell'orto botanico di Padova o del giardino pubblico di Palermo – e proprio per questo motivo non corrisponde all'archetipo, che, come si è detto, rappresenta invece l'idea regolativa e metodica, lo schema ricorrente eppure “versatile” dello sviluppo che persiste nell'infinita varietà del molteplice naturale. “Un'onda”, scrive Italo Calvino, “è sempre diversa da un'altra onda; ma è anche vero che ogni onda è uguale a un'altra onda [...]; insomma ci sono delle forme e delle sequenze che si ripetono, sia pur distribuite irregolarmente nello spazio e nel tempo”<sup>42</sup>. La stupenda polifonia del Tutto si rivela così fondata sull'unità dell'archetipo, che ne costituisce la legge unitaria, la *nota dominante*<sup>43</sup>, il filo rosso sotteso al fenomeno originario in quanto caso pregnante.

Ad un mese di distanza dall'intuizione palermitana, il 17 maggio 1787, Goethe scrive a Herder:

Devo ora dirti in confidenza che sono prossimo a scoprire il segreto della generazione e dell'organizzazione delle piante: è la cosa più semplice che si possa immaginare. [...] La pianta primitiva diventa la cosa più sorprendente del mondo, per la quale la natura stessa mi invidierà. Con questo modello e la sua chiave si potranno inventare piante all'infinito, che saranno conseguenti, vale a dire che, anche senza esistere nella realtà, potrebbero tuttavia esistere; che non saranno ombre o

41 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., vol. II, pp. 738-39.

42 Cfr. I. Calvino, *Palomar*; in Id., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori 1992, p. 879.

43 Cfr. B. Maffi, Nota a J.W. Goethe, *Metamorfosi degli animali*, cit., p. 117.

parvenze pittoriche, ma avranno una verità e una necessità interiore. La stessa legge si potrà applicare a tutti gli altri esseri viventi.<sup>44</sup>

Da queste osservazioni, che verranno riprese nel saggio *La metamorfosi delle piante* del 1790, si comprende come la ricerca della forma, dei suoi elementi sensibili e figurali, rappresenti il fulcro dell'interesse e dell'interrogazione goethiana. In dialogo con Schiller, nell'agosto del 1794, Goethe sostituisce il termine *Urpflanze* con quello di *symbolische Pflanze*: “Giungemmo a casa sua [di Schiller]”, scrive Goethe, “li esposi animatamente la metamorfosi delle piante e con alcuni tratti di penna formai davanti ai suoi occhi una pianta simbolica”<sup>45</sup>. Schiller, che osserva con attenzione l'opera dell'amico, al termine del disegno scuote la testa e dice: “Questa non è esperienza, questa è un'idea”. Un po' seccato, Goethe risponde: “Può farmi molto piacere avere un'idea senza che lo sappia e perfino vederla con gli occhi”<sup>46</sup>: si tratta di una puntualizzazione importante per comprendere la natura di *medium* del fenomeno originario, che, a differenza dell'archetipo, accoglie e compendia l'essenza *nella forma sensibile*, come suggerisce la stessa connotazione etimologica del termine “simbolo”, che è espressione del porre insieme, dell'unire e del congiungere (συμβάλλειν, *symballein*). Il simbolo, come l'*Urphänomen*, dice ciò che è non per mezzo di altro, ma attraverso il proprio stesso essere, attraverso l'eloquenza materica dell'immagine viva: esso “trasforma il fenomeno in idea, l'idea in immagine, e così che l'idea rimanga nell'immagine sempre infinitamente efficace e raggiungibile [...]”<sup>47</sup>.

Anche Hegel, in consonanza con Schiller, sembra interpretare i goethiani “fenomeni originari” dal punto di vista dell’“essenza”, come la risultante di una attività astrante dello spirito, in apparenza senza cogliere il discrimine tra (arche)-tipo e *Urphänomen*:

Ella attribuisce una parte di preminenza alla realtà semplice ed astratta, da Lei designata molto opportunamente col nome di fenomeno originario [...]. Andar rintracciando il fenomeno originario, liberarlo dalle altre circostanze rispetto ad esso accidentali, coglierlo

44 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., vol. I, pp. 330-331.

45 J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 98.

46 *Ibidem*.

47 J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., § 1113, p. 195.

astrattamente, come noi diciamo, ritengo che sia cosa che ritiene un grande e spirituale senso della natura.<sup>48</sup>

E tuttavia, nella stessa lettera, Hegel mostra di cogliere pienamente quella che è la in-differente compresenza del “pensiero in fenomeno e del fenomeno in pensiero” che caratterizza la natura del fenomeno originario:

Se il nostro Assoluto, che se ne stava inizialmente come un’ostrica in una situazione grigia, o del tutto oscura – come Lei vuole –, è stato da noi avviato verso l’aria e la luce in modo che ne è divenuto desideroso, ci occorrono ora delle finestre per trarlo completamente alla luce del giorno [...]. Qui vengono a proposito i fenomeni originari di Vostra Eccellenza; in questa luce crepuscolare, spirituale e intellegibile per la sua semplicità, visibile e percepibile per il suo carattere sensibile s’incontrano i due mondi: le nostre astrusità e l’esistenza fenomenica.<sup>49</sup>

Come osserva acutamente Löwith, “i fenomeni originari di Goethe non sono dunque affatto per Hegel un’Idea, bensì un’esistenza intermedia sensibile-intellegibile, mediatrice fra i puri concetti di essenze e i fenomeni accidentali del mondo sensibile”<sup>50</sup>.

Il fenomeno originario in quanto simbolo inaugura perciò una relazione immediata, intuitiva, empatica fra immagine-significante e significato. Si tratta di una perfetta *coincidentia* e in-differenza di forma e contenuto, visibile e invisibile, che stanno fra loro in rapporto di scambievole accoglienza, congenerità e reciproca implicazione: “il simbolo è segno naturale che parla attraverso il proprio stesso *corpo*”<sup>51</sup>. Il 18 aprile 1827, a settantotto anni, Goethe conferma esplicitamente a Johann Peter Eckermann la natura polare in cui si esprime l’in-differenza tra visibile e invisibile dell’*Urphänomen*: “il bello è un fenomeno originario che non si

48 K. Hegel (a cura di), *Briefe von und an Hegel*, 2 voll., Duncker & Humblot, Leipzig 1887, vol. II, p. 36, trad. it. di G. Colli, in K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, cit., p. 34. Per conformità abbiamo preferito qui, come nella citazione immediatamente successiva, rendere con “fenomeno originario” la traduzione che Colli rende con “fenomeno primordiale”.

49 Ivi, pp. 34-35.

50 Ivi, p. 35.

51 F. Moiso, *Paul Klee e l’eredità goethiana*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana, Milano 1996, p. 64.



manifesta mai in sé e per sé, [...] ma il cui riflesso diventa visibile in migliaia di differenti manifestazioni dello spirito creatore ed è altrettanto vario e molteplice quanto la natura stessa”<sup>52</sup>. Si tratta di una considerazione perfettamente coerente con una serie di fulminei motti goethiani relativi alla complementarietà, in ambito naturale, di elementi opposti eppure paradossalmente con-presenti e co-risonanti, ossia di quella che Simmel chiama “l’ebbrezza artistica dell’unità di ciò che è interno e ciò che è esterno”<sup>53</sup>: “La natura non ha né nocciolo / né involucro, / è ogni cosa nel medesimo tempo (*Natur hat weder Kern / Noch Schale / Alles ist sie mit einem Male*)”<sup>54</sup>; “Perché questa è la legge della natura, / che fuori vige quel che dentro vigeva (*Denn da ist der Natur Gestalt, / Daß innen gilt, was außen galt*)”<sup>55</sup>; “Dovete, nell’osservare la natura, / tenere d’occhio l’uno come il tutto; / niente è dentro e niente è fuori: poiché ciò che è dentro è fuori (*Müset im Naturbetrachten / Immer eins wie alles achten, / Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, / Denn was innen, das ist außen*)”<sup>56</sup>.

Le espressioni “pianta originaria” e “animale originario”, di cui Goethe fa in verità un uso molto parco, verranno abbandonate negli anni maturi, in cui il poeta guarderà retrospettivamente ai tempi della sua ricerca sulle leggi della formazione naturale con accenti scettici. Nel 1816, per esempio, egli racconta a Nees von Esenbeck di aver “seguito le strane strade” della “trasformazione vegetativa” (*vegetativen Umwandlung*) in Italia<sup>57</sup>.

E significativo considerare che la stessa espressione “morfologia” sia stata coniata da Goethe al fine di indicare la cifra e il tratto caratteristico dei suoi studi sul vivente: il 25 settembre del 1796, a

52 J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita* (1823-1832), trad. it. di A. Vigliani, pref. di H.U. Treichel, nota alle illustrazioni di L. Bianco, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 481. Anche in questo caso abbiamo preferito qui rendere con “fenomeno originario” la traduzione che Vigliani rende con “fenomeno primitivo”.

53 Cfr. G. Simmel, *Kant e Goethe*, cit., p. 26.

54 J.W. Goethe, *Gott und Welt. Allerdings*, in Id., *Poetische Werke*, 22 voll, a cura di S. Seidel et al., Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1970-1978, vol. I, p. 529. Cfr. G. Simmel, *Kant e Goethe*, cit., p. 25.

55 J.W. Goethe, *Xenie e miti*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1335.

56 J.W. Goethe, *Epirrema*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1011.

57 Cfr. B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/2, p. 1079.

dieci anni dalla visita a Padova, il termine viene annotato per la prima volta nel suo diario. Goethe ne parlerà poi a Schiller in una lettera del 19 novembre dello stesso anno<sup>58</sup>. Alle soglie dei settant'anni, dopo decenni di gelo e "imbarazzato disinteresse"<sup>59</sup> per i suoi studi naturalistici, lo scrittore utilizzerà la dicitura comprensiva di "morfologia" come titolo per i propri saggi di zoologia e botanica (*Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*, Stuttgart 1817-1824)<sup>60</sup>.

Fautore di una visione unitaria della natura e del vivente – affatto lontana da quella che si vedrà essere la *Weltanschauung* di Nietzsche – Goethe intende i processi del singolo e del cosmo come coinvolti nella sessa pulsazione e nello stesso respiro: "Nascita e tomba", scrive Löwith in relazione al poeta, "sono un unico mare eterno"<sup>61</sup>. Benché Goethe, differentemente da Schelling, non recuperi l'antica idea di "anima del mondo", che in senso romantico viene intesa come principio vivente interiore al quale tutti i fenomeni naturali sono riconducibili, egli resta tuttavia legato "all'idea di un ordine oggettivo del mondo" e di "una sua metafisica continuità"<sup>62</sup>.

All'idea romantica di *Weltseele* e alla panica visione goethiana delle potenze del *Leben*, secondo cui "ogni creatura è solo un suono, una sfumatura di una grande armonia"<sup>63</sup>, Nietzsche oppone lo spettacolo caotico dei giochi di forze di un mondo nel quale ogni creatura è escrescenza occasionale e priva di un

58 Cfr. J.W. Goethe, *Lettera a Schiller*, 19 novembre 1796, in *Goethes Werke*, "Weimarer Ausgabe", a cura di R. Steiner e B. Suphan, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1887-1919 [rist. an. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1987], sez. IV, vol. 11, p. 260. Cfr. anche S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 24.

59 P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 7.

60 Cfr. S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 24. Cfr. *infra*, n. 125, p. 55.

61 K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, cit., p. 49.

62 P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 19.

63 Lettera a Karl Ludwig von Knebel, 17 novembre 1784, in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. sezione: *Sämtliche Werke* – II. sezione: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 voll., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1992 ss., sez. II, vol. XVIII, p. 174.

fine<sup>64</sup>. Da un lato vi è quindi la “religiosità pagana”<sup>65</sup> di Goethe, che dichiara la propria volontà di “divinizzare il tutto e la vita, di cogliere l'elemento divino che è all'interno della forma produttrice della natura”<sup>66</sup>, dall'altro vi è la critica alla sacralità naturale di Nietzsche, profeta di un processo di dissoluzione nichilista del senso metafisico dell'esistenza, che invita a “dire di sì” all'ineluttabile eterno ritorno dell'assenza di scopo. La goethiana intuizione olistica del mondo, la celebrazione pagana dei sensi, della Natura animata e dell'uomo, rappresenta pertanto un modo differente di affermare l'eternità del divenire rispetto al nietzscheano *ja-sagen* dionisiaco, che accetta il mondo in quanto “mostro di forza senza principio e senza fine”<sup>67</sup>, in quanto “apparenza e fuoco fatuo e danza di spiriti e niente più”<sup>68</sup>.

Come in parte si è già osservato, nel considerare la natura dal punto di vista della forma, ossia della sua configurazione esterna e dei modi tipici del suo *apparire*, Goethe inaugura un approccio alla conoscenza di tipo fenomenologico e insieme ermeneutico: è Klages, nel suo saggio del 1932 *Goethe come esploratore dell'anima*, a definire il poeta come “il primo fenomenologo moderno” (*Erscheinungsforscher*)<sup>69</sup>, che intende cogliere la natura nel suo squadernarsi alla vista e ai sensi e interpretarla come infinito processo creativo insieme materiale e spirituale. La natura, in quanto *si mostra*, neutralizza la scissione tra fenomeno e realtà postulata dal meccanicismo: non si tratta di analizzare

64 Cfr. G. Pasqualotto, *Bellezza e natura in Nietzsche*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 174-175.

65 NF 1884-1885, trad. it. di S. Giametta, in OFN VII/III, 1975, p. 288, 38 [7]; cfr. FW, trad. it. di F. Masini, in OFN V/II, 1965, § 357, p. 227; NF 1887-1888, trad. it. di S. Giametta, in OFN VIII/II, 1971, p. 272, 11 [138]. Cfr. anche H. Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature: From Winckelmann to the Death of Goethe*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1964. Löwith, a differenza di Nietzsche, afferma che “le dichiarazioni di Goethe su Cristo e il cristianesimo oscillano in modo stupefacente tra il pro e il contro”, ascrivendo questo atteggiamento a “un'ironia che si sottrae con sfida all'alternativa”. K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, cit., p. 45.

66 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 13.

67 NF 1884-1885, cit., p. 292, 38 [12].

68 FW, § 54, p. 75.

69 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, (1932), a cura di G. Lacchin, presentazione di G. Moretti, Mimesis, Milano 2003, p. 59.

l'ingranaggio, la formula matematica, la disposizione geometrica, la composizione fisico-chimica o atomica che sta a monte dell'apparire (*phainomai*) del tulipano, della genziana, della rosa, della vertebra o dell'osso intermascellare (la cui scoperta taluni attribuiscono a Goethe come tipo osteologico comune a tutti i vertebrati)<sup>70</sup>, bensì di essere, nella visione, “una cosa sola con la natura”<sup>71</sup>. L'ermeneutica appare allora “fenomenologica” anzitutto in quanto immersa nella *Lebenswelt*, nel mondo-della-vita: l'indagine sulla natura costituisce una forma di esperienza anteriore al rapporto soggetto-oggetto, che coincide con il darsi della *Lebenswelt*.

A Caspar Friedrich Wolff, fautore di un empirismo rigoroso ma “ingenuo”, avente quale “massima fondamentale [...] che non si possa ammettere [...] nulla, se non ciò che si è visto con gli occhi”, Goethe imputa la miopia di uno sguardo parziale: “quell'uomo eccellente non pensò che ci fosse una differenza tra vedere e vedere, che gli occhi della mente e gli occhi del corpo devono operare in un'incessante e vivente connessione, perché altrimenti si corre il rischio di vedere e tuttavia di lasciarsi sfuggire quel che si vede”<sup>72</sup>. L'empirismo di Wolff comporta una comprensione unilaterale della legge di formazione e trasformazione del vivente: non è in grado di vedere la totalità del movimento della forma<sup>73</sup>, disattende la massima secondo cui “il mio vedere è già un pensare, il mio pensare un vedere”<sup>74</sup>. “Sezionare la natura ‘con leve e bulloni’”, scrive Sim-

70 Cfr. F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermascellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello e A. Grieco (a cura di), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1997, p. 324. La scoperta di Goethe fu oggetto di tempestive contestazioni da parte del mondo scientifico ufficiale. Cfr. P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 64. Cfr. F. Cislighi, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Mimesis, Milano 2008, pp. 37-49.

71 Lettera a Friedrich Heinrich Jacobi del 23 novembre 1801, in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., sez. II, vol. XXIX, p. 629. Corsivo nostro.

72 J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 95. (Trad. it. leggermente modificata).

73 Cfr. L. Pica Ciamarra, *Il vecchio Goethe, la morfologia delle piante e il disordine*, in G. Campioni, L. Pica Ciamarra, M. Segala (a cura di), *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Scritti in memoria di Sandro Barbera*, ETS, Pisa 2011, p. 118.

74 J.W. Goethe, *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente*, in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 146.

mel, pare a Goethe “teoreticamente falso, in quanto esteticamente falso”<sup>75</sup>: l'eccesso analitico neutralizza il piacere estetico giacché frammenta l'impressione unitaria e sintetica della bellezza. Di qui l'avversione di Goethe per i “tecnici” intransigenti della scienza, così come per quei filologi feticisti della glossa ai quali dedica questi caustici versi: “Quello che noi poeti esprimiamo in sintesi, / diventa prolisso coi loro cavilli. / Chiariscono tanto la verità nelle cose / finché nessuno vi presta più fede”<sup>76</sup>. Si tratta, evidentemente, di un'anticipazione della critica nietzscheana nei confronti di quei “dotti alessandrini” e di quelle “talpe della cultura” (*Maulwürfe der Kultur*) che costituiscono l'obiettivo polemico sia de *La nascita della tragedia* che dell'Inattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*<sup>77</sup>.

La stessa avversione che Goethe provava per l'uso degli occhiali “lo induce a rifiutare l'analisi che corrode i fenomeni, che turba il rapporto naturalmente bello tra l'oggetto e l'organo che lo percepisce”<sup>78</sup>. Studiare la natura nel suo concedersi allo sguardo, nelle sue metamorfosi visibili non significa attestarsi alla mera datità empirica esteriore, bensì cogliere *intuitivamente* l'“anima” interna del fenomeno dal suo “volto” esterno: “vedere è qualcosa di più che vedere soltanto”<sup>79</sup>, la visione istantanea (*Anschauung*) è perfetta simbiosi tra “occhi del corpo” e “occhi della mente”, “feconda illuminazione” (*Einfall*) ovvero “ispirazione” (*Eingebung*)<sup>80</sup> in cui si coglie, nell'*Urphänomen*, l'in-differenza di idea invisibile e manifestazione visibile<sup>81</sup>. È questa la dinamica propria della visione goethiana, dell'intuizione morfologica del fenomeno naturale. Una “reciprocità di sguardi”, all'interno di una dialettica polare fra oggetto e soggetto, in cui l'accoglimento e la donazione del senso fanno tutt'uno”<sup>82</sup>. La realtà essenziale della

75 G. Simmel, *Goethe e Kant*, cit., p. 52.

76 J.W. Goethe, *Xenie e miti (postume)*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. II, pp. 903-905.

77 Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., p. 194.

78 G. Simmel, *Goethe e Kant*, cit., p. 53.

79 G. Lacchin, *Goethe e il mondo delle immagini*, in L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 11.

80 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 60.

81 Cfr. J.W. Goethe, *Alcune osservazioni*, in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 95. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 120.

82 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 23.



forma non è separata da essa, ma si manifesta *estheticamente* nel suo “bell’apparire”, nel suo “*schönen Schein*”<sup>83</sup>. Essa viene colta sulla base della “simpatia immediata”, dell’“empatia intuitiva”<sup>84</sup>, di quella irriflessa, immediata e geniale *visio sine comprehensione*<sup>85</sup> che penetra e assorbe intimamente le immagini sensibili.

La ragione goethiana è perciò “ragione percepente” (*wahrnehmende Vernunft*)<sup>86</sup>, che coglie l’oggetto in virtù di un atto estetico di mediazione attraverso il corpo.

## 2. Eidos, entelecheia e formazione. Goethe tra Platone e Aristotele

Conoscere pertanto significa, per Goethe, intuire l’immediata compresenza di sensibile e sovrasensibile, percepire la “vivente connessione fra ‘occhi della mente’ e ‘occhi del corpo’”<sup>87</sup>: proprio perché l’essenza di ogni essere si può cogliere solo congiuntamente alla sua forma (*morphé corporea*-sensibile-apparente, essa non può venire intesa come *idea*, ossia come forma intellegibile ed essenza sostanziale che si sottrae al divenire, né come *schema*, inteso come semplificazione convenzionale, struttura astratta rispetto alla complessità del reale. Dal momento che la *morphé* è un fenomeno dinamico, in formazione (*Bildung-Gestaltung*), la morfologia rappresenta lo “studio delle forme assunte dalla natura nelle sue metamorfosi”<sup>88</sup>. Essa descrive un processo fenomenico affatto diverso dalla dinamica di ascesa e di de-sensibilizzazione della realtà che conduce alla cristallizzazione dell’idea e alla fissazione nell’immobilità. La forma goethiana, in quanto formazione sempre in atto, rappresenta – come direbbe Klages – “un’immagine ritmica e non iperurania, saldata radicalmente alla vita di *questo mondo*”<sup>89</sup>.

83 P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 9.

84 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 119.

85 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell’anima*, cit., p. 59.

86 Cfr. F. Moiso, *Paul Klee e l’eredità goethiana*, cit., p. 63.

87 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 118.

88 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 10.

89 G. Moretti, *Walter F. Otto e il volto degli dèi*, in W.F. Otto, *Il volto degli dèi. Legge, archetipo e mito* (1951), introd. di G. Moretti, trad. it. di A. Stavru,



Anticipando la critica di Nietzsche al “lunghissimo errore” rappresentato dalla contrapposizione metafisica tra “mondo vero”-intellegibile e “mondo apparente”-sensibile<sup>90</sup>, Goethe respinge quell'operazione platonica di fissazione e astrazione delle forme che costituisce uno degli assi portanti della storia del pensiero occidentale<sup>91</sup>. La varietà della natura viene *stilizzata* nella forma-monade, ossia nel *Urphänomen*, ma non astratta nel senso di separata dalla materia e posta al di là della vita: “nella manifestazione [dei fenomeni originari]”, scrive Goethe ne *La teoria dei colori*, “non vi è nulla che li oltrepassi (*nichts in der Erscheinung über ihnen liegt*)”<sup>92</sup>. Il fenomeno originario è in atto nel suo essere fisico, si esprime intuitivamente nell'attimo dell'apparenza (*im Jetzt des Erscheinens*)<sup>93</sup>; il compito del morfologo è allora quello di “riconoscere l'idea nel fenomeno”<sup>94</sup>, dal momento che “dietro i fenomeni originari, dietro la *Gestalt*, non v'è nulla da cercare, poiché ‘in’ essi l'idea si esprime [...]”<sup>95</sup>. L'essenza pertanto è l'insieme delle sue manifestazioni: “il particolare non è la manifestazione imperfetta dell'universale”<sup>96</sup>, l'apparenza non nasconde, ma rivela l'essenza<sup>97</sup>. Quella goethiana è dunque una concezione creativa, attiva (*wirksam*) dell'idea, che si genera e agisce nei fenomeni e non

---

Fazi, Roma 2016, p. 10. Cfr. L. Klages, *L'essenza del ritmo* (1934), in Id., *L'anima e lo spirito*, a cura di D. Di Maio, trad. it. di R. Cantoni, Meltemi, Milano 2019, pp. 27-85.

90 Cfr. GD, trad. it. di F. Masini, in OFN VI/III, 1970, *Come il “mondo vero” fini per diventare favola*, pp. 75-76.

91 Sul punto cfr. E.M. Wilkinson, *Goethe's conception of form*, in Ead., I.A. Willoughby, *Goethe: Poet and Thinker*, Arnold, London 1962, pp. 167-184; J. Schulte, *Coro e legge. Il “metodo morfologico” in Goethe e Wittgenstein*, in “Intersezioni”, 2, 1982, pp. 99-124; F. Moiso, *Goethe: la natura e le sue forme*, a cura di C. Diekamp, Mimesis, Milano 2002, pp. 14 ss; F. Cislighi, *Goethe e Darwin*, cit., p. 172.

92 J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 61. (Corsivo nostro).

93 Cfr. B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/2, p. 1081.

94 Cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., § 1136-1138, p. 199.

95 Ivi, § 575. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 129.

96 F. Cislighi, *Goethe e Darwin*, cit., p. 97.

97 Cfr. E. Cassirer, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, Le Lettere, Firenze 1999, pp. 273-274.

si distingue da essi, “al contrario, è intesa come il loro principio d’ordine dinamico e produttivo [...]”<sup>98</sup>.

Diverse tracce nella *Repubblica*, nel *Timeo*, nel *Fedone* e nel *Filebo* rivelano che l’idea sovrasensibile in quanto “forma” non è nel divenire, bensì si distacca dalla molteplice dinamicità metamorfica della vita. Sebbene interdipendenti, il piano metafisico e quello della natura – ma anche quello della concretezza storica legato all’*ethos*, al costume, alla norma d’esistenza e al comportamento pratico – sono per Platone ontologicamente distinti.

L’*eidos* platonico rimanda letteralmente al “vedere (*idein*)” una *forma* con i soli “occhi della mente”. In quanto oggetto dell’intelletto – e non dei sensi – l’idea è *forma intellegibile*, che rappresenta l’unità immutabile intuibile al di là della molteplicità degli oggetti, l’essenza ontologica e il modello appunto “ideale” del molteplice. Vera realtà delle cose naturali, che ad essa partecipano giacché possiedono di essa qualcosa in modo derivato, l’idea è l’elemento unico e universale presente in molte realtà particolari, e insieme l’esemplare perfetto – il *paradeigma* – di queste ultime<sup>99</sup>. Le cose viventi sono perciò immagini che *assomigliano* alle idee eterne: il bello in sé, il giusto in sé, il bene in sé in quanto *valori* esistono in primis come idee, ossia come cause, condizioni di possibilità e criteri di conoscenza delle cose belle, giuste e vere, e lo stesso vale per gli oggetti matematici come l’uguaglianza, l’uno, i molti, la grandezza e così via<sup>100</sup>.

La dottrina platonica delle idee postula un concetto di forma che ha delle precise conseguenze anche sulla nozione di *identità*, la quale è per lo più dipendente “da modelli universali di comportamento,

98 F. Cislighi, *Goethe e Darwin*, cit., p. 125.

99 È stato notato come nel *Timeo* l’unico termine utilizzato da Platone per identificare le *idee* come modelli a cui il demiurgo si ispira non sia εἶδος ma παραδείγματα declinato al plurale: “Sono i paradigmi eterni che hanno una consistenza extratemporale e che l’artefice ammira per portare il cosmo alla vita”. M. Bergomi, ΣΙΟΣ tra ΣΙΚΩΝ e ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ. *Considerazioni sull’ambiguità di εἶδος, ἰδέα e γένος nel Timeo di Platone*, “Acme”, LXVI, I, 2011, p. 94.

100 Cfr. Platone, *Phaed.* 75 a-e. Vi sono poi, per Platone, oggetti di cui è dubbio che esistano idee in sé, come nel caso dell’uomo, dell’acqua, del cavallo e vi è infine una classe di oggetti – riconosciuti nelle cose vili e ridicole come i capelli, il fango e la sporcizia – di cui per il filosofo sembra che *non* vi siano idee. Cfr. Platone, *Parm.* 130 b-d.





che devono essere coerentemente rispettati per tutta la vita<sup>101</sup>. La stessa utopia politica della *Repubblica*, espressione paradigmatica della città perfetta, e dunque dell'idea di città, presuppone una tripartizione schematica di *forme di vita* statiche – degli artigiani, dei guardiani-guerrieri e dei filosofi-governanti – che si realizzano per mezzo di precise forme di educazione (*paideia*). Ecco che la formazione dell'uomo consiste in Platone anzitutto nell'adeguazione a un *modello*, a un ideale ipostatizzato di virtù da realizzare progressivamente e verso il quale tendere. La vita va pertanto plasmata in una *forma* che è espressione sensibile imperfetta e ontologicamente derivata di un'*idea*. Nei poemi omerici questa forma di vita (*bios*) ideale è rappresentata dall'eroe, nella lirica corale del VII secolo il modello è costituito dal soldato che sacrifica se stesso per la patria (*polis*), nella storiografia e nella filosofia a partire dal VI secolo il tipo ideale diviene il cittadino caratterizzato dalla virtù civica<sup>102</sup>.

Il discrimine tra l'*eidōs* di Platone come principio fondativo distinto dalla molteplicità e la forma goethiana come formazione e metamorfosi intrinseca al divenire non legittima d'altro canto una lettura in chiave univocamente anti-platonica della morfologia di Goethe, la quale attinge al neoplatonismo plotiniano e alle sue derivazioni ermetico-rinascimentali nonché alla tradizione magica e mistico-alchemica del XVI e XVII secolo<sup>103</sup>.

Insieme a quella platonica, una traccia che può chiarire alcuni ulteriori aspetti del metodo naturalistico goethiano in relazione alla questione della forma è quella aristotelica. Come è noto, la critica di Aristotele colpisce al cuore la dottrina del maestro Platone, che presuppone la separazione tra il regno ideale sovrasensibile e le realtà sensibili e dunque la derivazione di qualsiasi forma di vita concreta dalle virtù "ideali" della temperanza, del coraggio, della

101 E. Berti, *In principio era la meraviglia. Le grandi questioni della filosofia antica*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 127.

102 Ivi, p. 128.

103 Cfr. *supra*, pp. 32-33. Sul rapporto estremamente delicato tra Goethe e l'alchimia – la sua "amante segreta" (*heimliche Geliebte*) – cfr. R.D. Gray, *Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works* (1952), Cambridge University Press, Cambridge et al. 2010 e di J. Adler, "Eine fast magische Anziehungskraft". *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Chemie seiner Zeit*, Beck, München 1987. Cfr. anche A. Giacomelli, *Polarità magiche. Appunti per una genealogia goethiana del simbolismo moderno*, in "Estetica. Studi e ricerche", 1, 2021.





saggezza e della giustizia, a loro volta derivazioni dell'idea di Bene come principio primo di realtà sia delle altre idee che degli oggetti sensibili. Questo sdoppiamento – necessario a Platone per fondare la scienza su basi universali e oggettive –<sup>104</sup> risulta per lo Stagirita affatto ridondante poiché i caratteri universali appartengono alle stesse realtà sensibili e non si collocano al di là di esse<sup>105</sup>. La *forma*, in quanto essenza necessaria delle cose che hanno materia, cessa pertanto, secondo Aristotele, di essere un modello, ossia una “specie” (*eidos*) in quanto paradigma ideale unitario e un principio ontologico distinto dagli oggetti, dal momento che la sostanzialità, ossia la realtà della specie, è co-essenziale all'individuo di cui è specie. La *sostanza* (*ousia*) è tessuto immanente alle cose, è l'essere stesso nella sua indissolubile unione di materia e forma (*sinolo*, ossia “tutt'uno”, da σύν- “con” e ὅλος- “tutto”)<sup>106</sup>.

104 La necessità di contrapporre l'*episteme*, in quanto sapere certo in grado di “stare” (*steme*, dal verbo ἵστασθαι-*istasthai*) sopra (ἐπί-*epi*) a tutto (Cfr. N. Cusano, *Emanuele Severino. Oltre il nichilismo*, Morcelliana, Brescia 2011, p. 15) costituisce uno degli atti inaugurali decisivi della filosofia antica: all'instabilità della narrazione artistica, poetica e mitopoietica, al fine di neutralizzare l'angoscioso sentimento di smarrimento dell'uomo innanzi alla presenza terribile del dolore e all'insensatezza della morte, si contrappone la filosofia nella sua accezione di *logos* epistemico, discorso stabile che si regge da sé. La scienza diventa garanzia di verità contrapposta all'opinione (*doxa*), che Platone paragona alle statue di Dedalo, apparentemente sempre in procinto di fuggire (“Queste, quando non siano legate, se la svignano e scappano; se son legate, invece, restano”. Platone, *Men.* 97 e).

105 Il rifiuto della dottrina delle idee da parte di Aristotele, che doveva essere alla base del trattato perduto *Sulle idee*, riprende l'autocritica fatta da Platone nel *Parmenide* (cfr. *Parm.* 132 a-b). Nella *Metafisica* Aristotele sottolinea a più riprese come ammettere idee separate dalle realtà sensibili significhi innesicare un infinito processo di rimandi all'ideale: per giustificare la presenza del carattere di “uomo” in tutti gli uomini sensibili si deve ammettere l'esistenza di un uomo ideale avente egli stesso questo carattere, e dunque per spiegare la presenza del carattere “uomo” tanto negli uomini sensibili quanto in quello ideale è necessario ammettere l'esistenza di un “terzo uomo” (τρίτος ἀνθρώπος-*tritos anthropos*) e così via all'infinito. Cfr. Aristotele, *Metaph.* A, 9, 990 b 15-17; A, 9, 991 a 2-5; Z, 6, 1032 a 2-4; Z, 13, 1038 b-1039 b; M, 4, 1079 b 11-13.

106 La sostanza non è *al di là* del divenire del mondo, bensì ha tra le sue accezioni quella di *sostrato* (ὑποκείμενον-*hypokeimenon*), espressione di ciò che di un ente non muta mai, che sorregge e fa da fondamento agli accidenti e che permane eliminati questi. Cfr. Aristotele, *Metaph.* Z 1029 a-b: “So-



Conseguenza fondamentale di questa impostazione metafisica è che “per i viventi [...] l'essere è il vivere”<sup>107</sup>, che si articola in una molteplicità di sensi e di forme<sup>108</sup>.

Anche dal punto di vista dell'*ethos*, i modelli di vita (le cui principali articolazioni per Aristotele sono quella politica e quella contemplativa) differentemente da Platone, non sono espressione necessariamente deteriore e parziale di forme eidetiche, né sono compendiabili in un'unica attività (guerriero, filosofo, retore, medico, tragediografo e così via). Certamente le forme di vita sono caratterizzate da un'attività principale, ma esse si articolano in un complesso di azioni e comportamenti diversi scanditi nel *tempo*. Ecco che se un'idea trova platonicamente espressione in una singola forma di vita e in un singolo *ethos* (artisticamente rappresentabile attraverso una maschera), la forma di vita aristotelica, come l'essere, “si dice in molti sensi” all'interno del singolo, articolandosi temporalmente attraverso le diverse fasi e circostanze concrete dell'esistenza particolare. La dipendenza dell'identità da modelli universali di comportamento subisce pertanto, in Aristotele, un processo di dinamizzazione e relativizzazione nel segno dell'amore per la concretezza, che Goethe recupererà nella propria visione delle forme naturali, concepite in una prospettiva dinamica e organica.

Mentre talora Goethe sembra condividere il giudizio polemico di Christian Gottlob Heyne, che parla di “*Platonische Schwärmer-*

---

strato è ciò di cui sono predicati le altre cose, mentre esso stesso non è mai predicato di altro [...]”.

107 Aristotele, *De An.*, II, 4, 415 b, 13.

108 Pur ereditando da Parmenide una concezione dell'essere inteso propriamente come ciò che non muta ed è sempre uguale a se stesso, anche Platone ammette che esso è molteplice, costituito da una varietà di enti che, pur essendo mutabili, sono anch'essi “essere” – sia pure in grado inferiore – e non mero “nulla”. E tuttavia Platone giustifica il divenire, la molteplicità e la differenziazione in quanto commistione di essere e non essere. L'essere perciò di per se stesso permane uno e indifferenziato, e si differenzia solo in quanto partecipa del non essere. È questo di fatto il “parricidio” parmenideo. Relativamente alle complesse argomentazioni che portarono al “parricidio” di Parmenide cfr. Platone, *Soph.* 236 c-e. Sarà tuttavia Aristotele a rompere radicalmente con la tesi eleatica dell'unicità dell'essere, affermando che esso “si dice in molti sensi” (*pollakhos legetai to on*, *Phys.*, I, 2, 185 a, 21).

er", ossia di "esaltazione platonica" in relazione alla metafisica<sup>109</sup>, le indagini empiriche aristoteliche, che si attestano al fatto visibile, appaiono dunque più prossime a un approccio ai fenomeni naturali basato sull'osservazione sensibile. È in particolare la nozione di *entelecheia* (ἐντελέχεια) che Goethe interpreta in consonanza con la propria concezione di "formatività". Per comprendere l'eventuale solidità di questa analogia vanno riprese alcune ulteriori considerazioni sulla nozione aristotelica di "forma". La ricerca di Aristotele non intende più, platonicamente, il mondo fisico come realtà depauperata dal punto di vista ontologico, e si concentra sul fenomeno naturale per eccellenza del mutamento. La cosa che muta possiede, tra i suoi principi, quello della *forma*, dove il termine indica un carattere, una configurazione, una certa strutturazione del sostrato materiale. Quest'ultimo, inizialmente caratterizzato dal principio dell'assenza di forma e da quello della privazione, viene plasmato per giungere alla propria realizzazione formale, come nel caso del marmo (sostrato o materia) che viene modellato come effigie di Socrate (forma), di cui prima mancava (privazione).

Se si considera tale processo da una prospettiva dinamica, il sostrato materiale privo di forma possiede già la capacità di acquistarla *in potenza*, mentre la forma si presenta al termine del processo come realtà dispiegata, realizzata, e dunque *in atto*. La materia-sostrato è dunque potenza (*dynamis*), che può restare informe o venire formata, mentre la forma compiuta è atto (*energeia*), è ciò che è già presente e realizza uno degli opposti compresenti nella materia in potenza, escludendo l'altro.

Secondo Aristotele, non sono del resto sufficienti il principio della materia, della privazione e della forma per spiegare il divenire, poiché da un lato non è possibile che la materia passi dalla potenza all'atto – cioè che assuma una forma – se non vi è un "principio di movimento", cioè una causa motrice, che preceda l'atto formativo (per esempio: lo scultore nel caso della statua di Socrate), allo stesso modo non si comprende a pieno il mutamento se non si ammette una causa finale, ovvero una direzione, un fine, verso cui è diretta la forma. Tale causa finale non precede

109 Cfr. Ch. G. Heyne, *Lobschrift auf Winckelmann* (1778), in Id. *et al.*, *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, a cura di A. Schulz, Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Berlin 1963, p. 21.

la forma, ma coincide con essa, giacché il fine è insito nel suo processo di plasmazione. Perciò la forma, ovvero l'atto, è anche chiamata da Aristotele *entelecheia*, termine che indica "ciò che ha inscritto in sé il fine (*telos*) verso il quale si sviluppa", e insieme "ciò che è compiuto", "ciò che è in atto", "ciò che ha raggiunto tale fine" (*en telei echein*). La pianta perviene così all'*entelecheia* nella perfezione apicale della sua massima fioritura, mentre l'uomo raggiunge fisiologicamente il proprio fine formativo divenendo adulto ovvero, esistenzialmente, realizzando la propria vita in tutte le sue potenzialità. Da questo punto di vista, l'espressione *entelecheia* non indica qualcosa che è in movimento verso il suo fine, bensì qualcosa che, avendo in sé il suo fine, lo ha già sviluppato e realizzato, tant'è che Aristotele contrappone il significato di *entelecheia* a quello di "potenza".

Dal momento che l'*entelecheia* corrisponde al significato dell'ente perfettamente "in atto", essa è "compiuta autosufficienza della perfezione"<sup>110</sup>, punto di approdo della *dynamis* che gli scolastici latini chiameranno *integritas rei*. Proprio per questo si tratta di uno stato sottratto al divenire, giacché il mutamento pertiene invece ai principi di materia e privazione e alla causa motrice.

Ne deriva con evidenza l'impossibilità di tracciare un pacifico parallelo tra l'*entelecheia* aristotelica e la natura processuale della forma goethiana in quanto *Gestaltung*, la quale è semmai "sovraabbondanza creativa", "spontanea capacità di autoprodursi", "impulso autonomo e costante al movimento"<sup>111</sup>.

Se Goethe eredita dal naturalismo aristotelico l'esigenza di far parlare i *fenomeni stessi*, di focalizzare lo sguardo sull'elemento sensibile e immediato e di osservare il vivente nel suo divenire (si pensi alle *Ricerche sugli animali*, in cui lo Stagirita indaga la conformazione del nautilo, l'astuzia della seppia, la lotta tra il polpo e l'aragosta, o allo scritto pseudo-aristotelico *Le piante*)<sup>112</sup>, il rifiuto

110 Cfr. P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 164.

111 *Ibidem*.

112 Cfr. Aristotele, *Ricerche sugli animali*, in D. Lanza e M. Vegetti (a cura di), *Aristotele. La vita*, Bompiani, Milano 2018, pp. 77-79; [Aristotele], *Le piante*, a cura di M. Ferrini, Bompiani, Milano 2012; cfr. Anche W. Kullmann, *Aristoteles als Naturwissenschaftler*, De Gruyter, Boston-Berlin-München 2015.

di un sistema compatto da imporre alla natura problematizza ulteriormente l'“aria di famiglia” tra la morfologia goethiana l'indagine scientifica di Aristotele.

Come opportunamente sottolinea Karl Schlechta<sup>113</sup>, nonostante le analogie, non è in effetti possibile parlare di una esplicita dipendenza dell'impostazione goethiana da quella aristotelica<sup>114</sup>. Né la metafisica gradualista di Platone né la filosofia della natura di Aristotele sembrano perciò costituire dei riferimenti pienamente convincenti per comprendere il nucleo della teoria goethiana della forma.

### 3. Le metamorfosi dei corpi. Goethe e Ovidio

Nel contesto antico, un'analogia forse più proficua sembra essere piuttosto la narrazione ovidiana delle *Metamorfosi*. Per Ovidio, infatti, “forma” e “corpo” sono sinonimi<sup>115</sup>: la forma non è né “essere vero” (*eidos*) che rifugge la compromissione con il sensibile né riduzione della potenzialità in atto (*energeia-entelecheia*). Essa si muove piuttosto come cosa viva. Il poema ovidiano si presenta così come una cosmogonia della trasformazione. Nei primi versi delle *Metamorfosi* si legge: “L'estro mi spinge a narrare di forme mutate in corpi nuovi (*In nova fert animos mutatas dicere formas corpora*)”<sup>116</sup>. Nel XV libro, il Pitagora ovidiano usa indifferentemente le parole “*figurae*” e “*corpora*”: “Lo spirito vaga [...] e s'infiltra in qualsiasi corpo, e dagli animali passa nei corpi umani e da noi negli animali, e mai si consuma”<sup>117</sup>. Il mito di Apollo e Dafne a sua volta evoca il *continuum* della fratellanza fra le cose del mondo in cui va riconosciuta l'affinità profonda fra le *Metamorfosi* di Ovidio e la sensibilità morfologica di Goethe: Dafne muta in alloro, eppure “an-

113 K. Schlechta, *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles. Ein Versuch*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1938, pp. 63-96.

114 Cfr. P. Giacomoni, *Le forme del vivente*, cit., p. 164.

115 Riprendiamo qui, ampliate e riviste, alcune considerazioni contenute in A. Giacomelli, *Forma e metamorfosi. Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee*, in “Scenari”, 11, 2019, pp. 236-252, in part. pp. 236-238.

116 Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (8 d.C.), a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1994<sup>2</sup>, I, vv. 1-2, p. 5.

117 Ivi, XV, v. 167 ss., p. 613.

che così così Febo la ama, poggiata la mano sul tronco sente il petto trepidare ancora sotto la corteccia fresca, e stringe fra le sue braccia i rami, come fossero membra, e bacia il legno [...]”<sup>118</sup>. Il mito di Apollo e Dafne è espressione di una contiguità non solo fra il regno floreale e quello umano, ma anche fra quello umano e quello divino: “tutto infatti è integrato: dèi, uomini, animali, vegetali, cose inanimate. E tutto è in movimento [...]”<sup>119</sup>. La vicenda divina si dà nella concretezza della materia, si incarna nell’esperienza erotica umana: nella metamorfosi tutte le cose stanno in rapporto di continuità, il dato sensibile e il modello ideale si compenetrano, il mondo naturale e quello olimpico appartengono allo stesso gioco di forme. Riflettendo sugli “indistinti confini” fra mortali e immortali, Calvino descrive Dafne come “già predisposta nelle linee flessuose della sua fuga alla metamorfosi vegetale”<sup>120</sup> (“[...] *in frondem crines, in ramos braccia crescunt* [...]”)<sup>121</sup>. Fetonte, che osa mettersi alla guida del carro del Sole, invade il territorio divino, irrompe nell’ideale mappa celeste che non è spazio assoluto, regno astratto delle forme, ma teatro di un’avventura umana. Gli dèi “stanno in cielo, ma vanno e vengono continuamente per regolare casi individuali”<sup>122</sup>.

La mitologia di Ovidio si sviluppa nel segno di questa contiguità, dell’intima parentela tra tutte le figure e le forme dell’esistente: regno minerale, flora, fauna, vicenda antropomorfa e firmamento si integrano e si trasformano scambievolmente. Tale osmosi ovidiana fra mondo divino, naturale e umano si rispecchia nella “scambievole reciprocità”<sup>123</sup> e continuità goethiana tra uomo e natura, ma anche nella visione dell’Ellade di Friedrich Hölderlin, luogo in cui uomini e dèi vivono in armonica vicinanza, spazio originario di una piena comunanza con i Celesti<sup>124</sup>.

118 Ivi, I, vv. 553-556. p. 31.

119 I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. XIX.

120 Ivi, p. XIV.

121 Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., I, v. 550, p. 31.

122 I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. XIX.

123 J.W. Goethe, “Polarità” (1805), in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 158.

124 Secondo la celebre lettura di Heidegger, nessun poeta più di Hölderlin ha saputo mettersi all’ascolto del “primo inizio” che ebbe luogo nella Grecia arcaica. La ripresa holderliniana del tema della φύσις (*physis*) – che il poeta chiama “natura” e che corrisponde al “sacro” – rimanda “all’ultima risonanza

Se nelle *Metamorfosi* di Ovidio Cadmo e Armonia divengono serpenti, Dedalione muta in sparviero, le Pièridi in gazze, Pico in picchio e i contadini di Licia in rane, nell'elegia goethiana sulla *Metamorfosi degli animali*, così come ne *La metamorfosi delle piante*, la continuità tra uomo e natura si manifesta nei termini di una simpatia immediata, di una corrispondenza dinamica tra soggetto e fenomeno. In un frammento del 1807 Goethe osserva – in termini affatto ovidiani – che “la forma è qualcosa di mobile, di diveniente, di trapassante. La dottrina della forma è dottrina della metamorfosi. La dottrina della metamorfosi è la chiave di tutti i segni della natura”<sup>125</sup>.

#### 4. “Legge, archetipo e mito”. Gli dèi come forme di vita

La dimensione di continuità e di empatica fratellanza non solo tra uomo e natura, ma anche tra natura e divinità emersa dal parallelo con Ovidio, legittima una ulteriore connotazione della nozione di “forma” goethiana intesa come “fenomeno originario”: come il granito, la foglia e la vertebra rappresentano la scaturigine e il luogo di manifestazione e condensazione concreta rispettivamente dell’ambito geologico, botanico, zoologico e antropologico, così gli dèi, non nella loro idealità separata, ma nella loro attiva presenza riconoscibile intuitivamente nell’uomo e nella natura, costituiscono dei peculiari *Urphänomene* in quanto immagini di senso (*Sinn-Bilder*),

---

di una potenza evocativa la cui origine risale molto indietro” (M. Heidegger, “Come quando al di di festa...” [1939], in Id., *La poesia di Hölderlin* [1951], trad. it. di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 69). Sempre nella lettura heideggeriana, Hölderlin riconosce come cifra del “tempo di povertà” moderno – segnato inesorabilmente dall’assenza del divino – il dissolversi della fusione dell’Uno con il Tutto, condensata nella formula eraclitea *ἓν καὶ πᾶν* (*hen kai pan*). L’espressione compare per la prima volta in Hölderlin in un breve saggio giovanile (cfr. F. Hölderlin, *Zu Jakobis Briefen über die Lehre des Spinoza*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. IV, tomo I, *Der Tod des Empedokles, Aufsätze*, a cura di F. Beißner, Kohlhammer, Stuttgart 1972). La formula viene assunta in riferimento alla filosofia di Lessing e Spinoza, in linea con il dibattito sul panteismo che vigea all’epoca in Germania. Cfr. anche M. Wegenast, *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des “Hyperion”*, Niemeyer, Tübingen 1990.

125 J.W. Goethe, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (1817-1824) in *Goethes Werke*, “Weimarer Ausgabe”, cit., sez. II, vol. 6, p. 446.



modelli e forme elementari della vita, prototipi invisibili dell'essere, luoghi elettivi del suo dischiudersi che si riverberano nell'apparenza visibile e sensibile.

L'acquisizione decisiva secondo cui l'ideale e il reale coincidono, e dunque secondo cui le immagini mitologiche degli dèi greci costituiscono "idee reali, viventi ed esistenti" trova in Schelling il proprio primo approfondimento teorico esplicito<sup>126</sup>: Zeus, Dioniso, Hermes e Demetra sono "l'eterno inizio (*ewige Anfang*)"<sup>127</sup>, la sorgente simbolica, l'espressione elementare e insieme universale di tutte le *forme* dell'umano. Se il mito costituisce la rappresentazione del passato nella sua forma originaria, e dunque è parola in quanto matrice, fonte e fondazione di un mondo di dèi, questi a loro volta sono – come osserverà Walter F. Otto – "forme originarie dell'esistenza vivente" (*Urgestalten des lebendigen Daseins*)<sup>128</sup>, "raffigurazioni eterne" (*ewige Gestalten*)<sup>129</sup> di ciò che è reale e costitutivo dell'animo umano. Nelle lezioni schellinghiane sulla *Filosofia della mitologia* la teogonia e la

126 Cfr. F.W.J. Schelling, *Philosophie der Mythologie* (1837-1842), in Id., *Sämmtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart-Augsburg, 1857, vol. I, sez. V, pp. 370 ss. Cfr. F.W.J. Schelling, *Filosofia della mitologia. Introduzione storico-critica. Lezioni (1842)*, a cura di T. Griffèro, Guerini, Milano 1998; Id., *Introduzione filosofica alla filosofia della mitologia*, a cura di L. Lotito, Bompiani, Milano 2002.; Id., *Il monoteismo*, a cura di L. Lotito, Mursia, Milano 2002; Id., *Filosofia della rivelazione*, trad. it. a cura di A. Bausola, Bompiani, Milano 2014; F. Moiso, *La filosofia della mitologia di F.W.J. Schelling. Dagli inizi all'introduzione storico-critica*, a cura di M.V. d'Alfonso, Mimesis, Milano 2014. Cfr. anche P. Montani, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 33; J.M. Wirth, *Schelling's Practice of the Wild*, SUNY Press, Albany 2015, p. 370; E. Correro (a cura di), *Libertà e natura. Prospettive schellinghiane*, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, p. 132.

127 Cfr. F.W.J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung* (1841-1842), in Id., *Sämmtliche Werke*, cit., 1858, vol. III, sez. II, p. 258. Cfr. P. Trawny, *Die Zeit der Dreienigkeit. Untersuchungen zur Trinität bei Hegel und Schelling*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, p. 160.

128 W.F. Otto, *Die altgriechische Gottesidee*, Wiedmann, Berlin 1926, p. 124. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi. Filosofia e mito in Friedrich Nietzsche e Walter F. Otto tra verità e bellezza*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, p. 168. Per una ricostruzione ampia e puntuale del tema delle figure divine, del mito, dell'interpretazione della greicità e del concetto di teofania in W.F. Otto, in particolare in relazione all'indagine goethiana sulla forma, cfr. *ivi*, in particolare: *La logica intuitiva della figura. Otto, Frobenius e il magistero di Goethe*, pp. 130-142.

129 W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, il melangolo, Genova 2006, p. 28.

mitologia, vale a dire la generazione degli dèi e la narrazione delle loro gesta, vanno intese in senso “tautegorico” e non “allegorico”: la mitologia rappresenta cioè una realtà obiettiva e gli dèi sono esseri (*Wesen*) realmente esistenti, non una mera rappresentazione che rinvia a qualcosa d’altro, come si evince dal senso etimologico dell’allegoria, in cui il predicato *allegoreo* (ἀλληγορέω) è composto da *allos* (ἄλλος), “altra cosa”, e da *agoreuo* (ἀγορεύω), “parlo”. Nelle figure mitologiche sussiste pertanto un’identità, e non una relazione allusiva, tra essere e significato. Sono tuttavia i riferimenti poetico-letterari di Goethe alla grecità<sup>130</sup>, e ancor più i suoi scritti sulla natura, ad influenzare l’idea di teofania come fenomeno originario, che costituirà uno snodo essenziale della riflessione di Otto.

Già Klages aveva colto come la ricerca goethiana dell’*Urphänomen* aprisse alla teofania: i fenomeni originari, si legge ne *Lo spirito come antagonista dell’anima*, “sono le forme di manifestazione del divino!”<sup>131</sup>. E tuttavia, come è stato osservato, mentre Klages, richiamandosi a Bachofen, interpreta il fenomeno divino convocando un modello greco-ctonio di “universo infero”<sup>132</sup> e un’immagine “pelasgica” del mondo<sup>133</sup>, l’orizzonte di riferimento di Otto è quello luminoso ed olimpico dell’ellenismo omerico. In accordo con la figura della dea madre che, nella lettura di Bachofen<sup>134</sup>, caratterizza la religione matriarcale arcaica, le divinità considerate da Klages sono prevalentemente femminili: simbolo per eccellenza della madre è in questo senso la terra, origine prima di ogni essere vivente nonché luogo tombale al quale tutto ritorna. A questo simbolo circolare

130 Cfr., ad esempio, J.W. Goethe, *Satiro. Ovvero il Diavolo dei boschi divinizzato; Ifigenia in Tauride; Nausica; L’Achilleide; Pandora; Il risveglio di Epimenide; I misteri; Proserpina* in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Firenze, Sansoni, 5 voll. 1963.

131 L. Klages, *Der Geist al Widersacher der Seele*, Barth, Leipzig 1929-32, p. 890, trad. it. parziale di G. Moretti, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, Marinotti, Milano 2005.

132 Cfr. G. Moretti, *Walter F. Otto e il volto degli dèi*, in W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 10. Cfr. anche Id., *Postfazione* a L. Klages, *Perizie grafologiche su casi illustri*, Adelphi, Milano 1994, pp. 187-206, e Id., *Postfazione* a S. George-L. Klages, *L’anima e la forma*, Fazi Editore, Roma 1995, pp. 135-150.

133 Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 170.

134 Cfr. J.J. Bachofen, *Il Matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente* (1861) trad. it. parziale a cura di G. Moretti, Marinotti, Milano 2009<sup>2</sup>.

della vita tellurica, e in generale alle divinità ctonie legate all'elemento del sangue, della notte e della morte (Demetra, Persefone, Ade, le Erinni), caratterizzate dall'immediatezza di una presenza travolgente e irruenta<sup>135</sup>, si avvicinano gli dèi omerici decritti da Otto, che lasciano "l'oscurità della terra (*Erdendunkel*)"<sup>136</sup> e abitano l'etere. Alla dea madre-terra – che è grembo generatore e insieme sepolcro accogliente – subentrano le divinità luminose, "i celesti" contrapposti all'oscurità e al trapasso, che agiscono a distanza e sono in prevalenza maschili: quello di Zeus (e di Apollo) è un "regno della luce"<sup>137</sup>.

Uno dei luoghi testuali di Otto in cui il concetto goethiano di *Gestalt* opera nella maniera più significativa ed esplicita è probabilmente il breve ma fondamentale scritto del 1951 *Legge, archetipo e mito* (*Gesetz, Urbild, Mythos*). Il testo, che verrà integrato da Otto in un'opera più ampia dal titolo *Die Gestalt und das Sein*<sup>138</sup>, interroga i fondamenti mitici dell'Occidente, prendendo in primo luogo in esame la nozione di "legge", necessaria per la comprensione dell'archetipo e del mito nella loro essenziale connessione. Tra i vari richiami di cui Otto si serve nel ricostruire il concetto di "legge", vi è una lettera che Goethe, ormai anziano, scrisse a Carl Friedrich

135 Otto parla, in questo senso, di "immediatezza travolgente (*aufregender Unmittelbarkeit*). W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, cit., p. 95.

136 W.F. Otto, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco* (1947), trad. it. di G. Federici Airoldi rivista da A. Stavru e G. Moretti, a cura di G. Moretti e A. Stavru, Adelphi, Milano 2004, p. 163.

137 Cfr. *ivi*, pp. 159; 252. Relativamente al tema della preminenza delle divinità omeriche maschili si veda anche *ivi* p. 61: "Atena è donna, ma è come se fosse uomo. Le manca persino quel sentimento femminile che unisce la figlia alla madre. Non ebbe infatti mai madre. [...] È stabilito dall'inizio [...] ch'ella appartiene sempre e interamente al padre". Cfr. anche *ivi*, p. 160: "Nella cerchia celeste della religione omerica esso [il sesso femminile nel mondo delle divinità] si ritrae [...] a tal punto che non può essere casuale. Gli dèi che dominano là non solo sono di sesso *maschile*, ma rappresentano decisamente lo spirito maschile (*den männlichen Geist*). E anche quando Atena si unisce ad Apollo e a Zeus in suprema trinità, è lei a rinnegare esplicitamente il femminile per farsi genio del maschile". Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., pp. 205-206; G. Moretti, *Dioniso femminile straniero*, in *Id.*, *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Hestia, Cernusco L. 1992, pp. 269-282.

138 Cfr. W.F. Otto, *Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1955.



Zelter: “Più invecchio, più confido nella legge che fa fiorire la rosa e il giglio”<sup>139</sup>: tale eterna legge di natura resta tuttavia “segreta”, come appare chiaro ne *La metamorfosi delle piante*: “Tutte le forme sono simili, e nessuna è identica all’altra; e così il coro allude a una legge segreta, a un sacro enigma”<sup>140</sup>. La legge della morfologia, in quanto “indagine sul modo in cui si costituiscono le forme del mondo sensibile e sulle dinamiche che producono le loro metamorfosi”<sup>141</sup>, riposa su un fondamento imponderabile, respinge l’atteggiamento ufficiale della scienza positiva, che esamina la formazione degli organismi attraverso il metodo della integrale classificazione matematica e che intende stabilire una corrispondenza perfetta tra la natura e la sua *spiegazione* scientifica. È celebre il rifiuto di questo atteggiamento e il richiamo a una doverosa umiltà da parte del Kant più amato da Goethe, il Kant della *Critica del giudizio*:

È assolutamente certo che noi non possiamo imparare a conoscere sufficientemente, e tanto meno a spiegare gli esseri organizzati e la loro possibilità interna, secondo i principi puramente meccanici della natura; e questo è così certo che si potrebbe dire arditamente che è umanamente assurdo anche soltanto concepire una simile impresa, o lo sperare che un giorno possa sorgere un Newton, che faccia comprendere sia pure la produzione d’un filo d’erba per via di leggi naturali non ordinate da alcun intento: assolutamente bisogna negare agli uomini questa veduta.<sup>142</sup>

139 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 23. Cfr. J.W. Goethe-C.F. Zelter, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, a cura di F.W. Riemer, Duncker & Humblot, Berlin, vol. VI 1833, p. 148.

140 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 23. Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 86.

141 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 15.

142 I. Kant, *Critica del giudizio* (1790) trad. it. di A. Gargiulo, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1970, II, § 75, p. 272. Un accenno critico nei confronti del modello analitico di scienza che “assalta” in modo diretto il “nocciolo duro” della natura, si ritrova nelle pagine di Plessner dedicate alla formazione dell’organismo secondo Goethe: “L’enigma della possibilità interna all’adattamento [...] si risolve nel senso che intuitivamente colse Goethe quando disse che l’occhio si sarebbe formato nella luce per la luce [...]. Dell’essenza della vita fa parte quel momento di imprevedibilità il cui effetto in sé e per sé si sottrae all’esame razionale della costituzione formale e pianificata del *typus*”. Cfr. H. Plessner, *I gradi dell’organico e l’uomo*, cit., pp. 234-235.



Nella *Metamorfosi degli animali* Goethe scrive: “In base a leggi eterne si formano tutte le membra. E la forma più rara conserva in segreto l’archetipo”<sup>143</sup>. E ancora, ne *La metamorfosi delle piante*: “Ogni pianta t’annunzia eterne leggi [...] s’anche mutato te ne appaia il tratto”<sup>144</sup>. Benché enigmatica, segreta, nascosta, non matematizzabile, la legge archetipica governa di fatto la natura: essa persegue un modello che è tuttavia già presente *in nuce* come forma che si ripete nelle più diverse modulazioni della *Gestalt*. L’archetipo è l’elemento ricorrente, che “come tale appartiene alla catena dei casi senza identificarsi però con nessuno di essi”<sup>145</sup>, e che determina e ordina necessariamente dall’interno la forma pur nella sua varietà, cosicché non può avvenire che la natura – “Madre eterna” – possa “creare un leone cornuto”<sup>146</sup>. Non è l’effetto di fattori ambientali acquisiti a condizionare lo sviluppo della forma e il modo di vivere, bensì la spinta interna, incondizionata e incontrovertibile dell’archetipo. Ecco che la morfologia di Goethe, come osserva Spengler, si attesta agli antipodi della causalità biologica e meccanicistica dell’evoluzionismo di Darwin, frutto di un meccanicismo di tipo “inglese” che agisce dall’esterno<sup>147</sup>. Mentre l’evoluzione darwiniana presuppone “un progresso nel senso di un crescente adattamento finalistico della vita”, procede Spengler, “Goethe per evoluzione intese il realizzarsi sempre più perfetto della forma. Fra il concetto goethiano della perfezione della forma e quello darwiniano di evoluzione vi è la stessa antitesi che esiste fra destino e causalità [...]”<sup>148</sup>.

Il richiamo, da parte di Goethe e di Otto, all’esistenza di leggi di natura e di funzioni normative archetipiche a fondamento del processo di metamorfosi costituisce un altro elemento di divergenza con il pensiero di Nietzsche, il quale, in un frammento del 1885 riportato da Otto, scrive:

143 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 24. Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi degli animali*, cit., p. 49.

144 J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 88.

145 Cfr. *supra*, p. 37. F. Cislighi, *Goethe e Darwin*, cit., p. 172.

146 Cfr. J.W. Goethe, *Metamorfosi degli animali*, cit., p. 50.

147 Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente*, cit., pp. 693.

148 Ivi, p. 694. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 122.

Mi guardo bene dal parlare di “leggi” chimiche: ciò avrebbe uno strano sapore di morale. Si tratta piuttosto di una determinazione assoluta di rapporti di forza: ciò che è più forte prevale su ciò che è più debole, quando quest’ultimo appunto non riesca a far valere il suo grado di indipendenza; non c’è qui nessuna pietà, nessuna clemenza, e ancor meno un rispetto delle “leggi”.<sup>149</sup>

“Dove si paralizza la vita”, scrive Otto parafrasando Nietzsche, “si erge la legge”<sup>150</sup>. Il riferimento, che qui resta un indizio estemporaneo, non va tuttavia letto nei termini di una critica alla goethiana legge dinamica di produzione della forma a partire dall’immagine originaria (*Urbild*) – che non ha nulla di morale né tantomeno di paralizzante – bensì alla rigidità della forma-legge, che, se intesa in termini per l’appunto “formalistici”, come ordinamento nomotetico, indifferente e universale, rompe il suo “accordo segreto” di cooperazione vitale con la singolarità. La devozione positivista nelle “leggi scientifiche” che intendono elevarsi a verità ultimative da un lato, la pregiudiziale creazione, dall’altro, di un rigido sistema valutativo e l’imposizione dei suoi valori da parte di chiese, stati, tribunali, istituzioni scolastiche, enti burocratici e prigionieri – ossia di tutte quelle strutture che Foucault definirà “dispositivi di potere” – comporta, secondo Nietzsche, l’istituzione di una società assoggettata, ubbidiente, frustrata, consacrata alla mortificazione degli istinti più vigorosi e alla “degenerazione fisiologica”<sup>151</sup>.

Insieme al dogmatismo della scienza e alla presunta oggettività della norma giuridica, è l’imperativo categorico di Kant come pura forma della legge, priva di contenuto particolare, trascendente rispetto all’azione empirica, a costituire l’obiettivo polemico di Nietzsche. Parodiando il formalismo universalista della norma kantiana, nella celebre parabola zarathustriana *Delle tre metamorfosi* Nietzsche descrive “un rettile dalle squame scintillanti come l’oro” che si frappone tra le figure simboliche del cammello e del leone: su ogni squama di questo grande drago “splende a lettere d’oro ‘tu devi’”<sup>152</sup>. La legge morale, il comando incondizionato e a priori postulato da Kant, costituisce perciò un impedimento nel percorso di

149 NF 1884-1885, cit., p. 237, 36 [18].

150 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 58.

151 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 45, pp. 145-146.

152 Za I, trad. it. di M. Montinari, in OFN VI/I, 1968, *Delle tre metamorfosi*, p. 24.

autorealizzazione e auto-superamento che nello *Zarathustra* conduce dalla supina obbedienza e devozione ai valori millenari – simboleggiata dallo spirito paziente e sopportatore del cammello – alla libera innocenza creativa del fanciullo.

Già Goethe, come osserva Simmel, si era posto criticamente nei confronti della legge kantiana che gli si presentava nei termini di “inutile rigore della morale”, di “comandamento apodittico del dovere” o addirittura di empia superbia<sup>153</sup>. “Ogni dovere è dispotico”, afferma Goethe, il quale deve avere avvertito nell’imperativo categorico di Kant, “un’immane violenza fatta agli altri elementi della vita”<sup>154</sup>.

Riflettendo sulla relazione tra *Gestalt* e *Gesetz*, tra forma e legge, Otto riprende a sua volta Kant, il quale “ha notoriamente creduto di riconoscere nella sua legge morale la norma della ragione assolutamente valida per ogni possibile azione”. “Ciò che ha contribuito maggiormente all’adesione entusiastica alla dottrina kantiana”, procede Otto, “è senza dubbio la sua affinità segreta alla fede in una legislazione divina. Schopenhauer aveva ragione quando diceva che dietro all’imperativo categorico si nasconde il Dio dell’Antico Testamento, con il suo ‘tu devi’”<sup>155</sup>.

Sebbene condivida la critica che Nietzsche, evidenziando la crisi delle categorie del diritto nella loro pretesa oggettività, muove all’inadeguatezza dell’astrazione giuridica della legge<sup>156</sup>, Otto si riferisce al formalismo di Kant in termini differenti: la legge morale, in quanto imperativo secolarizzato della ragione, rescinde il proprio legame con l’archetipo e dimentica la propria derivazione da un modello più originario, da una legge “più venerabile” che è quella divina<sup>157</sup>. Benché Otto non sviluppi in modo diffuso

153 Cfr. G. Simmel, *Goethe e Kant*, cit., pp. 62; 71.

154 Ivi, p. 63. Secondo Simmel, tuttavia, Goethe “non ha mai compreso l’autentica grandezza del moralismo kantiano [...]. Egli non seppe cogliere fino in fondo la dottrina kantiana, in cui il dovere rappresenta l’estrema ed incondizionata libertà dell’io. Perché non un Dio né uno stato, non un uomo né una legge può, secondo la concezione kantiana, imporci quel “dispotismo”, ma soltanto noi stessi” (*Ibidem*).

155 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., pp. 51-52.

156 Cfr. A. Giacomelli, *Delitto e castigo. Psicologia criminale, responsabilità e pena tra Dostoevskij e Nietzsche*, in “Intersezioni”, 2, 2020, p. 78.

157 La critica al formalismo della morale kantiana, che sancisce il primato della legge e della volontà, riducendo l’etica al campo della soggettività e “all’a-

la relazione che intercorre tra imperativo categorico e dimensione della fede, un riferimento implicito può forse andare nella direzione di quella “fede razionale” kantiana che prevede il primato del “morale” sul “religioso”. La possibilità della ragione di speculare nell’ambito sovrasensibile è in effetti ammessa, secondo Kant, unicamente a patto che vi sia un essere originario primo, ma tale essere originario (Dio) sussiste solo se presupposto dalla stessa ragione: “il concetto di Dio e la stessa convinzione della sua esistenza si possono rinvenire solo ed esclusivamente nella ragione”<sup>158</sup>. L’idea di Dio non “afferra” originariamente l’uomo dando poi luogo alla legge (morale), né scaturisce dal racconto mitico, ma *deriva* per Kant dal presupposto della ragione: Dio stesso costituisce il *bisogno* della ragione di speculare al di là di sé.

Per Otto, al contrario, il primato della teofania si manifesta allorché l’uomo “viene afferrato” dal “volto divino”, la cui “fecondità” impareggiabile e “massimamente produttiva”<sup>159</sup> costituisce un’eccedenza e una precedenza assoluta che non può essere *ghermita* concettualmente dalla ragione nel senso del *be-greifen* o del *cum-capere*, ma che semmai *afferra* l’uomo *entusiasmandolo* nel senso dell’*er-greifen*: “gli accade al di là delle sue pianificazioni, lo *coglie* in anticipo sulla sua volontà”<sup>160</sup>. Di qui la centralità, in Otto, della nozione di *Ergriffenheit* come “afferramento”, che richiama la *ekstasis* del poeta, l’estasi per sorte divina (*theia moira*) di chi è toccato dalle Muse, ovvero la dimensione *demonica* di cui parla Goethe<sup>161</sup>.

È ancora Goethe a influire direttamente su Otto relativamente al delicato passaggio dalla legge all’archetipo: “Solo nel momento in cui dai singoli ordinamenti risaliamo a quelli superiori e a quelli supremi, sorge sempre di più il dubbio se il concetto di legge abbia an-

---

strattezza, priva di un contenuto concreto, della legge di ragione (una legge vuota, formale, sostanzialmente riducibile a tautologie, priva [...] dell’oggettività propria dei comandamenti divini [...]), viene ripresa in W.F. Otto, *Socrate e l’uomo greco*, a cura di A. Stavru, Marinotti, Milano 2005, pp. 96-97. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 230.

158 I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero* (1786), trad. it. di P. del Santo, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1996, p. 59 [A 321].

159 Cfr. W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, cit., pp. 34, 38.

160 F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 120.

161 Cfr. *infra*, *L’impossibile conoscenza di sé. L’inconscio e il demonico*, pp. 117-124.



cora un senso. Ed ecco che al suo posto è necessario l'*archetipo*, che Goethe [...] ha sovraordinato al concetto di legge<sup>162</sup>. Procedendo nel suo confronto tra “legge non scritta” greca, che emerge in tutta la sua toccante pregnanza nella tragedia sofoclea dell'*Antigone*, e “legge morale” moderna kantiana, Otto rileva come “noi agiamo, coscienti o meno, [...] non secondo leggi, né tantomeno secondo un'unica legge fondamentale, ma secondo *modelli* e *archetipi*”<sup>163</sup>. Se fosse necessaria un'ulteriore conferma della derivazione goethiana di questa lettura, Otto riporta una conversazione tra Goethe e Eckermann, in cui “a un certo punto viene sollevata la questione di ‘come sia sorta nel mondo l'eticità’. ‘Da Dio stesso’, risponde Goethe [...]”. L'eticità, perciò, intesa come il “bello morale” insito nel singolo, “non è il risultato di una riflessione dell'uomo, ma è una bella natura in lui innata e creata con lui”<sup>164</sup>. Siamo evidentemente agli antipodi della proposta teorica di Kant, dal momento che il divino pre-figura la legge “e ne costituisce un fondamento essenziale più profondo”<sup>165</sup>.

L'archetipo divino esprime l'elemento spirituale che oltrepassa la sfera del *nomos* e al contempo la vivifica, conferendo all'umano una dimensione di ulteriorità, ma anche di continuità, rispetto alle leggi naturali e morali. La *Gestalt* di Otto, in quanto “forma viva e attiva che anima e ricomprende in sé ogni sviluppo”<sup>166</sup>, è anche ed anzitutto esperienza del mito in quanto archetipo di un passato inaudito che porta gli dèi alla presenza attraverso la parola e l'immagine. Ecco che, come mostrerà Károly Kerényi (profondo lettore di Otto) in dialogo con Jung<sup>167</sup>, il “fanciullo divino” (che si incarna rappresentativamente in Zeus, Apollo, Dioniso e Hermes) e la “fanciulla divina” – ossia la Kore (esemplificata da Atena, Artemide, e poi dalla triade

162 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 25.

163 Ivi, p. 52.

164 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 55. (La traduzione riportata nel testo di Otto è tratta da J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, 2 voll., a cura di G.V. Amoretti, UTET, Torino 1957, vol. I, p. 399, per la nuova edizione cft. J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 478.).

165 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 41.

166 Ivi, p. 10.

167 Cfr. C.G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1941), pref. di M. Trevi. trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 21 ss.

eleusina Demetra-Persefone-Ecate), sono *forme* e insieme *simboli* archetipici dell'esistenza umana, manifestazioni di forme di vita.

Non è l'uomo, come intese Feuerbach parlando dell'essenza antropologica della religione, ad alienare e a proiettare le proprie qualità positive in un Dio che è sua invenzione<sup>168</sup>, né è l'uomo, come intese Nietzsche parlando della nascita della tragedia, a *creare* gli dèi per corrispondere alla "profondissima necessità" di velare "i terrori e le atrocità dell'esistenza"<sup>169</sup>. Al contrario, le figure degli dèi (*Göttergestalten*) narrate nel mito sono per Otto la scaturigine stessa dell'umanità:

Prima che l'uomo potesse guardare se stesso, il dio è avanzato davanti a lui. La sua immagine precedette quella umana. Tutto ciò che può e deve essere umana figura ed espressione l'uomo l'ha appreso dall'apparizione di quella divina. La sublime epifania, nella cui contemplazione l'uomo si fece consapevole della propria immagine, irradiò da sé quella totalità commossa che noi chiamiamo nel suo complesso "stile di vita". *Sempre al principio sta il dio* [...]. Troppo a lungo ci si è irrazionalmente affaticati a voler derivare ciò che è operante da ciò che è impotente.<sup>170</sup>

L'immagine del Dio, scrive Otto, non è, "come è stato detto con leggerezza, l'immagine che l'uomo ha trasposto nella divinità, ma l'immagine che si è rivelata come divina e che si è consegnata all'uomo"<sup>171</sup>.

Le figure di Achille e di altri eroi, re, profeti e saggi, procede Otto in esplicita consonanza con Goethe, sono simboli e modelli di esistenza che rivelano "la loro interiorità divina", spingendo gli uomini "con forza verso il rispetto e l'emulazione". Queste immagini esemplari divennero in Grecia "in modo del tutto

168 Cfr. L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo* (1841), a cura di C. Cometti, pref. di A. Banfi, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 53 ss. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., pp. 119-120: "Otto si preoccupa di mettere subito fuori gioco una visione diffusa, radicata nell'illuminismo e poi affermata sempre di più nel contesto della secolarizzazione e del predominio della scienza moderna: vale a dire la visione secondo cui l'uomo avrebbe attribuito alla divinità la propria immagine, e quindi sarebbe caduto vittima, nel suo slancio religioso, di un antropomorfismo ingenuo".

169 Cfr. GT, § 3, p. 32.

170 W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, cit., p. 34.

171 Ivi, p. 64.

spontaneo la norma di ogni vita che tende a elevarsi”<sup>172</sup>. Senza imporre dogmi, precetti morali o istanze categoriche alle quali *ubbidire*, le figure viventi delle divinità omeriche ispirano con l'esempio: “non sono *legislatori*, ma *luminosi ideali* (*leuchtende Ideale*)”<sup>173</sup>. Gli antichi dèi e gli eroi appaiono perciò come personificazioni simboliche che guidano l'agire, sono “*archetipi* delle perfezioni morali, che [...] emanano la forza di sublimi essenze luminose”<sup>174</sup>. La stessa volontà, le pulsioni e le passioni interiori del singolo, che in ambito moderno vengono ricondotte alla vita psicologica interiore del soggetto, costituivano per il greco la manifestazione dell'azione divina *nell'uomo*: ecco che, scrive Otto, “le forze che dominano la vita umana e che noi conosciamo come disposizioni dell'animo, inclinazioni, entusiasmi, sono figure dell'essere, di natura divina [...]: *Afrodite* (l'incanto d'amore), *Eros* (la forza dell'amore e della procreazione), *Aidos* (il delicato pudore), *Eris* (la discordia) ecc.”<sup>175</sup>. Le passioni trovano negli dèi le loro personificazioni archetipiche eterne, magnifiche ovvero terribili. Pur essendo “abitatori del cielo”, gli dèi “non sono cittadini di un al di là completamente staccato da questo mondo terreno. Le *forme della loro esistenza* sono le medesime che sulla terra – hanno persino figura umana – ma in loro tutto è trasfigurato e perfetto [...]. Anche la loro azione sulla vita umana non ha nulla di soprannaturale e nulla neppure di una potenza assoluta [...]”<sup>176</sup>.

Radicalmente differente dal monoteismo delle grandi religioni rivelate, “nel contesto delle quali Dio è un ente trascendente e *amorfo*, in linea di principio *irrappresentabile*”<sup>177</sup>, il politeismo ellenico si fonda di fatto sulla *figurazione* mitica, sulla manifestazione e sulla rappresentazione della *forma* degli dèi. Se l'Ebraismo, l'Islamismo e il Cristianesimo delle origini condivido-

172 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 57.

173 W.F. Otto, *Theophania. Lo spirito della religione greca antica* (1956), a cura di A. Caracciolo, il melangolo, Genova 1996, pp. 61-62. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 194.

174 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 60.

175 W.F. Otto, *Theophania*, cit., pp. 62-63. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 189.

176 W.F. Otto, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 221.

177 F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 181.



no il divieto della rappresentazione di Dio – come dimostrano, per esempio le lotte per l’iconoclastia in seno all’Impero bizantino –<sup>178</sup> nella teofania greca il divino non solo *può* parteciparsi in forma, ma “*deve farlo*”: “Appartiene all’*essenza* di questa verità, al suo essere creativa, la *necessità* di rappresentarsi in forme”<sup>179</sup>. Come è stato efficacemente messo in luce<sup>180</sup>, anche in questo contesto il riferimento di Otto per il raffronto tra forma divina e assenza di forma è Goethe, il quale, in una lettera a Friedrich Heinrich Jacobi del 10 maggio 1812, convoca l’episodio degli *Atti degli Apostoli* (19, 23-40) in cui gli orefici di Efeso si erano ribellati alla predicazione di Paolo. Confermando la propria sensibilità “pagana”, Goethe si identifica con gli efesini devoti al tempio di Artemide e scrive:

Orbene io sono uno degli orefici efesini che ha trascorso l’intera sua vita nella contemplazione, nell’ammirazione e nella venerazione del tempio stupendo della dea e nell’imitazione (*Nachbildung*) delle

---

178 Cfr. *ibidem*. Il monito rivolto da Dio a Mosè sul Sinai e contenuto nell’*Esodo* (20, 4-6) “Non avrai altro Dio all’infuori di me. Non fabbricarti nessun idolo e non farti nessuna immagine di quello che è in cielo, sulla terra o nelle acque sotto la terra”, sancisce la natura tradizionalmente aniconica della religione e dell’arte ebraica (cfr. K.P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, Princeton 2001). In ambito islamico il *Corano* condanna esplicitamente l’adorazione degli idoli, mentre il divieto delle raffigurazioni – considerate impure e simili agli idoli – è presente nella Sunna e in altri dettami dei Profeti (cfr. M.A.A. Moezzi, I. Zilio-Grandi [a cura di], *Dizionario del Corano*, Mondadori, Milano 2007, pp. 387-390). Nel contesto cristiano il termine “iconoclasta” (εικονοκλάστης) risulta il composto greco-bizantino di εικόν-όνος “immagine-icona” (*eikon-onos*) e κλάστης dal tema di κλάω “rompere” (*klao*). L’espressione rimanda, come è noto, al movimento religioso sviluppatosi all’interno dell’impero bizantino fra VIII e IX secolo, che diede luogo ad un imponente confronto dottrinario intorno al tema dell’idolatria delle immagini. L’aspra disputa teologica, che ebbe come conseguenza la distruzione o il danneggiamento di un vasto patrimonio di raffigurazioni sacre, opere d’arte e codici miniati, si concluse ufficialmente con il secondo concilio di Nicea nel 787 d. C. (Cfr. F. De’ Maffei, *Bisanzio e l’ideologia delle immagini*, a cura di C. Bersanti *et al.*, Liguori, Napoli 2011). L’iconoclastia è d’altra parte sopravvissuta in epoca moderna con il calvinismo e il movimento puritano, sviluppatasi nell’alveo del protestantesimo.

179 W.F. Otto, *Il mito e la parola*, trad. di G. Moretti in Id., *Il mito*, cit., p. 36. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 180.

180 Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 181.



sue forme piene di mistero (*geheimnisvollen Gestalten*), ed è impossibile che a costui possa fare una buona impressione quell'apostolo che pretende di imporre ai suoi concittadini un altro dio e per giunta senza forma (*formlosen*).<sup>181</sup>

In quanto “forme di vita” che necessariamente si manifestano in *figure*, gli dèi e gli “uomini superiori”, sono “Geni che ci guardano amandoci e ammonendoci, e che destano in noi l'amore per l'emulazione”<sup>182</sup>. Tali “perfezioni morali” e perfette forme archetipiche scaturiscono, come dice Goethe, dal divino stesso. È nel mito, come si è anticipato, che vividamente emerge il legame di derivazione dell'immagine dell'uomo greco dalla forma divina.

Contro la banale vulgata che riconosce nel mito la narrazione di avvenimenti favolosi, che, pur celando un contenuto profondo, non è *vera*, Otto intende con *mythos* il pronunciamento reale ed effettivo (*Wirklichkeit und Tatsächliche*) della verità dell'essere e dell'accadere nella parola<sup>183</sup>. Esso è, in origine, “la parola del fatto e della verità”<sup>184</sup>, è la storia di ciò che è accaduto e che accade conformemente all'essere. Esattamente all'opposto di ciò che è “favoloso”: il mito indica “ciò che è effettivamente vero (*das Faktisch-Wahre*) [...] qualcosa sì di raccontato un tempo, ma per la sua stessa essenza senza tempo, eterno!”<sup>185</sup>. Dagli esempi omerici dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, dalla *Teogonia* di Esiodo alle “profonde favole di Esopo”, i “μῦθοι” mostrano “la parola come immediata testimonianza di ciò che era, è e sarà, come autorivelazione dell'essere [...]”<sup>186</sup>.

Viene dunque a cadere l'opposizione tra “il fatto” come luogo oggettivo dell'essere e il mito come sfera dell'apparenza, nonché lo

181 J.W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* (1949-1962), 24 voll., a cura di E. Beutler, Artemis, Zürich 1961, vol. 19, p. 661. Cfr. W.F. Otto, *Mythos und Welt*, a cura di K. Von Fritz, Klett, Stuttgart 1962, pp. 21-23. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 181.

182 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 60.

183 Cfr. *ivi*, p. 67. Cfr. anche *Id.*, *Il mito*, trad. it. di G. Moretti, il melangolo, Genova 2007, p. 31; F. Cattaneo, *Tra apparenza ed eternità. Il significato del mito in Friedrich Nietzsche ed Ernst Jünger*, in “Estetica. Studi e Ricerche”, 2, 2019, p. 150.

184 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 68.

185 W.F. Otto, *Il mito*, cit., pp. 31-32 (trad. it. leggermente modificata). Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 179.

186 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 71.

schema contrappositivo fra *mythos* come “inaffidabile fantastiche-  
ria”, che pertiene alla sfera del non-essere e *logos* come “chiarezza  
del pensiero e del discorso”, che può garantire la propria verità per  
mezzo della dimostrazione rigorosa<sup>187</sup>. Allo stesso modo appare di-  
scutibile il presupposto secondo cui l’incertezza artistica del mito  
segnerebbe una fase infantile ed aurorale del pensiero, superato e  
raffinato – nei termini di un processo evolutivo finalizzato al rischia-  
ramento spirituale – dalla stabilità razionale del *logos*. Nel mito le  
forme degli dèi vengono alla luce, dis-velando l’essenza dell’uo-  
mo. Lontano dall’essere la favola effimera prodotta da un’antichi-  
tà pre-logica e pre-epistemica, ovvero l’invenzione di un’umanità  
stupefatta, ignorante e smarrita innanzi alla mancanza di senso del  
mondo, il mito è bensì “una rivelazione originaria dell’essere”<sup>188</sup>  
che *precede* l’uomo e ne plasma l’immagine e la figura. “Le forme  
fondamentali della civiltà spirituale”, scriveva già Ernst Cassirer,  
“hanno la loro genesi nella coscienza mitica”<sup>189</sup>.

In quanto esperienza sorgiva, la parola mitica è al contempo ri-  
velazione<sup>190</sup>, che nominando dispiega il vero e pone in essere la  
cosa<sup>191</sup>. Solo in un secondo momento la logica interviene, giudican-  
do sull’esattezza e sull’inesattezza dell’istitutiva e fruttuosa creati-  
vità mitica, per la quale “il contrario del vero non è l’errore, ma ciò  
che è morto e sterile”<sup>192</sup>.

### 5. Il dire originario e il poeta. Heidegger e Walter F. Otto

Il rapporto di derivazione messo in luce da Otto tra la “forma”  
dell’uomo e il suo archetipo divino, che trova espressione nella nar-  
razione fondativa e rivelativa del mito, mostra un’affinità evidente

187 Ivi, p. 65.

188 G. Moretti, *Walter F. Otto e il volto degli dèi*, in W.F. Otto, *Il volto degli dèi*,  
cit., p. 9.

189 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923), vol. II, *Il pensiero miti-  
co*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1964, p. XIII.

190 Cfr. W.F. Otto, *Il mito*, cit., p. 33.

191 Cfr. F. Cattaneo, *Tra apparenza ed eternità*, cit., p. 151.

192 W.F. Otto, *Il mito*, cit., p. 36. Cfr. anche Id., *Il mito originario alla luce della  
simpatia di uomo e mondo*, in Id., *Il mito*, cit., p. 73; F. Cattaneo, *La presenza  
degli dèi*, cit., p. 180.

con quello indicato da Heidegger tra la lingua di “un popolo storico” e l'essenza del linguaggio come “dire originario” (*die Sage*) in cui gli dèi vengono a presenza<sup>193</sup>. In quanto “linguaggio dell'essenza” (*Sprache des Wesens*)<sup>194</sup> tale “dire”, condivide con la parola mitica di Otto una funzione generatrice e rischiarante che chiama l'uomo ad una corrispondenza e ad un ascolto. Il linguaggio originario, in quanto “casa dell'essere”<sup>195</sup>, è “parola essenziale” coeva all'evento (*Ereignis*), ossia all'apertura reciproca fra essere ed esserci, fra cielo e terra, tra divini e mortali: “La presenza degli dèi e l'apparire del mondo non sono una conseguenza che derivi dall'accadimento del linguaggio, bensì sono ad esso contemporanei”<sup>196</sup>. Benché Heidegger si riferisca ad un “parlare insieme”, e dunque ad una simultaneità del colloquio tra l'uomo e i celesti secondo cui “poter discorrere e poter ascoltare sono co-originari”<sup>197</sup>, il nominare gli dèi appare d'altronde possibile solo come *risposta* al loro appello: l'uomo non è in primis “animale parlante” (*zoon logon echon*)<sup>198</sup>, ma si pone nei confronti dell'Aperto – che reclama l'ascolto – nei termini di un'accoglienza fecondamente passiva. L'uomo è *medium* che accoglie il “bene” che la “presenza” (*Anwesenheit*) degli dèi dona<sup>199</sup>. Egli si trova già da sempre in un'apertura, in una “casa” che è quella del linguaggio e che non è lui stesso a determinare. Se intendiamo il linguaggio non nei termini di un mezzo e di uno strumento volto alla mera comunicazione, bensì come un “dire originario” non posto dall'uomo, tale dire sembra esulare da qualsiasi dipendenza dal

193 Con Heidegger Otto ebbe rapporti piuttosto stretti, in particolare tra il 1932 e il 1933 – gli ultimi due anni di insegnamento di letteratura latina presso l'Università di Francoforte prima del trasferimento all'Università di Königsberg – Otto collaborò con Heidegger alla cura dell'edizione critica dell'opera di Nietzsche presso il comitato scientifico del *Nietzsche-Archiv* di Weimar.

194 Cfr. M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio* (1957), in Id., *In cammino verso il linguaggio* (1959), a cura di A. Caracciolo, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 2015<sup>2</sup>, p. 170.

195 Cfr. M. Heidegger, *Lettera sull'“umanismo”* (1947), in *Segnavia* (1967), trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 267.

196 M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia* (1936), trad. it. di L. Amoruso in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 48.

197 Cfr. M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 47.

198 Aristotele, *Pol.*, 1253 a 9-10.

199 Cfr. M. Heidegger, *La poesia* (1968), in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 224-225.

soggetto parlante<sup>200</sup>. Fare del linguaggio un oggetto significherebbe infatti presupporre un soggetto, e dunque rientrare in quel dominio della moderna metafisica della soggettività che Heidegger intende superare. Il luogo del linguaggio in cui l'uomo abita, lo *Ort* “come quel che riunisce, trae a sé, custodisce”<sup>201</sup>, non è evidentemente uno spazio fisico: la dimora del linguaggio è piuttosto la *Lichtung*, il “luco” come chiarezza che filtra da ciò che è oscuro, apertura dell'essere nel suo manifestarsi e insieme ritrarsi, nel suo “diradare e illuminare” (*das Lichten*)<sup>202</sup>. L'essere da cui filtra la voce divina esprime così nel linguaggio originario il suo carattere umbratile, dis-velato, la sua verità come *a-letheia* (ἀ-λήθεια), manifestazione intrecciata al nascondimento, laddove l'essenza non si palesa in una definizione oggettivata, bensì viene preservata come penombra, nella sua in-definita e strutturale incompletezza. Giacché probabilmente l'espressione *ein Holz lichten* significava diradare e dare luce al bosco, cioè abbattere gli alberi e aprire una radura<sup>203</sup>, la metafora della *Lichtung* rimanda alla “radura” boschiva che consente di ripensare l'essere non come pura fonte di luce, come lo intendeva una certa metafisica da Platone ad Agostino sino alla scolastica, ma come complementarità di oscurità e diradamento<sup>204</sup>. In quanto luogo del manifestarsi dell'essere, la *Lichtung* ha un legame intrinseco con l'oscurità: la radura luminosa è tale in quanto circondata dal bosco fitto ed oscuro. Ecco che l'essere non si manifesta mai pienamente, non appare integralmente dispiegato, ma si differisce sempre nelle manifestazioni dell'ente, si sospende, si annuncia come differenza, si connette intrinsecamente con il nulla. La *Lichtung* ha nella *Nichtung*, nella “nientificazione”, il suo confine e la sua ombra. “Poiché l'essere (*Seyn*) appartiene a un velarsi diradante” leggiamo in *Segnavia*, “esso appare inizialmente alla luce di un sot-

200 La pagina che segue riprende, pur con variazioni, alcune riflessioni contenute in A. Giacomelli, *La struttura dell'iki e l'ascolto dell'Essere*, cit., pp. 141-142.

201 Cfr. M. Heidegger, *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl* (1952), in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 45.

202 M. Heidegger, “Come quando al dì di festa...”, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 70.

203 Cfr. L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993, p. 13.

204 Cfr. *ivi*, pp. 21-57.



trarsi che vela. Il nome di questa radura (*Lichtung*) è ἀλήθεια<sup>205</sup>. La “vicinanza” (*Nähe*) all'elemento divino che è il sacro<sup>206</sup> mantiene uno scarto che non è mai possesso totale dell'origine.

Lungi quindi dal possedere le proprietà che la metafisica ascrive all'essere (eternità, stabilità, presenza piena, verità illuminata e dispiiegata), il linguaggio originario, inteso come “casa dell'essere”, come ciò che dà origine ad ogni esperienza, come *Lichtung* nella sua intrinseca dialettica chiaroscurale, ha a sua volta a che vedere con quel diradamento della parola che è il silenzio, tanto che esso si rivela per Heidegger come “suono della quiete” (*Geläut der Stille*). Co-originale è perciò quel dialogo paradossalmente silenzioso che apre ad ogni possibile esperienza di parola: “Quell'adunare con appello silenzioso, con cui s'identifica il movimento infuso nel mondo dal Dire originario, noi lo chiamiamo il suono della quiete. Esso è: il linguaggio dell'essenza”<sup>207</sup>.

A parlare *prima* dell'uomo è la voce silenziosa in quanto “dono divino” (*himmlische Gaabe*)<sup>208</sup> indipendente dal soggetto parlante e da qualsiasi funzione immediatamente comunicativa, assertiva e strumentale del linguaggio in quanto “mezzo per intendersi”<sup>209</sup>. Si spiega così l'affermazione di Heidegger secondo la quale “l'essenza del linguaggio non è un fatto linguistico”<sup>210</sup>: il linguaggio abdica alla sua funzione espressiva, al suo carattere fonico e grafico e al contempo perde ogni prerogativa storico-empirica particolare, connotandosi come *Ur-sprache* già da sempre offerto all'uomo, che non va parlato, ma udito<sup>211</sup>. Il linguaggio viene dunque incontro all'uomo, che attende di essere *detto*: all'origine del processo dialogico va riconosciuta una dimensione pre-comunicativa. “Fare esperienza del linguaggio”, afferma Heidegger, “significa

205 M. Heidegger, *Dell'essenza della verità* (1930), in Id., *Segnavia*, cit., p. 156.

206 Cfr. M. Heidegger, *La poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 225.

207 M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 170.

208 Cfr. F. Hölderlin, “Come quando al dì di festa...”, in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 53, 63.

209 Cfr. M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin* cit., p. 46.

210 M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio* (1959), in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 100.

211 Cfr. A. Giacomelli, *La struttura dell'iki e l'ascolto dell'Essere*, cit., p. 140.

[...] lasciarsi prendere dall'appello del linguaggio, assentendo ad esso, conformandosi ad esso<sup>212</sup>.

È in particolare la figura simbolica del poeta – incarnata per Heidegger anzitutto da Hölderlin – che deve cogliere faticosamente i cenni di questa voce: “il compito supremo e originario del poeta è quello di nominare gli dèi e le cose, rispondendo al loro appello<sup>213</sup>. Il *Dichter* è colui che nomina il “suono della quiete”, il vate che cerca di corrispondere con il suo poetare al paradossale linguaggio silenzioso e pre-linguistico in cui l'essere balugina, in cui si intravedono i cenni degli dèi: egli “nomina gli dèi e nomina tutte le cose in ciò che esse sono. [...] La poesia è istituzione in parola dell'essere<sup>214</sup>”.

Similmente, Klages riconosce nel “poetico” il punto di contatto originario fra l'uomo e l'essenza della realtà (*Wirklichkeit*): “La più potente poesia e arte di tutti i tempi [...] è il mezzo magico che ci dischiude mondi reali (*wirkliche Welten*)<sup>215</sup>. Il “buon colloquio” del poeta, che fa sì che “gli dèi, grazie al suo dire, sentano se stessi e si portino così ad apparire nella dimora degli uomini su questa terra<sup>216</sup>, diventa in Klages il colloquio con le immagini che rappresentano la realtà nella sua dimensione originaria, la *Wirklichkeit* che si oppone al semplice dato di fatto (*Tatsache*), o all'oggetto come mera cosa (*Ding*)<sup>217</sup>”.

In consonanza con Heidegger e Otto, Klages parla del ruolo pativo-ricettivo del poeta il cui agire è un approssimarsi alla sorgente del linguaggio. Se è Goethe, per Klages, a lambire il ritmo originario, mobile e inesauribile del *Leben* e “a vivere in sé e fuori di sé il

212 M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 127.

213 G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 238.

214 M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 50.

215 L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, cit., p. 1185. Cfr. G. Lacchin, *Goethe e il mondo delle immagini*, in L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 14.

216 M. Heidegger, “*Rammemorazione*” (1943), in id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 147.

217 Cfr. G. Lacchin, *Goethe e il mondo delle immagini*, in L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 14.

colloquio con le immagini<sup>218</sup>, che si aprono alla sua capacità intuitiva, l'espressione di Hölderlin "poeticamente abita l'uomo" indica, per Heidegger, il porsi del poeta in un "frammezzo" (*zwischen*) di terra e cielo<sup>219</sup>. È al poeta che spetta il ruolo della mediazione, la responsabilità di ristabilire il contatto, il compito gravoso di cogliere i fugaci momenti di rivelazione del sacro e di porgerli all'uomo<sup>220</sup>. In questo senso, il poeta ricopre per Heidegger la funzione propria del dio Hermes, che "è il messaggero degli Dei. Egli reca il messaggio del destino: ἐρμηνεύειν è quell'espore che reca un annuncio, in quanto è in grado di ascoltare un messaggio"<sup>221</sup>. Il poeta consegna all'uomo un appello nella forma dell'annuncio: è l'araldo del soffio generante del linguaggio originario. "Prima che la parola venga trovata e sbocci"<sup>222</sup>, scrive Heidegger, essa è "grazia" in quanto "puro rapimento della quiete che chiama"<sup>223</sup>, o ancora "soffio della quiete che luminosamente rapisce"<sup>224</sup>.

Questo spontaneo darsi del linguaggio originario, simile al donarsi del mito, che per Otto è voce degli dèi e "luce dell'essere"<sup>225</sup>, possiede "un'affinità segreta" anche con il pensiero giapponese, come si legge nell'epilogo del famoso dialogo fra Heidegger e Tomio Tezuka intitolato *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*. Il linguaggio, rivela Tezuka, traduce l'espressione giapponese *koto*

218 Ivi, p. 16.

219 M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (1953), trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 131; Id., "Rammemorazione", in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 147.

220 Friedrich Georg Jünger, nel suo ricordo in occasione del centesimo anniversario di Otto, metterà in luce il carattere eccezionale dell'incontro del poeta col divino, che richiede partecipazione e "attenzioni, senza le quali non viene incontro nulla. [...] Le Muse si avvicinano solo all'uomo musicale [...]. Così in tutti i tempi solo l'uomo che vive poeticamente ha trovato una via e un accesso a loro". F.G. Jünger, *Zum hundertsten Geburtstag von Walter Friedrich Otto 22.6.1974*, in *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1975, p. X. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 162.

221 M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 104-105.

222 Cfr. M. Heidegger, *La poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 225.

223 M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 116.

224 *Ibidem*.

225 G. Moretti, *Walter F. Otto e il volto degli dèi*, in W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 9.

*ba* (大和言葉), dove il termine *ba* indica letteralmente “foglie”, o anche, traducendo più liberamente, “petali”, che rimandano alla fioritura di un ciliegio o di un susino<sup>226</sup>. *Koto*, che significa “dire”, intreccia il suo significato a quello di uno scaturire spontaneo, è ciò che consente il fiorire e il germogliare di *ba*, delle foglie e dei “petali”, il dischiudersi del fiore in grazia di nessuna ragione, ma della grazia stessa.

Di qui la prossimità del linguaggio giapponese, che dunque altro non è che “petali” che fioriscono da *koto* (dal soffio – silenzioso e prelinguistico – che li genera), con il linguaggio tedesco, che a sua volta si produce dalla scaturigine del dire originario. *Koto ba* e *die Sage* sono quindi espressioni del “medesimo”: di quello *Ur-sprache* silenzioso che è l'essenza del linguaggio da cui sboccia e fiorisce il dire storico.

Riprendendo la metafora della fioritura, è possibile rilevare alcune ulteriori affinità e corrispondenze, talora quasi letterali, tra la riflessione di Heidegger e quella di Otto intorno al linguaggio. “Il fenomeno originario nascosto alla maggioranza di chi parla”, scrive Otto, “è segretamente presente in ogni lingua e aspetta solo di sbocciare [...]”<sup>227</sup>: come quando la corolla si schiude dal calice del fiore, così, dal discorso poetico, sboccia un dire divino già in noi “segretamente presente”. Nel neonato, osserva Otto, già si trova lo spirito della lingua, insito nella legge di *formazione* dei suoi organi. Il fenomeno della lingua, che “è in tutti lo stesso”<sup>228</sup>, è la legge archetipica interna e la forma vivente (*lebendige Gestalt*) che apre all'essere dell'ente sin dalla nascita, e che solo successivamente si articola in un idioma storicamente connotato, con le sue regole strutturali e con la sua peculiare grammatica. Come i singoli ordinamenti delle leggi umane si conformano all'archetipo, “che ha la propria origine nell'eterno”<sup>229</sup>, così il linguaggio comunemente parlato, espressione della legge organica che si sviluppa attraverso un modello (*Vorbild*) educativo, non è che una “rifrazione” dei raggi dell'essere che si dischiude all'uo-

226 Ivi, p. 117. Cfr. A. Giacomelli, *La struttura dell'iki e l'ascolto dell'Essere*, cit., pp. 145-146.

227 W.F. Otto, *Legge, archetipo e mito*, cit., p. 44.

228 Ivi, p. 42.

229 Ivi, p. 29.

mo come luminosità e come archetipo (*Urbild*) divino<sup>230</sup>. Prima di declinarsi in una forma particolare il linguaggio è quindi l'evento di un riconoscimento, di una risonanza, che apre al dialogo tra una legge interna e l'essere del mondo: "è fuor di dubbio che quella luminosità dello spirito di cui l'uomo deve entrare a far parte crescendo sia già presente [...], seppur in modo incomprendibile"<sup>231</sup>. Se "quella luce della comprensione dell'essere", che spontaneamente afferra il neonato, è già misteriosamente operante in lui e nei suoi organi naturali, nel poeta vive già il modello archetipico divino che gli permetterà di corrispondere all'apostrofe dell'Essere. Come Heidegger fa riferimento alla natura del dio messaggero Hermes per indicare il ruolo di intermediario del poeta tra terra e cielo, così Otto definisce il poeta come *medium* del canto delle Muse, le quali a loro volta, secondo il perduto *Inno a Zeus* di Pindaro, sono la voce divina capace di annunciare all'uomo, in parole e musica, l'operato del re dell'Olimpo<sup>232</sup>. Le Muse rappresentano perciò "la miracolosa nascita dell'arte (*das Wunder der Geburt der Kunst*)"<sup>233</sup>, sono "quel miracolo divino per cui l'essere *pronuncia se stesso* (*sich selbst ausspricht*). [...]. Tutto il regno dello spirito fa parte, per il Greco, del divino miracolo delle Muse. La loro comparsa significa la nascita della *parola*, in cui l'essere delle cose – diciamo pure: il mito – si rivela come forma (*Gestalt*)"<sup>234</sup>.

Il vero poeta, per Otto, è colui che viene "afferrato dalle Muse" (*Der von den Musen Ergriffene*)<sup>235</sup>, è colui che serve le muse e *ripete* il loro canto: è – come il cantore di Heidegger – "*colui che ascolta* (*der Hörende*) e, solo in un secondo momento, colui che parla (*der Redende*)"<sup>236</sup>.

Il discorso poetico, che deve andare incontro al rischiaramento (*dem Lichten*) è così ripetizione di un accadere originario reso pos-

230 Cfr. W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., pp. 38; 43.

231 Ivi, p. 37.

232 Cfr. W.F. Otto, *Le muse e l'origine divina della parola e del canto* (1954), trad. it. di S. Mati, postfazione di F. Rella, premessa di G. Moretti, Fazi, Roma 2005, p. 32. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 177.

233 W.F. Otto, *Il mito e la parola*, cit., in Id., *Il mito*, cit., p. 45.

234 *Ibidem*. Cfr. F. Cattaneo, *Tra apparenza ed eternità*, cit., p. 151.

235 W.F. Otto, *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, cit., p. 35.

236 Ivi, p. 40. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 182.



sibile dal nostro essere già da sempre in comunione con il divino, il quale non si manifesta in un'incoltabile eterogeneità, asimmetria, trascendenza e separatezza rispetto all'uomo e al mondo, bensì, goethianamente, nel fenomeno. Le figure degli dèi "costituiscono le articolazioni fondamentali del mondo", "sono immerse nel movimento della vita"<sup>237</sup>.

È all'insegna del motto *Deus sive natura* – e dunque dell'identità tra la sostanza divina e la natura come insieme di tutto ciò che esiste – che Goethe può chiedersi: "Non vivesse in noi la forza propria del dio, come potrebbe incantarci il divino?"<sup>238</sup>. Questa in-differenza miracolosa tra umano e divino, "in cui l'apostrofare e l'essere apostrofiti è un tutt'uno"<sup>239</sup>, si coglie con altrettanta chiarezza nelle parole del *Prometeo* goethiano: "E una divinità parlò, / Quand'io credevo di parlare; / E quando credevo che una divinità parlasse, / ero io a parlare"<sup>240</sup>. L'archetipo, osserva Otto, è ciò che vive nell'uomo e risveglia la lingua alla ricettività del divino, che lo raggiunge "come illuminazione istantanea, così come la poesia afferra involontariamente il poeta"<sup>241</sup>.

Si è fatto cenno alla corrispondenza, nella lettura heideggeriana di Hölderlin, fra "sacro" e "natura" nella sua accezione greca di *physis*: "essa", scrive Heidegger, "è presente in tutto il reale. La natura dispiega la sua presenza nell'opera degli uomini e nel destino dei popoli, nelle costellazioni e negli dèi, ma anche nelle pietre, nelle piante e negli animali, ma anche nei fiumi e nelle tempeste"<sup>242</sup>. Questa *onni*-presenza della *physis* non solo è indicativa di una affinità fra il naturalismo olistico e "pagano" di Goethe e l'affermazione hölderliniana dell'organica identità dell'Uno con il Tutto (*En*

237 F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 198.

238 J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 11. Se in Goethe, come in Spinoza, sussiste una co-essenzialità e una con-presenza tra la natura e il divino, è stata opportunamente messa in luce una differenza tra il panteismo monistico spinoziano e la concezione del divino in Otto, dal momento che per quest'ultimo sono gli dèi che aprono gli occhi all'uomo sulla divinità della natura, non l'uomo ad inferire dalla natura l'onnipresenza del divino. Cfr. F. Cattaneo, *La presenza degli dèi*, cit., p. 169.

239 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., p. 44.

240 J.W. Goethe, *Inni*, trad. it. di G. Baioni, Einaudi, Torino 1967, p. 79.

241 W.F. Otto, *Il volto degli dèi*, cit., pp. 43-44.

242 M. Heidegger, "Come quando al dì di festa...", in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 65-66.



*kai Pan*), ma segnala anche una chiara *differenza* fra il “sacro” e il “divino”. Il sacro, in quanto natura, comprende in sé il divino e lo precede:

La natura è prima rispetto a ogni reale e a ogni realizzare, prima anche rispetto agli dèi. Essa infatti, “che è più antica dei tempi”, è anche “sopra gli dèi dell’Occaso e dell’Oriente”. [...] In lei soltanto, in quanto luco, ogni cosa può essere presente. Hölderlin chiama la natura “il sacro” perché essa è “più antica dei tempi e sopra gli dèi”.<sup>243</sup>

Il sacro è dunque “la legge (*Gesetz*)” originaria, “che pone e dispone [...] sopra agli uomini e agli dèi”<sup>244</sup>.

## 6. Il Torquato Tasso come dramma caratterologico

Non solo gli archetipi divini e quelli naturali sono soggetti, per Goethe, alle medesime dinamiche di formazione dal momento che gli dèi e i fenomeni della natura si permeano, si incontrano e si corrispondono in una panica e polare interazione reciproca: questa dimensione di continuità si ripropone in effetti anche nel nesso intrinseco tra vita del cosmo e vita del singolo, la cui legge originaria risiede nel fenomeno del *carattere*. Come il fenomeno naturale e la parola mitica, nella loro essenza irriducibilmente metamorfica, presentano delle costanti, rispondono a delle leggi, si sviluppano sulla base di modelli e principi generali che, pur immanenti all’esperienza, ordinano lo sviluppo della forma, così il carattere individuale è segnato dalla trasformazione (*Verwandlung*) e al contempo pre-determinato dal peculiare impulso formativo interiore dell’archetipo. La personalità del singolo, pertanto, cresce e si sviluppa – similmente alle piante e all’animale – secondo la legge originaria che ne segna la genesi: “come nel giorno che ti ha portato al mondo [...] ben presto sei diventato più grande, secondo la legge che ha regolato il tuo inizio. Così devi essere, a te stesso non puoi sfuggire [...] e non v’è tempo o forza che possa infrangere la forma in te impressa

243 Ivi, p. 73.

244 M. Heidegger, “Rammemorazione”, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 126.

che vivendo si sviluppa<sup>245</sup>. Non siamo, come è stato giustamente osservato, nel regno dell'illimitato prospettivismo caratterologico, giacché per Goethe “si dà bensì mutamento della forma (del carattere), eppure tale mutamento avviene di volta in volta in base a un principio (legge) di mutabilità interno affatto originario, predeterminato, [...] necessario e immutabile<sup>246</sup>.”

Nessuna forma perciò può tradire il proprio carattere archetipico. “Tu sei, in fondo... quel che sei”, dice Mefistofele a Faust, “Mettiti in testa parrucche con centomila riccioli, mettiti ai piedi coturni alti un braccio, resterai sempre quel che sei<sup>247</sup>.”

Anche in ambito caratterologico la forma della *personalità* si sviluppa quindi a partire da un modello germinale e innato che garantisce l'unità e lo sviluppo della *Gestalt* umana pur nelle sue metamorfosi. Nonostante le notevoli variazioni legate agli influssi casuali esterni, all'ambiente, alle abitudini, ai rovesci del tempo e della storia, questo nucleo caratterologico – come l'archetipo naturale – potrà espandersi o contrarsi, ma non potrà mai contravvenire alla propria forma immanente. “L'archetipo, a saperlo vedere, resta sempre riconoscibile<sup>248</sup>: la personalità, al di là dell'incidenza che su di essa hanno fattori sociali, pedagogici o etici, riposa sulla necessità del suo “esser così<sup>249</sup>”. Sarà questo un altro fondamentale punto di divergenza fra Goethe e Nietzsche, laddove per quest'ultimo non esiste alcuna legge archetipica a garantire l'unità del carattere, ovvero a fondare una visione unitaria e organica della persona<sup>250</sup>.

In questo particolare ambito della metamorfosi, come in quello vegetale e animale, non vige dunque per Goethe una pura, accidentale e imponderabile casualità, ma sussiste piuttosto una polarità in-differenza tra essere e divenire, immutabilità e mutamento, libertà e necessità, giacché “l'anello delle forze eterne chiude la Natura<sup>251</sup>”. Il “fenomeno originario” prettamente caratterologico –

245 J.W. Goethe, *Urworte. Orphisch*, str. I (Δάμων, Dämon), in *Goethes Werke*, cit., vol. I: *Gedichte und Epen*, I, p. 359.

246 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 124.

247 J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. I, vv. 1806-1809, p. 139.

248 Cfr. J.W. Goethe, *Metamorfosi degli animali*, cit., p. 49. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 122.

249 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 84.

250 Lo abbiamo accennato in sede introduttiva, cfr. *supra*, p. 18.

251 J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 88.



che si può considerare una trasposizione e una variante della foglia botanica, della vertebra zoologica o del dio mitologico – va riconosciuto nel “‘demone’ personale che, come un destino inesorabile, guida i mutamenti del carattere e del corpo nel corso della singola biografia individuale”<sup>252</sup>.

Nel tentativo di formulare una legge che abbracci il tutto, Goethe non limita perciò la propria prospettiva morfologica al campo naturalistico, ma la estende anche a quello artistico e letterario, che diviene occasione elettiva per lo studio e la messa in scena di caratteri umani, di stili di vita, di opzioni (tipologiche) di esistenza. Il regno dell'arte e quello della scienza, la dimensione esistenziale e quella materiale, l'interrogazione sul sé e quella sul mondo rivelano così un rapporto di continuità simbiotica e di co-appartenenza.

Anche la composizione di tipi umani nei romanzi segue un principio di *formazione*, che non risponde al puro impulso fisiologico, ma alla plasmazione di un'identità (*Bildung*). “Wilhelm Meister è posseduto dalla forza che lo spinge alla formazione. Faust è formazione: non forma statica di autoriflessione soggettiva, non l'ego dominante che possiede l'oggetto, ma formazione in sintonia metamorfica con il mondo naturale”<sup>253</sup>.

Nel nome del naturalismo spinoziano, Goethe vede come parti intrinsecamente fuse insieme e inseparabili dal “tutto” l'autocoscienza della natura e la coscienza del singolo. Anche dal punto di vista dei tratti individuali egli presuppone che gli esseri viventi, ed in primis l'uomo, diano forma alla propria vita e non restino invece “amorfi”: l'artista in particolare è colui il quale deve possedere “la forza formativa interiore (*inneren Kraft zur Gestaltung*)”<sup>254</sup> per plasmare la propria vita. “Il vero talento”, scrive Goethe, “possiede un senso innato per la forma”<sup>255</sup>, ed è in grado di cogliere la relazione di circolarità e interdipendenza fra il mondo naturale-materiale e il mondo individuale-spirituale.

252 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 125.

253 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 12.

254 B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/1, p. 382.

255 J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 278.

Arte e natura si armonizzano quindi nel segno della forma, che è l'elemento rivelativo delle leggi di entrambe. Mentre il giovane Goethe "Stümer" ebbe modo di esprimere la propria propensione romantica per l'"amorfo" inteso nei termini di una forza intuitiva del tutto irriguardosa nei confronti della dimensione "formale", quest'ultima assume per il Goethe maturo il significato di "regola", come appare evidente, per esempio, nelle *Regeln für Schauspieler* del 1803<sup>256</sup>. Il "tipo umano" in particolare diviene per Goethe, quantomeno a partire dagli anni Novanta del Settecento, "una guida attraverso il labirinto delle figure"<sup>257</sup>: è il caso dei personaggi letterari di Tasso, Antonio, Werther, Egmont, Oreste, Faust.

La morfologia, perciò, comprende lo studio delle forme sia materiali che spirituali, che la natura compendia in quanto "totalità dinamica che pur rinnovandosi conserva la sua unità"<sup>258</sup>. Dal processo infinito di creatività della natura emergono, come sue specifiche manifestazioni, le forme della vita, e l'uomo non è che un momento di condensazione di questo infinito processo, similmente a come per Nietzsche esso non è che estemporanea fissazione simbolica del flusso del divenire.

È Klages, che si occupa di caratterologia sin dal 1910<sup>259</sup>, a riferirsi anzitutto al dramma goethiano del *Torquato Tasso* come opera

256 Cfr. J.W. Goethe, *Regeln für Schauspieler*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, a cura di E. Trunz, H.K. Schrimpf, H. von Heinem, vol. XII, *Kunst und Literatur*, Beck, München 1981; Cfr. L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e di sconfitte*, Pacini, Pisa 2005, pp. 31-48. Si assiste in questo scritto di natura classicista ad un irrigidimento della fluidità della forma estetica: nella loro concisa puntigliosità "registica" le novanta regole goethiane rimandano alla tendenza iper-codificante del mondo cortese e barocco, esigendo un severo riguardo che sembra negare la spontaneità metamorfica della natura.

257 B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/1, p. 382.

258 S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 10.

259 L. Klages, *Prinzipien der Charakterologie* (1910), in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di E. Frauchiger et. al., vol. IV (*Charakterkunde I*, a cura di H.A. Müller), Bouvier, Bonn 1976; Id., *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia* (1917), a cura di R. Marchesan, Mursia, Milano 1982; Id., *Die Grundlagen der Charakterkunde* (1926, riedizione del testo del 1910) in *Sämtliche Werke*, vol. IV, cit.; Id., *Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde*,

esemplare in cui è in atto uno scontro tra *Haltungen*, tra “disposizioni” della vita e attitudini nei confronti del mondo in cui l’eterno mutamento del *Leben* si individualizza e si incarna<sup>260</sup>. Si tratta di un’opera da collocare in una fase tormentata della vicenda biografica di Goethe, il quale ha ormai abbandonato l’ingenua e ottimistica idea giovanile “del genio che realizza in sé medesimo l’unità di poesia e realtà”<sup>261</sup> e fa i conti con i problemi pragmatici dell’amministrazione statale come consigliere segreto del giovane duca Carlo Augusto di Sassonia-Weimar-Eisenach. Il silenzio poetico di circa quattro anni che precede l’intuizione del *Tasso* il 30 marzo 1780 e la stesura dei primi atti in prosa del dramma nell’agosto del 1781 è stato talora interpretato come espressione di un estemporaneo declino creativo<sup>262</sup>: si farebbe tuttavia “un grave torto al *Tasso*”, osserva Giuliano Baioni, se lo si considerasse soltanto come espressione di una “crisi di produttività del poeta”<sup>263</sup>.

Ad una prima lettura il tema di fondo dell’opera può essere riconosciuto nel contrasto tra il poeta (Torquato Tasso) e la società (la corte di Ferrara), ovvero nell’opposizione tra la sregolatezza soggettiva del genio (Torquato Tasso) e la prudenza politica del gentiluomo (Antonio Montecatino). Non si tratta tuttavia semplicemente, per Goethe, di portare sulla scena la “sproporzione del talento con la vita”<sup>264</sup>, ma di rappresentare – attraverso un’intensa dialettica caratterologica – la drammatica consapevolezza della subordinazione dell’arte al meccanismo politico sociale. La figura del Tasso compendia in sé l’eccentricità, l’inettitudine, la misantropia e l’avventatezza caratteristiche del genio-artista, mentre la figura di Antonio rappresenta la ragionevolezza, il dominio di sé, l’accortezza, il calcolato controllo. Non è difficile riconoscere nel contrasto tra queste due *forme di vita* in quanto opzioni di esistenza il contrasto interno a Goethe stesso, che confida nella possibilità di una sintesi tra l’immagine del genio e quella dell’uomo di governo, e che tuttavia deve

---

Kampmann, Heidelberg 1927; Id., *Persönlichkeit. Einführung in die Charakterkunde* (1927) Müller, Potsdam 1928.

260 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., pp. 82-83.

261 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998, p. 75.

262 Cfr. W. Rasch, *Goethes "Torquato Tasso": die Tragödie des Dichters*, Metzler, Stuttgart 1954, pp. 13 ss.

263 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 75.

264 *Ibidem*.

scontrarsi con la triste consapevolezza di una impossibile conciliazione tra contemplazione e prassi. L'illusione di una vita intesa come opera d'arte è ciò che accomuna il personaggio di Tasso al Goethe che sta voltando le spalle all'esaltazione impulsiva dello *Sturm und Drang* per inaugurare la nuova fase del cosiddetto "Classicismo di Weimar". "Avevo la *Vita* del Tasso", confida Goethe a Eckermann,

avevo la mia vita e mescolando due figure così bizzarre con le loro caratteristiche nacque in me l'immagine del Tasso, a cui come contrasto prosaico opposi Antonio [...]. Per il resto, i rapporti a corte, i modi di vita e le vicende d'amore erano gli stessi a Weimar che a Ferrara, sicché posso dire con piena ragione che questa mia raffigurazione è carne della mia carne, ossa delle mie ossa.<sup>265</sup>

La *tristitia* spinoziana di Goethe attiene all'esaltazione e allo scorporamento che si alternano nell'animo del poeta, il quale, schiacciato dall'umiliante e monotona *routine* del lavoro quotidiano e demotivato innanzi ai prosaici e assillanti problemi del piccolo stato di Weimar, matura la consapevolezza che la vocazione di scrittore è radicalmente esclusiva e necessita di vittime sacrificali: il genio poetico deve rinunciare alla vita pratica – all'onnipotenza e alla completezza – per fare dell'arte un'esperienza assoluta. Per essere tale, l'arte non può essere mezzo, ma fine in sé, libero dal potere. L'artista deve necessariamente essere estraneo alla società, escluso dal realismo politico, in quanto forma di vita *irriducibile* al ruolo limitante del cortigiano, sempre fedele, solidale, coincidente con se stesso.

Il problema del dramma va dunque riconosciuto nella frattura della totalità umanistica, nella crisi del genio romantico che scopre nella poesia "un'avventura tragica e fatale che aliena l'uomo a se medesimo"<sup>266</sup>. Goethe intuisce, a partire dalla sua esperienza di ministro e consigliere, "che l'ideale di onnipotenza del genio, al quale non può ancora rinunciare, è già funzionalizzato"<sup>267</sup>. L'amara presa di coscienza dell'impossibilità di una conciliazione tra la natura del genio e il mondo, il conflitto tra il talento che vive per l'arte e la società in cui l'arte è stata relegata a cosa effimera, fa del genio una

265 J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 590.

266 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 77.

267 *Ibidem*.

figura liminale della modernità, lo sgrava da accezioni forzatamente positive, rassicuranti ed eroiche. Nel suo gioco mimetico con il Tasso, Goethe stesso acquista un'immagine vivificata, liberata da quella dimensione statuaria di marmorea olimpicità nella quale tanta critica l'aveva gessificato.

Dopo essere fuggito da Weimar senza prendere congedo né dalla corte né dall'amante platonica Charlotte von Stein, Goethe elabora il *Tasso* soprattutto durante il suo viaggio in Italia tra il 1786 e il 1788, per giungere alla stesura definitiva del dramma solo nel 1790. Non è certo possibile *spiegare* quest'opera in termini univocamente biograficistici, né si tratta di risolvere il conflitto tra Tasso ed Antonio nei termini di una contrapposizione tra la condizione "demonico-giovanile" del giovane Goethe e la saggia *gravitas* del Goethe maturo, bensì di considerare l'opera alla luce di una "crisi di fondo dell'umanesimo"<sup>268</sup> e di una precisa dottrina del carattere.

La prima scena del dramma traduce il lettore in un idillio poetico della villa di Belriguardo, reggia estiva della corte Estese nella campagna ferrarese. In questo gaio contesto agreste la principessa Eleonora d'Este, sorella del duca di Ferrara Alfonso II, cinge le erme di Virgilio e Ariosto insieme all'amica Eleonora Sanvitale, contessa di Scandiano. La Sanvitale tratteggia le divine qualità del Tasso, ospite presso la corte. "È vantaggioso accogliere il genio: [...] il suo occhio indugia appena su questa terra, il suo orecchio percepisce l'armonia della natura [...]. Spesso rende nobili cose che ci appaiono comuni, mentre ciò che apprezziamo è per lui nulla"<sup>269</sup>. Spetta alla principessa riportare il poeta sulla terra: "Ma la realtà, mi sembra, afferra violentemente anche lui e lo tiene ben stretto"<sup>270</sup>. Il colloquio sulla poesia tra le due dame chiarisce, ancor prima che il Tasso entri sulla scena, la personale condizione drammatica del genio artistico e la sua funzione sociale: il poeta, che vive alienato in un magico cerchio, ha

268 *Ibidem*.

269 J.W. Goethe, *Torquato Tasso* (1790), trad. it. di C. Lievi, a cura di E. Bernardi, Marsilio, Venezia 1988, vv. 76-165, pp. 57-63.

270 Ivi, vv. 175-176, p. 63.

la funzione catartica di allietare e insieme la funzione apologetica di preservare la gloria del Principe dall'oblio<sup>271</sup>.

Nella seconda scena, in risposta al principe Alfonso che si rammarica del carattere schivo del poeta ed auspica di poterlo educare all'irruenza del mondo, la Sanvitale osserva che "il talento si forma nel silenzio, il carattere nel vortice della vita"<sup>272</sup>: si tratta forse dei due versi più famosi del dramma, ripresi anche da Klages, il quale mostra come Goethe distingua "con la parola 'talento', il campo delle *facoltà* spirituali dal 'carattere', sfera della *volontà* personale"<sup>273</sup>. "Vi è carattere", procede Klages, "quando una personalità con qualità costanti persiste nel suo modo di essere e non si lascia sviare da nulla"<sup>274</sup>: da questo punto di vista il Tasso sarebbe privo di carattere in quanto mai pienamente padrone di se stesso, "acerbo" poiché incapace di acquisire una "forma" stabile e solida. Emerge qui la distinzione, che sarà cruciale per Schopenhauer, tra "carattere innato-empirico", oggettivazione e dispiegamento apparente-temporale-sensibile della volontà essenziale-extra-temporale-metafisica (definita "carattere intellegibile")<sup>275</sup>, e "carattere acquisito-conquistato" (*erwobener Charakter*), frutto di una saggezza faticosamente coltivata e maturata attraverso l'esperienza, che consente di *governare strategicamente* la personalità che costituisce il nostro fulcro stabile ed innato.

Anticipando la riflessione caratterologica schopenhaueriana, Goethe contrappone l'"inettitudine" di chi resta schiavo delle passioni e delle affezioni più violente e abissali (emanazioni della volontà cieca e irrazionale che si manifesta nel carattere innato), e la ragionevolezza pragmatica e terrena dell'uomo assennato. Il Tasso resta soggetto alla necessità, schiavo di un ruolo ascrittogli *jure divino* dalla volontà sovraindividuale, mentre Antonio non si rivela schiavo, ma padrone e gestore del proprio destino caratterologico. In quanto gentiluomo ragionevole, posato, "saggio", Antonio è privo di fantasia, esuberanza, creatività, e tuttavia è in grado di non soccombere, in virtù dell'esperienza e della riflessione, a quella "bile

271 Cfr. G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 76.

272 J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit., vv. 305-306, p. 71.

273 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 83.

274 *Ibidem*.

275 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza. Lettura fisiognomica di Schopenhauer*; Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 97-103.

nera” prossima alla follia che ineluttabilmente perseguita il genio: attraverso la conoscenza di sé egli agisce secondo massime e può così utilizzare a proprio vantaggio la personalità che gli è data.

Pur in un'ottica di inesorabilità del destino e di rigido immanentismo del carattere che – affine alla goethiana legge archetipica – permane al fondo delle dinamiche di formazione, è possibile per Schopenhauer pervenire ad una libera e consapevole interpretazione del ruolo (ossia della *forma*), che il destino ci ha assegnato: “Ricorda”, afferma Epitteto, “che sei soltanto attore di un dramma [...], cerca di interpretare la tua parte con bravura [...], poiché il tuo compito è questo: impersonare bene il ruolo assegnato; sceglierlo tocca ad altri”<sup>276</sup>. In altri termini: pur dovendo il carattere acquisito fare i conti con il verso oraziano “*Naturam expelles furca, tamen usque recurret*”<sup>277</sup>, è possibile, nella prospettiva di Schopenhauer, acquisire gradualmente, attraverso l'esercizio, una visione del mondo come campo in cui dispiegare il gioco della maschera. Si tratta quindi di coadiuvare il “carattere acquisito” con il “carattere assunto”, ossia con un modo d'agire aderente a principi prudenziali acquisiti all'esterno.

Schematicamente dunque, per Schopenhauer, la struttura del singolo si articola in un “io” primigenio, costituito dal carattere empirico, che è manifestazione del carattere intellegibile, a sua volta oggettivazione della volontà; esiste poi un carattere acquisito, che è il risultato della progressiva comprensione e gestione di ciò che si è da un punto di vista “interno”, e infine un carattere cosiddetto “assunto”, frutto di un'educazione “dall'esterno”, che si acquista nella vita e nella pratica del mondo.

Torneremo più oltre sulla concezione schopenhaueriana del carattere e del genio, il quale si libera dalla schiavitù della volontà – e quindi dal suo destino caratterologico – solo nell'atto mistico-intuitivo della creazione artistica. Il “tipo” schopenhaueriano del genio, che si dibatte tra contemplazione estatica e bassura contingente, che si scontra catastroficamente con la quotidianità del reale, rispecchia senz'altro alcune caratteristiche del Tas-

276 Epitteto, *Manuale*, trad. it. di M. Menghi, Rizzoli, Milano 1996, p. 98.

277 Orazio, *Epistole*, I, 10, 24. Il passo è citato in A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena* (1851), vol. I, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1998, p. 615: “Scaccerai la natura con la forca, ma essa tornerà sempre”.

so goethiano e del suo tragico *status*<sup>278</sup>. La corona d'alloro, che dall'erma di Virgilio passa sulla fronte di Tasso come premio per la propria creazione poetica, gli appare più un simbolo di gravoso dolore che di gioia: “strappatela dal mio capo, strappatela. Arde i miei capelli e, come un raggio di sole troppo cocente sopra il capo, incenerisce nel cervello la forza del pensiero. Febbre rimescola il mio sangue. Perdonate! È troppo!”<sup>279</sup>.

La buona intenzione che dovrebbe sottendere l'incoronazione rivela al poeta, come già abbiamo notato, l'incolmabile abisso tra il mondo della sua poesia e la realtà sociale della corte, tra genialità e mondanità. Si è visto come la figura opposta eppure polarmente intrecciata a quella del poeta sia quella di Antonio Montecatino, segretario di Stato giunto da Roma a portare buone nuove sui negoziati tra il principe e il Vaticano. Egli è effigie dell'accortezza (*Klugheit*) e dell'esperienza mondana: parlando del papa (Gregorio XIII) ne esalta “la nobile saggezza” e soprattutto l'attitudine ad accordare “fiducia e favore solo a chi è attivo”<sup>280</sup>. Contrapponendo alla prassi dell'agire (*wirken*) lo “stare oziosi” (*mißbig sein*), Antonio allude evidentemente alla sostanziale differenza tra il proprio atteggiamento di segretario e quello del poeta, tra le foglie di quercia della corona civica e quelle di alloro della corona artistica.

In quanto personificazione simbolica dell'uomo accorto, Antonio è decantazione della concettualità di una vasta trattatistica “cortese” e barocca, e compendia in particolare in sé quella “scienza dei prudenti” che trova la sua articolazione più viva ed esplicita nell'*Oracolo manuale* di Balthasar Gracián<sup>281</sup>. Egli, come è stato sottolineato<sup>282</sup>, rappresenta la figura dell’“uomo di mondo” in termini perfettamente sovrapponibili a quelli utilizzati da Goethe per

278 Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), 2 voll., trad. it. a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano 2002, vol. I, p. 392: “Particolarmente istruttivo è [...] il Torquato Tasso di Goethe, in cui egli ci pone davanti agli occhi non solo la sofferenza, l'essenziale martirio del genio in quanto tale, ma anche il suo continuo trapassare nella follia”.

279 J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit., vv. 488-493, p. 81.

280 Ivi, vv. 616, 628-629, p. 89.

281 Cfr. B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza* (1647), a cura di A. Gasparetti, TEA, Milano 2002, § 100, p. 77.

282 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., pp. 280-286; Id., *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2016, pp. 310-324.



descrivere Antonio: lo *hidalgo* di Gracián sa “osservare i caratteri e adeguarsi a quello di ognuno” (§ 77), “conoscere i sotterfugi e saperli usare” (§ 37), “comprendere il carattere della gente con cui tratta” (§ 158), essere “un buon intenditore” (§ 25), stare “sempre dalla parte della ragione e non da quella della passione” (§ 142) e così via. Si tratta poi, per l'uomo di carattere, di essere un esperto *dissimulatore*, come emerge dalle pagine dell'*Oracolo* dedicate al tipo umano del giocatore di carte<sup>283</sup>. La *prudencia* dell'“uomo di mondo” sembra così scivolare a tratti nel machiavellismo, nell'astuzia sottile e un po' perfida del filisteo.

Per quattro volte Antonio batte l'accento sullo Stato<sup>284</sup>, che appare come preconizzazione della macchina assoluta giusnaturalista: il singolo, in questa prospettiva di imperativa preminenza del dovere – consonante con la visione politica kantiana in cui lo Stato si fonda sull'idea di libertà come sottomissione alla legge – deve farsi ingranaggio di questo meta-soggetto e abdicare al comando individuale del cuore. Il rifiuto della logica di assoggettamento da parte di Tasso ne fa un esempio di *homo aestheticus* contrapposto all'*homo oeconomicus*.

Lo scontro tra queste due “forme di vita” comincia a farsi esplicito a partire dal dialogo di Tasso con la principessa Eleonora d'Este, alla quale il poeta confessa tutta la sua diffidenza verso quell'Antonio appena conosciuto: “Egli possiede, posso dirlo, tutto ciò che mi manca, ma quando gli dèi si riunirono per recare doni alla sua culla le Grazie purtroppo rimasero lontane”<sup>285</sup>. Il poeta manifesta nei confronti della principessa quella brama di essere amato che rappresenta una tonalità emotiva ricorrente della giovinezza goethiana, e insieme il rovescio della malinconia e della propensione dissolutiva propria del genio. Tasso proclama la sua avversione alla “tranquillità d'animo” (*Stille*), alla quiete e alla temperanza proprie del cortigiano, e tuttavia intende assecondare il desiderio della principessa, che lo vorrebbe amico di Antonio.

283 Cfr. B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, cit., §§ 3, 14, 17, 31, 38, 50, 63, 98, 196, 277, 287. Cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., p. 313.

284 J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit., vv. 630, 635, 659, 666, pp. 91-93.

285 Ivi, vv. 943-945, p. 107.

Al sopraggiungere del segretario di stato, il poeta gli porge la mano, offrendola come si trattasse del suo cuore. Antonio tuttavia indugia, mostrando di voler agire con saggia cautela, biasimando “gli uomini che si credono appassionati solo perché l’ardore li coglie all’improvviso”, e che “considerano spesso freddo chi è moderato”<sup>286</sup>. Nonostante il Tasso si professi d’accordo, il cortigiano gli recrimina di illudersi di conoscere se stesso solo in solitudine e non tra gli uomini, usando così il metro parziale dell’autoreferenzialità: “Scavando in se stesso nessuno impara a conoscersi, perché usando il proprio metro si stima troppo piccolo o spesso, ahimè, troppo grande. Solo tra gli altri uomini l’uomo si riconosce, e solo la vita gli insegna chi è”<sup>287</sup>.

Il Tasso ignora l’importanza del tempo ai fini della reciproca conoscenza, bramandola invece con foga scomposta e impaziente. La sua cupezza e sensibilità esasperata, il “regno della notte” delle sue pulsioni, lo rendono incapace di vivere serenamente la quotidianità, la relazione amorosa e quella dell’amicizia. “Negli individui geniali”, scrive Schopenhauer, si esprime “quel desiderio mai soddisfatto di esseri a loro simili, alla loro altezza, coi quali poter comunicare; mentre l’ordinario figlio della terra [...] ha nella vita quotidiana quello speciale benessere che al genio è negato”<sup>288</sup>.

Il dialogo tra i due opposti tipi caratterologici rivela in un crescendo la natura sprezzante e l’ardore impetuoso del Tasso, il quale pretende che gli ostinati rifiuti di Antonio, ma soprattutto le amare verità che gli ha portato agli occhi, vengano lavate col sangue: “Sei l’ultimo con cui avrei voluto tentare il gioco ardito delle armi, ma fuoco su fuoco attizzi, il midollo arde e nel petto schiuma dolorosa la voglia di vendetta [...]. Scendi con me e valgano le armi”<sup>289</sup>.

Antonio si sottrae al duello, e al cospetto di Alfonso si definisce “tranquillo (*gelassen*) innanzi a un uomo sopraffatto dall’ira (*Wut*)”<sup>290</sup>. Il principe impedisce la contesa e per quattro volte il Tasso, giustificandosi innanzi al lui, si richiama al proprio cuore<sup>291</sup>, quasi a bilanciare la quadruplicazione dello Stato da parte di Antonio. In-

286 Ivi, vv. 1223-1226, p. 123.

287 Ivi, vv. 1239-1243, p. 125.

288 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, p. 385.

289 J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, cit., vv. 1379-1383, 1397, pp. 131-133.

290 Ivi, vv. 1409-1410, p. 133.

291 Cfr. ivi, vv. 1466, 1484, 1539, 1547, pp. 137-141.

vitato da Alfonso a ritirarsi nella propria camera, il poeta percepisce in questa sentenza tutta l'amarezza e la disillusione di chi è stato condannato alla prigionia: "Abituati sin d'ora a ubbidire, debole uomo! Hai dimenticato dove eri, credevi sulla terra la sala degli dèi"<sup>292</sup>.

Alla *retardatio* dell'azione nel terzo atto, in cui il Tasso non compare, segue nel quarto atto un *climax* che condurrà all'acme della vicenda: il Tasso delinea in nero il ritratto di Antonio ad Eleonora Sanvitale: "Mi ha sempre dato noia la sua ottusa sapienza e il suo eterno fare da maestro"<sup>293</sup>. Nel successivo monologo della scena terza prende forma il paranoico proposito del poeta: vedendo nell'invito rivoltagli dalla Sanvitale a trasferirsi a Firenze un inganno di stampo politico, il poeta chiede ad Antonio di convincere Alfonso a farlo invece partire per Roma. Il Tasso, ormai convinto che tutta la corte ordisca alle sue spalle, rivela ancora una volta i suoi tratti ipocondriaci e patologici.

Il segretario si sente in dovere di placare gli intenti del poeta, e tuttavia a nulla valgono i suoi consigli: vinto dall'ostinazione di Tasso, Antonio è al cospetto del principe. Nel dialogo con Alfonso, il segretario, da "uomo di mondo" e "aristocratico del carattere", fa del poeta la descrizione di chi guarda dall'alto, con un pietoso sorriso, un uomo infantile e capriccioso: "Egli si lascia attirare come un bimbo da tutto ciò che stuzzica il palato. E quando mai mescola l'acqua con il vino? Trangugia ingordo liquori, dolciumi, spezie e poi si lamenta della testa intorpidita, dell'animo troppo violento in-veendo contro la natura e il destino"<sup>294</sup>.

Il poeta, posseduto da un mefistofelico genio di second'ordine che lo guida verso ciò che è misero, basso e ignobile, non sembra più anticipare la figura del genio artistico schopenhaueriano, quanto semmai la deteriore figura caratterologica dell'uomo volgare, di quel "servitore del ventre" incapace di qualsiasi affrancamento dai più elementari appetiti.

Nonostante il principe Alfonso sia prodigo di buoni consigli, il Tasso, accecato dal sospetto, coglie in essi l'eco della voce di Antonio e pertanto resta dell'idea di partire e di portare con sé la sua *Gerusalemme liberata*, appena terminata e consegnata ad Alfonso.

292 Ivi, vv. 1556-1558, p. 143.

293 Ivi, vv. 2289-2290, p. 187.

294 Ivi, vv. 2887-2892, p. 221.

Nella scena quarta ci si appresta all'epilogo dell'opera: il Tasso confida alla principessa il suo intento di partire per Roma e raggiungere poi Napoli e infine Sorrento, eludendo in vesti di pellegrino il bando dai territori campani gravante su di sé e sul padre. Il poeta sembra dunque rassegnato alla condizione di *homo viator*, centrale nel giovane Goethe, e tuttavia appare evidente il contrasto tra l'atteggiamento sconfitto del Tasso e quello del *Wanderer* come genio pellegrino, che percorre il mondo "a passi da gigante", facendolo suo in un'esperienza vitale di conquista.

La malinconica disposizione del poeta che si appresta all'addio muta tuttavia gradualmente in uno slancio di passione: incapace di controllarsi ("L'orlo di una coppa può frenare il vino che trabocca spumoso"?)<sup>295</sup>, egli tenta di abbracciare la principessa, che lo respinge. Con il suo inconsulto gesto Tasso pretende di essere amato come uomo quando in realtà egli è venerato solo in virtù della sua funzione sociale di poeta. L'anatema della parzialità che qui coinvolge la sfera passionale pertiene in realtà alla relazione tra Tasso ed Antonio anche sotto altri aspetti: entrambi figure dell'esistenza incomplete ma complementari, l'uomo d'azione invidia e insieme disprezza il talento del genio, così come il genio invidia e insieme disprezza la sottigliezza del politico.

Sopraggiunti gli altri cortigiani, il Tasso si abbandona alla "fosca gioia" di una veemente condanna collettiva, additando tutti i presenti come fautori di un'orrenda congiura. Egli precipita nella follia una volta persi i riferimenti rappresentati dal sostegno dell'amicizia e dal rapporto con la realtà. Il genio, ormai annichilito dalla solitudine e dall'angoscia profonda, trova un disperato appiglio, nel suo naufragio esistenziale, in Antonio, ossia in quello stesso scoglio su cui ha rischiato di infrangersi: "Così il navigante si aggrappa infine a quella roccia su cui credeva di naufragare"<sup>296</sup>. L'avversario che con il suo insopportabile calcolo lo aveva provocato, ora gli tende finalmente la mano: non si tratta tuttavia di una conclusione conciliatoria, né di una vittoria del "sano e pratico uomo d'azione opposto al malato sognatore"<sup>297</sup>. Dopo aver letto d'un fiato il *Tasso*, Richard Wagner ebbe a dire che in questo

295 Ivi, vv. 3267-3268, p. 243.

296 Ivi, vv. 3451-3452, p. 253.

297 Cfr. G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 78.

dramma non si capisce chi abbia ragione e chi torto<sup>298</sup>. Lasciando da parte ogni giudizio di carattere morale e psicologico, ciò che appare rilevante è la natura tragica dell'epilogo dell'opera, che segna la frattura della totalità romantica, e che prelude al prologo altrettanto tragico di un'epoca. L'epoca preannunciata dal *Tasso* è quella del tramonto-naufragio dell'idea stessa di "compimento", nonché della mediazione conciliatoria (*Ver-mittlung*) tra uomo e mondo, tra arte e realtà. Benché Goethe resti fedele alla legge archetipica e ad una visione armonica e unitaria della natura, che si rivela come totalità tramite l'intuizione (*Anschauung*), il *descensus ad inferos* di Tasso è sintomo perturbante di un processo di dissolvimento, di estraneazione e di decadenza di qualsiasi accordo armonico, che Goethe genialmente intuisce pur attestandosi ancora "al di qua dell'abisso". Con il Tasso, scrive Gundolf, Goethe celebra "un sacrificio funebre poetico"<sup>299</sup>: il genio non riesce più a sostenere il ruolo sacrale di fulcro del mondo, la sua forza demiurgica si trasfigura in malinconia, dolore, frammentazione, nevrosi. Il Tasso goethiano appare allora una figura della modernità che annuncia l'avvento del nichilismo e della "cultura della crisi": non una *Lebensform* dell'assoluto, non una forma del compimento (*Vollendung-Form*) coerente e solidale con l'hegeliana visione sintetico-sistematica-unitaria del mondo, ma piuttosto un'espressione dell'assurdità, della mancanza di senso, della *frattura* (*Bruch*) e della malattia storica che attraverserà il XIX secolo.

Se ascrivere un significato di spartiacque epocale al "naufragio del genio" nel dramma goethiano appare certamente una forzatura che travalica le ambizioni del dramma, non è forse illegittimo riconoscere nel Tasso un *indizio* e una figura di soglia, che accenna ad alcuni degli aspetti patologico-passivi, critici e dissolutori di una nuova età, della quale Nietzsche risulta certamente uno degli interpreti più acuti.

298 R. Wagner, *Wagner an Mathilde Wesendonck. Tageblätter und Briefe 1853-1871*, a cura di W. Golther, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, p. 124.

299 F. Gundolf, *Goethe*, cit., vol. I, p. 329.

### 7. Nietzsche e il “tipo”-Goethe

È stato detto che “il rapporto di Nietzsche con l’opera e con la persona di Goethe è complesso e ambivalente”<sup>300</sup>. Benché l’immagine di Goethe presentata nel *corpus* nietzscheano risulti certamente complessa e sfaccettata, come è riscontrabile da una vasta letteratura<sup>301</sup>, essa tuttavia non appare caratterizzata – a differenza di altre grandi figure della cultura occidentale considerate da Nietzsche – da una deliberata ambiguità e da decisi cambi di prospettiva. L’atteggiamento attrattivo-repulsivo, ovvero il “doppio taglio” che generalmente connota l’incontro intellettuale ed emotivo di Nietzsche con i protagonisti della storia del pensiero europeo risulta in effetti per lo più assente nel caso del suo rapporto con Goethe.

Con una ricorrenza persino martellante, in tutti gli scritti di Nietzsche il poeta è associato in modo invariabilmente positivo al “tipo umano” caratterizzato da una salute fisica e mentale e da una vastità di spirito che costituiscono le premesse necessarie all’avvento dell’*Übermensch*. Non si tratta, da parte di Nietzsche, di ignorare deliberatamente il fatto che Goethe fu affetto, nel corso della sua lunga vita, da malattie anche di severa gravità, quanto piuttosto di mostrare

300 C. Zittel, *Deutsche Klassik und Romantik*, in *Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, a cura di H. Ottmann, Springer, Stuttgart-Weimar 2000, p. 385.

301 E. Key, *Nietzsche and Goethe*, in “Die neue Rundschau”, XVIII, 1907, pp. 385-404; E. Bertram, *Nietzsches Goethebild*, in C. Enders (a cura di), *Festschrift für Berthold Litzmann zum 60. Geburtstag 18.4.1917*, Literarhistorische Gesellschaft, Bonn 1920, pp. 318-61; A.H.J. Knight, *Nietzsche and Goethe*, Publications of the English Goethe Society, X, 1, 1933, pp. 63-78; N. Heinz, *Die Entwicklung von Nietzsches Goethebild*, in “Germanisch-Romanische Monatsschrift”, XXI, 1933, pp. 337-360; F. Barker, *Nietzsche and Goethe*, in “Bulletin of the John Rylands Library”, Manchester, XVIII, 1934, pp. 298-314; E. Heller, *Nietzsche and Goethe*, in “The Cambridge Journal”, IV, 1950-51, pp. 579-98; E. Heftrich, *Nietzsches Goethe: Eine Annäherung*, in “Nietzsche-Studien”, XVI, 1987, pp. 1-20; A. Del Caro, *Dionysian Classicism or Nietzsche’s appropriation of an aesthetic norm*, in “Journal of the History of Ideas”, I, 1989, pp. 589-605; M. Politycki, *Goethe als Mensch, Goethe als Künstler*, in Id., *Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*, De Gruyter, Berlin-New York 1989, pp. 295-328; H-G Hödl, *Verklärt-reine Herbstlichkeit: Einige Anmerkungen zu Nietzsches erster Bekanntschaft mit Goethe*, in Tilman v. Borsche, F. Gerratana, A. Venturelli (a cura di), “*Centauren-Geburten*”: *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, De Gruyter, Berlin-New York 1994, pp. 257-267.

come la salute non combaci con l'assenza della malattia ma, piuttosto, con la capacità di superarla e di vivere nella relazione con essa.

Un piccolo *excursus* sulla questione della "malattia" nella riflessione di Nietzsche, al di là della stretta correlazione con Goethe, appare in questa prospettiva importante. Auspicando la venuta di un "medico filosofo", Nietzsche riconosce nella dialettica di salute e malattia a possibilità stessa del pensiero, che viene inteso come trasfigurazione del dolore: non vi è conoscenza se non attraverso la sofferenza, ed è questo plesso tenace e indistricabile tra *pathos* e *mathos*, che affonda le sue radici nelle profondità della sapienza tragica antica<sup>302</sup>, a rendere ineliminabile la malattia dell'umano.

È significativo che l'avvento del pensiero cardine dell'eterno ritorno conduca Zarathustra ad uno stato di convalescenza: solo nel limbo tra malattia e grande salute il *Genesende* fa esperienza carnale di un sapere inevitabilmente "biopatico"<sup>303</sup>, di un'affettività del filosofare che non si può ridurre a scoria irrazionale della teoresi, come vorrebbe Platone, né a deficienza fisiologica alla quale possa ovviare la tecnica. "Spirito è la vita che taglia nella propria carne: nel suo patire essa accresce il suo sapere"<sup>304</sup>: con queste parole Zarathustra rivela il potere trasformativo del *pathos*, da intendersi innanzitutto come autentica sofferenza, fecondità degli stati valetudinari, dei quali in fondo la filosofia non è che il precipitato e l'esito cognitivo. Ne *La gaia scienza* leggiamo:

Sono personalmente abbastanza consapevole della posizione di vantaggio che, in generale, nell'instabilità della mia salute, vengo ad avere rispetto a tutti gli spiriti quadrati. Un filosofo che ha fatto il suo cammino passando per molte sanità [...] è anche passato attraverso altrettante filosofie, egli appunto non può far nient'altro che trasferire ogni volta il suo stato nelle lontananze più spirituali – precisamente quest'arte della trasfigurazione è la filosofia.<sup>305</sup>

302 Per una riflessione su questa relazione e per una ricostruzione puntuale dei luoghi testuali antichi che ne sono testimonianza cfr. U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, in part. pp. 43-72.

303 M. Voza, *Esistenza e interpretazione. Nietzsche oltre Heidegger*, Donzelli, Roma 2001, p. 224.

304 Za II, *Dei saggi illustri*, p. 112.

305 FW, § Prefazione alla seconda edizione, § 3, pp. 16-17.

Sofferenza e conoscenza non sono polarità autoescludenti, così come, rileva Deleuze, non lo sono salute e malattia: la salute è “un punto di vista vivente sulla malattia e la malattia un punto di vista vivente sulla salute”. La malattia è “un’ esplorazione della salute” e la salute è “un’ investigazione della malattia [...] la divergenza cessa di essere un principio di esclusione, la disgiunzione cessa di essere un mezzo di separazione [...]”<sup>306</sup>.

Tornando a Goethe, salute e infermità non riguardano solamente lo stato fisico del poeta, ma coinvolgono anche i malesseri e le conquiste spirituali di un’epoca: salutare è ad esempio il “classicismo” goethiano, connotato da forza, freschezza e serenità, che si esplica solo in una relazione polare con la “malattia romantica”. Salubre antidoto contro le patologie della cultura, Goethe rappresenta dunque a sua volta una “cura” e una affermazione della vita (*Lebensbejahung*) nelle valutazioni nietzscheane sull’antichità greca, sull’educazione (*Erziehung*), sul classicismo e sul romanticismo, sul Cristianesimo, su Wagner, sulla decadenza, sulla “questione tedesca”.

Più che esaminare l’effettiva corrispondenza tra l’immagine nietzscheana di Goethe e il Goethe storico, appare dunque proficuo comprendere come la figura tipologica del poeta risulti un’ esemplificazione funzionale ad alcuni snodi del pensiero di Nietzsche, vale a dire una personificazione storica delle idee nietzscheane, che in essa prendono corpo.

Come è stato mostrato<sup>307</sup>, il nome di Goethe è citato non meno di 311 volte nelle opere di Nietzsche (comprehensive dei frammenti postumi). Sulla base quantitativa del mero conteggio, solo Schopenhauer e Wagner possono vantare un più alto numero di menzioni (rispettivamente 394 e 327), mentre al quarto e al quinto posto si collocano Socrate (con 192 occorrenze) e Cristo (con 129). Lasciando da parte la statistica, Goethe rappresenta per Nietzsche, insieme a pochi altri, l’interlocutore autorevole con il quale confrontarsi, come mostra il brano di *Umano, troppo umano* intitolato *Il viaggio nell’Ade*:

Anch’io sono stato agli inferi, come Odisseo, e ci tornerò ancora più volte [...]. Quattro furono le coppie che a me, il sacrificante, non

306 G. Deleuze, *La logica del senso* (1969), trad. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 154-155.

307 N. Martin, *Nietzsche’s Goethe: In Sickness and in Health*, Publications of the English Goethe Society, XXVII, 2, 2008, p. 114.



si negarono: Epicuro e Montaigne, Goethe e Spinoza, Platone e Rousseau, Pascal e Schopenhauer. Con queste devo discutere, quando ho peregrinato a lungo solo, da essi voglio farmi dare ragione e torto, essi voglio ascoltare [...]. Qualunque cosa io dica, decida, escogiti per me e per gli altri, su questi otto fisso gli occhi e vedo i loro fissi su di me. Vogliano i vivi perdonarmi se essi talvolta mi sembrano delle ombre, così sbiaditi e aduggiati, così inquieti e, ahimè! così avidi di vita: mentre quelli allora mi sembrano così vivi, come se ora, *dopo* la morte, non potessero mai più stancarsi della vita. Ma è l'*eterna vitalità* che conta: che importa della "vita eterna" e della vita in genere!<sup>308</sup>

Epicuro, Montaigne, Goethe, Spinoza, Platone, Rousseau, Pascal e Schopenhauer rappresentano per Nietzsche dei concreti modelli esistenziali in cui le generiche personificazioni simboliche del saggio, dello spirito libero, del buon europeo, dell'amante della conoscenza, dello sperimentatore e del creatore acquistano uno spessore concreto. Attraverso queste figure il filosofo descrive non solo dei tipi psicologici esemplari e delle categorie culturali, ma anche – e forse soprattutto – determinati esempi di attitudini morali: nell'idealtipo, come si è accennato, prende forma e si rapprende in termini estemporanei e simbolici una certa declinazione del flusso del divenire. La *Lebensform*, perciò, è innanzitutto l'immagine sintetica e anti-essenzialistica di un *ethos*, di un carattere che restituisce una visione del mondo e un modo di vivere. Queste figure caratterologiche si iscrivono nel grande progetto nietzscheano di trasvalutazione dei valori e di sovvertimento della tradizione metafisica che ha nel Cristianesimo il suo obiettivo polemico finale.

La condanna e il senso di vergogna nei confronti del corpo perorati dai codici del moralismo cristiano vengono controbilanciati dalla sobria celebrazione del "sensuale" da parte di Goethe. È in questo senso che Nietzsche parla di "una concezione più innocente dei sensi, di un atteggiamento più gioioso, benevolo, goethiano verso la sensualità"<sup>309</sup>. La celebrazione del corpo, che aveva attirato su Goethe il sospetto di sensibilità pietiste come quella di Herder e di Friedrich Gottlieb Klopstock, non deve essere confusa, secondo Nietzsche, con quello che egli definisce – in relazione a Baudelaire – "un certo contagio ipererotico, (*iper-erotische*

308 MA II, § 408, p. 129.

309 NF 1885-1887, trad. it. di S. Giametta, in OFN, VIII/I, 1975, p. 272, 7 [7].

*Ankränkelung*) che sa di Parigi”<sup>310</sup>. Rispetto alla morbosa concezione della corporeità di romantici (Wagner), pessimisti (Schopenhauer), e *décadent* (Baudelaire), l’atteggiamento di Goethe è connotato per Nietzsche dal “dominio sulla pienezza della vita”, dal prevalere della misura, dalla “*calma* dell’anima forte”<sup>311</sup>. In un importante frammento dell’estate 1885, che vale la pena di riportare, Nietzsche scrive:

Nell’essenziale do più ragione agli artisti che a tutti i filosofi: i primi non perdono la grande traccia che la vita segue, amano le cose “di questo mondo” – amano i sensi. Aspirare a una “desensualizzazione”: ciò mi sembra un equivoco o una malattia [...]. Io auguro a me stesso e a tutti coloro che vivono [...] senza le ansie di una cultura puritana, una sempre maggiore spiritualizzazione e moltiplicazione dei sensi (*immer größere Vergeistigung und Vervielfältigung der Sinne*); sì, vogliamo essere grati ai sensi per la loro finezza, pienezza e forza. [...] Che cosa ci importano mai gli anatemi preteschi e metafisici scagliati contro i sensi! Di questi anatemi non abbiamo più bisogno: è segno di sanità attaccarsi, come Goethe, con sempre maggior piacere e cordialità alle “cose del mondo”; infatti si riafferma allora la grande concezione dell’uomo, al punto che l’uomo diventa *il trasfiguratore dell’esistenza*, una volta che abbia imparato a trasfigurare se stesso. Ma cosa dici? mi si rimprovera. Non si trovano forse tra gli artisti, proprio oggi, i peggiori pessimisti? Cosa pensi per esempio di Richard Wagner? Non è forse un pessimista? Mi gratto l’orecchio: “avete ragione, per un istante avevo dimenticato qualcosa”.<sup>312</sup>

Nel rifiuto del Cristianesimo e nella celebrazione di quello che è stato definito il “paganesimo estetico” di Goethe<sup>313</sup>, Nietzsche riconosce certamente un elemento di affinità, un’eccezione nello “spirito della stirpe” tedesca, come si legge ne *La gaia scienza*<sup>314</sup>. Negli *Epigrammi veneziani* Goethe scrive: “Molto posso sopportare. Il più delle cose spiacevoli / [...]. Poche però ne ho a schifo come il veleno e la serpe, [...] / Quattro: fumo di tabacco, cimici e aglio e la

310 NF 1884-1885, cit., p. 107, 34 [21].

311 NF 1885-1887, cit., p. 276, 7 [7].

312 NF 1884-1885, cit., pp. 267-268, 37 [12].

313 Cfr. H. Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature*, cit., pp. 12 ss. cfr. *supra*, pp. 41-42.

314 FW, § 357, p. 227.



croce<sup>315</sup>. Questa esternazione viene ripresa nell'*Epilogo de Il caso Wagner*, in cui Nietzsche scrive: “Il nobile romano sentiva il cristianesimo come *foeda superstitio*: ricordo come l'ultimo tedesco di gusto aristocratico, Goethe, sentì la croce<sup>316</sup>. Nel *Crepuscolo degli idoli*, lo stesso anno (1888), si legge: “Goethe è l'ultimo tedesco per il quale nutro un profondo rispetto [...] noi ci intendiamo anche riguardo alla croce...”<sup>317</sup>.

Come vedremo in seguito, un altro elemento di prossimità che Nietzsche riconosce tra sé e Goethe è quello dell'internazionalismo europeo: il poeta diviene l'esempio per eccellenza da opporre all'autocompiacimento nazionalista dei tedeschi e alla loro limitatezza culturale. In Goethe Nietzsche scorge dunque un alleato nella crociata contro il germanesimo, un “tedesco di eccezione, per cui non è stata trovata ancora una musica degna<sup>318</sup>, che trascende la ristrettezza degli orizzonti nazionali e psicologici di Wagner, Lutero, Bismarck e persino Beethoven. L'unico artista di lingua tedesca che si approssimi per Nietzsche allo *status* “europeo” di Goethe è probabilmente Mozart, “il sereno, fantastico, tenero, innamorato spirito di Mozart, che per fortuna non era tedesco e la cui serietà era una indulgente, una dorata serietà [...]”<sup>319</sup>.

Nell'aforisma di *Umano, troppo umano* intitolato *Ci sono “classici tedeschi”*? Nietzsche scrive:

Da Goethe, come ho accennato, prescindendo; egli appartiene a un genere di letteratura superiore alle “letterature nazionali”: perciò egli non sta in rapporto con la sua *nazione* [...]. Solo per pochi egli ha vissuto e vive ancora [...]. Goethe non solo un uomo buono e grande, ma anche una *cultura*, Goethe è, nella storia dei Tedeschi, un incidente senza conseguenze: chi sarebbe in grado di indicare per esempio un frammento di Goethe nella politica tedesca degli ultimi 70 anni?

315 J.W. Goethe, *Elegie romane ed epigrammi veneziani* (1795), a cura di A. Buoso, Bortoli, Venezia 1924, LXVI. Nell'epigramma goethiano la croce è resa solo graficamente: “Vieles kann ich ertragen. Die meisten beschwerlichen Dinge / [...]. Wenige sind mir jedoch wie Gift und Schlange zuwider, / Viere: Rauch des Tabaks, Wanzen und Knoblauch und †”.

316 WA, trad. it. di F. Masini, in OFN VI/III, 1970, *Epilogo*, p. 49.

317 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 51, p. 152.

318 FW, § 103, p. 112.

319 NW, *Wagner come pericolo*, § 2, p. 396.



Il poeta, procede Nietzsche, appartiene a quegli spiriti “che rimangono sopra ai popoli anche quando essi periscono: poiché essi sono più leggeri, più liberi, più puri di quelli”<sup>320</sup>.

Goethe dunque come esempio di salute, moderazione, amore per il sensibile e il corporeo, di paganesimo, europeismo e “classicità” sovrastorica, ma anche come critico della Rivoluzione francese, in cui Nietzsche riconosce la “farsa sanguinosa” della *canaille* e la “rousseauiana moralità” che si concilia con “tutto ciò che è piatto e mediocre”: di fronte al tossico velenoso della rivoluzionaria “dottrina dell’uguaglianza” scrive Nietzsche, “Vedo soltanto un uomo che la considero come doveva essere considerata, cioè con *nausea* – Goethe...”<sup>321</sup>.

L’assalto di Nietzsche alle radici ideologiche e della Rivoluzione Francese, intesa come malattia dell’egualitarismo e trionfo della “morale da schiavi” può essere intesa, almeno in parte, come un’estensione consapevole e una ripresa in termini più veementi degli istinti antirivoluzionari goethiani.

Un ulteriore aspetto di assoluto rilievo va probabilmente riconosciuto in quella peculiare capacità di creazione di sé e di autoformazione (*Selbstgestaltung*) che Nietzsche riconosce a Goethe: già nel 1873 il filosofo, parlando in termini generali del soldato prussiano, osservava l’importanza della disciplina del corpo e della fedeltà a se stessi. Da questo punto di vista, scrive Nietzsche, “Goethe [...] serve da modello: l’impetuoso naturalismo, che diventa gradualmente una severa dignità. Come uomo stilizzato, egli è giunto più in alto di qualsiasi Tedesco”. Goethe dunque come esempio apicale – specie nella vecchiaia – di “nobiltà della forma”<sup>322</sup>, di stilizzazione artistica del sé, di saggia moderazione e accortezza che rimandano alla prassi greca del *gymnazein*, della disciplina e dell’attività formativa del soldato. Richiamandosi agli anni maturi del poeta, Nietzsche scrive nella seconda *Inattuale*: “Recentemente qualcuno ci ha voluto istruire su Goethe dicendoci che a 82 anni egli si era esaurito: e tuttavia io baratterei volentieri intere carrette di lunghe vite fresche e modernissime contro un paio d’anni del Goethe ‘esaurito’

320 MAM II, trad. it. di S. Giametta e M. Montinari, in OFN IV/III, 1967, § 125, pp. 190-191.

321 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 48, p. 150.

322 NF 1869-1874, cit., p. 287, 29 [119].

[...]. Quanto pochi vivi hanno mai, di fronte a tali morti, il diritto di vivere!"<sup>323</sup>.

La robustezza fisica e mentale di Goethe appare pertanto a Nietzsche alla base della sua disciplinata creatività e facoltà autoformativa, nonché della capacità di controllare e combinare fruttuosamente i suoi processi psicologici e fisiologici. La capacità di controllare e plasmare se stessi e le proprie passioni, come emergerà in seguito, rappresenta non solo un'eco dell'impulso apollineo così come viene delineato ne *La nascita della tragedia*, ma anche una caratteristica interna dell'oltreuomo.

Le osservazioni sparse di Nietzsche sull'*Übermensch* equivalgono in effetti allo schizzo di un essere umano futuro che trabocca di salute e vitalità, che ha potenti passioni, ma che è al contempo in grado di incanalare tali passioni con grazia e raffinata delicatezza, con creatività e insieme saggezza, con una libertà di spirito e di azione che è sinonimo di onestà, coraggio, forza di fronte al dolore, generosità, tolleranza, magnanimità e capacità di amare. L'oltreuomo, pertanto, in termini eminentemente estetici, si può considerare come la proiezione di un essere umano concepito sia come artista che come opera d'arte.

Quello che a prima vista appare come un ideale impossibile, un'utopia e una fantasia visionaria, trova in Goethe – o meglio, nel Goethe così come viene concepito da Nietzsche – una sua seppure parziale incarnazione. Benché la capacità del poeta non solo di autoformarsi creativamente con straordinaria "forza plastica" (*plastische Kraft*), ma anche di operare una serie di autosuperamenti (*Selbstüberwindungen*), rappresenti una condizione di eccezione prossima a quella dell'*Übermensch*, Zarathustra a tal proposito è chiaro: "Ancora non è esistito un superuomo. Io li ho visti tutti e due nudi, l'uomo più grande il più meschino: – Sono ancora troppo simili l'uno all'altro. In verità anche il più grande io l'ho trovato – troppo umano!"<sup>324</sup>.

Un altro esempio della speciale affinità percepita da Nietzsche nei confronti di Goethe può essere riconosciuto al di fuori dell'immagine speculativa dell'*Übermensch* e di quella che Nicholas Martin chiama "l'improbabile trinità di Dioniso-Goethe-Nietz-

323 UB II, trad. it. di M. Montinari, in OFN III/I, 1972, § 8, p. 329.

324 Za II, *Dei preti*, p. 98.

sche<sup>325</sup>: nel denso aforisma di *Umano, troppo umano* intitolato *La rivoluzione nella poesia* Nietzsche cerca di rendere conto del compito morale-educativo della letteratura e di ciò che percepisce come il rovinoso stato del mondo letterario nell'Europa post-rivoluzionaria del XIX secolo. Diagnosticando un'intima connessione tra le rivoluzioni politiche a cavallo del XIX secolo e le rivoluzioni nell'arte, Nietzsche si chiede se sia possibile il ripristino dell'integrità frantumata della cultura e dell'umanità *tout court*. Riferendosi alla vicenda della realizzazione artistica e personale di Goethe per mostrare la natura complessiva di un problema culturale Nietzsche domanda:

Si può affermare che Goethe non ha ancora esercitato il suo influsso, e che il suo tempo deve ancora venire? Proprio perché la sua natura lo tenne a lungo nella scia della rivoluzione poetica, proprio perché egli assaporò fino in fondo tutto ciò che di nuove scoperte, prospettive e mezzi tecnici indirettamente con quella rottura della tradizione era stato trovato e per così dire dissepolto sotto le rovine dell'arte, la sua posteriore trasformazione e conversione hanno un peso così grande: esse significano che egli sentì il più profondo desiderio di riconquistare la tradizione dell'arte e di restituire alle colonne del tempio rimaste in piedi, almeno con la fantasia dell'occhio, l'antica perfezione e interezza. [...] Così egli visse nell'arte come nel ricordo della vera arte; il suo poetare era diventato un mezzo per ricordare e comprendere antiche epoche artistiche, da lungo tempo svanite.<sup>326</sup>

La riflessione di Nietzsche procede in termini critici nei confronti del classicismo goethiano:

Non individui, ma maschere più o meno ideali; non una realtà, ma un'allegorica generalità; caratteri dell'epoca, colori locali, attutiti e resi mitici fin quasi all'irricoscibile; il sentire presente e i problemi della presente società [...] spogliati delle loro qualità stimolanti, eccitanti, patologiche, resi *inefficaci* in ogni senso diverso da quello artistico; [...] questa è l'arte, come Goethe più tardi la *intese* [...].<sup>327</sup>

325 N. Martin, *Nietzsche's Goethe*, cit., p. 122.

326 MAM I, trad. it. di S. Giametta e M. Montinari, in OFN IV/II, 1965, § 221, pp. 155-156.

327 *Ibidem*.

Si evince, da questi ultimi passaggi, come l'attitudine di Nietzsche nei confronti di Goethe non sia in realtà sempre e unilateralmente apologetica: come mostra Erich Heller<sup>328</sup>, le critiche di Nietzsche riguardano quasi tutte il presunto malinteso di Goethe sui greci o la sua disposizione "epica" e conciliante che lo rendeva incapace di cogliere il nocciolo dionisiaco della tragedia. Eccesivamente legato alla visione pacificata, apollinea ed eburnea del classicismo illuministico di Winckelmann, Goethe non riuscirebbe a riconoscere l'oscura sottocorrente dionisiaca sottesa alla superficie serena e solare della cultura greca. La predilezione goethiana per l'epopea lo allontana dal nucleo *pessimistico* del tragico e dalla sua essenza dolorosa<sup>329</sup>. Lo stesso *Faust* è considerato da Nietzsche poco più di una farsa o di una tragedia che scimmiotta la tragedia. Nel componimento poetico intitolato *A Goethe*, che apre le *Canzoni del principe Vogelfrei*, Nietzsche parla di "inganno di poeti (*Dichter-Erschleichniss*)"<sup>330</sup>, accennando un parallelo a quella che è la sua pungente critica al *Parsifal* wagneriano.

Nonostante questi elementi polemici, sottolinea Martin, "se si quantificassero le lodi e le critiche a Goethe negli scritti di Nietzsche redigendo un bilancio grezzo, Goethe risulterebbe, sulla carta, un uomo molto ricco"<sup>331</sup>.

328 Cfr. E. Heller, *Nietzsche and Goethe* (1952), in Id., *The Disinherited Mind. Essays in Modern Literature and Thought*, Bowes & Bowes, London 1971, p. 594.

329 Sul rapporto tra felice Grecia arcadica e pessimismo tragico nel contesto della riflessione goethiana cfr. P. Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, trad. it. di A.C. Peduzzi, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 17-22.

330 FW, *Canzoni del principe Vogelfrei*, p. 265.

331 N. Martin, *Nietzsche's Goethe*, cit., p. 123.

⊕

## CAPITOLO II NIETZSCHE E LA PLURALITÀ DEL SÉ Arte, vita e volontà di potenza

Nell'occhio tuo guardai, or non è molto, o vita!  
E mi parve di sprofondare nel senza-fondo.  
F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*,  
*Il canto della danza*

### 1. Mihi ipsi scripsi. *Il problema dell'autoconfessione e dell'oggettività storica*

Comprendere Nietzsche significa certamente padroneggiare gli aspetti speculativi del suo pensiero ma, ancor prima, “partecipare intimamente al suo filosofare”<sup>1</sup>. Tale comprensione (*Verständnis*), come rileva Jaspers nel 1936, è al contempo una forma di appropriazione personale (*Aneignung*)<sup>2</sup>. Assimilare i filosofi del passato, mostra Nietzsche richiamandosi alla greccità, non significa in effetti semplicemente *capirli*, ma *incorporarli* tramite un processo di presa di possesso costruttivo e creativo: “I Greci [...] sanno imparare –, enorme capacità di assimilazione (*Aneignungskraft*). [...] soltanto nei Greci tutto si è trasformato in *vita!*”<sup>3</sup>. Questa comprensione “spirituale” corrisponde, fisiologicamente, al nutrimento, al quale consegue la crescita<sup>4</sup>.

Nel dicembre del 1856, all'età di dodici anni, Nietzsche inaugura i propri appunti biografici: “Finalmente è presa la mia decisione di tenere un diario in cui affidare alla memoria tutto ciò che di triste o di lieto colpisce il mio cuore, così che, a distanza di anni, io possa

---

1 Cfr. L. Rustichelli, *Introduzione a K. Jaspers, Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 5.

2 *Ibidem*.

3 NF 1869-1874, cit., p. 18, 19 [42].

4 Cfr. NF 1881-1882, trad. it. di M. Montinari, in OFN V/II, 1965, p. 348, 11 [206].



riandare alla vita e all'attività di quest'epoca e soprattutto ricordare *me stesso*"<sup>5</sup>. Già questo fanciullesco proposito prelude ad un aspetto costitutivo della filosofia di Nietzsche, che stabilisce l'impossibilità di distaccare il pensiero dalla *vita* – la quale eccede qualsiasi tentativo di oggettivazione teoretica e di categorizzazione formale.

I pensieri di Nietzsche, o meglio le sue "esperienze di pensiero" (*Denkerfahrten*) sono in grado di vivificare il nostro presente solo se si comprende che "il suo filosofare non è una fredda ed astratta riflessione meramente speculativa, bensì un'esperienza vissuta"<sup>6</sup>. L'espressione "*mihi ipsi scribo*", o "*mihi ipsi scripsi*" ("scriverò", "ho scritto per me stesso") compare più volte nell'epistolario nietzscheano<sup>7</sup>, e già nel 1867 il filosofo annotava la massima di Ralph Waldo Emerson "chi scrive per se stesso scrive per un pubblico immortale"<sup>8</sup>. "Egli in fondo pensava soltanto per sé", osserva Lou von Salomé, "giacché descriveva soltanto se stesso, volgeva in pensieri il proprio io [...]. Una personalità parla in quanto personalità, in ciò che, secondo le sue stesse parole, può essere sì confutato, ma non 'considerato morto'"<sup>9</sup>. Mentre per von Salomé l'espressione *mihi ipsi scripsi* corrisponde essenzialmente ad una proclamazione di solipsismo, in un senso più ampio l'*écriture du moi* di Nietzsche appare testimonianza dell'impossibilità di porsi in termini distaccati, contemplativi e oggettivi rispetto agli enigmi dell'esistenza. L'intento di cogliere e restituire un significato assoluto alle strutture più riposte del reale, la pretesa di esprimere l'essenza intellegibile della vita, si rivela per Nietzsche mera costruzione, artificio, meccanismo concettuale semplificatorio e astraente.

5 F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, a cura di M. Carpitella, notizie e note di G. Campioni e M. Carpitella, in OFN I/I, 1998, p. 3.

6 L. Rustichelli, *Introduzione* a K. Jaspers, *Nietzsche*, cit., p. 6.

7 Cfr. E, vol. IV, 1880-1884, lettera di Nietzsche a Paul Rée del 29 maggio 1882, p. 188; ivi, lettera di Nietzsche a Paul Rée probabilmente del 10 giugno 1882, p. 191.

8 F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1865-1869*, a cura di G. Campioni e M. Carpitella in OFN I/II, 2001, p. 265. Nietzsche cita dalla traduzione tedesca degli *Essays* di R.W. Emerson, *Versuche*, Meyer, Hannover 1858, trad. it. a cura di P. Bertolucci, *Saggi*, Boringhieri, Torino 1962, p. 125.

9 L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche* (1894), a cura di E. Donaggio e D.M. Fazio, SE, Milano 2009, pp. 15-16.

Non c'è, per il filosofo dello *Zarathustra*, conquista dello spirito o acquisizione della conoscenza che non affondi le proprie radici nel terreno esistenziale dell'esperienza e che non si intrecci con il travaglio della concretezza vitale. Nell'aforisma de *La gaia scienza* intitolato *In media vita* leggiamo:

No. La vita non mi ha disilluso. Di anno in anno la trovo invece più ricca, più desiderabile, e più misteriosa [...]. La conoscenza [...] può anche essere per altri qualcosa di diverso, per esempio un giaciglio di riposo o la via ad un giaciglio di riposo, oppure uno svago o un ozio; ma per me essa è un mondo di pericoli e di vittorie. [...]. “*La vita come mezzo per la conoscenza*” – con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino *gioiosamente vivere e gioiosamente ridere*.<sup>10</sup>

In un frammento coevo Nietzsche dichiara: “Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive con il proprio sangue. In ciò è il mio amore per il libro”<sup>11</sup>. La conoscenza esula così dal carattere “tecnico”, epistemico, intellettualistico, teorico-sistematico della raffigurazione concettuale (*Ab-bildung*), della logicizzazione scientifica, e si presenta come un processo di *formazione* (*Bildung*) capace di produrre una profonda *trasformazione* (*Um-bildung*) esistenziale in chi lo sperimenta.

Giacché la prassi filosofica non intende più edificare una *dottrina* o un sistema nei termini di una riflessione metodica di carattere teorico-speculativo, ma attivare un rapporto essenziale con la vita e con le sue forme, appare decisivo, per comprendere il filosofare di Nietzsche, l'intreccio tra pensiero ed *arte*, laddove quest'ultima viene intesa – tra le sue diverse accezioni – come “la grande creatrice della possibilità di vivere, la grande seduttrice alla vita, il grande stimolante per vivere”<sup>12</sup>, e insieme come capacità di plasmare l'esistenza in una forma bella e di orientarla verso la sua riuscita. Si vedrà pertanto come l'arte sia *ebbrezza* (*Rausch*), estasi euforica, estrinsecazione di un sentimento di *potenza* e di pienezza vitale gioiosa affermazione (*Bejahung*) del destino legata all'impulso “dionisiaco”, e insieme capacità “apollinea” di autoformazione e realizzazione, prassi creativa rivolta alla acquisi-

10 FW, § 324, p. 186.

11 NF 1882-1884, trad. it. di L. Amoroso e M. Montinari, in OFN VII/I, 1986, p. 175, 5 [15].

12 NF 1888-1889, cit., p. 310, 17 [3].

zione e all'affermazione del sé, libero e sovrano autogoverno, serena equidistanza dagli estremi, saggio *pathos* della distanza.

Solo alla luce di questa polarità, di questo inscindibile e *complementare* interscambio – che rimanda alla tensione dell'arco prima di scoccare la freccia – tra la simbolica di un'esuberante sovrabbondanza (*Überfluß*) e l'*askesis* di una lucida accortezza (*Klugheit*) sembra possibile comprendere il nesso essenziale tra arte e vita nel pensiero nietzscheano.

Se torniamo a riflettere sul carattere intrinsecamente *personale* dei pensieri di Nietzsche, esso emerge anche in relazione alla storia della filosofia. Contro la “malattia storica” che riconosce nel passato la salma inerte di ciò che è stato – il macigno inamovibile e irredimibile del “c'era una volta” – Nietzsche intende attivare con il “così fu” una relazione viva, nel segno della “vibrante attualità”<sup>13</sup> e di una relazione di “carattere non classificatorio ma interpretativo”, fondata su “somiglianze, analogie, affinità, corrispondenze intensive tra elementi ‘polarizzati’, anche minimi (micrologici) del presente e del passato”<sup>14</sup>.

Come si vede nel caso dello scritto giovanile *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, Nietzsche rigetta l'enumerazione completa delle dottrine tramandate dai filosofi, secondo l'uso dei manuali che neutralizza e silenzia l'elemento personale, e mostra altresì come trarre gioia da un grande sistema significhi trarla da un grande *uomo*. Da singolo che si appropria al singolo, Nietzsche tenta di raccontare la storia dei filosofi greci arcaici *aneddoticamente*, attraverso l'esempio di vita:

Io racconto la storia di quei filosofi in forma semplificata: metterò in rilievo, per ogni sistema, soltanto gli elementi che fanno parte di una *personalità*, e rientrano in quell'aspetto inconfutabile e indiscutibile, che la storia ha il dovere di conservare [...]. Sono state scelte le dottrine in cui vibra ancora nel modo più forte l'elemento personale di un filosofo [...]. In sistemi che sono confutati può difatti interessarci ormai soltanto l'elemento personale, poiché questo è l'aspetto eternamente inconfutabile. Con l'aiuto di tre aneddoti, si può fornire

13 Cfr. G. Gurisatti, *Pensare per costellazioni. Critica della storia e storia critica in Nietzsche e Benjamin*, in G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro*, Mimesis, Milano 2014, p. 164.

14 Ivi, p. 166.



l'immagine di un uomo: in ogni sistema io cerco di mettere in luce tre aneddoti, e getto via il resto.<sup>15</sup>

La filosofia appare allora da un lato, necessariamente, bio-grafia, prassi in cui vita e scrittura si coimplicano in una relazione intrinseca e complessa, e dall'altro forma di vita, peculiare modo di condursi, di plasmare e trasformare se stessi. "Io stimo tanto più un filosofo", scrive Nietzsche nell'Inattuale *Schopenhauer come educatore*,

quanto più egli è in grado di dare un esempio. [...] Ma l'esempio deve essere dato con la vita visibile e non semplicemente con dei libri, a quel modo quindi che insegnavano i filosofi della Grecia: con l'aspetto, l'atteggiamento, il vestito, il cibo, i costumi, più ancora che con il parlare o addirittura con lo scrivere.<sup>16</sup>

L'elemento 'personale' di un filosofo e di una filosofia", scrive Ferruccio Masini, "costituisce il *proprium et ipsissimum* di un'idea di storia che non voglia essere semplice esposizione, frigida riepilogazione e rubricazione dei risultati accertati sulla base di un'indagine oggettiva"<sup>17</sup>. Contro la tendenza hegeliana all'oggettività universalistica della filosofia nel suo svolgimento storico-concettuale, proprio il tratto micrologico individuale e contestuale dell'individuo, il suo "tono" e la sua "coloritura", può diventare per Nietzsche il termine di riferimento per un autentico rapporto con il passato.

Il rapporto con gli antichi non si risolve pertanto nell'esplicitazione obiettiva di un contenuto di verità del passato, quanto piuttosto in una ri-attivazione, in una ri-plasmazione, in un confronto creativo con il moderno. Talete, Anassimandro, Eraclito, Pitagora, Parmenide, Anassagora, Empedocle, Democrito e Socrate, scrive Clémence Ramnoux, attraversano e abitano Nietzsche "come fantasmi (*comme des revenants*)"<sup>18</sup>. "I grandi pensatori arcaici non cessano di servirgli da modello [...]. Ciascuno inaugurando un

15 PZG, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, pp. 265-267.

16 UB III, trad. it. di M. Montinari, in OFN III/I, 1972, § 3, p. 373.

17 F. Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, il Mulino, Bologna 1978, p. 63.

18 C. Ramnoux, *Oeuvres* (1959-1968), 2 voll., presentazione di R. Saetta Cottone, ed. a cura di A. Marcinkowski, Les Belles Lettres, Paris 2020, vol. I, p. 17.



tipo di pensiero, un tipo di vita (*chacun inaugurant un type de pensée, un type de vie*)<sup>19</sup>.

Siamo di fronte ad una liquidazione dello storicismo nel senso hegeliano di “sistema in movimento” e ad una critica radicale all’accezione “archeologico-antiquaria” della storia delle idee: a tali tendenze fondate sul livellamento della comprensione oggettiva va giustapposta una visione della filosofia come “momento operativo, artisticamente ‘demiurgico’ della cultura”<sup>20</sup>. Si tratta dunque, per Nietzsche, di coltivare la capacità e l’attitudine plastica “di incorporare e dominare il passato, di sostituirlo, di appropriarsene e di ricrearlo”<sup>21</sup>.

Quando Nietzsche critica Euripide, Socrate, Paolo di Tarso, Darwin, Strauss, Schopenhauer, Wagner e così via, egli non polemizza astrattamente con un pensiero, ma compie consapevolmente degli attacchi *ad hominem*, decostruendo figure concrete che incarnano precise *opzioni di esistenza* (il razionalismo, l’intellettualismo, l’ascesi, l’evoluzionismo, il positivismo, il filisteismo borghese). Allo stesso modo, quando Nietzsche esalta i “tragici” e i filosofi arcaici, da Eschilo a Sofocle, da Anassimandro a Eraclito, opera una “riduzione antropomorfa”, descrivendo esplicitamente dei “*tipi compiuti*” contrapposti a “concetti generali”: “Ma il concetto generale rimane sempre nettamente inferiore a un buon esemplare concreto, mentre il tipo perfetto oltrepassa la realtà”<sup>22</sup>.

Il congegno genealogico nietzscheano mette così in luce la viva aderenza al mondo della figura storica e insieme ne esalta il *carattere* personale, laddove la *vita* del singolo risulta irriducibile a qualsiasi restauro archeologico: nel breve scritto *Sul pathos della verità* del 1872 Nietzsche parla per esempio della “superbia del sapiente Eraclito”<sup>23</sup>, così come ne *La filosofia nell’epoca tragica dei greci* egli afferma asciuttamente: “Eraclito era superbo (*Eraklit war stolz*)”<sup>24</sup>. Rispetto all’età tragica, nell’epoca presente la filosofia si riduce, per Nietzsche,

19 *Ibidem*. Corsivi nostri.

20 Ivi, p. 66.

21 Ivi, p. 72.

22 NF 1869-1874, cit., p. 42, 19 [116].

23 PZG, *Sul pathos della verità*, p. 213.

24 Ivi, *La filosofia nell’epoca tragica dei greci*, § 8, p. 304.

al bottino casuale di un individuo isolato, al segreto chiuso in una stanza di studio, alle chiacchiere innocue tra ragazzi e vecchi accademici. Nessuno osa realizzare *personalmente* quanto è comandato dalla filosofia, nessuno *vive filosoficamente* con quella fedeltà semplice e virile che nell'antichità costringeva un uomo, nel caso che avesse giurato fedeltà alla Stoa, a comportarsi da Stoico, dovunque si trovasse e qualunque cosa facesse.<sup>25</sup>

La forma di vita del filosofo antico appare esemplare in quanto non promuove lo sguardo freddo e distanziato del “tecnico della ragione”, che seziona la vita come farebbe lo scienziato con dei tessuti cellulari al microscopio o con un cadavere sul tavolo autotopico, ma al contrario corrisponde a quella di una *personalità creatrice*, in cui volontà di conoscenza e volontà di vita istintivamente convergono. I grandi uomini del passato, gli esemplari della “repubblica dei geni”, non sono semplicemente *stati*: essi attivano un dialogo metastorico con il presente, colloquiano con noi al di sopra del tempo. In un frammento dell'estate 1875 leggiamo: “L'antichità greca come una raccolta classica di esempi per l'interpretazione di tutta la nostra civiltà e del suo sviluppo. È un mezzo per *intendere noi stessi* giudicare la nostra epoca e così superarla”<sup>26</sup>. L'inconfutabilità dell'elemento personale di spiriti aurorali e inauguratori (*Vorgänger*) come Talete, Anassagora, Anassimandro, Eraclito assume pertanto una valenza paradigmatica: riconoscersi in questi *individui* “significa per Nietzsche trovare nei grandi uomini la propria ‘gioia’”<sup>27</sup>.

I primi filosofi greci, le cui visioni del mondo devono essere oggetto di riappropriazione e non di feticismo filologico, non si sono ancora risolti tra *mythos* e *logos*, tra enigma e discorso epistemico, tra poesia e dialettica filosofica, tra arte e verità: “questi uomini scolpiti nella pietra” sono spiriti in cui ancora coesistono il principio strutturante-rappresentativo dell'Apollineo e quello dinamico-ebbro del dionisiaco. Se la storiografia tradizionale fa coincidere con Socrate la nascita della filosofia occidentale propriamente detta, e derubrica alla definizione di “pre-socratici” i pensatori tragici e arcaici, quasi che il pensiero anteriore a Socrate rappresenti in un

25 Ivi, § 2, p. 278.

26 NF 1875-1876, cit., p. 159, 6 [2].

27 F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 73.

certo senso una preparazione e una gestazione che prelude alla fioritura della grande speculazione filosofica ad esso successiva, Nietzsche rovescia completamente questa prospettiva. L'arte come "massimo stimolante della vita"<sup>28</sup> nel mondo greco arcaico, secondo il filosofo, viene mortificata e avversata da Socrate in quanto figura anti-tragica e anti-dionisiaca per eccellenza, alfiere della dialettica, della moralità, dell'ottimismo scientifico, dell'intellettualismo legato all'equivalenza tra virtù, felicità e conoscenza, sacrificatore dell'istinto in favore della chiara consapevolezza della coscienza. La vittoria del paradigma socratico-platonico, che possiamo accostare a quella del paradigma storicistico-filologico, rappresenta, pertanto, un'affermazione della *ratio* tecnico-scientifica sull'essenza tragico-dionisiaca del mondo, che ha sottomesso gli istinti vitali immediati alle esigenze universali del sapere. Il pensiero "freddo" di Socrate, contrapposto al *pathos* dionisiaco, postula che "tutto dev'essere razionale per essere bello"<sup>29</sup>. Il pensiero nietzscheano, che appare immune a qualsiasi aspirazione oggettivante, si propone il compito di ricomporre lo iato tra vita e pensiero inaugurato dal socratismo e perpetrato da una bimillennaria tradizione platonico-cristiana. Come evidenzia Richard Blunck nella prefazione del 1953 alla sua biografia nietzscheana:

I grandi sistematici della filosofia occidentale contemporanea ripongono la loro ambizione nel distaccare totalmente il pensiero dalla persona, nello sbarazzarsi di ogni soggettività e nel procedere verso una "conoscenza pura" con presunti metodi del tutto oggettivi. Oggi noi sappiamo che tali tentativi non rappresentano che pii desideri, e che in ultima e definitiva analisi sono condannati al fallimento. Giacché in primo luogo anche il pensatore più indipendente è sottoposto alle condizioni storiche della sua epoca, e in secondo, il suo pensiero è di necessità legato a forze del suo stesso essere che sono più potenti della mente e della coscienza, alle quali imprimono una direzione e un'impronta assai più vigorose di quanto quelle non siano disposte a riconoscere.<sup>30</sup>

28 Cfr. NF 1888-1889, cit., p. 89, 14 [120]; ivi, p. 310, 17 [3].

29 Cfr. GT, § 12, p. 85.

30 La biografia di Nietzsche proposta da Blunck intendeva costituire una prima alternativa filologicamente attendibile al ritratto fantasioso, deformato e agiografico fornito del filosofo dalla sorella Elisabeth Förster-Nietzsche (Cfr. E. Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2 voll. in 3 libri,



“Qualche volta”, procede Blunck, “l’apparenza di un pensiero realmente oggettivo viene raggiunta a tal punto che occorre un orecchio molto fine ed esercitato per cogliere, ad esempio, la soggettività nell’opera concettuale di Kant”<sup>31</sup>. È in questo senso che probabilmente va letta l’affermazione di Musil, secondo la quale “Kant può essere vero o falso. Epicuro o Nietzsche non sono né veri né falsi, ma sono vivi o morti”<sup>32</sup>. “Mi pare”, scrive Nietzsche, “che in pochissime persone Kant sia intervenuto in modo vivente, trasformandone e sangue e ninfa”<sup>33</sup>, e tuttavia vi furono spiriti “attivi” e “nobili” – è il caso di Heinrich von Kleist – che seppero cogliere anche nelle atmosfere rarefatte ed impersonali della filosofia kantiana un pensiero doloroso e sconvolgente, che consiste nel “disperare di tutta la verità”<sup>34</sup>.

In un componimento poetico datato autunno 1884, Nietzsche fa valere il primato dell’esempio vitale sul pensiero anche riguardo al maestro di gioventù Schopenhauer: “Ciò che egli insegnò è liquidato, / ciò che egli visse resterà in piedi: / guardatelo dunque! / A nessuno fu sottomesso!”<sup>35</sup>.

Il pensiero nietzscheano, che non cerca mai di svincolarsi dalla vita o di emanciparsi dagli impulsi della propria personalità, scaturisce dal profondo di entrambe, divenendone espressione. L’“obiettività” per lui non è nemmeno auspicabile, perché svuota la vita, che [...] è sempre più grande [...]. Per lui la verità è la vita

---

Leipzig, Neumann, vol. I [1895], vol. II/1 [1897], vol. II/2 [1904]. Cfr. anche Ead., *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2 voll., Leipzig, Kröner, vol. 1 *Der Junge Nietzsche* [1912], vol. 2 *Der einsame Nietzsche* [1914]). Destinata a restare incompiuta, l’opera di Blunck venne integrata, con il titolo di *Infanzia e giovinezza*, nell’odierna biografia monumentale in tre volumi di Curt Paul Janz (Cfr. C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, trad. it. a cura di M. Carpitella, 3 voll., Ghibli, Milano 2014, vol. I, *Il profeta della tragedia 1844-1879*, vol. II, *Il filosofo della solitudine 1879-1889*, vol. III, *Il genio della catastrofe 1889-1900*). Cfr. R. Blunck, *Prefazione a Infanzia e giovinezza*, in C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, *Il profeta della tragedia (1844-1879)*, cit., p. 5.

31 *Ibidem*.

32 R. Musil, *Sulla stupidità e altri scritti* (1937), trad. it. di A. Casalegno, Mondadori, Milano 1986, p. 67.

33 UB III, p. 378.

34 Ivi, p. 379.

35 DD, a cura di G. Colli, in OFN VI/IV, 1970, p. 93.





stessa, quindi non può astrarre da essa per pervenire alla conoscenza di un 'vero in sé'<sup>36</sup>.

A corroborare ulteriormente questa relazione indissolubile fra pensiero, individualità, carattere, *ethos* e, in definitiva, *vita*, sono le parole di Nietzsche contenute in *Al di là del bene e del male*: "Mi si è chiarito poco per volta che cosa è stata fino ad ora ogni grande filosofia: l'autoconfessione, cioè, del suo autore, nonché una specie di non volute e inavvertite *mémoires*"<sup>37</sup>.

Filosofia nietzscheana, dunque, come gesto di autoconfessione e di autoproclamazione? Come esplicita presentazione di un sé nudo? Nulla di più lontano dall'istinto di Nietzsche e dal *proprium* della sua filosofia: "Siamo ignoti a noi medesimi, noi uomini della conoscenza, noi stessi a noi stessi", si legge nell'esergo della *Genealogia della morale*. "Non abbiamo mai cercato noi stessi – come potrebbe mai accadere che ci si possa, un bel giorno, *trovare*?"<sup>38</sup>. Nella nietzscheniana "narrazione filosofica del sé" vita e scrittura si coimplicano attivando una relazione intrinseca e complessa in cui l'io non si rivela mai sinceramente e apertamente, ma piuttosto si dissimula, si maschera e si riplasma di continuo<sup>39</sup>. Dai diari d'infanzia agli ultimi biglietti della follia assistiamo così ad una prassi che Roberto Calasso, commentando *Ecce homo*, definisce "distruzione attiva del soggetto"<sup>40</sup>: una gestualità scientemente *teatrale*, un continuo avvicinarsi di maschere.

Conoscere se stessi, la promessa di trovare il proprio "vero io", è un'illusione fondata sul pregiudizio che questo "io" sussista come

36 R. Blunck, *Prefazione a Infanzia e giovinezza*, in C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, *Il profeta della tragedia (1844-1879)*, cit., p. 6.

37 JGB, trad. it. di F. Masini, in OFN, VI/II, 1972<sup>2</sup>, p. 11. Cfr. lettera di Nietzsche a Lou von Salomé probabilmente del 16 settembre 1882: "Mia cara Lou, la Sua idea di una riduzione dei sistemi filosofici ad atti personali dei loro autori è proprio un'idea uscita dal 'cervello fraterno': io stesso a Basilea ho esposto la storia della filosofia antica in *questo* senso, e amavo dire ai miei uditori: 'Questo sistema è confutato e morto – ma la *persona* che vi sta dietro è inconfutabile, la persona non si può far morire' – ad esempio Platone". E, vol. IV, 1880-1884, p. 244. Cfr. anche PZG, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, p. 267.

38 GM, *Prefazione*, trad. it. di F. Masini, in OFN, VI/II, 1972<sup>2</sup>, p. 213.

39 Cfr. A. Lossi, *L'io postumo. Autobiografia e narrazione filosofica del sé in Friedrich Nietzsche*, Mimesis, Milano 2013, pp. 11 ss.

40 Cfr. R. Calasso, *Monologo fatale*, in EH, a cura di R. Calasso, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 2008<sup>13</sup>, p. 156.



nucleo unitario, come essenza stabile, mentre il nostro essere corrisponde a un eterno divenire, a un cammino fatto di acquisizioni e di perdite. Come il flusso del *Leben* non è addomesticabile e sottomettabile alle leggi dell'intelletto, così il soggetto rivela la sua natura plurale e molteplice e la sua irriducibilità ad un fulcro. “Ma come possiamo ritrovare noi stessi?” si chiede Nietzsche nelle pagine iniziali dell'Inattuale *Schopenhauer come educatore*:

Come può l'uomo conoscersi? Egli è una cosa oscura e velata; e se la lepre ha sette pelli, l'uomo può trarsene settanta volte sette e non potrà dire: “ecco, questo tu sei realmente, questa non è più corceccia”. Inoltre è un inizio tormentoso, rischioso scavare se stessi in tal modo e discendere con violenza per la via più breve nel pozzo del proprio essere.<sup>41</sup>

Ecco che alla domanda “Chi siamo noi in realtà?”, Nietzsche non può che rispondere: “Restiamo [...] necessariamente estranei a noi stessi, non ci comprendiamo, non possiamo fare a meno di confonderci con altri, per noi vale in eterno la frase ‘ognuno è a se stesso il più lontano’”<sup>42</sup>.

## 2. Werde, der du bist. *L'arte di diventare ciò che si è*

La prescrizione delfica del “conosci te stesso” (γνῶθι σεαυτόν, *gnothi seauton*) appare allora un'impresa impraticabile, alla luce della costitutiva oscurità dell'identità del soggetto a se stesso. Assai più pregnante, rispetto al precetto scolpito sulla pietra del tempio di Delfi, appare a Nietzsche l'esortazione “diventa ciò che sei”, che costituisce “un calco della seconda Pitica di Pindaro ‘sii qual sei, tu che hai imparato’, ovvero ‘sii quale imparasti a essere’ (γένοι, οἷος ἐσσι μαθόν, *genoi hoios essi mathon*)”<sup>43</sup>. Questa formula paradoss-

41 UB III, p. 362.

42 GM, *Prefazione*, § 13, p. 213. Inversione del proverbio: “Ognuno è a se stesso il più vicino” (Terenzio, *Andria*, IV, I, 12).

43 Pindaro, *Pitiche*, II, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano e P. Giannini, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1995, p. 72. Cfr. C. Gentili, *Zarathustra e la musica*, in F. Cattaneo- S. Marino, (a cura di), *I sentieri di Zarathustra*, Bologna, Pendragon 2009, p. 45. La citazione, che compare per la prima volta come motto del saggio giovanile *De Laertii Dio-*



sale, che sembra alludere alla costruzione futura e progettuale (il diventare) di qualcosa che è già accaduto (ciò che già si è), costituisce un invito alla realizzazione della propria vita in tutte le sue potenzialità, e dunque un appello alla liberazione e all'emancipazione da qualsiasi dottrina che mortifichi l'esistenza, che *intralci* la vita. Contro ogni forma di rinuncia, di fuga dalla vita, di *décadence* e di pessimismo, l'arte in quanto *volontà di potenza* è capacità di trasfigurazione e trasvalutazione della malattia in salute, del negativo in affermativo, dell'impotenza in creatività, della sofferenza in tracotanza, della debolezza in vigore; e insieme, in quanto *capacità di "diventare ciò che si è"* è prassi attiva che coinvolge la totalità psicofisica e permette all'uomo di plasmare felicemente se stesso in vista della propria acquisizione. Queste due dimensioni di ebbrezza e di autoplasmazione, in cui abbiamo riconosciuto il richiamo alla relazione fra dionisiaco e apollineo, convivono in una costante e dinamica tensione dialettico-polare. Dal momento che l'arte, in una delle sue accezioni fondamentali, corrisponde alla capacità di modellare e sperimentare creativamente il sé, appare evidente che l'intrinseco legame tra creazione artistica e vita non potrà che essere salutato con risentita ostilità da tutti coloro che a quest'ultima guardano come ad un fardello da cui è desiderabile separarsi. Nemici

---

*genis fontibus*, ha per Nietzsche un valore emblematico: cfr. NF 1876-1878, trad. it. di S. Giametta, in OFN IV/II, 1965, p. 353, 19 [39]: ““diventa ciò che sei”, questo appello può essere rivolto solo a pochi uomini, ma solo per pochissimi di questi uomini è superfluo”; FW, § 270, p. 158: “*Che cosa dice la tua coscienza? Devi diventare quello che sei*”; ivi, § 335, p. 195: “*Noi vogliamo diventare quelli che siamo: i nuovi, gli irripetibili, gli inconfondibili, i legislatori-di-se-stessi, i creatori-di-se-stessi!*”; NF 1881-1882, cit., p. 377, 11 [297]: “*Continua sempre a diventare ciò che tu sei (Werde fort und fort, der, der du bist) – educatore e plasmatore di te stesso!*”; E 1880-1884, trad. it. di M.L. Pampaloni Fama e M. Carpitella, notizie e note di G. Campioni e R. Müller-Buck, Adelphi, Milano 2004, lettera a Lou von Salomé, probabilmente 10 giugno 1882, p. 192: “*Pindaro dice a un certo punto: “Diventa quello che sei!”*”; ivi, lettera a Heinrich Köselitz, 20 agosto 1882, p. 226: “*Non prendiamocela con la vita, cerchiamo invece di diventare sempre più quelli che siamo, – “individui ‘sapienti per gaiezza’”*”; Za IV, *Il sacrificio col miele*, 271: “*Tale, infatti, son io dal mio profondo e fin da principio, [...] un maestro severo, che non invano disse una volta a se stesso: “Diventa chi sei!”*”. Sull'opposizione tra motto delfico e motto pindarico cfr. I Christians, *Schauspieler, Maske*, in H. Ottmann (a cura di), *Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, p. 323.

dell'arte saranno allora i cultori dell'al di là metafisico, “coloro che abitano un mondo dietro il mondo” (*Hinterweltlern*), i dispregiatori del corpo, i tistici dell'anima, i predicatori di morte, dagli stanchi, i rinunciatarci, i contemplativi e i rassegnati di ogni genere.

Se diventare ciò che si è implica imprimere alla propria vita una forma bella, similmente a come fa l'artista con la sua opera, la dinamica intrinsecamente *metamorfica* dello spirito evocata da Zarathustra rivela un'affinità profonda con la morfologia goethiana: la *forma* (*Form-Gestalt*) della vita non corrisponde ad una *idea* statica e immutabile, bensì ad un fenomeno fluido, in costante formazione (*Formierung-Gestaltung*). Un celebre passo zarathustriano, tanto poetico quanto enigmatico, indica come la propria autorealizzazione artistica non rappresenti un obiettivo – un *telos* – raggiungibile una volta per tutte. Rivolgendosi alla folla, nell'auspicio di renderla edotta sulla natura dell'oltreuomo, Zarathustra dichiara: “Bisogna avere ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante”<sup>44</sup>. Espressione della regione indeterminata del possibile, il “caos”, che precede la determinazione del reale, costituisce l'unico spazio di libertà per divenire ciò che si è: in questa esposizione fatale all'aleatorietà, alla *tyche*, è possibile plasmare noi stessi, consapevoli che la progettazione volontaria della costruzione umana non ha alcuna garanzia precostituita di riuscita. Ciò che è in nostro potere è solamente catturare il caso per dare artisticamente alla nostra finitudine una forma provvisoria: “Partorire una stella danzante” perciò non significa approdare ad una ferma acquisizione di sé, bensì vivere nell'apertura del possibile, giocare con le declinazioni e le *nuance* del divenire, padroneggiare e non subire “il caos dentro di sé”, la propria costitutiva finitudine ed esposizione al destino.

Anche da questo punto di vista la prescrizione del “conosci te stesso” come richiesta di autotrasparenza e di autocoscienza filosofica rivela la sua radicale problematicità. Giacché alla dimensione della soggettività è radicalmente negata da Nietzsche la natura del fondamento, la dimensione fluida dell'*ego* guadagna ed acquisisce se stessa solo in un costante rimodularsi e adattarsi, in un rapporto prospettico e squisitamente ermeneutico con il mondo, votato all'acquisizione delle soluzioni che, di volta in volta, la pluralità del *Selbst* riconosce come più adatte ovvero più *vivificanti*. L'e-

---

44 Za, *Prologo* § 5, p. 10.

sortazione a diventare ciò che si è non comporta dunque né l'adeguamento alla propria innata essenza soggettiva, né tantomeno la negazione ascetica della vita, quanto piuttosto una celebrazione del *Leben* e del suo espandersi, in una prospettiva svincolata da obblighi e sanzioni e tuttavia caratterizzata dalla magnanimità e da un interiore senso del controllo. In tal senso la nuova morale di Nietzsche si può considerare come un canto a tutto ciò che potenzia la vita veicolandola verso una piena realizzazione, un inno alla "forza che vince, sana e modella, che trionfa sui danni e le manchevolezze dell'esistenza"<sup>45</sup>.

L'*Erkennender*, l'uomo della conoscenza, sarà allora il titolare di un'autentica volontà di vita, ossia colui che agisce, crea, sperimenta. Simile all'argonauta Teseo, il filosofo dovrà essere amante del viaggio e del pericolo, della scorribanda e del "bel rischio" (*καλὸς κίνδυνος*, *kalos kindunos*)<sup>46</sup> connaturato a qualsiasi autentica esperienza di pensiero. Ecco perché Zarathustra decide di affidare il proprio abissale messaggio dell'eterno ritorno a dei marinai, "temerari della ricerca e del tentativo"<sup>47</sup>.

Il motto pindarico "diventa ciò che sei!" trova probabilmente la sua più esaustiva esplicitazione in quella straordinaria autobiografia *sui generis* che è *Ecce homo*, che ha per sottotitolo l'espressione "come si diventa ciò che si è" (*wie man wird, was man ist*). Difficilmente in altri luoghi testuali nietzscheani appare altrettanto esplicita la corrispondenza tra il "divenire ciò che si è" e la pratica di una *ars vivendi* consacrata alla coltivazione di una filosofia all'insegna della saggezza (*Weisheit*), della accortezza (*Klugheit*) e della salute psico-fisica (*Gesundheit*). Dal momento che alcune incisive riflessioni su *Ecce homo* come cronaca di una *cura sui* sono state prodotte di recente<sup>48</sup>, sarà qui sufficiente rilevare, a riprova dell'irriducibilità della sollecitazione squisitamente pratica di Pindaro alla prescrizione delfica del "conosci te stesso", come la disciplina rigorosa con cui Nietzsche prende per mano se stesso e

45 L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche*, cit., p. 130.

46 Platone, *Phaed.* 114 d.

47 Za III, *La visione e l'enigma*, p. 189.

48 Cfr. G. Gurisatti, *Sull'utilità e il danno dell'ideale ascetico per la filosofia*, cit., pp. 196-203.

si guarisce da solo<sup>49</sup> non corrisponda affatto – già lo si è notato – ad un rivelarsi al mondo da parte del filosofo nella sua nuda, trasparente oggettività. L’“uomo ben riuscito” (*wohlgerathner Mensch*), con i suoi tratti di serenità, buon umore, distacco, integrità e auto-governo non è uno *stato* che consenta finalmente di esibirsi e di affermare: “Ascoltatemi! Perché sono questo e questo. E soprattutto non scambiatemi per altro!”<sup>50</sup>. È Nietzsche stesso a formulare, in *Ecce homo*, una promessa impossibile: “dire *chi io sono*”<sup>51</sup>.

### 3. L'impossibile conoscenza di sé. L'inconscio e il demonico

La questione del soggetto, ossia della conoscenza del soggetto, della trasparenza del soggetto a se stesso, e della relazione tra soggetto e verità entra in crisi in primis con la psicologia romantica, che subordina l’io ai poteri originari dell’inconscio, poi con la formulazione schopenhaueriana del primato della volontà sull’intelletto e infine con la scomposizione nietzscheana delle nozioni metafisiche apparentemente unitarie di “io”, “inconscio”, “coscienza” e “volontà” in una pluralità di impulsi e componenti pulsionali. “Ho riflettuto su me stesso soltanto malamente e in rarissimi casi”, scrive Nietzsche – in apparente contraddizione con la sua ammissione “*Mihi ipsi scripsi*” – “sempre senza fiducia nel risultato, grazie a un’incoercibile diffidenza verso la *possibilità* della conoscenza di sé [...]. Deve esserci in me una specie di ripugnanza a *credere* qualcosa di determinato al mio riguardo”<sup>52</sup>. Contro il metodo dell’introspezione, Nietzsche riprende la critica goethiana alla psicologia razionale, cognitivista e coscienzialista, intesa come scienza della conoscenza di sé che presuppone un nucleo egoico stabile a coordinamento della sfera pulsionale. Se si intende l’esortazione “conosci te stesso” come la genesi di una psicologia dai presupposti coscienzialisti<sup>53</sup>, questa inaugura, a partire da Socrate e Platone, un sentie-

49 Cfr. EH, trad. it. di R. Calasso, in OFN VI/III, 1970, *Perché sono così saggio*, § 2, p. 273.

50 Ivi, *Prologo*, § 1, p. 265.

51 *Ibidem*.

52 JGB, § 281, p. 197.

53 Si tratta di una premessa non scontata, come mostra Foucault ne *L’ermeneutica del soggetto*, il quale, richiamandosi al testo di Epitteto in cui si afferma

ro che si sviluppa in senso antropocentrico-cristiano, e che nella modernità sfocia nel soggettivismo di Cartesio, Kant e Hegel. La via alternativa all'ontologia della coscienza e alla metafisica della soggettività è quella inaugurata da Goethe (su basi spinoziste)<sup>54</sup> e radicalizzata da Nietzsche. In uno scritto uscito in *Zur Morphologie* nel 1823 Goethe osserva: "Il grande e altisonante comandamento: *Conosci te stesso!* Mi è sempre parso sospetto, come un'astuzia di preti segretamente in combutta per confondere l'uomo con pretese irrealizzabili e deviarlo dall'attività nel mondo esterno verso una falsa contemplazione interna"<sup>55</sup>. "Io affermo", scrive Goethe l'anno successivo, "che l'uomo non può mai conoscere se stesso, non può mai considerarsi puramente come oggetto (*Object*)"<sup>56</sup>. Mentre ad Eckermann, nell'aprile del 1829, confida:

In tutte le epoche si è detto e ripetuto [...] che bisogna cercare di conoscere se stessi. È una strana esigenza che finora nessuno ha soddisfatto e che, a ben vedere, nessuno dovrebbe proporsi di soddisfare. [...] Di se stesso l'uomo prende coscienza solo quando gode o quando soffre, ed è perciò solo attraverso il piacere e la sofferenza che egli trae lumi su di sé, su ciò che gli conviene cercare oppure evitare. Per il resto l'uomo è un essere immerso nell'oscurità, non sa da dove viene, né dove va, sa poco del mondo e ancor meno di se stesso. Nemmeno io mi conosco, e voglia Dio che non arrivi mai a tanto.<sup>57</sup>

---

che il precetto "*gnōthi seauton*" è stato iscritto al centro della comunità umana (cfr. Epitteto, *Le diatribe e i frammenti*, Laterza, Bari 1960, pp. 18-19), sottolinea tuttavia come con tale formula non si volesse affatto prescrivere la conoscenza di sé, né intesa come fondamento morale né come espressione del primato della razionalità cosciente, quanto piuttosto un precetto di prudenza, una regola e una raccomandazione rituale correlata con l'atto di consultazione dell'oracolo. Cfr. M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. di M. Bertani, a cura di F. Gros, Milano, Feltrinelli 2003, p. 5.

- 54 Sul punto cfr. S. Fritz, *Goethe und Spinoza*, in Id., *Kunst und Leben. Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur*, Francke, Bern-München 1960, pp. 90-100; G. Jellinek, *Die Beziehungen Goethes zu Spinoza*, Wiss Verlag, Schutterwald-Baden 1996, pp. 12-60; C. Sini, *Goethe e Spinoza*, Olschki, Firenze 1998, pp. 164-178.
- 55 J.W. Goethe, *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente* (1823), in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 146.
- 56 Lettera a Johann Ludwig Wilhelm Müller dell'8 marzo 1824, in J.W. Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., sez. II, vol. XXXVII, p. 147.
- 57 J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 277. In una lettera a Lavater di quarantasette anni prima, Goethe

A motivare lo scetticismo goethiano, e poi nietzscheano, verso la conoscenza di sé è la convinzione del carattere affatto secondario e derivato della coscienza rispetto a una primigenia matrice pulsionale, irrazionale, a-normativa, *inconscia*. È Leibniz il primo a introdurre la nozione di “inconscio” nella storia del pensiero occidentale, sottolineando l’importanza delle “percezioni insensibili” o “piccole percezioni”, vale a dire delle percezioni non accompagnate dalla consapevolezza o dalla riflessione che “formano quel non so che, quei gusti, quelle immagini delle qualità sensibili, chiare nell’insieme ma confuse nelle parti; quelle impressioni che i corpi che ci circondano fanno su di noi e che involgono l’infinito; quel legame che ciascun essere ha con tutto il resto dell’universo”<sup>58</sup>. Dalle *petites perceptions*, simili alla risacca del mare che rumoreggia conseguentemente al fremito di molte onde indistinguibili, ha origine una parte delle percezioni di cui siamo consci e in base alle quali si costituiscono la nostra individualità e la nostra coscienza del tempo. L’esistenza di questa zona inconscia verrà ammessa da Wolff e Kant<sup>59</sup>, ma è con Schelling che essa diviene l’elemento fondamentale di una costruzione metafisica che prevede un’identità nell’Assoluto di natura e spirito, ossia di inconscio e coscienza. “Questo eterno inconscio”, afferma Schelling,

che, quasi sole eterno nel regno degli spiriti, si nasconde attraverso la sua propria luce inoffuscata e che, senza mai divenir oggetto, pure impronta della sua identità tutte le libere azioni, è simultaneamente il medesimo per tutte le intelligenze, la radice invisibile di cui tutte le in-

---

sembrava affermare che solo il dolore, e non il piacere, conduce l’uomo alla coscienza di sé: “In ogni condizione piacevole e favorevole l’anima dimentica la coscienza di sé e si ricorderà di sé solo attraverso sensazioni spiacevoli [...]. Lettera a Johann Kaspar Lavater del 4 ottobre 1782, in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., sez. II, vol. XXIX, p. 449.

- 58 L.G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull’intelletto umano* (red. 1703-1705, 1° ed. 1765), a cura di S. Carati, con un saggio di P. Emanuele, Bompiani, Milano 2011, p. 17.
- 59 Cfr. C. Wolff, *Psicologia razionale* (1734), in Id., *Metafisica tedesca*, a cura di R. Ciafardone, Rusconi, Milano 1999; I. Kant, *Antropologia pragmatica* (1798), trad. it. di G. Vidari riveduta da A. Guerra, Laterza, Roma-Bari 2009<sup>7</sup>.



telligenze sono soltanto le potenze, l'eterno mediatore tra il soggettivo che determina se stesso in noi e l'oggettivo o intuente [...].<sup>60</sup>

Mentre per Schelling l'inconscio rappresenta una componente essenziale dell'Assoluto, tanto Leibniz quanto Wolff e Kant restano legati al primato della razionalità cosciente e pensante, distanzandosi radicalmente sia dall'idealismo che intreccia la coscienza alla potenza dell'intuizione, sia dalla psicologia anti-cognitivistica di Goethe e Nietzsche. Sarà Klages, nel già citato scritto del 1932 *Goethe esploratore dell'anima*, a definire Goethe – e non Leibniz – “scopritore dell'inconscio”<sup>61</sup> in quanto fautore del primato dell’“anima” (*Seele*), laicamente – o meglio, paganamente – intesa come vita (*Leben*) contrapposta allo “spirito” (*Geist*).

“Scolaro di Goethe”<sup>62</sup>, Nietzsche rappresenterà per Klages il fautore di una “scienza dell'anima” (*Seelenkunde*) originaria rispetto a qualsiasi “scienza dello spirito” (*Geisteswissenschaft*). “Il legame vitale fra l'uomo e la realtà delle immagini” appare così la conseguenza, secondo la psicologia klagesiana, della “scoperta romantica dell'inconscio come fonte della vita, un'esperienza della vita che l'anima compie [...] prima ed oltre qualsiasi acquisizione di consapevolezza”<sup>63</sup>. Nella sua irriflessa immediatezza, “la forza formativa inconscia della vita” reclama il proprio primato pàtico e pre-cosciente, in contrasto con “un metodo che, almeno da Cartesio, ma in sostanza già da molto tempo prima, godeva dell'assoluta approvazione della maggior parte dei filosofi [...]”<sup>64</sup>. Non è l'io, l'*ego cogito*, il *principium individuationis* in quanto coscienza cosciente e pensante, a rappresentare l'essenza dell'uomo, ovvero a costituire il *primum* ontologico-gnoseologico del soggetto: similmente alla “radice rispetto ai fiori” in una pianta<sup>65</sup>, è l'inconscio a rappresentare piuttosto, per Goethe, “il terreno fertile della coscienza”<sup>66</sup> e a costituirne il fondamento. Le metafore arboree del terreno (inconscio)

60 F.W.J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2006, p. 525.

61 Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., pp. 63-71.

62 Cfr. M. Montinari, *Lo scolaro di Goethe*, in Id., *Su Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 66.

63 L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, cit., p. 272.

64 L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 68.

65 Ivi, p. 65.

66 *Ibidem*.



e della pianta (coscienza), ovvero della radice e del fiore, risultano d'altra parte, nella lettura di Klages, inadeguate a rendere conto esaustivamente di questo rapporto: più che una naturale derivazione, un frutto e un *fine*, la coscienza appare in effetti a Goethe – e poi a Nietzsche – un'evenienza estemporanea ed accidentale, vale a dire “un *disturbo* della vita”<sup>67</sup>.

“Come la rosa non fiorirebbe se fosse conscia dello splendore del sole”, scrive Goethe, “così, solo nell'attimo inconsapevole, l'azione perviene al suo compimento, immersa nella piena vita e nella piena esperienza”<sup>68</sup>.

Da una conversazione con Eckermann, in cui il poeta parla dell'ispirazione artistica, l'“enigmatico inconscio” appare paragonabile a ciò che Goethe chiama “demonico” (*das Dämonische*):

Ogni creatività di genere superiore, le invenzioni, i grandi pensieri che portano frutti e conseguenze, non sono in potere di nessuno [...]. L'uomo deve considerarli doni insperati che riceve dall'alto, creature divine che deve accogliere con gioiosa riconoscenza e onorare. Sono affini al *demonico* che prepotentemente fa dell'uomo ciò che vuole e al quale l'uomo si abbandona senza saperlo (*und dem er sich bewußtlos hingiebt*), credendo di agire per iniziativa propria. In questi casi l'essere umano è spesso strumento di una più alta potenza che regge il mondo, un recipiente riconosciuto degno di accogliere l'influenza divina<sup>69</sup>.

67 Ivi, p. 66.

68 Cfr. J.W. Goethe, *Xenie miti*, III, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1271: “Tutto il nostro più assiduo sforzo / Riesce solo in un attimo inconsapevole / Come potrebbe fiorire la rosa / Se fosse conscia dello splendore del sole”.

69 J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., pp. 526-527. Nella traduzione di Amoretti (J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, cit., vol. I, pp. 507-508), l'espressione “*bewußtlos*” – “senza saperlo”, era resa con l'avverbio “inconsciamente”. Cfr. L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 67. A questa riflessione, che sembra esaltare “romanticamente” la dimensione dell'ispirazione intuitiva come unica scintilla della creatività, fa seguito una osservazione goethiana integrativa di grande importanza, che mostra come alla condizione di ispirazione fulminea debba conseguire il lavoro cosciente della plasmazione e della strutturazione dell'opera: “Ma esiste anche una creatività d'altro genere, che è per lo più sottoposta a influenze di origine terrena e sulla quale l'uomo ha maggior potere [...]. Così la prima idea dell'*Amleto*, il momento in cui lo spirito dell'intero dramma si affacciò alla mente di Shakespeare come un'impressione inattesa, e in uno stato d'animo esaltato egli abbracciò d'un sol colpo le differenti situazioni, i singoli personaggi, e la con-



Già nella poetica dello *Sturm und Drang*, il sostantivo *das Dämonische* assume per Goethe il significato positivo di una potenza energetica vivente, scaturigine dell'attività creatrice geniale, che permea empaticamente uomo e natura stimolando il corpo e lo spirito. Ponendosi nel solco di una tradizione che, a partire dalla nozione socratica di *daimon* (δαίμῶν), si sviluppa attraverso Platone, Aristotele, Plotino, Spinoza, Leibniz, Swedenborg e Hamann<sup>70</sup>, il giovane Goethe riconosce nell'"uomo demonico" la forma di vita del genio, che non individua – socraticamente – nel demone una "guida divina" e una "coscienza morale" volta all'autoriflessione e alla conoscenza di sé, bensì una potenza numinosa e perturbante, che afferra il singolo ponendolo in contatto con il proprio lato "notturno". Il demonico ghermisce l'uomo, lo attrae, lo seduce, lo domina e insieme lo espone alla tragedia, alla dissipazione, alla perdita. E tuttavia esso, come rileva Baioni, "ha il fascino e l'ambiguità del linguaggio ossimorico della mistica"<sup>71</sup>. Costitutivamente "polare", il demonico goethiano evoca una reciproca interrelazione con il divino<sup>72</sup>: esso non possiede il carattere di assoluta trascendenza, unità armonica e autotrasparenza propria di Dio, e d'altra parte esula dalla finitudine dell'umano sottraendosi all'univocità della definizione.

Il demonico, del resto, non possiede neppure unilateralmente i tratti laceranti del diabolico e del mefistofelico, giacché "porta con sé un senso di salute e di gradevole benessere, ma non è per nulla angelico, perché si riconosce nel senso di piacere e di onnipotenza che uno gode nell'assistere al male altrui"<sup>73</sup>. Ecco che la natura

---

clusione dell'opera, comparve al suo autore come un semplice dono del cielo, sul quale egli non aveva avuto alcun influsso diretto [...]. Il successivo sviluppo delle singole scene, però, e i dialoghi tra i personaggi, tutto questo era interamente in suo potere, cosicché ebbe modo di lavorarvi per ore e per giorni, passando settimane e settimane a levigare l'opera come meglio credeva". J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 527.

70 Cfr. F. Blanke, E. Bühse, L. Schreiner (a cura di), *Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt*, 2 voll., Bertelsmann, Gütersloh 1959, vol. II, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, pp. 21 ss. Cfr. anche A. Giacomelli, *Polarità magiche. Per una genealogia goethiana del simbolismo moderno*, "Estetica. Studi e ricerche", 1, 2021.

71 G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 279.

72 Cfr. L.W. Goethe, *Gedankenausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, a cura di E. Beutler, Artemis-Ausgabe, Zürich 1948-1971, vol. XXIV, pp. 472-473.

73 G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 279.



chiaroscuro del demonico si esplicita anche nella relazione polarmente benevola e distruttiva delle forze naturali: il genio demonico è affine agli spiriti elementari, è in “consonanza con le forze irrazionali del cosmo”<sup>74</sup>. Proprio la presenza di una componente positiva e luminosa impedisce a Goethe di ascrivere a Mefistofele una natura *dämonisch*: “E Mefistofele”, chiede Eckermann in un colloquio con Goethe del 2 marzo 1831, “non ha anche lui tratti demonici”? “No, ha risposto Goethe. – Mefistofele è un essere troppo negativo (*ein viel zu negatives Wesen*)”<sup>75</sup>.

Il genio è demonico giacché la sua immane energia creatrice esercita su tutte le creature un irresistibile potere attrattivo e repulsivo, che assume i caratteristici tratti dell’ambiguità erotica: se è possibile riscontrare in Goethe un’eredità socratico-platonica, questa riguarda allora la credenza in una conoscenza figlia del delirio amoroso.

Dal momento che l’attività creatrice appare guidata per Goethe da un *daimon* erotico, la cui natura semidivina compendia la dinamica polare ricettiva (della possessione) e attiva (della creazione di forme), appare rilevante l’analogia fra il goethiano elemento “demonico” e il nietzscheano impulso “dionisiaco”, che, nella sua paradossale *complexio oppositorum* con l’“apollineo”, compendia la caotica dissipazione e la codificazione formale. Nella possessione (goethianamente) demonica e (nietzscheanamente) dionisiaca la sostanzialità soggettiva si fluidifica, la linearità cronologica si sfalsa, gli elementi reconditi del sé vengono a emersione, e tuttavia mai si scindono dalla luminosità di Apollo e del mondo degli dèi olimpici, di cui costituiscono il fondamento e l’oscura radice. Seppure polarmente legato, come il “dionisiaco”, al mondo razionale della forma definita “apollinea”, “il demonico”, rileva Goethe, si manifesta in tutti quegli eventi che sfuggono alla presa della razionalità cosciente: “Il demonico è ciò che non si può spiegare né con l’intelletto né con la ragione (*ist dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen*)”<sup>76</sup>. “Ogni creatività di genere superiore, le idee importanti, le invenzioni, i grandi pensieri

---

74 Ivi, p. 280.

75 P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, p. 365.

76 Ivi, p. 364. Cfr. anche J.W. Goethe, *Sulla musica*, a cura di G. Insom, Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 45.



che portano frutti e conseguenze”, che possono guidare e strutturare l'esperienza umana e dunque rappresentare, secondo la definizione di Spranger, il “sinonimo di un'entelechia modellante (*formgebende Entelechie*)”<sup>77</sup>, per Goethe “non sono in potere di nessuno e si trovano al di sopra di tutte le potenze terrene”<sup>78</sup>. Esse, pertanto, in quanto fondamento irrazionale della ragione cosciente, confutano la possibilità dell'uomo di conoscere se stesso alla radice.

#### 4. Intelletto, volontà e pulsione. Carus, Schopenhauer, Nietzsche

Prima di Nietzsche, a sistematizzare filosoficamente la scoperta poetica dell’“inconscio-demonico” di Goethe sarà – secondo Klages – l'artista, medico e pensatore romantico Carl Gustav Carus: “Se Goethe ha anche concepito l'importante idea della forza formativa inconscia della vita, così fu dapprima il romanticismo (e in esso soprattutto Carus) che, entusiasta di essa, se ne appropriò sviluppandola in maniera *sistematica*”<sup>79</sup>. Mentre in campo antropologico la fama di Carus è legata all'opera *Symbolik der menschlichen Gestalt (Simbolica della figura umana, 1853)*, che, in continuità con la tradizione fisiognomica, frenologica e morfologica di Della Porta, Lavater e Goethe, riconosce nel corpo umano l'espressione visibile del carattere, dell'idea e dello “spirito”<sup>80</sup>, in campo psicologico sono le *Vorlesungen über Psychologie (Lezioni di psicologia, 1831)*, ma soprattutto l'opera *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele (Psyche. Per una storia dello sviluppo della mente, 1846)* ad argomentare in modo esplicito la derivazione della coscienza dall'inconscio:

La chiave per la conoscenza dell'essenza della vita psichica cosciente si trova nella regione dell'inconscio. Le difficoltà, l'apparente impossibilità di una vera comprensione del segreto della mente, si chiariscono a partire da qui. Se fosse assolutamente impossibile trovare l'inconscio nel conscio, allora l'uomo dovrebbe dubitare di arrivare

77 E. Spranger, *Goethe. Seine geistige Welt*, Wunderlich, Tübingen 1967, p. 124.

78 P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit., p. 526.

79 L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 68.

80 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., pp. 161-162.



alla conoscenza della mente, cioè alla conoscenza di se stesso. Ma se questa impossibilità è solo apparente, il primo dovere della scienza è quello di spiegare in che modo lo spirito dell'uomo si possa calare nelle profondità della psiche.<sup>81</sup>

La vita individuale cosciente, secondo Carus, si sviluppa gradualmente dall'inconscio e mai si emancipa del tutto da esso, rientrando periodicamente nel suo dominio durante il sonno. Sempre in movimento, l'inconscio di Carus subisce costanti metamorfosi e trasformazioni, né ha bisogno di calma e riposo mentale, come esige il conscio. È immune da malattia, tentativo ed errore, agisce secondo proprie leggi necessarie e immutabili e gli è estraneo l'apprendimento attraverso l'esperienza: "Carus riteneva che l'inconscio individuale fosse legato all'inconscio di tutti gli esseri umani, precorrendo così una tesi classica della teoria degli archetipi di C.G. Jung"<sup>82</sup>.

Omessa dalla costellazione di Klages è l'opera *Philosophie des Unbewußten (Filosofia dell'inconscio, 1869)* di Eduard von Hartmann<sup>83</sup>, in cui emerge il nesso organico tra le forme di vita elementari e l'attività mentale cosiddetta "superiore", concatenate nell'"unità totale dell'inconscio". Nella prospettiva hartmanniana l'"inconscio assoluto", ossia l'"inconscio metafisico", costituisce l'essenza di tutte le attività dell'universo, e da esso scaturiscono tanto la natura oggettivo-reale quanto la vita spirituale soggettivo-ideale. Il processo del mondo, in questa prospettiva, consiste secondo Hartmann nel divenire conscio dell'inconscio<sup>84</sup>.

Se nella riflessione di Carus sul rapporto tra anima e inconscio risuona chiaramente l'eredità goethiana – tanto che egli si richia-

81 C.G. Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Flammer und Hofmann, Pforzheim 1846, p. 258, trad. it. a cura di A. Nigro, in C.G. Carus, *Lettere sulla pittura di paesaggio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, p. XLIV. Cfr. anche Id., *Vorlesungen über Psychologie*, Fleischer, Leipzig 1831.

82 J. Vliegen, *Von Mesmer bis Breuer*, in H. Balmer (a cura di), *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, vol. 1, *Die europäische Tradition. Tendenzen, Schulen, Entwicklungslinien*, Kindler, Zürich 1976, p. 697.

83 Cfr. E. v. Hartmann, *Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung* (1869), pref. di L. Lütkehaus, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1989.

84 Cfr. F. Volpi (con la collab. di G. Boffi), *Dizionario delle opere filosofiche*, Mondadori, Milano 2000, p. 477.



ma esplicitamente alla *Pandora* di Goethe, distinguendo nell'inconscio un momento epimeteico (memoria) e un momento prometeico (presentimento)<sup>85</sup> altrettanto evidente appare l'influsso di Schopenhauer sulla filosofia dell'inconscio di Hartmann (che del filosofo di Danzica fu attento lettore). È sorprendente, come è stato rilevato, che Klages abbia tralasciato di integrare, nella propria costellazione di interpreti che oppongono la matrice irrazionale dell'inconscio alla psicologia razionale-cognitivista fondata sul "conosci te stesso", non solo Hartmann, ma anche – e soprattutto – Schopenhauer<sup>86</sup>.

Il nucleo teoretico della filosofia schopenhaueriana consiste in effetti propriamente nel "dogma fondamentale" del primato della volontà cieca, inconscia e irrazionale sull'intelletto<sup>87</sup>, tant'è che nell'arco di oltre un decennio – dal 1826 al 1840 – Schopenhauer raccoglie un amplissimo numero di "argomenti" e di "prove empiriche" a suffragio di tale primato<sup>88</sup>. Il *Wille*, in quanto impulso inconsapevole, desiderio cieco, "volontà involontaria", ha quindi un'accezione opposta rispetto a quella quotidiana di volontà cosciente, decisione consapevole, scelta intenzionale, che Schopenhauer definisce *Willkür* (arbitrio). Questa distinzione tra volontà come principio razionale dell'azione e volontà come appetizione presuppone diverse concezioni della nozione di "carattere" e di "forma" e si articola attraverso distinti sentieri della tradizionale storiografia filosofica. A partire da Platone la volontà (*βούλησις-boulesis*) viene intesa come "appetizione razionale" (Aristotele ne parlerà in termini di "deliberazione pratica")<sup>89</sup>, distinta dal desiderio-appetito (*ἐπιθυμία-epithumia* corrispondente, seppure solo in parte, alle espressioni latine *concupiscentia* e *cupiditas*)<sup>90</sup>. Il lem-

85 Ivi, p. 231

86 Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., pp. 159-160.

87 Cfr. A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, a cura di A. Hübscher, 5 voll. in 6 tomi, Kramer, Frankfurt a. M., 1966-1975, rist. an., Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985, vol. III, p. 255.

88 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., p. 17.

89 Cfr. Aristotele, *Eth. Nic.* III, 1113 a 2-5.

90 Il desiderio rappresenta, secondo Aristotele, "l'appetizione di ciò che è piacevole" (*De An.*, II, 3, 414 b 6). In modo analogo, Cartesio lo definisce come "un'agitazione dell'anima causata dagli spiriti che la dispone a volere per l'avvenire le cose che essa rappresenta essere convenienti" (cfr. R. Cartesio, *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani 2003, art. LXXXVI,



ma ἐπιθυμία ha la sua radice nel sostantivo θύμος-*thumos*, espressione della sfera emozionale, della dimensione sanguigna del vivente<sup>91</sup>, e in generale dalla “passione”<sup>92</sup>. Nel celebre mito platonico del carro e dell’auriga ovvero della biga alata contenuto del dialogo *Fedro*, l’auriga è personificazione della dimensione razionale o intellettuale (λογιστικόν-*logistikon*) dell’anima, mentre i cavalli bianco e nero raffigurano rispettivamente l’immagine dell’anima irascibile (θυμοειδές-*thymoeides*) e concupiscibile (ἐπιθυμητικόν-*epithymetikon*). Nell’interpretazione canonica del mito la passione

---

p. 243). Spinoza a sua volta collega il desiderio al rimpianto riferendosi alla “tristezza che riguarda l’assenza di ciò che amiamo” (cfr. B. Spinoza, *Etica* [1677], trad. it. di S. Giametta, Bollati Boringhieri, Torino 2002, III, 36, schol., p. 123). Il desiderio si connette poi secondo Heidegger con la natura progettante dell’Esserci: “Volere e desiderare, sul piano ontologico, sono necessariamente radicati nell’Esserci in quanto Cura e non sono semplici esperienze vissute, ontologicamente indifferenti [...]. L’essere per le possibilità si manifesta [...] per lo più come semplice *desiderio*. Nel desiderio, l’Esserci progetta il suo essere in possibilità [...] la cui realizzazione non è neppure progettata né attesa. (Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], nuova ed. italiana a cura di F. Volpi, sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, § 41, pp. 236-238).

- 91 È stato sottolineato come il termine “dimensioni” sia preferibile a quello di “parti” dal momento che quest’ultimo termine suggerisce la possibilità erronea di disaggregare i singoli elementi dell’anima dall’intero a cui appartengono. L’espressione usata da Platone è *eide*, come si legge nella descrizione dell’anima proposta nella *Repubblica* (*Resp.* IV 436; 581 c) poi ripresa nel *Fedro*, in cui l’anima umana è presentata come tripartita in intelletto (*nous*), passione (*thumos*), e appetito (*epithymia*). Cfr. P. Pagani, *Sulla complessità dell’essere umano. L’articolazione dell’anima in Platone e Ficino*, in “Paradosso”, 2, 2019, p. 69.
- 92 Varie sono le interpretazioni moderne della nozione di *thumos*: alcuni studiosi fanno corrispondere il termine alla passione, al desiderio sensuale ed erotico, ossia all’*epithymia* platonica e aristotelica. Ramnoux parla ad esempio di “*énergie érotique*” (cfr. C. Ramnoux, *Héraclite ou l’homme entre les choses et les mots*, Les Belles Lettres, Paris 1968, p. 41) mentre Colli parla di “Brama della passione” (G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III: *Eraclito*, Adelphi, Milano 1980, p. 118). Il *thumos* è stato poi identificato con l’ira, con l’aggressività, con l’impulso bellicoso. Kahn parla ad esempio di “*passion*”, specificando poi che si tratta di collera (C. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 121), altri autori lo definiscono “*anger*”, o “*colère*”, principio del *polemos* (G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge University Press Cambridge 1983<sup>2</sup>, p. 301). Sul tema cfr. anche P. Sloterdijk, *Ira e tempo*, a cura di G. Bonaiuti, trad. it. di F. Pelloni, Meltemi, Roma 2007.





in quanto *thumos* esprime il carattere spirituale dell'emotività ovvero dell'emozionalità, che si lega alla volontà razionale di ascesa verso il mondo intellegibile, mentre l'*epithumia* costituisce la declinazione concupiscibile-corporea deteriore del desiderio, che trascina verso il mondo sensuale.

Ora, se l'*eidos* del *loghistikon* (razionalità) e quello dell'*epithymetikon* (passionalità) appaiono due realtà strutturalmente irriducibili e non comunicanti fra loro, tale apparente incommensurabilità si traduce in Platone in una – seppur problematica – tensione armonica in virtù della mediazione dell'emozionalità (*thymoeides*).

Anche in Schopenhauer la dimensione cosciente-intellettuale-razionale e quella concupiscibile-corporea-desiderativa vivono in un rapporto di interrelazione, e tuttavia l'auriga per il filosofo non corrisponde affatto all'allegoria del *loghistikon*, che guida la dimensione passionale, ma è quest'ultima ad avere l'assoluto primato: a comandare è l'indomabile cavallo “storto” e “malfatto”, dal “collo robusto e corto, il muso schiacciato, il manto nero, gli occhi grigi e iniettati di sangue”, “amico della violenza e dell'arroganza, peloso intorno alle orecchie, sordo” e obbediente “a malapena a frusta e pungoli insieme”<sup>93</sup>.

A conclusione del capitolo dei *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, intitolato *Della conoscibilità della cosa in sé*, Schopenhauer afferma che “nella nostra coscienza la volontà si presenta sempre come primaria e fondamentale e mantiene sempre la precedenza sull'intelletto, il quale si dimostra invece generalmente secondario, subordinato e condizionato”<sup>94</sup>. La dimostrazione di tale primato, procede Schopenhauer,

è tanto più necessaria in quanto tutti i filosofi che mi hanno preceduto, dal primo fino all'ultimo, ripongono la vera e propria essenza o nocciolo dell'uomo nella coscienza *cosciente*, e hanno quindi concepito ed esposto l'Io, [...] come in primo luogo ed essenzialmente *conoscente*, anzi *pensante*.<sup>95</sup>

Il primato dell'intelletto (coscienza, conoscenza), rappresenta un “errore di fondo antichissimo e universale”, che “bisogna, sopra

93 Cfr. Platone, *Phaedr.*, 253 e.

94 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. II, p. 282.

95 *Ibidem*.

ogni altra cosa, eliminare”<sup>96</sup>: padre di questo capovolgimento della verità, assai prima di Platone, è per Schopenhauer Anassagora<sup>97</sup>, che “si sbagliò radicalmente quando fece del νοῦς, l’intelletto, la *conoscenza*, il luogo originario e la fonte delle cose, che è invece la *volontà*, che è in sé priva di conoscenza”<sup>98</sup>. In quanto “cosa in sé, il solo *ens realissimum et primarium*, il solo elemento metafisico”<sup>99</sup>, “la volontà è la sostanza dell’uomo, l’intelletto l’accidente”<sup>100</sup>. Ri-emerge la metafora arborea goethiana nel momento in cui Schopenhauer paragona la volontà inconscia e l’io cosciente ai poli di una pianta, rappresentati da radice e corona: “quella tende al buio, all’umido, al freddo, questa alla luce, all’asciutto, al caldo [...]. La radice è la cosa essenziale, originaria, perenne, [...] la corona invece è la parte [...] peritura, dunque la parte secondaria”<sup>101</sup>. In termini rovesciati rispetto all’allegoria platonica della biga alata, la relazione tra volontà e intelletto appare a Schopenhauer come quella che intercorre tra “padrone” e “servitore”, “ma in verità il paragone più calzante tra le due cose”, scrive Schopenhauer, “è quello di un cieco forte, che porti sulle spalle un paralitico vedente”<sup>102</sup>.

Ora, Nietzsche si pone certamente in continuità con Goethe, Carus, Hartmann e Schopenhauer, condividendo la critica al primato dell’Io e la diffidenza verso la possibilità di “conoscere se stessi”, giacché l’identità non rappresenta per il filosofo che l’estrema propaggine di uno sfondo pre-cosciente oscuro e razionalmente insondabile. E tuttavia, in particolare nelle sue riflessioni sulla coscienza, affidate ad aforismi e frammenti postumi collocabili principalmente fra il 1880 e il 1888, egli riprende e rielabora il tema del primato del “demonico”, dell’“inconscio” e della “volontà” distanziandosi nettamente sia dalla psicologia romantica che dalla metafisica schopenhaueriana del *Wille*.

La distinzione di Carus tra un primo livello definito “inconscio generale assoluto”, ossia una “psiche” collettiva inconoscibile, un

96 *Ibidem*.

97 Cfr. A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, cit., vol. III, p. 389.

98 Ivi, p. 113.

99 Ivi, vol. IV, tomo I, p. 184.

100 A. Schopenhauer, *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. II, p. 286.

101 *Ibidem*.

102 Ivi, p. 295.

secondo livello chiamato “inconscio assoluto parziale” che presiede ai processi di formazione, crescita e attività dei nostri organi e dei nostri processi vitali e un terzo livello denominato “inconscio relativo secondario”, rappresentato dalle percezioni e dalle componenti della vita psichica cosciente, divenute poi inconse, non si pone pacificamente – come vorrebbe Klages – in continuità con la riflessione nietzscheana sul Sé. Nonostante l'impostazione del medico Carus intercetti alcune istanze proprie del positivismo, che si stava imponendo a metà del XIX secolo, è l'eredità spirituale del Romanticismo a imprimere alla sua visione dell'inconscio una marcata impronta metafisica. La *physis* – e non solo la psiche – si rivela a Carus come inconscio, inteso nei termini di una “indeterminabile dimensione sorgiva di quei processi naturali (fisiologici, ma non solo) che sovrintendono [...] alla totalità del nostro esserci”<sup>103</sup>. Come sarà per Nietzsche, nella prospettiva carusiana l'uomo è trasposto dalla dimensione antropocentrica a quella eterocentrica, decentrato nell'intreccio delle sue relazioni cosmiche, le quali tuttavia vengono assorbite e assolutizzate dal concetto di inconscio, che nella sua accezione originaria rappresenta “l'infinità inaccessibile ai nostri sforzi conoscitivi”<sup>104</sup>.

Benché gnoseologicamente impossibile, quello di cogliere la totalità inconscia di *physis* e *psyche* in una visione intuitiva (*Anschauung*) resta per Carus un compito etico universale e un ideale regolativo per l'umanità intera, da compiersi attraverso una dinamica di *Streben* rivolta alla comunione con il tutto di cui ci si sente parte. Il genio romantico, in particolare, rappresenta in quest'ottica il “tipo originario” (*Ur-typus*) che incarna l'obiettivo – molto vicino all'imperativo morale kantiano – di corrispondere “attraverso una ininterrotta applicazione, all'innata tensione verso la totalità, vale a dire, di tendere alla propria destinazione (*Bestimmung*) autentica in quanto essere umano, di realizzare [...] il proprio *Bildungstrieb* interiore”<sup>105</sup>. Tale impulso, che costituisce l'essenza stessa della vitalità, non coincide per Nietzsche con un compito universale, né

103 A. Cera, *Psyche e Physis. Uomo e mondo in Carl Gustav Carus*, in A. La Vergata, *Nature. Studi su concetti e immagini della natura*, ETS, Pisa 2014, p. 92.

104 Ivi, p. 106.

105 Ivi, p. 95.



tantomeno tende a un assoluto metafisicamente concepito. L'“arte di vivere” (*Lebenskunst*) di cui parla Carus “si misura” – in termini del tutto antinietzscheani – “sulla capacità di ognuno di istituire la propria personalità, di imprimere alla propria esistenza una forma ispirata agli archetipi ideali divini di bellezza, verità e amore”<sup>106</sup>.

##### 5. Volontà di vita e volontà di potenza come pluralità di impulsi

L'impostazione romantico-“panpsichista” di Carus è condivisa da Hartmann, che eleva l'inconscio a essenza del reale, a principio universale presente e attivo ovunque nonché ad agente provvidenziale. L'influsso schopenhaueriano sull'opera *Philosophie des Unbewußten* risulta chiaro se si comprende come il primato metafisico dell'inconscio in Hartmann corrisponda di fatto a una rielaborazione del dogma schopenhaueriano del primato della volontà. Concepito come causa spirituale e insieme come Uno-Tutto immanente alla natura e alle dinamiche della vita organica, l'inconscio dirige il corpo e le sue finalità. I riflessi, gli istinti, la percezione, i sentimenti e poi la formazione dei concetti risultano perciò conseguenze di un principio spirituale incosciente. In Hartmann, dunque, il corpo appare il polo visibile-sensibile in cui si esprime e si manifesta quello invisibile-metafisico dell'inconscio<sup>107</sup>.

Questa in-differenza aveva già indotto Schopenhauer a riconoscere nel movimento corporeo e nell'azione il luogo del “miracolo” o paradosso della visibilità della volontà invisibile, in una prospettiva di intima e dinamica polarità. Nella conformazione corporea, nella gestualità e in particolare nei tratti fissi e nelle espressioni mobili del volto, viene alla luce e si manifesta – in un'assoluta simultaneità e in-differenza – la volontà in quanto essenza metafisica e immateriale. Il discrimine fondamentale con la metafisica di Hartmann va probabilmente riconosciuto nell'articolazione intrinsecamente dinamica che Schopenhauer attribuisce

106 *Ibidem*. Cfr. C.G. Carus, *Organon der Erkenntnis der Natur und des Geistes*, Brockhaus, Leipzig 1856, p. XVI.

107 Cfr. G. Invernizzi, *Il pessimismo tedesco dell'Ottocento. Hartmann, Bahnsen e Mainländer e i loro avversari*, La Nuova Italia, Firenze 1994, in particolare pp. 126-136 (*Le prove induttive dell'esistenza dell'inconscio: l'inconscio nei fenomeni corporei*).



al *carattere*, il quale non si identifica affatto con l'inconscio, ossia con la volontà cieca: rispetto al monismo immanente dell'inconscio-assoluto hartmanniano, la cui attività indifferenziata è sostanzialmente identica in ogni individuo<sup>108</sup>, il “miracolo” schopenhaueriano non consiste nella piatta identità di interno ed esterno, visibile e invisibile, volontà e corpo. Se corpo e carattere *fossero* pura volontà, l'uomo non sarebbe altro che la manifestazione totalmente dispiegata e indifferenziata dell'essenza pulsionale-desiderante del mondo, mentre il corpo è apparizione, manifestazione, rivelazione di un'essenza *differente* che si rivela *come* identica. Allo stesso modo il carattere psicologico-individuale è impronta e segno di una delle infinite modulazioni della volontà biologico-generica. Si potrebbe quindi dire che in Hartmann – a differenza di Schopenhauer – manchi una caratterologia intesa nei termini di “un'ermeneutica del carattere individuale che si esprime nel corpo specifico di un singolo uomo come essere particolare, caratteristico, psicologico e morale”<sup>109</sup>. Pur offrendo una ricca fenomenologia del regno animale e dell'istintualità umana che esemplifica l'assoluta preminenza dell'inconscio sul conscio, Hartmann si attesta perciò al livello di una corrispondenza indifferenziata fra i due poli, senza mostrare come l'assoluto-*Unbewußten* si declini diversificandosi nei vari caratteri individuali. L'originalità del carattere, che viene inteso come la risultante fra l'azione unificante dell'inconscio e la conformazione delle cellule cerebrali (a loro volta costituite da atomi), dipende allora nel sistema hartmanniano dalla specifica “disposizione” che le cellule cerebrali di ogni individuo acquisiscono o per ereditarietà o in virtù di un autonomo sviluppo fisiologico. Queste diverse “disposizioni”, che Hartmann non articola analiticamente, dipendono dunque, in ultima istanza, “dalla natura degli atomi che costituiscono le cellule cerebrali e dai rapporti che essi stabiliscono vicendevolmente”<sup>110</sup>.

La caratterologia schopenhaueriana appare quanto mai lontana sia da una concezione della coscienza basata scientificamente sulla disposizione degli atomi materiali, sia da una separazione – talora in Hartmann affatto rigida – tra conscio e inconscio: essa si declina

108 Cfr. E. v. Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, cit., pp. 263-265.

109 G. Gurisatti, *Caratterologia metafisica e saggezza*, cit., p. 124.

110 Cfr. G. Invernizzi, *Il pessimismo tedesco dell'Ottocento*, cit., p. 168.



semmai in un senso empirico, pratico ed *esistenziale* che dinamizza e concretizza la derivazione della corporeità singolare dalla realtà originaria dell'inconscio assoluto.

Nell'Inattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* Nietzsche attaccherà esplicitamente, e con pungente ironia, la filosofia di von Hartmann, che riconosce l'inconscio come "principio e scopo del processo del mondo":

Raramente abbiamo letto un'invenzione più allegra e una briconata più filosofica di quella di Hartmann [...]. Dal primo balbettio della coscienza fino al venir di nuovo scaraventati nel nulla [...], tutto questo è presentato in base alla fonte di ispirazione dell'inconscio, così spiritosamente inventata [...]. Il tutto è contraffatto in modo così ingannevole e con tanta leale serietà, come se si trattasse di una vera filosofia impegnata e non soltanto di filosofia per burla.<sup>111</sup>

Prima della critica di Nietzsche all'inconscio come causa prima, attività spirituale e principio unico del reale, il plesso fondamentale tra metafisica e "scienza del carattere", che rappresenterà il *focus* della riflessione di Julius Bahnsen<sup>112</sup>, permette a Schopenhauer di porsi oltre le teorie psicologiche dell'Assoluto, e allo stesso tempo di concepire la volontà non univocamente nei termini di una pulsione elementare, biologica, cieca, generica, irrazionale e dunque *inconscia*, bensì nei termini "di un plesso indissolubile [...] di razionale e irrazionale, coscienza e inconscio, intenzionalità e aintenzionalità [...]"<sup>113</sup>.

Il carattere del singolo, che si manifesta nel corpo in quanto "specchio dell'anima", non è riducibile per Schopenhauer né all'inconscio irrazionale né alla consapevolezza razionale, bensì attiene ad entrambi i poli: è "atto speciale di oggettivazione della volontà"<sup>114</sup>, ossia rappresenta "la stessa volontà individualmente determi-

---

111 UB II, § 9, p. 333.

112 Cfr. J. Bahnsen, *Beiträge zur Charakterologie*, a cura di J. Rudert, Barth, Leipzig 1932. Cfr. anche A. Ruest, *Julius Bahnsen*, in "Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft", XIX, 1932, pp. 165-204.

113 Cfr. W. Bernhard, *Schopenhauer und die moderne Charakterologie*, in "Schopenhauer Jahrbuch", XXXIV, 1963, pp. 44-45.

114 A Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, p. 177.



nata<sup>115</sup>, che si esprime non solo nelle azioni, ma anche nella forma visibile dell'organismo. In quanto *personalità individuale* e forma particolare che assume la volontà di vita nell'uomo, il carattere non corrisponde perciò all'elemento pulsionale-libidico, ovvero sessuale-genitale. Nella sua individualità, esso comprende senz'altro la componente genericamente e ciecamente biologica e irrazionale ma non è affatto traducibile *tout court* ad essa. Da questo punto di vista, come è già stato rilevato<sup>116</sup>, lo statuto insieme intenzionale e anintenzionale, volontario e involontario, consapevole e inconsapevole del carattere vieta di fatto di porre in continuità la caratterologia di Schopenhauer con la psicanalisi di Freud.

Quando la volontà si manifesta nella personalità del singolo, essa esprime “quel che ciascun uomo è” declinandosi e oggettivandosi individualmente come carattere: la vita si connota così come *forma* particolare del *Wille*. L'agire dell'uomo, il suo condursi, è riflesso, manifestazione visibile e specchio in cui si riflette la volontà di vivere. Ora, se il *Wille* esercita, nei confronti dell'intelletto cosciente, il proprio insindacabile primato, quest'ultimo “sta alla volontà in un rapporto strumentale”<sup>117</sup>. Come si è visto, solo illusoriamente siamo portati a credere che l'intelletto disponga liberamente della dimensione pulsionale e desiderativa della volontà come fa la governante con un bimbo o l'auriga con dei cavalli impetuosi. Giacché la componente consapevole e razionale del nostro agire è succube della volontà, sembra allora impossibile un'etica che modelli e corregga la volontà stessa, poiché ogni teoria opera solo sulla conoscenza, la quale non determina mai la volontà, ma è da questa determinata.

L'affermazione di una libertà della volontà, di un *liberum arbitrium indifferentiae*, osserva Schopenhauer, “si accorda nel modo

115 A. Schopenhauer, *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. II, p. 741.

116 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., pp. 114-121; Id., *Inconscio e carattere. Schopenhauer precursore di Freud e di Klages*, in “Schopenhauer Jahrbuch”, 86, 2005, pp. 217-242; Id., *Dizionario fisiognomico*, cit., pp. 135-136. Sulla distinzione epistemologica tra caratterologia e psicoanalisi cfr. H. Prinzhorn, *Charakterologie und Psychoanalyse*, in Id. (a cura di), *Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft und Leben*, Der neue Geist, Leipzig 1928, pp. 95-113.

117 A. Schopenhauer, *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. II, p. 312.

più preciso con il fatto di aver posto l'essenza dell'uomo in un *anima*, che sarebbe in origine un'essenza *conoscente*, anzi, propriamente, un'essenza astrattamente *pensante*, e solo in conseguenza di ciò anche un'essenza *volente*<sup>118</sup>. L'identificazione della volontà con il pensiero razionale conduce all'idea che l'uomo “sarebbe diventato ciò che è solo per effetto della sua *conoscenza*”<sup>119</sup>. Conoscendo razionalmente se stesso, l'uomo “risolverebbe poi di essere questo o quello, di agire così o così”, oppure, “per effetto di una nuova conoscenza, di decidere una nuova linea di condotta, dunque di diventare ancora un altro”<sup>120</sup>. Poiché, al contrario, è la volontà l'elemento primo e originario, e la coscienza è solo uno strumento fenomenico secondario di quest'ultima, ne consegue che “ogni uomo è quel che è per la sua volontà, e il suo carattere è originario”<sup>121</sup>. La coscienza sopraggiunge solo in seguito all'esperienza a rilevare l'essenza che ci costituisce originariamente: il carattere innato che ascrive alla nostra vita una forma *immutabile*. L'uomo pertanto “*conosce* se stesso in conseguenza e in conformità della natura della sua volontà, invece di *volere* in conseguenza e in conformità del suo conoscere”<sup>122</sup>; egli si illude circa la propria libertà di volere<sup>123</sup>, così come circa la possibilità di essere opera di se stesso e di plasmare la propria vita nelle forme che preferisce. L'individuo, scrive Schopenhauer, “non può risolvere di essere questo o quello, e neanche può diventare un altro; ma è, una volta per tutte, e solo successivamente conosce *che cosa è*”<sup>124</sup>. Si tratta evidentemente di una concezione del carattere di tipo immanentista e fissista coerente con la goethiana teoria della legge archetipica: la forma dell'uomo in quanto *ethos*, insieme dei costumi e delle abitudini, si rivela come essenza immutabile che determina il nostro destino in modo necessario:

---

118 Ivi, p. 538.

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*. Trad. leggermente modificata.

121 Ivi, p. 539.

122 *Ibidem*.

123 Cfr. A. Schopenhauer, *La libertà del volere umano* (1838), introd. di C. Vasoli, trad. it. di E. Pocar, Laterza, Roma-Bari 2011.

124 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, p. 539.



Chi, ammaestrato dall'esperienza o dall'altrui ammonizione, riconosce e deplora un difetto fondamentale del suo carattere, concepisce bene il fermo e onesto proposito di correggersi e smettere il difetto; ma ciononostante, alla prima occasione, il difetto trova campo libero. Nuovo pentimento, nuovo proponimento, nuovo fallimento. Quando ciò è avvenuto varie volte, egli si rende conto che non può correggersi, che il difetto è nella sua natura e personalità, anzi, che fa un tutt'uno con essa.<sup>125</sup>

Richiamandosi agli esempi greci di Aristotele e Stobeo, e poi al dogma cristiano della predestinazione, Schopenhauer argomenta la nostra sostanziale mancanza di libertà, dal momento che dal principio della vita sino alla fine l'uomo è destinato ad esplicitare lo stesso carattere, quand'anche questo fosse da lui medesimo disapprovato. Se l'intelletto subisce nel tempo trasformazioni di grande importanza, la volontà e il carattere rimangono invece intatti, e contemplanò imperturbabili e immutati il corso del tempo e il fluire dei suoi contenuti. Il singolo, dunque, non cambia: la sua vita e la sua condotta "cioè il suo carattere empirico, non sono che lo svolgimento [...] di disposizioni decise e immutabili, già riconoscibili nel bambino [...] quindi il suo comportamento è per così dire già fissato dalla sua nascita e nell'essenziale rimane sino alla fine uguale a se stesso"<sup>126</sup>.

Sarà propriamente questa professione di immanentismo caratterologico, conseguente a una visione metafisica della volontà come essenza eterna e originaria del mondo (*Urwille*), a costituire uno dei discrimini decisivi tra la visione della "forma di vita" di Schopenhauer e quella di Nietzsche. L'essenza individuale, pur velata e spesso mortificata dall'apparenza, permane in Schopenhauer come sostrato al gioco di maschere dell'esistenza, mentre per Nietzsche il carattere – inteso come ciò che connota la vita imprimendole una forma – non è che un'estemporanea manifestazione plastica della volontà di potenza: la sostanziale immutabilità della personalità si sgretola in un avvicinarsi infinito di superfici, che fanno dell'uomo un essere mutevole, camaleontico, capace di produrre e trasformare se stesso, e quindi fundamentalmente *libero*. Nietzsche, scrive Vat-

125 A. Schopenhauer, *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. II, p. 316.

126 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, p. 540.

timo parlando della maschera come “problema della *liberazione*”, “ha scelto di stare dalla parte del mondo ‘apparente’, rinnegando il *pathos* per la cosa in sé”<sup>127</sup>.

Diversi sono i luoghi testuali in cui Nietzsche si pone, schopenhauerianamente, in continuità con la critica del primato dell’intelletto e della coscienza: già in un breve scritto giovanile del 1864 intitolato *Sugli stati d’animo (Über die Stimmungen)*, egli rileva in effetti la supremazia dell’impulso (*Trieb*) – e in generale delle inclinazioni (*Stimmungen*) e delle passioni (*Neigungen*) – sulla volontà intesa come volontà cosciente (*bewußte Wille*): “O quante volte la volontà dorme e vegliano soltanto gli istinti e le inclinazioni! (*Wie oft schläft der Wille und nur die Triebe und Neigungen wachen!*)”<sup>128</sup>. In un frammento postumo del 1885 Nietzsche afferma che “dietro la coscienza lavorano gli impulsi (*hinter dem Bewußtsein arbeiten die Triebe*)”<sup>129</sup>. In un appunto successivo egli osserva che “tutti i nostri motivi coscienti sono fenomeni di superficie (*Oberflächen-Phänomenen*): dietro a essi sta la lotta (*Kampf*) dei nostri istinti (*Triebe*) e dei nostri stati (*Zustände*), la lotta per il potere (*Gewalt*)”<sup>130</sup>.

A partire dal 1867 – epoca di poco successiva alla prima lettura de *Il mondo come volontà e rappresentazione* – Nietzsche riconosce tuttavia proprio nella concezione schopenhaueriana del *Wille zum Leben* il bersaglio di una sua critica pervicace che si svilupperà trasversalmente negli scritti del filosofo sino al 1888. Tale critica emerge in modo chiaro e consolidato nell’*aforisma 127 de La gaia scienza*, intitolato *Postumo effetto della più antica religiosità*, che si apre in questi termini: “Chi non fa caso a nulla, crede che la volontà sia l’unico principio agente: volere sarebbe qualcosa di semplice, di assolutamente dato, di inderivabile, di intellegibile in sé [...]. La volontà è per lui una forza agente in maniera magica [...]”<sup>131</sup>. “Schopenhauer”, procede Nietzsche, “ha messo sul trono un’antichissima mitologia: non pare che abbia mai tentato un’analisi della volontà, dal momento che, come chiunque altro, anche lui *aveva fede* nella semplicità e nella immediatezza

127 G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera* (1974), Bompiani, Milano 2007, p. 26.

128 ÜS, a cura di M. Carpitella, in OFN I/I, 1998, p. 132.

129 NF 1884-1885, cit., p. 305, 39 [6].

130 NF 1885-1887, cit., p. 8, 1 [20].

131 FW, § 127, p. 131.

di ogni volere<sup>132</sup>. “Per credere alla volontà schopenhaueriana”, leggiamo in un frammento del 1883, “occorre una buona volontà di credere!”<sup>133</sup>. Il primato schopenhaueriano della volontà sull'intelletto attesta perciò, secondo Nietzsche, la volontà come un'illusoria e semplicistica causa prima (*Ursache*) metafisica: in questo senso l'intelletto per Schopenhauer non è che uno strumento attraverso il quale essa si manifesta, un derivato del *Wille* in quanto essenza originaria, fondamentale e anteriore alla rappresentazione. Nietzsche ipotizza di contro una natura *rappresentazionale*, interpretativa tanto dell'intelletto quanto della volontà<sup>134</sup>: il corpo in quanto Sé non è dunque il luogo di una miracolosa manifestazione in-differente del sovrasensibile (volontà) nel sensibile (corpo), ma corrisponde alla volontà. Vi è dunque per Nietzsche un gioco incessante tra sentire e pensare del quale la volontà è semmai una categoria derivata, un'invenzione funzionale per definire unitariamente a posteriori l'azione degli stimoli e l'accadere dei nostri processi psico-fisiologici. La dimensione pulsionale, istintuale, desiderativa, non costituisce perciò un orizzonte ipostatizzato a monte del corpo, ma è il corpo (*Leib*), che in quanto “grande ragione (*große Vernunft*)”<sup>135</sup> è anche scaturigine dell'intelletto. Il “Sé” (*Selbst*) come compendio di processi fisiologici e processi mentali – come osmosi di *res cogitans* e *res extensa* – “domina ed è signore anche dell'io”<sup>136</sup>; si ritira dal dominio della coscienza e dell'*ego* e li governa in un modo per loro imperscrutabile. Giacché il “Sé” non corrisponde affatto alla coscienza, ma è il “possente sovrano”, il “saggio ignoto” che abita il corpo ed è il corpo<sup>137</sup>, esso appare connotato in senso plurale e conflittuale (“una guerra e una pace”)<sup>138</sup>: è la “grande ragione”, come si legge nello Zarathustra, che “non dice ‘io’, ma fa ‘io’”<sup>139</sup>. L'io è dunque strumento e prodotto del corpo, che è scaturigine del pensare e del volere.

132 Ivi, pp. 131-132.

133 NF 1882-1884, cit., p. 3, 9 [2].

134 Cfr. L. Lupo, *Le colombe dello scettico. Riflessioni di Nietzsche sulla coscienza negli anni 1880-1888*, ETS, Pisa 2006, p. 122.

135 Za I, *Dei dispregiatori del corpo*, p. 34.

136 Ivi, pp. 34-35.

137 Ivi, p. 34.

138 *Ibidem*.

139 *Ibidem*.

Ecco che per definire l'azione a fondamento del conoscere Nietzsche attinge alla ricchezza del ventaglio lessicale di termini come “sentire” (*fühlen, empfinden*), “sensazione” (*Empfindung*), “sentimento” (*Gefühl*), “impressione sensoriale” (*Sinnes-Eindruck*), “percezione” (*Wahrnehmung*).

La coscienza appare allora un sovrano che non ha alcuna cognizione di ciò che avviene nel suo regno: “per quanto uno faccia progredire la sua conoscenza di sé, nessuna cosa potrà mai essere più incompleta del quadro di tutti quanti gli *istinti* che costituiscono la sua natura”<sup>140</sup>. Illudendosi di essere “reggente”, la coscienza ignora inevitabilmente “le singole faccende e gli interni turbamenti della comunità”<sup>141</sup>: essa non fa che scegliere e rendere perspicue e intellegibili una selezione di esperienze semplificate e dunque *falsate*.

In quanto intrico di dinamiche pulsionali di cui l'ego e la volontà cosciente non costituiscono affatto un *primum* gnoseologico, ma una conseguenza del nostro provare piacere o dolore, il corpo non può nemmeno essere considerato – in termini atomistico-democritei – alla stregua di una “pluralità di datità ultime quantitativamente irriducibili, ovvero come pluralità di monadi indivisibili”<sup>142</sup>, ma semmai come una trama di forze che intrattengono relazioni energetico-dinamiche, ossia un intreccio di “quanti di potenza”, di “quanti di energia” (*Kraft*), che di fatto non hanno un'essenza univocamente stabilita, una collocazione spaziotemporale, né una natura propriamente fisica<sup>143</sup>.

In questo senso Müller-Lauter rileva come non esistano per Nietzsche la “volontà di vita” ovvero la “volontà di potenza”: “Alla volontà di potenza pensata come principio generale e supremo non spetta alcuna esistenza. Di fatto essa esiste, come unica qualità, soltanto in quanti di potenza, oppure [...] soltanto in un

140 M, § 119, p. 89; cfr. FW, § 333, p. 191.

141 NF 1884-1885, cit., p. 325, 40 [21].

142 Cfr. A. Giacomelli, *Metafisica e soggettività. Per una critica all'interpretazione heideggeriana della volontà di potenza*, in E. Magno e M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto*, Mimesis, Milano 2016, p. 108; Id., *Dal culto alla cura. Il corpo di Nietzsche tra eugenetica ed etopoiesi*, in “Orbis et idearum”, 1, 2018, p. 152.

143 W. Müller-Lauter, *Volontà di potenza e nichilismo. Nietzsche e Heidegger*, trad. it. e cura di C. La Rocca, Parnaso, Trieste 1998, pp. 27 ss.

darsi multiforme e inafferrabile unitariamente, come essenza solo nella massa delle 'esistenze' in conflitto"<sup>144</sup>.

Il valore derivato della coscienza rispetto alla pluralità degli impulsi e la ricusa della natura metafisico-unitaria della volontà lasciano spazio ad una psicologia del molteplice e dell'infra-cosciente<sup>145</sup>, le cui istanze sono più alluse che spiegate da Nietzsche, il quale utilizza in maniera piuttosto libera e discontinua i termini "istinto" (*Instinkt*), "pulsione" (*Trieb*), "affetto" (*Affekt*), "tendenza" (*Hang*), "impeto" (*Drang*), che evocano la sfera delle "brame" (*Begierden*) e delle "passioni" (*Leidenschaften*).

La polarità schopenhaueriana tra volontà inconscia e irrazionale e l'intelletto cosciente, il cui rapporto si presenta rovesciato rispetto a quello ipotizzato dalla psicologia razionale, viene dunque scardinata da Nietzsche, che nega al *Wille* il rango di principio polverizzandolo nella pluralità psico-fisiologica dei *Triebe*, che costituisce la "grande ragione" del corpo. È vero infatti che Schopenhauer, al pari di Nietzsche, riconosce nel corpo la condizione di possibilità per la conoscenza, e tuttavia è la volontà – in quanto cosa in sé unica e indivisibile – che per il filosofo del *Mondo* è condizione di possibilità dell'esistenza del corpo, mentre per Nietzsche non vi è alcuna derivazione ontologica, alcuna differenza tra *Selbst* e *Leib*. "La volontà", afferma il filosofo, "è un'ipotesi che per me non spiega nulla"<sup>146</sup>; "la volontà: una illusione (*ein Wahn*)"<sup>147</sup>; e ancora: "non c'è alcuna 'volontà': si tratta solo di una semplificazione dell'intelletto (*das ist nur eine vereinfachende Conception des Verstandes*) come anche la nozione di 'materia'"<sup>148</sup>.

L'"enorme sintesi di intelletti e esseri viventi che si chiama 'uomo'"<sup>149</sup>, l'ideale nietzscheano di uomo come "animale non ancora stabilmente determinato (*Der Mensch als nicht festgestelltes*

144 Ivi, p. 37.

145 Abbiamo mostrato come questo termine sia preferibile a quello di "sub-cosciente", laddove il prefisso "sub-" presuppone una disposizione spaziale ed una gerarchia tra ciò che sta in alto (la coscienza) e ciò che sta in basso (l'inconscio), che in Nietzsche non sussiste. Cfr. A. Giacomelli, *Metafisica e soggettività. Per una critica all'interpretazione heideggeriana della volontà di potenza*, cit., p. 109.

146 NF 1882-1884, cit., p. 79, 3 [1] 277.

147 Ivi, p. 18, [9] 48.

148 Ivi, p. 330, [24] 34.

149 NF 1884-1885, cit., p. 257, 37 [4].



Thier)<sup>150</sup>, di soggetto plurale essenzialmente in-catturabile e diveniente (*Hinübergehender*), derubrica a “favola” l’unità della persona e presuppone dunque la dissoluzione della volontà, che svapora nella molteplicità dei meccanismi corporei e dei processi psicofisici che costituiscono il vero motore dell’azione. Il corpo si afferma così per Nietzsche come campo di forze e sistema di relazioni in cui la volontà di potenza si esprime come lotta dinamica degli impulsi, di cui l’io cosciente non è che conseguenza ed epifenomeno.

La volontà di potenza si caratterizza dunque anzitutto come complesso di impulsi, che costituiscono un intreccio plurale di stati d’animo, passioni, istinti e inclinazioni. Tale rete di infinite interconnessioni pulsionali che non solo precede, ma di fatto *determina* i processi conoscitivi razionali, costituisce tuttavia solo uno dei molti sensi che connotano l’enigmatica nozione di *Wille zur Macht*.

#### 6. *Volontà di verità e volontà di potenza come intensificazione e autosuperamento*

In un frammento della primavera del 1888, Nietzsche compendia in una lista le varie declinazioni in cui avrebbe voluto articolare la sua dottrina: “Volontà di potenza come ‘natura’, come vita, come volontà di verità, come religione, come arte, come morale, come umanità<sup>151</sup>. È noto, del resto, come Nietzsche non scrisse mai un’opera intitolata *Volontà di potenza*, che fu invece frutto di una composizione arbitraria – “esempio di faziosità e censure” –<sup>152</sup> di aforismi e frammenti, tratti dai più diversi luoghi del lascito del filosofo, operata dalla famigerata sorella Elisabeth Förster-Nietzsche e da alcuni collaboratori del *Nietzsche-Archiv*, a partire da Peter Gast (pseudonimo di Heinrich Köselitz)<sup>153</sup>.

150 JGB, § 62, p. 68.

151 NF 1888-1889, cit., p. 45, 14 [72]. Cfr. anche ivi, p. 44, 14 [71].

152 Cfr. A. Gnoli, F. Volpi, *Litigando nel nome di Nietzsche*, La Repubblica, 21 novembre 1992.

153 Una ricostruzione delle tormentate vicende editoriali dell’“opera” *La volontà di potenza* è riportata nella postfazione dell’edizione italiana che raccoglie i frammenti postumi ordinati da Elisabeth Förster-Nietzsche e Heinrich Köselitz. Cfr. M. Ferraris, *Storia della volontà di potenza*, in M. Ferraris-P. Kobau (a cura di), *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast*



Come testimonia il biografo Curt Paul Janz, nell'autunno del 1887 Nietzsche aveva iniziato un primo abbozzo di questa "opera sistematica fondamentale", enumerando una serie di appunti e di aforismi incompiuti (372 in tutto): si tratta di "abbozzi tematici, di segnali indicatori delle vie del pensiero, ma non di un'opera pubblicabile"<sup>154</sup>. Occorre pertanto distinguere fra l'idea filosofica che Nietzsche ebbe della volontà di potenza e il progetto di scrivere un'opera compiuta che portasse questo titolo: tale progetto è di fatto lasciato cadere dal filosofo, che trasforma e rifonde le proprie idee nel *Crepuscolo degli idoli* e ne *L'Anticristo*. Tra gli appunti di Nietzsche – procede il biografo – non c'è "nessuno sviluppo sistematico che indichi in una 'volontà di potenza' un movente primigenio del mondo, come ad esempio la φιλία e il νεῖκος (amore e odio) di Empedocle; o lo *spermatikòs lógos* degli Stoici, o, più vicina a lui, la 'volontà' di Schopenhauer"<sup>155</sup>.

Probabilmente proprio perché i 372 appunti nietzscheani "non recano nulla di sostanzialmente nuovo"<sup>156</sup>, in una lettera del 1888 Nietzsche rivela a Köselitz di non aver "ancora il coraggio necessario" per completare la sua trasvalutazione dei valori e sviluppare in termini sistematici la propria concezione di volontà di potenza, e di avere bisogno di altri dieci anni per sviluppare pienamente le proprie riflessioni<sup>157</sup>.

L'espressione *Wille zur Macht* compare per la prima volta nell'opera scritta di Nietzsche all'interno di *Così parlò Zarathustra*, nel capitolo intitolato *Dei mille e uno scopo*: "Una tavola dei valori è affissa su ogni popolo. Vedi: è la tavola dei suoi superamenti; vedi:

---

e Elisabeth Förster-Nietzsche, Bompiani, Milano 2001<sup>4</sup>, pp. 565-688. Tale operazione editoriale fu a sua volta considerata controversa e al centro di un acceso dibattito del quale non è possibile entrare nel merito in questo contesto. Sulle intenzioni di Nietzsche relative alla stesura de *La volontà di potenza* e sull'arbitrarietà con cui quest'opera venne assemblata in seguito cfr. anche C. Gentili, *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, introduzione a F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 2015, pp. XI-XII.

154 Cfr. J.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. II, *Il filosofo della solitudine (1879-1889)*, cit., p. 531.

155 Ivi, p. 532.

156 *Ibidem*.

157 E V, 1885-1889, trad. it. V. Vivarelli, a cura di G. Campioni e M.C. Fornari, Adelphi, Milano 2011, lettera a Heinrich Köselitz, 13 febbraio 1888, p. 560.



è la voce della sua volontà di potenza<sup>158</sup>. Nel secondo libro dello *Zarathustra* l'espressione compare altre due volte, rispettivamente nei capitoli *Della vittoria su se stessi* (*Von der Selbst-Überwindung*, letteralmente: “del superamento di sé”) e *Della redenzione* (*Von der Erlösung*). Nel primo di questi due capitoli Zarathustra, parlando della “volontà di verità” (*Wille zur Wahrheit*) e della volontà prepotente, da parte dei “saggissimi” (*die Weisesten*), “di rendere pensabile tutto l'essere” (*Wille zur Denkbarkeit alles Seienden*), nega la possibilità che l'essere possa “adattarsi e piegarsi” (*fügen und biegen*) alla brama conoscitiva “dominatrice” dei “saggi”. Volontà di potenza non è allora *conoscenza* in quanto imposizione di significati e di valori arbitrari all'essere, bensì “inesausta feconda volontà di vita”<sup>159</sup>. Se conoscere – nella sua accezione di “volontà di verità” – significa fissare e conservare l'essere, mortificare la vita riducendola al cadavere di un saputo, tale azione corrisponde per Zarathustra alla *negazione* della volontà di potenza, giacché, come si legge nel paragrafo 344 del libro quinto de *La gaia scienza* – aggiunto all'opera nel 1887 – “volontà di verità” – potrebbe essere un'occulta volontà di morte<sup>160</sup>. In questo passo fondamentale, intitolato *In che senso noi siamo ancora devoti* (a cui Nietzsche si richiama, nello stesso anno, nella *Genealogia della morale*)<sup>161</sup>, è contenuta *in nuce* la lezione prospettivistica di Nietzsche: conoscere non è che interpretare, laddove tra soggetto e oggetto la relazione si rivela inessenziale ovvero – in termini schopenhaueriani – puramente rappresentativa. La scienza, osserva Vattimo, non è che “un sistema di concetti convenzionali escogitati dall'uomo per ordinare il mondo e anche per dominarlo attraverso la tecnica”<sup>162</sup>, essa “nasce come sistema di finzioni utili per conservare e sviluppare la vita in un mondo ostile”<sup>163</sup>, come un complesso di metafore, o meglio “come organizzazione, sviluppo e consolidamento di un sistema metaforico di primo grado che è il linguaggio”<sup>164</sup>, il quale rappresenta l'iniziale tentativo da parte dell'uomo di ordinare convenzionalmente

---

158 Za I, *Dei mille e uno scopo*, p. 60.

159 Za II, *Della vittoria su se stessi*, p. 124.

160 FW, § 344, p. 207.

161 Cfr. GM III, pp. 356-357.

162 G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, cit., p. 24.

163 Ivi, p. 25.

164 Ivi, p. 24.





il mondo<sup>165</sup>. Ecco che anche nella scienza “le convinzioni non hanno alcun diritto di cittadinanza”: la *fede* nella verità della scienza deve “abbassarsi alla modestia di una ipotesi, di un provvisorio punto di vista, di una finzione regolativa”. La verità scientifica, in quanto riaffioramento di una *fede metafisica* sotto altre spoglie, deve sottostare per Nietzsche “a un controllo di polizia, alla polizia della diffidenza” (*unter polizeiliche Aufsicht gestellt zu bleiben, unter die Polizei des Misstrauens*)<sup>166</sup>. Cade così l'opposizione tradizionale tra fede e sapere, giacché la scienza è insieme volontà di verità e fede nella verità, credenza incondizionata che nulla sia più necessario della verità.

Aderire all'esistenza senza soggiogarla, senza volerne risolvere gli enigmi, questo è invece il senso della “gaia scienza” sotteso alla polemica di Zarathustra con i “sagghissimi”. Come la conoscenza non è risoluzione al denominatore comune di un'interpretazione univoca di ogni dato dell'esistenza, così la vita non è semplice volontà di persistere, di conservarsi, di *restare* in se stessi, ma è volontà di potenza in quanto *autosuperamento* (appunto: *Selbst-überwindung*). La potenza – rileva in questo senso Müller-Lauter – è “il qualcosa posto essenzialmente in ogni volere”<sup>167</sup>; essa è ampliamento del Sé psico-fisico che si esplicita nel dinamico superamento di qualsiasi impedimento alla vita, al suo accrescimento e alla sua riuscita. “Che significa vivere?”, si chiede Nietzsche ne *La gaia scienza*: “Respingere senza tregua da sé qualcosa che vuole morire [...]. Vuol dire esser crudeli e spietati contro tutto ciò che sta diventando debole e vecchio in noi [...]”<sup>168</sup>.

“Che cos'è felicità?” si chiede ancora Nietzsche ne *L'Anticristo*: “Sentire che la potenza sta crescendo, che una resistenza viene superata. Non appagamento, ma maggior potenza; non pace sovra ogni altra cosa, ma guerra; non virtù, ma gagliardia”<sup>169</sup>. In un frammento coevo si legge: “Proprio in ogni essere vivente si può mostrare nel modo più chiaro che esso fa di tutto per non conservarsi, per divenire *di più*...”<sup>170</sup>. Volontà di potenza dunque come tensione, desi-

165 Sul carattere metaforico del linguaggio in Nietzsche cfr. PZG, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, pp. 355-372.

166 FW, § 344, pp. 205-207.

167 Cfr. W. Müller-Lauter, *Volontà di potenza e nichilismo*, cit., p. 28.

168 FW, § 26, p. 60.

169 AC, trad. it. di F. Masini, in OFN, VI/III, 1970, § 2, pp. 168-169.

170 NF 1888-1889, cit., p. 91, 14 [121].



derio, aspirazione all'accrescimento: felicità (*Glück*) nei termini di incremento della potenza (*Macht*) contrapposta al "parsimonioso" principio di conservazione, al carattere essenzialmente reattivo caratteristico per Nietzsche della teoria evolucionistica darwiniana. Declinata nei termini dell'*expansio animi (et corporis)*, la natura fondamentale antieconomica della volontà di potenza si rivela agli antipodi rispetto alla visione gregaria del vantaggio evolutivo postulata da Darwin nella lotta biologica per l'esistenza<sup>171</sup>.

Se, dal punto di vista della filosofia della natura, Darwin rappresenta per Nietzsche un termine di paragone *critico*, un parallelo può forse essere ancora una volta tracciato con Goethe. Secondo la *Naturlehre* goethiana, in effetti, la mutua combinazione ritmica di forze che scandisce il fluire e il rifluire dell'esistenza risponde, oltre alla legge della polarità, a quella della *Steigerung* (ascesa graduale, intensificazione, elevazione): nel continuo movimento di unioni e separazioni tra elementi, il punto di fusione tra essi non è mai esattamente allo stesso livello di quello in cui ha precedentemente avuto luogo la separazione. Il ricongiungimento comporta sempre un accrescimento, un implemento di forza, che dà poi adito a nuove separazioni e a nuovi legami polari. Si potrebbe pensare ad un'affinità tra la spirale ascendente che connota la dinamica della *Steigerung* e il movimento della *Aufhebung* hegeliana, in cui il momento-polo positivo della "tesi" e quello negativo della "antitesi" vengono superati, ma insieme conservati ed *elevati* nella "sintesi".

E tuttavia l'apparente andamento teleologico-progressivo della *Steigerung* è in realtà una dinamica ciclica, di successione reversibile, che si ricongiunge con l'origine in una prospettiva di dinamismo e di circolarità incessante. Rifiutando di ordinare gli organismi in una sequenza continua "che dagli inizi imperfetti conduce fino al più alto compimento"<sup>172</sup>, Goethe ricusa in ambito naturale qualsiasi sfumatura finalistica e qualsiasi linearità storica, considerata

171 Sul complesso rapporto tra la filosofia di Nietzsche e l'evoluzionismo inglese della seconda metà del XIX secolo cfr. M.C. Fornari, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill*, ETS, Pisa 2006.

172 E. Steiger, *Goethe*, 3 voll., Atlantis, Zürich, 1962, vol. II, 1786-1814, pp. 111-112, cit. in E. Ferrario, *Dalla metamorfosi al tipo: lo sguardo di Goethe sulla natura animale*, in J.W. Goethe, *Gli scritti scientifici. Morfologia II: Zoologia*, a cura di E. Ferrario, Bologna, Il Capitello del Sole 1999, p. 295. Cfr. anche V. Maggiore, *La matrice della forma. Riflessioni sui vincoli me-*



– come sarà per Nietzsche – un fuorviante retaggio metafisico. In quanto scandita dall'alternanza di contrazione ed espansione della polarità, la *Steigerung* perciò non ha natura *dialettica*, ma *trasformativa*. Essa resta fedele al fenomenico, alla “terra”, nel momento in cui l'apice di un processo metamorfico resta pur sempre ancorato al sensibile.

L'“intensificazione” goethiana condivide quindi con il nietzscheano *Wille zur Macht* un'aspirazione alla crescita nei termini di una metamorfosi del vivente, ma anche una condizione di perenne incompiutezza, di tensione priva di uno scopo che non sia lo stesso autosuperamento.

Nell'invito di Nietzsche a non *permanere* semplicemente nella vita, ma ad implementare costantemente la propria potenza, va anche riconosciuto lo stimolo ad abbandonare l'illusione di riposare su una personalità monolitica e univoca, metafisicamente intesa come sostrato ontologico sotteso alla superficie dei molteplici mutamenti del singolo. Solo l'arte, da intendersi anzitutto come arte di *vivere*, secondo Nietzsche rende possibile quell'accrescimento e ampliamento del Sé psico-fisico che costituisce per l'uomo l'occasione di sperimentare pienamente l'infinita ricchezza del proprio potenziale:

Quanto trionfo di artista c'è nel senso di potenza! [...] e ogni volta che l'uomo si allietta, è sempre lo stesso nella sua gioia, si allietta come artista, gode se stesso come potenza [...]. L'arte e nient'altro che l'arte! Essa è la grande creatrice della possibilità di vivere, la grande seduttrice alla vita, il grande stimolante per vivere [...] contro ogni volontà di rinnegare la vita, come l'elemento anticristiano, antibuddhistico, antinichilistico per eccellenza.<sup>173</sup>

Ecco che se Nietzsche nega alla propria filosofia un carattere eudaimonologico declinato in senso piccolo-borghese (“Che importa la mia felicità? Essa è indigenza e feccia e un miserabile benessere”<sup>174</sup>; “Che importa la felicità! [...] da lungo tempo ormai non miro alla felicità, bensì miro alla mia opera”)<sup>175</sup>, l'unica “felicità” possi-

---

*tamorfici fra Estetica e Morfologia*, Aesthetica Preprint, Aesthetica Edizioni, Palermo 2017, p. 75.

173 NF 1888-1889, cit., p. 310, 17 [3].

174 Za, *Prologo* § 3, p. 7.

175 Ivi, IV, *Il sacrificio col miele*, p. 269.



bile consiste per l'uomo nel “divenire ciò che è” nei termini di un continuo processo di plasmazione artistica di sé e di celebrazione “espansiva” dell'esistenza.

In questo senso l'uomo “vasto”, sottile, libero, sano, tracotante e ben riuscito “deve essere l'apologeta nato della vita e la sua filosofia *eo ipso* deve esserne un'apoteosi, poiché questa, a se stessa, non può che dire sempre di “sì”<sup>176</sup>.

Come abbiamo mostrato altrove<sup>177</sup>, nel momento in cui viene intesa nei termini di un continuo autosuperamento ed accrescimento, la volontà di potenza si colloca agli antipodi di una nozione stoica come quella di *oikeiosis*, che postula – come possiamo leggere nel *De finibus* di Cicerone – la necessità, da parte dell'essere animato, di “conservare se stesso e il proprio stato (*ipsum sibi conciliari et commendari ad se conservandum et ad suum statum*)”<sup>178</sup>.

La *oikeiosis* in quanto impulso di autoconservazione e autosussistenza, di difesa di ciò che è stato dispensato dalla natura e di permanenza nel proprio essere (ricordiamo che il termine *oikos* indica anticamente lo spazio intimo e circoscritto della casa e dei beni familiari), costituisce l'esplicita eredità della dottrina spinoziana del *conatus in sese servandi* così come viene postulato nell'*Ethica ordine geometrico demonstrata*: “Ogni cosa, per quanto è in essa, si sforza (*conatur*) di preservare nel suo essere”<sup>179</sup>. Il debito di Spinoza nei confronti dello stoicismo si manifesta pertanto in questa invincibile necessità, da parte del singolo, di preservare se stesso; e tuttavia è decisivo che il filosofo dell'*Etica* non parli di *status*, ma di *conatus*, ponendo senz'altro l'accento sulla natura dinamica che determina “la stessa essenza dell'uomo”<sup>180</sup> – così come di qualsiasi altra cosa o vivente – in quanto sforzo e appetito (*appetitus*).

Vi è dunque, in Spinoza, una dimensione attiva dell'autoconservazione che è all'opera ovunque esattamente come la nietzscheana volontà di potenza. “Ogni volta che ho trovato un essere vivente”, afferma Zarathustra in *Della vittoria su se stessi*, “ho anche trovato volontà di potenza; e anche nella volontà di colui che serve ho

176 L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche*, cit., p. 129.

177 A. Giacomelli, “L'arte vale più della verità”. *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, in “Scenari”, 8, 2018, pp. 93-112.

178 Cicerone, *De finibus*, III 5, pp. 16 ss.

179 B. Spinoza, *Etica*, cit., III, prop. 6, p. 103.

180 Ivi, III, prop. 9, scol., p. 104.



trovato la volontà di essere padrone”<sup>181</sup>. Poco oltre la parola viene lasciata alla vita stessa, la quale confida a Zarathustra un segreto: “Vedi, disse, io sono il *continuo, necessario superamento di me stessa*” (*Was sich immer selber überwinden muss*, letteralmente: “ciò che si deve sempre oltrepassare”)<sup>182</sup>.

Già nel capitolo *Il canto della danza* – uno dei luoghi più poetici in cui Nietzsche opera una personificazione della vita – questa viene definita da Zarathustra “senza fondo” (*unergründlich*)<sup>183</sup>, vale a dire inoggettivabile, incompiuta, necessariamente sfuggente, immune alla fissazione epistemica. “Mutevole e selvaggia, e in tutto e per tutto femmina”, la vita, nella sua seducente malizia, è coinvolta in un incontro-scontro con Zarathustra; essa, una volta di più, non si lascia possedere, anche “se si cerca di afferrarla con reti”<sup>184</sup>. L'uomo, dichiara la vita ridendo, non fa che chiamarla “la fedele”, “l'eterna”, “la piena di mistero”, mancando inevitabilmente di cogliere il suo senso ultimo. L'amore di Zarathustra per la vita, questo atteggiamento squisitamente *philo-sofico*, di tensione erotica verso un oggetto inoggettivabile, incompiuto e necessariamente sfuggente, suscita la gelosia nella sua “saggezza selvaggia” (*wilden Weisheit*): “Quella mi disse incollerita: Tu vuoi, tu desideri, tu ami, soltanto per questo *lodi* la vita”. Tale “saggezza selvaggia” non può evidentemente essere assimilata all'apparente virtù dei “saggissimi”, risolti nello svelare la verità dell'essente: essa innesca semmai una relazione di tensione con la vita ma anche un indissolubile legame, una complementarità e una mescolanza con essa: “Io amo soltanto la vita [...] ma voglio bene – spesso troppo bene – alla saggezza, e questo perché essa mi ricorda moltissimo la vita! [...] che posso farci, se le due si assomigliano tanto?”<sup>185</sup>. Ecco che la “saggezza selvaggia” di Zarathustra non è scollamento dalla vita, ma adesione ad essa nella sua inafferrabilità e celebrazione del suo carattere libero ed elusivo: essa consiste nel cogliere lo smacco del filosofo rispetto alla sua volontà di possessione definitoria e di conquista del “vero”.

181 *Za II, Della vittoria su se stessi*, p. 125.

182 *Ivi*, p. 126.

183 *Ivi, Il canto della danza*, p. 118.

184 *Ibidem*.

185 *Ibidem*.

L'indisponibilità della vita ad essere disciplinata dalla ragione teoretico-scientifica rivela l'analogia essenziale tra prassi erotica ed artistica, entrambe accomunate – nelle loro accezioni più alte – dalla consapevolezza di un possesso impossibile. L'arte, come l'amore, deve abdicare alla volontà di dominio

Questo filosofico amore, che coinvolge in un triangolo Zarathustra, la vita e la saggezza, e che Nietzsche riprende ne *La seconda canzone di danza*, attiva un gioco seduttivo di distacchi e avvicinamenti che solo l'arte – nella fattispecie la *Tanzkunst* – rende possibile: “Nell'occhio tuo guardai, or non è molto, o vita: oro vidi lampeggiare nell'occhio tuo notturno, – il mio cuore si fermò di voluttà [...]. Ti temo vicina, ti amo lontana; la tua fuga mi alletta, il tuo cercarmi mi blocca”<sup>186</sup>.

La sconfitta della filosofia istituzionale di quei “saggissimi” che dell'essere vogliono prepotentemente vedere l'essenza e conoscere la verità, diventa allora la vittoria della *wilden Weisheit* come atto d'amore senza pretesa di possesso e di dominio. Lasciare l'essere libero da ogni presa violenta, ecco la “selvaggia saggezza”: amare la vita *com'è* senza sapere analiticamente *cos'è*.

### 7. Il “tipo”-Socrate e la Vita femina

È all'insegna di questo *pudore* che si può leggere l'aforisma *Vita femina*:

[...] Io sarei tentato di credere che fino a oggi le più alte vette di ogni bene, sia questo un'opera, un'azione, uomo o natura, siano state per i più, e persino per i migliori, qualcosa di nascosto e di velato [...]. Voglio dire che il mondo è stracolmo di cose belle, ma che ciò nonostante è povero, molto povero di begli attimi e disvelamenti di siffatte cose. Ma forse è questa la più potente magia della vita: c'è su di essa, intessuto d'oro, un velo di belle possibilità, colmo di promesse, di ritrosie, di pudori, d'irrisioni, di pietà, di seduzione. Sì, la vita è una donna!<sup>187</sup>

186 Ivi, *La seconda canzone di danza*, p. 258.

187 FW, § 339, pp. 200-201.

I temi decisivi del velo e del pudore vengono ripresi da Nietzsche in alcuni noti passi della prefazione alla seconda edizione de *La gaia scienza* del 1886:

No, questo cattivo gusto, questo volere la verità, la “verità a ogni costo”, questa farneticazione da adolescenti nell’amore della verità – ci sono venuti in uggia: per questo siamo troppo esperti, troppo rigorosi, troppo gioiosi, troppo bruciati, troppo profondi... Non crediamo più che verità resti ancora verità, se le si tolgono i veli di dosso [...]. Si dovrebbe onorare maggiormente il *pudore* con cui la natura si è nascosta sotto enigmi e variopinte incertezze. Forse la verità è una donna, che ha buone ragioni per non far vedere le sue ragioni [...]. Per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all’increspatura, alla pelle, adorare la parvenza, credere a forme, suoni, parole, all’intero Olimpo della parvenza!<sup>188</sup>

Sono i Greci che, in questa lettura di Nietzsche, “sapevano vivere” e che, per fare questo, hanno saputo “arrestarsi animosamente alla superficie”. “Tutto ciò che è profondo”, scrive Nietzsche in un celebre aforisma, “ama la maschera” (*Alles, was tief ist, liebt die Maske*)<sup>189</sup>: solo nella consapevolezza delle accezioni di volontà di potenza come autosuperamento, come accrescimento dinamico e come amore per la parvenza si comprende il senso dell’aforisma 340 de *La gaia scienza* intitolato *Socrate morente*, che segue a *Vita femina*.

Nella lettura nietzscheana, il tipo-Socrate diventa la quintessenza dell’irriguardosità e della declinazione deteriore detta volontà di potenza in quanto volontà di dominio e di possesso della *vita femina* poiché il suo piacere riposa sulla continua esigenza di togliere i veli, sulla “spudorata” ricerca dell’essenza, sulla presunzione e sulla “sublime illusione” di cogliere l’essere così come esso è: egli “gode e si appaga nel togliere il velo e trova il suo supremo fine e piacere nel processo di un disvelamento sempre felice”<sup>190</sup>.

Padre dell’interrogazione metafisica, Socrate pone la domanda filosofica originaria “che cos’è”? inaugurando, come già abbiamo

188 Ivi, *Prefazione alla seconda edizione*, pp. 19-20.

189 JGB, § 40, pp. 46-47. Abbiamo analizzato il tema della maschera e della “profondità della superficie” in A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., pp. 78-92. Sul punto cfr. anche G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 15-45.

190 GT, § 15, p. 99.



accennato, l'intera tradizione occidentale platonico-cristiana sotto il segno razionalistico. La volontà di verità si lega, nel maestro di Platone, alla ricerca della *virtù*, che segna la nascita della filosofia morale, la quale rende possibile pensare di stabilire l'essenza dell'uomo (che corrisponde alla sua anima) solo perseguendo determinati valori (il bene, il giusto, il bello, il santo) e cercando di possedere di questi una conoscenza il più possibile salda. Di qui l'inesausto interrogare socratico: "posto dal dio ai fianchi della città come ai fianchi di un cavallo grande e di buona razza, ma per sua stessa grandezza un poco tardo e bisognoso di essere stimolato da un tafano"<sup>191</sup>, Socrate ricerca implacabilmente il *ti estin* (τὶ ἔστιν, il "che cos'è") delle cose al di là della contingenza opinabile e dell'aleatoria pluralità dell'accidente; e benché l'esito di tale indagine sia per lo più aporetico nei dialoghi considerati autenticamente socratici, esso apre la strada all'indagine platonica sull'essenza (τί ἦν εἶναι, *ti en einai*).

Con il *ti estin* socratico la bella fluidità dionisiaca del mondo mitico-arcaico è perduta e ciò che conta è la sicurezza derivante dalla volontà di dominio che vuol unificare il reale in sistema. Il fondamento stesso della visione "tecnica" del mondo va così riconosciuto nell'esigenza di edificare un sapere dal contenuto stabile che esorcizzi l'incontrollabilità del divenire e si contrapponga all'incertezza artistica del *mythos* e ad un agire istintivo e vitale.

L'atto inaugurale della riflessione socratica – e poi platonica – consiste in questo senso in una *frattura* rispetto all'arcaica aderenza alla vita dei pensatori tragici: contrapponendo l'*episteme*, in quanto sapere che si stabilisce su fondamenta certe, all'instabilità della narrazione poetica e mitopoietica, Platone, secondo Nietzsche, non farebbe che portare a maturazione teoretica la visione della filosofia nella sua accezione socratica di *logos* come discorso stabile, "che si regge da sé", strumento razionale volto ad esorcizzare e a neutralizzare l'arte in quanto conoscenza fuorviante e illusoria, incapace di rispondere adeguatamente all'angoscioso sentimento di smarrimento dell'uomo innanzi alla presenza terribile del dolore e all'insensatezza della morte.

Lo schopenhaueriano errore epocale che postula, a partire da Anasagora, il primato dell'intelletto sulla volontà, viene qui rielaborato da Nietzsche in relazione a Socrate: fondamento del declino occidentale

---

191 Platone, *Apol.* 31 a.





è l'elevazione del tratto contemplativo e intellettuale come "vero" contrapposto all'elemento sensibile-vitale, percepito come torbida fonte di errore. La vita viene così spiritualizzata, sublimata, e dunque infiacchita e destituita del suo valore intrinseco. Il maestro di Platone, che cerca la verità al di là del mondo sensibile, diviene per Nietzsche il padre della *décadence*. Socrate il brutto, il plebeo, personificazione del "tipo di una forma di esistenza prima di lui mai esistita", il "tipo dell'uomo teoretico"<sup>192</sup>, fa la sua comparsa tra i greci corrompendo e castrando l'originario istinto ellenico per la vita assoggettandolo alla sua dottrina della ragione. Socrate dunque come archetipo del pensatore che vuole proclamare il primato della teoresi pura sui sensi, dominare la vita con il pensiero e insieme rivelare l'esistenza concreta del qui e dell'ora nella sua inconsistenza e nullità.

Da ciò Nietzsche inferisce la natura inesorabilmente *nichilista* della metafisica, che lungi dal nascere in virtù di una "meraviglia" giuliva, infantile e ingenua nei confronti del darsi del mondo, getta luce sulla verità che la vita è *niente*, è errore, è menzogna, è illusione. Argomentando razionalmente la verità dell'inconsistenza della vita, del suo non-essere, la filosofia socratica ha originato di fatto una cultura dell'infelicità: mentre l'arte non intende imporsi come sapere certo e indubitabile, né conosce la contrapposizione assoluta tra essere e non essere, il *logos* filosofico fornisce alla verità della morte e del dolore "un senso assoluto e sconosciuto di innegabilità"<sup>193</sup>.

Proprio in quanto intende istituire una forma di conoscenza vera e certa, che si contrapponga all'opinione (*doxa*), la filosofia socratico-platonica rivela la verità del dolore in termini ben più angoscianti del *mythos*: mentre il carattere allusivo, sfuggente, mai del tutto disvelante della narrazione mitica, della poesia e in generale dell'arte ricoprono con pudore l'abisso del tragico, lenendo attraverso il velo dell'illusione artistica la verità del nulla, la stabilità dell'*episteme* invece di sollevare dal dolore e dall'angoscia, finisce per attribuire a questi ultimi un fondamento razionale inconcusso.

Dal momento che Socrate, nel voler rivelare l'essenza della vita, ne mostra la sostanziale nullità, si comprende il senso della frase che Platone gli attribuisce nel *Fedone*, ripresa da Nietzsche nell'a-

192 GT, § 15, p. 99.

193 N. Cusano, *Emanuele Severino. Oltre il nichilismo*, cit., p. 31



forisma *Socrate morente*: “Critone, sono in debito di un gallo ad Asclepio”<sup>194</sup>. Come è noto, il sacrificio di un gallo ad Asclepio, dio della medicina, costituiva nel contesto della Grecia classica un segno di gratitudine da compiersi quando si guariva da una malattia. L’ultimo messaggio di Socrate, così come viene riportato da Platone, possiede quindi per Nietzsche il significato di un atto liberatorio: la vita, intesa come un’affezione e un fardello, volge *finalmente* al termine, e la morte viene celebrata come via d’uscita dalla nullità. “Queste ridicole e terribili ‘ultime parole’ significano per chi ha orecchie: ‘O Critone, la vita è una malattia’”<sup>195</sup>. “Possibile?”, si chiede Nietzsche: “Pessimista un uomo par suo [...]? Non s’era appunto preoccupato d’altro che di far buon viso alla vita, e per tutta la durata di essa aveva tenuto nascosto il suo giudizio ultimo, il suo più intimo sentimento! Socrate, Socrate *ha sofferto della vita*!”<sup>196</sup>.

Con il tipo-Socrate nasce di fatto la negazione ascetica della vita come *lacrimarum vallis*, quella mortificazione dell’esistenza che attraverso Platone si svilupperà e raggiungerà il suo apice nel Cristianesimo.



#### 8. *Volontà di potenza come arte. Ebbrezza e forma della festa*

Tra le opere giovanili compendiate e rielaborate ne *La nascita della tragedia* è compreso lo scritto della conferenza *Socrate e la tragedia*, tenuta da Nietzsche nell’aula del museo di Basilea il 1 febbraio 1870. La riscoperta del “dionisiaco”, che costituisce evidentemente una delle argomentazioni portanti della *Nascita* si lega in modo essenziale alla critica del “socratismo scientifico” inteso nei termini appena illustrati. L’intento ostentatamente “inattuale” di Nietzsche nell’opera appare allora quello di attivare un processo di risveglio dello spirito tragico-dionisiaco in funzione “antisocratica” rispetto alle condizioni culturali della civiltà del suo tempo: alla mortifera e degenerativa volontà di verità

194 FW, § 340, p. 201. Cfr. Platone, *Phaed.*, 118 a: “Critone, dobbiamo un gallo ad Asclepio: dateglielo, non dimenticatevene!”

195 FW, § 340, p. 201.

196 *Ibidem*.



di Socrate, a fondamento della insidiosa fede razionalistica nella scienza, si intende opporre una nuova *Bildung* artistica.

L'interpretazione del mondo antico da parte del giovane Nietzsche si sviluppa perciò nei termini di una *Artisten-Metaphysik*, volta alla dissoluzione della *décadance* intellettualistica e ad una partecipazione estetico-esistenziale al mito tragico. Dal momento che con il tipo anti-artista Socrate ha inizio la “metastasi dell'istinto tragico-artistico nella scienza”: tale istinto dovrà rinascere in ambiente moderno, al fine di fluidificare l'ormai pietrificato pensiero dialettico. Non l'impulso conoscitivo, bensì quello artistico deve scandire il ritmo di un popolo – quello tedesco – “teso ad un continuo vittorioso autosuperamento”<sup>197</sup>. L'appello alla *Selbst-überwindung* rivolto dal giovane Nietzsche ai connazionali nel nome di una *künstlerische Kultur* e di una *herrliche Kultur* fondate su una profonda connessione tra “vita”, “filosofia” e “arte” prelude – seppure implicitamente – a quella particolare accezione *estetica* della volontà di potenza che Nietzsche elaborerà solo a partire dagli scritti più tardi. “Sotto le forme apparentemente modeste di una polemica antifilologica”, osserva Masini, Nietzsche getta le basi “di un nuovo modello di cultura concepito come una potenziale ‘*Umwertung aller Werte*’, destinata a ristabilire i lineamenti dell'uomo tragico contro l'artificiosa compostezza etico teoretica della moderna *décadence*”<sup>198</sup>.

È Heidegger, nella sezione che apre il primo tomo del suo *Nietzsche*<sup>199</sup>, a proporre un'articolata ed esplicita trattazione della “volontà di potenza come arte”<sup>200</sup>. Prima tuttavia di proporre alcune riflessioni sulla lettura heideggeriana del *Wille zur Macht* nella sua peculiare accezione artistica una premessa appare necessaria: la “confrontazione”, ovvero l'incontro-scontro – nel senso di *Auseinandersetzung* – di Heidegger col pensiero di Nietzsche si può inten-

197 F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 95.

198 Ivi, pp. 96-97.

199 L'opera esce in due volumi nel 1961 e comprende la serie quasi ininterrotta di corsi dedicati da Heidegger a Nietzsche tra il 1936 e il 1945. La sezione del primo volume intitolata *La volontà di potenza come arte* costituisce la rielaborazione del corso svolto nel semestre invernale 1936/37.

200 Riprendiamo e integriamo, in questo paragrafo, alcune considerazioni contenute rispettivamente in A. Giacomelli, *Metafisica e soggettività. Per una critica all'interpretazione heideggeriana della volontà di potenza*, cit., pp. 99-101 e Id., “*L'arte vale più della verità*”. *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, cit., pp. 93-95.

dere come esperienza paradossale di una prossimità divergente, vale a dire di una *differenza* che rende possibile “il confronto reciproco con la cosa in questione (*die Sache*) in Nietzsche”<sup>201</sup>. Il problema di Heidegger in effetti non riguarda “ciò che ha veramente detto Nietzsche”, ossia il “seguire il modo in cui Nietzsche intendeva se stesso”, ma come il pensiero di Nietzsche sia determinato dalla filosofia occidentale e come esso stesso la determini: “Né la persona né l’opera di Nietzsche ci riguardano in quanto vogliamo renderne conto sotto l’aspetto storico e psicologico. L’unica cosa che ci riguarda è cosa significa nella storia dell’essere l’impronta di quell’itinerario di pensiero orientato in direzione della volontà di potenza”<sup>202</sup>. Heidegger non intende pertanto *riportare* il pensiero di Nietzsche, aderendovi e corrispondendovi con fedeltà filologica, quanto piuttosto *rispondere* a Nietzsche dibattendo introno all’essenziale. La “cosa in questione” investe la domanda fondamentale (*Grundfrage*), ovvero la domanda guida (*Leitfrage*) della filosofia intorno all’“intima essenza dell’essere”, che Nietzsche compendia per Heidegger nell’espressione “volontà di potenza” (*Wille zur Macht*)<sup>203</sup>.

Ai propri studenti e uditori Heidegger rivela che “il confronto con Nietzsche non è ancora cominciato”, e che “confronto significa critica genuina. È il modo unico e sommo di apprezzare un pensatore”<sup>204</sup>. Tale confronto conduce Heidegger ad un’identificazione che è allo stesso tempo trasfigurazione, ossimoro di quell’intima estraneità che Nietzsche aveva praticato per tutta la vita anche con gli amici più prossimi. Ciò che è in gioco nel duello è la possibilità del superamento della metafisica occidentale, che proprio nel pensiero di Nietzsche raggiungerebbe – secondo Heidegger – il suo apice e il suo compendio.

“La volontà di potenza [...] è la denominazione di ciò che costituisce il carattere fondamentale di tutto ciò che è [...]. L’espressione ‘volontà di potenza’ dà una risposta alla domanda che chiede che cosa mai è l’ente”<sup>205</sup>.

Il tema del *Wille zur Macht* come ultima risposta fornita dal pensiero occidentale alla questione squisitamente metafisica sull’essere

201 M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 20.

202 Ivi, pp. 474-475.

203 Ivi, p. 22.

204 Ivi, p. 23.

205 Ivi, p. 22.

dell'ente costituisce pertanto il fulcro ermeneutico della lettura heideggeriana di Nietzsche, lì dove per Heidegger il pensiero del filosofo di Röcken non costituisce la frammentazione in atto dei sistemi filosofici tradizionali, bensì un insieme coerente di dottrine fondamentali che vanno ricondotte alla radice della filosofia occidentale. L'idea di fondo dell'interpretazione heideggeriana consiste, in questa prospettiva, nel considerare Nietzsche "l'ultimo metafisico dell'occidente". Con una tesi radicalmente provocatoria, Heidegger non riconosce in Nietzsche il decostruttore immoralista dei pregiudizi, il maestro del sospetto, colui che filosofando con il martello frantuma la grande tradizione platonico-cristiana occidentale per porsi *oltre* l'orizzonte metafisico, ma, al contrario, il pensatore le cui dottrine fondamentali si rivelano ancora innestate nell'alveo di una storia dello spirito che riconosce i suoi padri – rispettivamente antico e moderno – in Platone e Cartesio.

La strategia appropriativa che connota l'analisi speculativa di Heidegger pone un problema ermeneutico: la peculiarità del colloquio tra filosofi può rispondere a leggi altre rispetto a quelle degli storici e dei tecnici del pensiero? Un tale corpo a corpo legittima un'interpretazione così controversa?<sup>206</sup> Connotando metafisicamente la volontà di potenza e inglobandola nella logica della rappresentazione propria della soggettività moderna, Heidegger mostra di riconoscere nel pensiero di Nietzsche l'ultima propaggine e il rovesciamento (*Umdrehung*) di quello platonico, e non piuttosto un percorso che conduce alla liberazione graduale dell'apparenza dall'essenza, ossia un itinerario in cui l'interpretazione si affranca da qualsiasi sostrato, inteso come *sub-stantia* o ὑποκείμενον.

206 In relazione alla "strategia appropriativa" esercitata da Heidegger nei confronti di pensatori come Aristotele, Kant e Nietzsche, Volpi afferma: "[...] egli interagisce e si cimenta con tali pensatori mirando non alla ricostruzione storiografica della loro posizione, bensì a cogliere la logica interna dei problemi da essi individuati e a sollecitarne, secondo la loro stessa dinamica, una formulazione più radicale. Per incastonare poi il tutto nella cornice del progetto filosofico che va perseguendo. Una strategia, dunque, che appare per forza di cose ambivalente, in quanto l'appropriazione implica da un lato l'assunzione e l'assimilazione, ma dall'altro anche lo scarto e la trasformazione". F. Volpi, Postfazione a M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 951.



In scritti intimamente connessi al Nietzsche quali *La dottrina platonica della verità* e *La sentenza di Nietzsche "Dio è morto"*, Heidegger mostra come Nietzsche, privilegiando il sensibile rispetto al sovrasensibile, la "fedeltà alla terra" rispetto al "mondo dietro il mondo", resterebbe prigioniero del sistema di riferimento che vorrebbe sovvertire, meritando il titolo di "platonico più sfrenato della storia della metafisica occidentale"<sup>207</sup>. Non sarà possibile, in questo contesto, mostrare come l'argomentazione heideggeriana, nella sua complessità e problematicità, giunga a considerare il pensiero di Nietzsche da un lato il rovesciamento del platonismo, dall'altro il culmine della metafisica soggettivistica moderna inaugurata da Cartesio: si cercherà piuttosto di circoscrivere il ragionamento al tema della volontà di potenza nella sua declinazione artistica.

Ponendosi in termini critici nei confronti dei fautori della *Lebensphilosophie*, Heidegger scrive:

Da tempo sulle cattedre di filosofia tedesche si va raccontando che Nietzsche non sarebbe un pensatore rigoroso, bensì un "filosofo-profeta". Nietzsche non farebbe parte dei filosofi che escogitano solo cose astratte, estranee alla vita e umbratili. Se mai lo si chiama filosofo, allora lo si deve intendere come "filosofo della vita". Con questa etichetta, da tempo in voga, si alimenta contemporaneamente il sospetto che la filosofia sia comunque cosa per morti e quindi, in fondo, non indispensabile. Un tale avviso coincide pienamente con l'opinione di coloro che salutano in Nietzsche il "filosofo della vita" che finalmente avrebbe sgombrato il campo dal pensiero astratto. Questi giudizi correnti su Nietzsche sono errati.<sup>208</sup>

Contro il prevalere di un "genere di spiegazione biografico-psicologica", Heidegger intende sottrarre l'opera nietzscheana dalle interpretazioni della "filosofia della vita" quali quella di Simmel, Klages, Jaspers, ma anche Heinrich Rickert, che nel suo *Die philosophie des Lebens* (1920) afferma che Nietzsche, "più di qualunque

207 M. Heidegger, *La dottrina platonica della verità* (1942), in *Segnavia*, cit., p. 182; Cfr. Id., *La sentenza di Nietzsche "Dio è morto"*, in *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 191-246.

208 M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 23.



altro, ha dato alla parola vita, con una forza verbale inusitata, quel fulgore che è per molti, oggi, una sua caratteristica<sup>209</sup>.

Nietzsche non sarebbe, nella lettura di Heidegger, il profeta di un vitalismo inteso come irrazionale abbandono all'irrequieto fluire del *Leben*, né d'altro canto promuoverebbe una comprensione della vita nei termini di un teoreticismo lontano dalla fatticità: ponendosi al di là di questi binomi, il filosofo, invece di ricusare il pensiero astratto, mostrerebbe la necessità di riconoscere in esso una forma di affermazione suprema di esistenza: "Il pensiero astratto è per molti una fatica – per me invece, nei giorni buoni, una festa e un'ebbrezza"<sup>210</sup>.

Emerge qui il significato della volontà di potenza come ebbrezza (*Rausch*) festiva: "Nella festa", scrive Nietzsche, "è compreso: orgoglio, tracotanza, sfrenatezza; la stravaganza; lo scherno per ogni forma di serietà e di perbenismo; una divina affermazione di sé per pienezza e perfezione animale – tutti stati d'animo a cui il cristiano non può onestamente dire di sì. *La festa è paganesimo* per eccellenza"<sup>211</sup>. La volontà di potenza come affermazione della vita è per Heidegger anche "festa del pensare" e non abbandono alla sbrigliatezza irriflessa, giacché "le feste richiedono una preparazione lunga e accurata"<sup>212</sup>.

Heidegger, del resto, non sviluppa ulteriormente questo ideale nietzscheano di un'arte delle feste, che costituisce tuttavia un filo rosso importante per comprendere in che termini l'arte possa generare nuove forme della cultura e, in senso lato, della vita. Per il giovane Nietzsche autore de *La visione dionisiaca del mondo* e de *La nascita della tragedia nei Bayreuther Festspiele* wagneriani la tragedia antica, anch'essa nata "dallo spirito della musica", doveva risuscitare. L'"opera d'arte totale" wagneriana (*Gesamtkunstwerk*) in atto al festival di Bayreuth doveva unire, come nel caso della tragedia greca, "tutte le arti in un centro per

209 H. Rickert, *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Mohr, Tübingen 1920, p. 19. Cfr. C. Gentili, *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, cit., p. XIII. (La traduzione del passo di Rickert è di C. Gentili).

210 NF 1884-1885, cit., p. 142, 34 [130].

211 NF 1887-1888, cit., p. 194, 10 [165].

212 M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 24.

creare il dramma, la più alta opera d'arte che si possa pensare"<sup>213</sup>. Essa doveva essere un'attualizzazione delle feste di Dioniso, che nella Grecia arcaica celebravano quel senso d'ebbrezza ingenerato "o per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e da popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra gioiosamente tutta la natura"<sup>214</sup>. L'intento programmatico di Nietzsche appare pertanto in questa fase quello di corrispondere all'appello di scritti teorici di Wagner come *Opera e dramma* (1851), *L'opera d'arte dell'avvenire* (1852), e *Beethoven* (1870), in cui "la preoccupazione centrale è quella della rinascita del mito visto come essenziale alla coerenza comunitaria"<sup>215</sup>, come necessità per destare l'inconscio del popolo assopito "sotto quel rigido manto di neve, che è la sua civilizzazione"<sup>216</sup>.

Come sottolinea Kerényi, pur professando un radicale ateismo, Nietzsche contrappose un dio greco a Cristo<sup>217</sup>: al figlio di Zeus e Semele pertiene, *prima* dell'ebbrezza, "il silenzioso e potente elemento vegetativo e arboreo"<sup>218</sup>. Dioniso è in effetti anzitutto il dio della vegetazione, della fertilità e della fecondità, che va poi connotandosi come "atmosfera della vite"<sup>219</sup>: l'emblema del culto dionisiaco diviene allora il tirso, ossia il bastone ricoperto sulla punta di edera e di vite.

Dio del vino – ma anche dell'invasamento profetico e dell'ispirazione poetica – Dioniso verrà venerato come Bacco nel mondo romano, e compendierà nella descrizione di Nietzsche gli effetti psicologici dell'"immenso orrore" e del mistico "rapimento estatico"<sup>220</sup>.

213 R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione* (1849), in Id., *Ricordi battaglie visioni*, trad. it. di E. Pocar, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, p. 299.

214 GT, § 1, p. 25.

215 G. Campioni-S. Barbera, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, ETS, Pisa 2010, p. 58.

216 R. Wagner, *Opera e dramma* (1851), trad. it. di L. Torchi, Bocca, Torino 1929, p. 325. Cfr. G. Campioni-S. Barbera, *Il genio tiranno*, cit., p. 59.

217 Cfr. K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile* (1976), trad. it. di L. Del Corno, a cura di M. Kerényi, Adelphi, Milano 2010, p. 11.

218 Ivi, p. 12.

219 Ivi, p. 13.

220 Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 44.



Il dionisiaco, in quanto “flusso della vita che divora le forme”<sup>221</sup>, da un lato pone di fronte alla terribile consapevolezza dell'insensatezza e del dolore, della vita in quanto “passare e perire”, dall'altro attiva una forza “liberamente poetante” che non teme il caos, ma lo eleva ad occasione per la creazione di simboli, di nuove forme, di libero esercizio di una vitalità inventiva e di una forza produttrice di metafore sempre inedite. In questi termini l'affermazione del dionisiaco corrisponde al rigetto della “rabbiosa, vendicativa avversione alla vita”<sup>222</sup>.

“Anche nel Medioevo tedesco”, scrive Nietzsche, “schiere sempre più vaste si agitavano sotto lo stesso potere dionisiaco, cantando e danzando e muovendosi da un luogo all'altro: in quei danzatori di San Giovanni e di San Vito noi riconosciamo le schiere bacchiche dei greci [...]”<sup>223</sup>. Esaltando il potere armonico di questo fecondo invasamento, Nietzsche mostra come “sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringa il legame unificante fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebri di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo”<sup>224</sup>. Proprio in ragione della sua potenza conciliatoria, la festa dionisiaca greca è separata da un “immenso abisso” da quella barbarica<sup>225</sup>. Mostrando di condividere alcuni profondi pregiudizi ampiamente diffusi nella filologia classica del secondo Ottocento<sup>226</sup>, Nietzsche in effetti contrappone la dimensione dionisiaca conciliata, artisticamente trasfigurata e armonicamente controbilanciata dall'impulso apollineo alla natura “grottescamente rozza” delle Sacee babilonesi, giacché “il nucleo di queste feste consisteva in un'esaltata sfrenatezza sessuale, le cui onde spazzavano via ogni senso della famiglia e dei suoi venerandi canoni; venivano qui liberate proprio le bestie più selvagge della natura, fino

221 G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, cit., p. 28.

222 GT, *Tentativo di autocritica*, § 5, p. 10.

223 GT, § 1, p. 25.

224 *Ibidem*. Trad. leggermente modificata.

225 GT, § 2, pp. 27-28.

226 Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., p. 45; cfr. anche M. Brusotti, *I “celebratori di feste”*. Nietzsche, la Grecia e l'arte delle feste, in P. D'Iorio, M.C. Fornari, L. Lupo, C. Piazzesi (a cura di), *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni*, ETS, Pisa 2015, p. 68.

a quell'orribile miscuglio di voluttà e crudeltà che a me è sempre apparso come il vero 'beveraggio delle streghe'<sup>227</sup>.

Nietzsche pertanto prescinde completamente dall'elemento rituale, culturale e cerimoniale presente *anche* nella festa babilonese, che riduce ad un mero regredire "dell'uomo a tigre e a scimmia"<sup>228</sup>, ed oppone a questa il "quadro delle feste greche di Dioniso, che Euripide traccia nelle baccanti; da questo quadro spira la stessa legiadria, la stessa ebbrezza musicale di trasfigurazione, che Scopa e Prassitele hanno tradotto in scultura"<sup>229</sup>. Lo stato dell'ebbrezza, leggiamo ne *La visione dionisiaca del mondo*, "è qualcosa di simile a quando si sogna e al tempo stesso si avverte che il sogno è appunto un sogno"<sup>230</sup>. Non si tratta di un completo oblio di sé in cui l'elemento soggettivo semplicemente svanisce, piuttosto "il seguace di Dioniso deve trovarsi nell'ebbrezza e al tempo stesso stare fuori di sé come un osservatore in agguato. La maestria artistica dionisiaca non si rivela in un'alternanza di assennatezza e di ebbrezza, bensì nella loro coesistenza"<sup>231</sup>. Si tratta di un passo cruciale per comprendere la natura stessa dell'arte tragica, che per il giovane Nietzsche è appunto polarità, in-differenza, reciproca implicazione ed equilibrata coesistenza fra luminosità della bella apparenza e oscurità dell'eccitazione febbrile, fra *principium individuationis* e sua lacerazione. È la potenza di Apollo "ad ammansire Dioniso", cosicché la festa si traduce in "idealizzazione dell'orgia"<sup>232</sup>.

Nelle lezioni sul culto greco tenute a Basilea tra il 1875 e il 1878 Nietzsche dà seguito alla speranza in una "futura arte delle feste". Come evidenzia Marco Brusotti, il tema della festa greca esula in questo contesto dalla forma ebbro-estatica del rito dionisiaco e diviene strumento antimetafisico di critica allo stereotipo della "serenità" classica<sup>233</sup>. Al centro dell'indagine di Nietzsche è il tipo del

227 GT, § 2, p. 28.

228 Ivi, p. 29.

229 PZG, *La visione dionisiaca del mondo*, § 1, p. 55.

230 Ivi, p. 51.

231 Ivi, pp. 51-52.

232 Ivi, p. 52.

233 M. Brusotti, *I "celebratori di feste". Nietzsche, la Grecità e l'arte delle feste*, cit., p. 69.

“greco celebratore di feste”<sup>234</sup> e insieme “la splendida visione” della forma d’arte ellenica nei cortei, nei templi, nel servizio divino. Il culto greco come forma di vita “era esemplare ed entusiasmante in quanto festa elevata ad arte: accresceva la gioia di vivere costituendo una “somma di tutte le *ricreazioni* e i *divertimenti*”<sup>235</sup>.

La festa greca come forma d’arte costituisce per Nietzsche il perfetto contraltare alla propria epoca del lavoro, che, come vedremo in seguito, riduce il “tempo libero” ad estemporanea eccezione rispetto ad una temporalità affaccendata, frenetica scandita meccanicamente dai doveri dell’impiego. È questo un elemento caratteristico della moderna *décadence* propria della Germania industrializzata e militarista di Bismarck. Anche lo studioso e il filologo sono inesorabilmente coinvolti nel ritmo affannoso del tempo figlio dell’etica calvinista del lavoro: “Ciò che per noi è oggetto di *ricerca* e di lavoro,” scrive Nietzsche, “è per i Greci motivo di festività. Essi sono, in senso eminente, i *celebratori di feste*”<sup>236</sup>. “L’energia straordinaria” investita dal Greco per l’“elaborazione del rituale del servizio divino”, che indica un rapporto tra festa e quotidianità inverso a quello caratteristico del XIX secolo<sup>237</sup>, trova corrispondenza nelle “pompe festive delle rappresentazioni” caratteristiche del Rinascimento italiano. Come mostra Jakob Burckhardt – punto di riferimento decisivo per Nietzsche – “la magnificenza artistica che l’Italia del rinascimento dispiega in queste ultime” coinvolge, come nel mondo greco, tutte le classi sociali in maniera trasversale e corale, esse, a differenza delle feste nord-europee e delle celebrazioni relative ad altri contesti storico-culturali, “erano il patrimonio di tutti”<sup>238</sup>.

Dalle due principali forme festive italiane – i Misteri e la Processione – si sviluppano nella ricostruzione burckhardtiana da un lato la farsa, il dramma profano e la pantomima, accompagnata dal canto e dal ballo, dall’altro “il Trionfo, vale a dire la

234 SDG, a cura di M. Posani Löwenstein, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 2012<sup>3</sup>, p. 11.

235 NF 1875-1876, cit., p. 145, 5 [150].

236 *Ibidem*.

237 M. Brusotti, *I “celebratori di feste”. Nietzsche, la Grecità e l’arte delle feste*, cit., p. 70.

238 J. Burckhardt, *La civiltà del rinascimento in Italia* (1860), a cura di E. Garin, Sansoni, Firenze 1955, p. 436.

processione di persone vestite in costume a piedi o su carri, con carattere dapprima prevalentemente sacro, poscia a poco a poco sempre più profano<sup>239</sup>.

“In un’epoca a corto di tempo libero”, osserva Brusotti, “Nietzsche è colpito dal fatto che ‘presso gli Ateniesi una sesta parte dell’anno era costituita da giorni festivi’<sup>240</sup>. In un importante passo di *Umano, troppo umano* intitolato *L’arte nell’epoca del lavoro*, di cui vale la pena riportare un ampio stralcio, Nietzsche mette in luce esplicitamente lo scarto tra mondo antico e modernità in relazione all’arte, al suo rapporto con la vita e con il valore del tempo:

Noi abbiamo la coscienza di un’età *laboriosa*: ciò non ci permette di dare all’arte le ore e le mattine migliori, neanche se quest’arte fosse la più grande e la più degna. Essa è per noi cosa d’ozio, di ricreazione: noi le dedichiamo i *resti* del nostro tempo e delle nostre forze. – È questo il fatto più generale, per il quale la posizione dell’arte rispetto alla vita è mutata: essa ha *contro* di sé, quando accampa le sue grandi pretese di tempo e di energia nei confronti dei destinatari dell’arte, la coscienza dei laboriosi e dei valenti, è obbligata a fare assegnamento sui privi di coscienza e sugli indolenti, che però, in conformità con la loro natura, proprio non sono fatti per la *grande* arte e sentono le sue pretese come presuntuosità. Per essa potrebbe perciò essere finita, poiché le manca l’aria e il respiro libero.<sup>241</sup>

Nonostante questa riflessione appartenga ad una fase del pensiero nietzscheano che ricusa l’impianto metafisico de *La nascita della tragedia*, queste considerazioni si pongono in continuità con la prefazione della *Nascita* dedicata Wagner, in cui Nietzsche mostra come l’intento di fondo del suo libro sia quello di risolvere un “serio problema tedesco”, vale a dire il problema della valutazione dell’arte, che dovrà subire un’ “inversione” rispetto alla tradizione consolidata secondo la quale essa è stata derubricata a “piacevole accessorio” (*lustiges Nebenbei*), “a tintinnio di sonagli (*Schellengeklingel*) di fronte alla ‘serietà dell’esistenza’<sup>242</sup>. Contro la mentalità mercantile dell’età del positivismo industriale, contro la visione

239 Ivi, pp. 436-437.

240 M. Brusotti, *I “celebratori di feste”. Nietzsche, la Grecità e l’arte delle feste*, cit., p. 70. Cfr. SDG, p. 11.

241 MAM II, § 170, pp. 202-203.

242 GT, *Prefazione a Richard Wagner*, pp. 19-20.

avvilente e svalutativa dell'arte nell'epoca della tirannia del lavoro e della "pietrificazione di ore buone ed elevatrici", Nietzsche dichiara la propria "inattuale" battaglia al fianco del maestro Wagner, al fine di assegnare all'arte la funzione essenziale di "vera attività metafisica di questa vita"<sup>243</sup>.

Tale polemica contro la decadenza moderna dell'arte intercetta evidentemente l'epilogo della parabola del Romanticismo, di cui *La nascita della tragedia* costituisce, per diversi aspetti, un attardato prodotto. Già Friedrich Schlegel nell'opera *Sullo studio della poesia greca* (1797) criticava la visione illuministica dell'arte come "grazioso gioco infantile"<sup>244</sup>, e tuttavia Nietzsche non intende semplicemente emancipare il problema estetico della grecità da pregiudiziali interpretazioni intellettualistiche o moralistiche, bensì "indicare sin dal principio che il tema centrale del libro è l'arte, il suo significato, la sua funzione e la sua relazione con la vita"<sup>245</sup>.

Ora, se l'arte è l'attività metafisica per eccellenza, che dice l'essenza del mondo, sotto questo angolo visuale *La nascita della tragedia* costituisce per Heidegger un primo passo verso quella che il Nietzsche maturo chiamerà la "trasvalutazione di tutti i valori". All'antico principio supremo – prima platonico e poi cristiano – secondo il quale "questo mondo non vale niente, deve esserci un mondo 'migliore' di questo intrappolato nella sensibilità, deve esserci al di sopra di esso un 'mondo vero', quello soprasensibile"<sup>246</sup>, Nietzsche opporrebbe la verità sensibile, corporea, fenomenica e dunque apparente dell'arte. La "trasvalutazione" (*Umwertung*) nietzscheana assume perciò per Heidegger il carattere di un "contromovimento" (*Gegenbewegung*): il "mondo vero", frutto della menzogna e della cattiva coscienza dei rinnegatori della vita, rivela la sua inconsistenza, la sua nullità, il suo carattere nichilista. "L'arte" – afferma Heidegger – "è il contromovimento per eccellenza che si oppone al nichilismo"<sup>247</sup>. In quanto volontà di potenza in senso essenziale, l'arte segna il principio di una nuova posizione

243 *Ibidem*.

244 F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1797), trad. it. a cura di A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Guida, Napoli 1988, p. 100.

245 G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., p. 39.

246 M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 82.

247 *Ibidem*.

di valori rispetto alla loro tradizionale collocazione nell'alveo della religione, della morale, della filosofia. Contro il moralista-nichilista, contro il prete asceta predicatore di morte, contro tutti coloro "che abitano un mondo dietro il mondo"<sup>248</sup>, si pone dunque il tipo del "filosofo-artista", per il quale l'arte è il dire sì al sensibile, alla parvenza, alla vita: "La volontà di parvenza, di illusione, di divenire e di cambiamento [...] vale qui come più profonda, più originaria, più metafisica della volontà di verità, di realtà, dell'essere"<sup>249</sup>.

Per comprendere a pieno la fondamentale tesi sull'arte, che di fatto corona e sintetizza l'estetica nietzscheana nella formula "l'arte vale più della verità"<sup>250</sup>, appare allora necessario fare riferimento alla relazione essenziale tra arte e fisiologia: in quanto "stimolante della vita", "funzione organica" che tonifica e "agisce come suggestione sui muscoli e sui sensi"<sup>251</sup>, l'arte può essere compresa in modo autentico solamente seguendo la strada maestra del corpo, contro tutte le scomuniche ascetiche della metafisica. Non si tratta evidentemente di dissolvere l'esperienza artistica negli stati nervosi ovvero nei processi metabolici in nome di un semplicistico riduzionismo biologico: "Lasciare l'arte in balia della fisiologia", rileva Heidegger, "sarebbe come ridurla al livello del funzionamento dei succhi gastrici"<sup>252</sup>. L'ambito proprio degli stati estetici – di creazione e fruizione – deve in effetti coinvolgere la natura vivente dell'uomo nella sua interezza psico-somatica. Non nelle astrazioni del puro spirito, né nei processi fisici positivisticamente intesi si compiono il produrre ed il contemplare: il fare e il godere artistico si esprimono bensì in virtù di quella peculiare disposizione complessiva del Sé che è l'ebbrezza.

Riemerge pertanto la centralità di questo stato psico-fisiologico corrispondente alla "dionisiaca volontà artistica" che è per Nietzsche la condizione necessaria dell'estetico in quanto potenziamento della forza e della pienezza. "Il senso dell'ebbrezza", scrive Nietzsche:

248 Za I, *Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo*, pp. 27-30.

249 NF 1888-1889, cit., p. 311, 17 [3] 3. Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 83.

250 Ivi, p. 312, 17 [3] 4.

251 Ivi, p. 85, 14 [119].

252 M. Heidegger, *Nietzsche*, p. 101.

Corrispondente in realtà a un *di più di forza*; [...]. Lo stato di piacere che si chiama ebbrezza è esattamente un alto senso di *potenza*... Le sensazioni di spazio e di tempo cambiano: immense distanze vengono abbracciate e quasi percepite per la prima volta; l'estensione dello sguardo su maggiori moltitudini e vastità; [...] la *fortezza* come senso d'imperio nei muscoli, come agilità e piacere del movimento, come danza, come leggerezza e *presto*.<sup>253</sup>

L'arte vale quindi più della verità nel momento in cui quest'ultima, secondo una fede bimillenaria, ha presupposto, per essere colta, la neutralizzazione del corpo, mentre abbiamo visto come per Nietzsche le *Stimmungen*, le disposizioni d'animo in cui si articola la volontà di potenza, e in particolare il sentimento dell'ebbrezza, costituiscono il modo fondamentale – più originario di quello conoscitivo-razionale-cosciente-intellettivo – di aprirsi al mondo. Ecco che l'accrescimento della propria *potentia* attraverso l'arte vale più della verità intesa socraticamente, platonicamente, e poi cristianamente, come approdo della conoscenza radicalmente anti-artistico, caratteristica dello spirito stanco, esaurito, inaridito e impoverito.

In questo senso il contrario della bellezza che scaturisce dall'ebbrezza, e quindi dalla sovrabbondanza di forza vitale, non è la bruttezza, ma la *tristitia*, che Spinoza definisce come “qualcosa che diminuisce la potenza d'agire del nostro corpo”<sup>254</sup>, e che Nietzsche intende come infrollimento dell'energia vitale. I tristi, i deboli, i fiacchi sono quindi innanzitutto incapaci di bellezza.

253 NF 1888-1889, cit., pp. 83-84, 14 [117].

254 B. Spinoza, *Etica*, cit., III, prop. 11, p. 105.

⊕

CAPITOLO III  
NIETZSCHE  
E LA PERSONIFICAZIONE SIMBOLICA  
Dal genio al saggio

[...] io amo te, vita misteriosa,  
sia che in Te io abbia esultato, pianto  
sia che Tu mi abbia dato felicità, o dolore.  
Io t'amo con tutte le tue afflizioni [...]  
Lascia che le tue fiamme mi assalgano,  
lascia che nelle vampe della lotta io  
possa sondare il baratro del tuo mistero.  
L. von Salomé, *Preghiera alla vita*

⊕

1. *Nascita della tragedia e metafisica del genio. Il dionisiaco e l'arte come redenzione*

⊕

L'attitudine creativa dell'ebbrezza suggerisce immediatamente l'immagine ingenuamente romantica del genio impetuoso e tracotante, dotato per natura di un immane e "demonico" talento individuale, che crea intuitivamente in preda alla passione sbrigliata e spontanea. Evidentemente il modello nietzscheano per questa specifica "forma di vita" è più complesso e – come gran parte dell'impianto teorico de *La nascita della tragedia* – si può considerare una filiazione concettuale della riflessione teorica schopenhaueriana e wagneriana.

Il tipo del genio si caratterizza, per Schopenhauer, come incarnazione di una peculiare eccezione, che consiste nel passaggio dalla conoscenza comune del particolare alla conoscenza dell'idea: quando la conoscenza "si strappa dal servizio della volontà", il soggetto diviene "soggetto puro della conoscenza [...] riposa nella ferma contemplazione dell'oggetto dato"<sup>1</sup>. Il genio pertanto, "sollevato

---

1 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, § 34, pp. 373-374.

⊕



dalla forza dello spirito”, sospende la maniera usuale di considerare le cose, si abbandona alla tranquilla contemplazione dell’oggetto, sprofonda in esso, si *perde* in esso dimenticando la propria individualità e la propria volontà, *recidendo* qualsiasi legame desiderativo, pulsionale, passionale con ciò che ha di fronte. Assorbito in questa intuizione della forma eterna, dell’idea e non più del particolare, l’individuo si emancipa dalla volontà, dal dolore, dal tempo, da qualsiasi contingenza materiale. La “pura osservazione oggettiva” geniale, ovvero la contemplazione dell’idea (intesa in senso platonico come essenza noumenica dell’oggetto sensibile), richiede in effetti “lo spezzarsi delle catene delle cause e delle condizioni di spazio e tempo”, che invece permangono ben salde nell’osservazione di carattere scientifico<sup>2</sup>.

Già nel 1812 il giovane Schopenhauer sintetizza questa dinamica di liberazione dal volere con l’espressione “coscienza migliore” (*bessere Bewußtsey*n), che si articola “al di là di ogni esperienza e di ogni ragione” nelle concretizzazioni empiriche del genio e della virtù (ossia della santità). Genio e santità possono dunque dispiegarsi solo a patto che la ragione si faccia da parte: in particolare, afferma Schopenhauer, con la rimozione della ragione teoretica giunge a manifestazione il genio, con quella della ragion pratica la virtù<sup>3</sup>. La “coscienza migliore”, leggiamo sempre nei manoscritti giovanili, è “cessazione assoluta del volere”<sup>4</sup>, negazione della brama. In un frammento dei primi mesi del 1813 le caratteristiche delle figure del genio e del santo si fanno più nitide:

Dedurre dalla ragione l’elemento morale (*das Moralische*) nell’agire è blasfemia. Nell’elemento morale si esprime la coscienza migliore, che sta alta al di sopra di ogni ragione (*hoch über alle Vernunft*), si manifesta nell’agire come santità, ed è la vera redenzione del mondo (*die wahre Welterlösung*); la stessa [coscienza migliore] si manifesta nell’arte come genio [...].<sup>5</sup>

2 Cfr. A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, cit., vol. I, p. 65.

3 Cfr. *ivi*, pp. 30-31.

4 A. Schopenhauer, *Scritti postumi*, vol. I: *I manoscritti giovanili (1804-1818)*, a cura di A. Hübscher, ed. it. diretta da F. Volpi, trad. it. di S. Barbera, Adelphi, Milano 1996, pp. 158-159.

5 A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, cit., vol. I, p. 44.



Il genio e il santo, seppure in termini differenti<sup>6</sup> sono entrambi figure di redenzione in quanto espressioni della coscienza migliore, che consentono di superare i limiti imposti dalle leggi di ragione e dalle “pretese totalizzatrici della nostra *Vernunft*”, ma anche di poterci redimere dalla finitezza del mondo temporale empirico<sup>7</sup>.

“È l’arte”, scrive Schopenhauer, ossia “l’opera del genio”, la forma di conoscenza eminente che considera “quell’unica autentica essenza del mondo, che sussiste fuori e indipendentemente da ogni relazione, che è il vero contenuto dei suoi fenomeni, non soggetto a mutamento e perciò conosciuto con verità identica in ogni tempo, in una parola, *le idee*, che sono l’oggettività immediata e adeguata della cosa in sé, della volontà”<sup>8</sup>.

Nell’arte la volontà individuale del genio tace nella contemplazione disinteressata dell’idea: attraverso la creazione figurativa, la poesia o la musica, il genio “riproduce le idee eterne”<sup>9</sup>, con l’unico fine di comunicare all’uomo comune la propria conoscenza intuitiva. “L’essenza del genio”, scrive Schopenhauer in un passo importante:

Consiste appunto in un’attitudine preponderante alla contemplazione; ma poiché questa richiede una totale dimenticanza della propria persona e dei suoi rapporti, la *genialità* non è nient’altro che la più perfetta *oggettività*, cioè direzione oggettiva dello spirito, op-

- 
- 6 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., pp. 225-226: “Il genio (arte, filosofia) e la virtù (ascesi, santità) costituiscono i due poli teorico e pratico della coscienza migliore [...]. Ciò che identifica il genio e il santo è la conoscenza intuitiva dell’essenza del mondo e della vita [...]. Ciò che li differenzia è invece il fatto che, mentre il genio si limita a manifestare e a riprodurre tale conoscenza nell’opera d’arte o nella filosofia (cosa di cui il santo è costitutivamente incapace), il santo la applica immediatamente alla sua volontà, la trasferisce cioè al suo *esse* e al suo *operari*, compiendo una conversione, negando il mondo (cosa di cui il genio è a sua volta costitutivamente incapace).
- 7 Cfr. N. De Cian, *Il ruolo della Critica del Giudizio nell’elaborazione della filosofia schopenhaueriana della redenzione*, in G. Campioni, L. Pica Ciarrarra, M. Segala (a cura di), *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Scritti in memoria di Sandro Barbera*, cit., p. 175.
- 8 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, § 36, p. 383.
- 9 *Ibidem*.



posta alla soggettiva, che mette capo alla propria persona, cioè alla volontà. In conseguenza la genialità è la capacità di comportarsi in modo puramente contemplativo [...] vale a dire la capacità di perdere completamente di vista il proprio interesse, il proprio volere e i propri fini, e in tal modo rinunciare appieno, per un certo tempo, alla propria personalità.<sup>10</sup>

Nel genio perciò l'intuizione oggettiva dell'idea e la sospensione della volontà sono estasi unitive estemporanee, momenti quietivi di gioia, felicità, pace trascendente in cui "ciò che si è afferrato" deve poi venire tradotto e riprodotto, "con arte meditata [...] per fissare in pensieri durevoli ciò che fluttua in ondeggiante apparizione"<sup>11</sup>.

Emerge palesemente, da queste considerazioni schopenhaueriane sull'artista, un'immagine del genio affatto diversa da quella stereotipata dell'individuo onnipotente, del soggetto prometeico che sfida il divino e vampirizza la natura con la propria *Herrschaft* e con la propria forza demiurgica. Alla *hybris* titanica del "genio tiranno", Schopenhauer oppone l'ascesi accogliente e contemplativa del genio de-soggettivizzato, il cui fare artistico è l'opposto dell'espressione di una personalità e di una volontà propria, di una produzione e creazione personale-individuale: il prodotto del genio è semmai la manifestazione dell'essere stesso che l'artista riflette in quanto "chiaro specchio dell'essenza del mondo"<sup>12</sup>.

In perfetta consonanza con la riflessione nietzscheana de *La nascita della tragedia*, l'arte ha per Schopenhauer al contempo un ruolo rivelativo e consolatorio: essa mostra l'abisso (la volontà cieca che in Nietzsche assume i tratti dell'originarietà dionisiaca del dolore) e al contempo redime da esso attraverso l'illusione (traendo fuori l'artista e il fruitore dell'opera dal circolo stregato del desi-

10 Ivi, pp. 384-385.

11 *Ibidem*. Cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. I, vv. 348-349, p. 29: "A quel che vaga imprecisa apparenza, i pensieri durevolmente diano forza e forma".

12 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, § 36, p. 385. Sulla consonanza tra la metafisica dell'arte di Schopenhauer, così come viene presentata nel *Mondo* e nei relativi *Supplementi*, e l'anti-soggettivismo heideggeriano relativo alla questione dell'opera d'arte come "lasciar-accadere l'evento della verità dell'ente in quanto tale" (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* [1936] trad. it. a cura di P. Chiodi, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 56, trad. leggermente modificata), cfr. G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020, pp. 155-187.

derio ed elevandolo a soggetto puro della conoscenza, “chiaro occhio del mondo”<sup>13</sup>). La schopenhaueriana emancipazione del genio dalla contingenza spazio-temporale e dalla soggettività – e dunque dall’assoggettamento alla parzialità del qui e dell’ora e dalla schiavitù delle brame individuali – corrisponde di fatto alla nietzscheana liberazione dell’artista dai propri scopi egoistici, dalla parzialità del *principium individuationis* e alla sua fusione, nell’atto creativo, con “l’uno originario”<sup>14</sup>. “L’artista”, scrive Nietzsche, “ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco [...]. L’io del lirico risuona dunque dell’abisso dell’essere, la sua ‘soggettività’ nel senso dell’estetica moderna è un’immaginazione”<sup>15</sup>. Poco oltre leggiamo: “In quanto però il soggetto è artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale [...]. Solo in quanto nell’atto della creazione artistica il genio si fonde con quell’artista originario del mondo, il primo sa qualcosa dell’essenza eterna dell’arte”<sup>16</sup>.

“L’uno originario” (*das Ur-eine*), “quel misterioso fondo del nostro essere di cui siamo l’apparenza”<sup>17</sup>, l’“intimo nocciolo della natura” e l’“unico fondamento del mondo”<sup>18</sup>, rappresenta certamente nella *Nascita* quel soggetto metafisico corrispondente alla volontà schopenhaueriana, che poi verrà rigettato e polverizzato da Nietzsche nella molteplicità fisiologica degli impulsi. Nel contesto della *Nascita* tale sfondo viene caratterizzato – in termini dionisiaci – come “eternamente sofferente” e “pieno di contraddizioni”<sup>19</sup>: di fronte a questo originario alveo oscuro, lacerante e contraddittorio, l’arte lenisce e sublima l’esistenza dal dolore senza tuttavia mai neutralizzare l’intimo legame con esso. La liberazione apollinea della bella parvenza, che getta il velo dell’apparenza (*Schein*) sull’essenza tragica del mondo, è un calmante estemporaneo e mai risolutivo della nostra condizione dolorosa. Essa sospende e libera dal tragico solo temporaneamente attraverso l’illusione, nei mede-

13 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, § 36, p. 385.

14 GT, § 4, p. 35.

15 Ivi, § 5, p. 41.

16 Ivi, p. 45.

17 Ivi, § 4, p. 35.

18 Ivi, p. 36.

19 Ivi, p. 35.

simi termini in cui, per Schopenhauer, l'estasi della creazione artistica spezza per un istante le catene della volontà.

Anche il mito, al quale Nietzsche revoca qualsiasi funzione di carattere fondativo<sup>20</sup> e che a partire da *La nascita della tragedia* appare al filosofo come *conseguenza* dell'impulso artistico, spinge l'uomo a creare immagini illusorie di dèi al fine di *sopportare* l'essenza tragica della vita. In quanto "immagine concentrata del mondo" e "abbreviazione dell'apparenza"<sup>21</sup>, la parola mitica non è (come nel caso di Otto) fonte vera dell'essere o rivelazione originaria, bensì – a sua volta – consolatorio velo di Maya, rappresentazione seduttiva, *artistica* dell'illusione (*Wahn*), creazione umana della bella parvenza a cui l'antico volle credere. Nietzsche tratteggia pertanto quella che si può definire una "cosmodicea estetica"<sup>22</sup>, una giustificazione dell'esistenza fondata su valori mitico-artistici. Anche la creazione del Pantheon olimpico rappresenta una teodicea, che appare all'artista greco *in sogno*:

Il Greco conobbe e senti i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici. [...] Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dèi: questo evento noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico del terrore fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza, in lenti passaggi, l'ordinamento divino olimpico della gioia, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli.<sup>23</sup>

Se il mito rientra nel regno dell'arte, che, "come maga che salva e risana, [...] è capace di rivolgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere"<sup>24</sup>, la conoscenza dionisiaca si rivela una *breccia* che mostra l'abisso del tragico, uno squarcio nel velo di Maya frutto del sogno artistico apollineo volto a sollevare l'esistenza dal dolore. L'arte perciò, specie nella forma apicale della tragedia attica,

20 Cfr. F. Cattaneo, *Tra apparenza ed eternità*, cit., p. 156.

21 GT, § 23, p. 151

22 Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., p. 73.

23 GT, § 3, p. 32.

24 Ivi, § 7, p. 56.

non ha una funzione puramente *lenitiva*: essa salva dall'assurdità e dalla sofferenza attraverso l'apparenza del sogno mitico, della bella forma plastica, della misurata chiarezza e della solare armonia apollinea, ma insieme mostra sempre ciò da cui salva, è *pharmakon* ambivalente, rimedio e veleno che non neutralizza mai completamente l'abisso.

L'apollineo dunque non è che una maschera del dionisiaco: "Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso"<sup>25</sup>. Ecco che Nietzsche, utilizzando una metafora tratta dal *Mondo come volontà e rappresentazione*, afferma che l'opera d'arte apollinea è come una piccola barca che fluttua su un mare (dionisiaco) in tempesta:

Come sul mare infuria che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde, un navigante siede su un battello, confidando nella debole imbarcazione; così l'individuo sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel *principium individuationis*.<sup>26</sup>

Questo rapporto polare tra apollineo e dionisiaco, che così profondamente si approssima a quello schopenhaueriano tra volontà e rappresentazione, non deve tuttavia indurre a riconoscere nell'impianto metafisico de *La nascita della tragedia* una mera riproposizione attardata della riflessione estetica di Schopenhauer. Se in effetti la dissoluzione della soggettività che il genio esperisce praticando la "coscienza migliore" nei termini della liberazione del volere va nella direzione della *negazione* della vita, che già al giovane Schopenhauer appare l'unica via compatibile con una condizione di "quiete, felicità e pace", la natura nietzscheana del dionisiaco non postula affatto un auto-annichilimento ascetico, un voltare le spalle al mondo, un ripudio della dimensione corporale e sensuale da compiere in vista della *noluntas*. Al contrario, come si è visto, l'ebbrezza dionisiaca *stimola* la vita respingendo nettamente il suo rassegnato rifiuto. In quanto espressione – seppure ancora inconsapevole all'altezza de *La nascita della tragedia* – della volontà di potenza, ciò che Nietzsche intende indicare con

---

25 Ivi, § 21, p. 145.

26 Ivi, § 1, p. 24.

il “dionisiaco” è allora la capacità dell'animo umano di far fronte alle più drammatiche contraddizioni senza soccombere, e anzi di gioire della lacerazione estrema:

Il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più aspri, la volontà di vivere rallegrantesi, nel sacrificio dei suoi tipi più elevati, della propria inesauribilità, questo io ho chiamato dionisiaco [...]. Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente sgravarsi della medesima [...]: ma per essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il *piacere dell'annientamento*.<sup>27</sup>

Sin dalla sua prima opera esplicitamente filosofica Nietzsche preconizza, attraverso il simbolo dionisiaco, la propria dottrina matura dell'*amor fati*, che consiste nel “dire di sì (*Jasagen*)” alla vita, nel *giustificare* la vita pur nei suoi aspetti notturni, terribili, problematici e abissali. Capace di un radicale “pessimismo della forza”, l'uomo “assapora il male puro, crudo, trova che il *male insensato* è il più interessante”<sup>28</sup>. Amare il negativo ed il tragico, significa assumerli come parti integranti ed essenziali dell'esistenza, e dunque non intenderli più come “male”: non si tratta di giustificare l'insostenibile, ma di coglierlo come una componente necessaria del vivere, laddove il dolore dell'esistenza risulta intrecciato con la gioia e con il piacere, con la gaiezza e con la serenità.

Solo nell'atto della creazione artistica – e in primis nella creazione artistica in quanto plasmazione di se stessi e della propria esistenza – la sofferenza del mondo, l'insensatezza del tragico, lo smarrimento innanzi alla morte trovano un senso. Solo trasfigurando artisticamente se stessi in seguaci di Dioniso diventa possibile sublimare il tragico in innocente gioco artistico: ma cosa significa, fuor di metafora, plasmare e costituire la propria vita in senso dionisiaco? Una indicazione in questo senso si riscontra nelle pagine di *Ecce homo* dedicate allo *Zarathustra*: “Un presupposto decisivo per un compito dionisiaco è la durezza del martello, il piacere stesso di distruggere. L'imperativo ‘diventare duri!’, la più riposta certezza *che tutti i creatori sono*

27 GD, *Quel che devo agli antichi*, p. 161.

28 NF 1887-1888, cit., p. 117, 10 [21].



*duri*, è il vero segno di una natura dionisiaca<sup>29</sup>. Una lettura superficiale di questo passo suggerisce l'immagine tanto ingenua quanto insidiosamente ideologica di un Nietzsche "muscolare", che indica in modo marziale il sentiero eroico della "durezza". Una citazione dallo *Zarathustra*<sup>30</sup>, ripresa sempre in *Ecce Homo*, complica tuttavia produttivamente questo scenario descrivendo

L'anima dall'estensione più ampia, che dentro di sé può correre ed errare e vagare nelle più vaste lontananze; [...] – l'anima che è, e che si immerge nel divenire; l'anima che ha e vuole gettarsi nel volere e nel desiderio: [...] l'anima più saggia, cui la follia parla più suadente di tutto: – la più capace di amare se stessa, in cui tutte le cose hanno il loro corso e ricorso, flusso e riflusso [...].<sup>31</sup>

A commento di questo passaggio, Nietzsche sottolinea: "*Ma questo è il concetto stesso di Dioniso*"<sup>32</sup>. Non durezza in senso violento e prevaricante dunque, né lirismo "selvaggio" e sfrenatezza orgiastica, né ancora volontà nichilista di distruzione indiscriminata, bensì equilibrio, capacità dell'anima di contenere la contraddizione nella sua tensione fecondamente irrisolta (giacché l'enigma non è ciò che attende di essere sciolto), governo armonico e insieme dinamico delle proprie pulsioni e padronanza del proprio sé psico-fisico. A riprova di ciò, le parole di Nietzsche appaiono estremamente chiare:

Il problema psicologico del tipo Zarathustra è questo: come mai colui che dice no in misura inaudita, che mette in opera il no di fronte a tutto ciò a cui finora è stato detto sì, nondimeno possa esser l'opposto di uno spirito negatore; come mai colui che porta il peso più grande del destino, un compito fatale, nondimeno possa essere lo spirito più leggero, quello che sta più al di là – Zarathustra è un danzatore –: come mai colui che ha la visione più dura, più tremenda della realtà, che ha pensato "il pensiero più abissale", nondimeno non vi ravvisi nessuna obiezione contro l'esistenza, neppure contro il suo eterno ritorno – ma anzi una ragione di più per essere egli stesso il sì eterno a tutte le cose, 'l'immenso illimitato dire

29 EH, *Così parlò Zarathustra*, p. 359.

30 Za III, *Di antiche tavole e nuove*, § 19, p. 255.

31 EH, *Così parlò Zarathustra*, p. 354.

32 *Ibidem*.







si e amen?... 'In tutti gli abissi io porto con me la benedizione del mio sì'... *Ma ancora una volta questo è il concetto di Dioniso.*<sup>33</sup>

Nel *Crepuscolo degli idoli*, Nietzsche compendia la sua concezione del dionisiaco – nonché alcuni tratti dell'oltreuomo, enfatizzandone la natura equilibrata – nella figura di Goethe:

Goethe concepiva un uomo forte, di elevata cultura, esperto in ogni faccenda di questo mondo, che tiene in freno se stesso e ha il rispetto di sé, un uomo che può osare di concedersi tutto l'orizzonte e tutta la ricchezza della naturalità, che per questa libertà è forte abbastanza; l'uomo tollerante non per debolezza ma sulla base della sua forza, perché sa usare a suo vantaggio ciò di cui perirebbe una natura media; l'uomo per cui non esiste più nulla di proibito, salvo la *debolezza*, si chiami essa vizio o virtù... Un tale spirito *divenuto libero* sta al centro del tutto con un fatalismo gioioso e fiducioso, nella *fede* [...] che ogni cosa si redima e si affermi nel tutto – *egli non nega più*... Ma una fede siffatta è la più alta di tutte le fedi possibili: l'ho battezzata con il nome di *Dioniso*.<sup>34</sup>

Concepire se stessi come opera d'arte dionisiaca significa allora affermare la vita divinizzandone le forme *tout court* e dunque possedere un'anima sufficientemente vasta da contenere “felicitamente” la conflittualità dell'esistenza. È propriamente in questo senso che Zarathustra parla dell'*Übermensch* come di un “mare” tanto vasto da poter accogliere e assorbire in sé ogni prodotto del “negativo”, ogni scoria della *décadence*, senza risultarne inquinato: “Davvero un fiume immondo è l'uomo. Bisogna essere un mare per accogliere un fiume immondo, senza diventare impuri”<sup>35</sup>. Ebbene, se la figura enigmatica e controversa dell'oltreuomo simboleggia il puro e *ab-solutum* dire di sì alla vita in ogni suo aspetto, allo stesso tempo l'*Übermensch* esprime la fondamentale capacità dionisiaca di modulare creativamente e strategicamente le proprie

33 Za III, *Prima che il sole ascenda*, p. 186; cfr. anche EH, *Così parlò Zarathustra*, p. 355.

34 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 49, p. 151.

35 Za, *Prologo*, § 3, p. 6.



pulsioni, di giocare liberamente con le maschere dell'esistenza senza mai rimanere succube di nessuna di esse<sup>36</sup>.

Al brano del *Crepuscolo* fa eco un altro brano di *Ecce homo* in cui Nietzsche descrive se stesso riprendendo i tratti della natura dionisiaca e dell'uomo goethiano "ben riuscito", che alludono a quelli dell'oltreuomo:

E in fondo da che cosa si riconosce l'essere *benriuscito*? Dal fatto che un uomo ben riuscito fa bene ai nostri sensi; che è tagliato in un legno duro, delicato e odoroso al tempo stesso. Gli è gradito solo ciò che a lui è conveniente; il suo piacere, il suo desiderio cessano appena si supera la misura del conveniente. Indovina i rimedi contro i malanni, trae vantaggio dalle disavventure; ciò che non lo uccide lo rafforza. Per istinto egli fa una somma, *a modo suo*, di tutto ciò che vede, ascolta, vive [...]. Non crede né alla "disgrazia", né alla "colpa": sa chiudere i conti con se stesso, con gli altri, sa *dimenticare*, – è sufficientemente forte perché tutto *debba* apparirgli per il meglio.<sup>37</sup>

Nel famoso "tentativo di autocritica" scritto nel 1886 in occasione della terza edizione de *La nascita della tragedia* (e dunque successivo alla stesura dello *Zarathustra*) Nietzsche si rammarica di aver espresso, nella sua opera giovanile, "faticosamente [...] con formule schopenhaueriane e kantiane valutazioni estranee e nuove, le quali contrastavano radicalmente con lo spirito di Kant e di Scho-

36 La fondamentale attitudine allo *Ja-Sagen*, l'*amor fati* come canto del "sì e amen" non comporta affatto una affermazione indifferente e indiscriminata di qualsiasi forma della vita, una pigra e apatica assunzione dell'equipollenza delle prospettive, la quale verrebbe a neutralizzare lo stesso spirito *critico* di Zarathustra (e di Nietzsche stesso), la sua facoltà di determinare delle *differenze* tra figure positive e negative dell'esistenza. Al contrario, sia Nietzsche che il suo profeta persiano elaborano alternative costruttive e forti: il genio creatore, lo spirito libero, l'aristocratico, l'uomo della conoscenza sono personificazioni simboliche che si contrappongono ai modelli delle "malattie dello spirito" quali il prete asceta, il melanconico, il mago-istrione, il filisteo della cultura e in generale l'ultimo uomo. Abbracciare la totalità nella differenza, distinguere senza valutare moralisticamente, sono allora le caratteristiche dell'*Übermensch*, che *accoglie* la vita, nel senso che ne coglie pienamente le plurali iridescenze, sfumature, "differenze di grado" (NF 1888-1889, cit., p. 41, 14 [65]), senza tuttavia discriminare, giudicare, selezionare e irrigidire le esperienze vitali attraverso una volontà violenta.

37 EH, *Perché sono così saggio*, § 2, p. 274.

penhauer<sup>38</sup>. Riprendendo letteralmente un passo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Nietzsche si chiede:

Come pensava infatti Schopenhauer sulla tragedia? “Ciò che dà alla visione tragica il particolare slancio di elevazione” – egli dice [...] “è il farsi strada della conoscenza che il mondo, la vita, non possono dare nessuna vera soddisfazione, e che per questa conseguenza *non meritano* il nostro attaccamento: in questo consiste lo spirito tragico – esso conduce dunque alla *rassegnazione*”. Oh, quanto diversamente parlava Dioniso a me! Oh, quanto lontano mi era allora proprio tutto questo rassegnazionismo!<sup>39</sup>

Nel pessimismo di Schopenhauer, del quale da giovane aveva apprezzato la “metafisica d'artista”, il Nietzsche maturo riconosce esplicitamente l'eredità della dottrina platonico-cristiana, che si fonda sulla “nausea” e sulla “sazietà che la vita ha della vita [...]”. L'odio contro il ‘mondo’, la maledizione delle passioni, la paura della bellezza e della sensualità, un al di là inventato per meglio calunniare l'al di qua, in fondo un'aspirazione al nulla, alla fine, al riposo, al ‘sabato dei sabati’<sup>40</sup>.

Andrebbero sottolineati, rispetto all'accostamento nietzscheano della metafisica schopenhaueriana al platonismo e al Cristianesimo, almeno due aspetti problematici. In primo luogo, quella di Schopenhauer fu in effetti una lettura “eretica” del platonismo, nella misura in cui per Platone l'oggetto dell'arte non è l'essere, l'idea ossia l'essenza delle cose bensì, all'opposto, il non-essere, l'illusione, la menzogna. Di qui l'anatema di Platone nei confronti dell'arte come espressione di massima lontananza dalla verità, a cui si oppone l'elevazione dell'arte da parte di Schopenhauer, che in essa riconosce una via privilegiata per la visione del vero e un'occasione per il genio di fondersi con l'idea. Per Schopenhauer perciò “‘arte’, ‘essere’ e ‘verità’ fanno, antiplatonicamente, tutt'uno”<sup>41</sup>. In secondo luogo, proprio in virtù della sua sostanziale opposizione alla dottrina platonica delle idee in relazione all'arte, l'estetica schopenhaueriana non può che discostarsi dalla condan-

38 GT, *Tentativo di autocritica*, § 6, p. 12.

39 *Ibidem*.

40 Ivi, pp. 11-12.

41 G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 171.



na (platonica) dell'arte caratteristica del Cristianesimo, che, scrive Nietzsche, “respinge l'arte, ogni arte, nel regno della menzogna – ossia la nega, la dannava, la condanna”<sup>42</sup>.

La critica di Nietzsche a Schopenhauer, al di là di queste precisazioni, costituirà un motivo ricorrente negli scritti maturi del filosofo, che riconoscerà nell'antico maestro il “tipo umano” ed il simbolo per eccellenza del pessimismo, della rassegnazione, dell'ostilità alla vita e dell'ascesi quietista. Si tratta, anche in questo caso, di un'operazione ermeneutica che andrebbe problematizzata<sup>43</sup>; prima tuttavia di ragionare sulle “forme di vita ascetiche”, appare opportuna un'ulteriore articolazione del “tipo”-Schopenhauer negli scritti giovanili di Nietzsche, giacché – sia ne *La nascita della tragedia* che nelle *Considerazioni inattuali* – la figura stessa del filosofo di Danzica appare decisiva per un'ulteriore caratterizzazione della *Lebensform* del genio.

## 2. Il cavaliere, la morte e il diavolo e il “tipo”-Schopenhauer nelle Inattuali

Ancora ne *La nascita della tragedia* Nietzsche celebra in Schopenhauer l'unico pensatore in grado di gettare lo sguardo sull’“eterna piaga dell'esistenza”<sup>44</sup>, il solo ad avere il coraggio e l'onestà di fissare l'essenza desolante della verità come dolore. L'immagine plastica che più efficacemente connota questo *pathos* schopenhaueriano della verità corrisponde per Nietzsche all'incisione a bulino realizzata da Dürer nel 1513, intitolata *Il cavaliere, la morte e il diavolo (Ritter, Tod und Teufel)*. Tratteggiando fosca-mente il deserto della nostra cultura stanca, marcescente e appassita, Nietzsche descrive con celebri parole la tragica intransigenza del maestro di Danzica:

42 GT, *Tentativo di autocritica*, § 5, p. 10.

43 Per una critica ad una lettura dell’“ascesi” in Nietzsche nei termini della mera mortificazione della vita cfr. G. Gurisatti, *Sull'utilità e il danno dell'ideale ascetico per la filosofia*, cit., pp. 181-210; Id., *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 355-360.

44 GT, § 18, p. 119.



Invano cerchiamo di trovare anche una sola radice robustamente ramificata, un pezzo di terra fertile e sana: dappertutto polvere, sabbia, irrigidimento, languore. Al riguardo un solitario sconsolato non potrebbe scegliersi un simbolo migliore del cavaliere con la morte e il diavolo, come lo ha disegnato Dürer, il cavaliere con l'armatura, dallo sguardo di bronzo, duro, che sa prendere il suo cammino terribile, imperturbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere di Dürer fu il nostro Schopenhauer; gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non esiste il suo pari.<sup>45</sup>

Il parallelismo tra il pessimismo di Schopenhauer e la figura del *Ritter* di Dürer – che si potrebbe estendere alla severità nordica di Wagner – richiama immediatamente quello sfondo romantico del “germanesimo” sul quale si staglia ancora la riflessione del giovane Nietzsche autore della *Nascita*. Già nel 1868 egli scriveva a Erwin Rohde: “A me piace in Wagner ciò che mi piace in Schopenhauer: il soffio etico, il profumo faustiano, la croce, la morte, la tomba [...]”<sup>46</sup>. Ancora privo della nuova “fede in un'imminente rinascita dell'antichità ellenica”<sup>47</sup>, senza nutrire alcuna speranza in un rinnovamento dello spirito tedesco ad opera della “magia di fuoco” della musica, Schopenhauer richiama, attraverso l'allegoria di Dürer, il tipo del cavaliere luterano, l'*ethos* cupamente sublime del templare teutone, come sottolinea – non senza enfasi ideologica – Ernst Bertram<sup>48</sup>. “Voi vivete come cavalieri (*Euer Leben ist eine Ritterschaft*)”<sup>49</sup>, scrive Lutero nel 1546 poco prima della sua morte, mentre in una predica domenicale del 9 marzo 1522 afferma: “Siamo tutti chiamati a morire, e nessuno di noi morirà per l'altro, ma ognuno di voi deve essere personalmente corazzato e armato per combattere con il diavolo e la morte (*jeglicher in eigener*

45 Ivi, § 20, p. 136.

46 E I, 1850-1869, trad. it. e a cura di M.L. Pampaloni Fama, Adelphi, Milano 1976, lettera a Erwin Rohde, 8 ottobre 1868, p. 629.

47 GT, § 20, p. 136.

48 Cfr. E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia* (1918), trad. it. di M. Keller, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1988, pp. 92-93.

49 M. Luther, *Luthers Briefe von Schliessung der Wittenberger Concordie bis zu seinem Tode*, in W.M. Leberecht (a cura di), *Dr. Martin Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken, vollständig aus der verschiedenen Ausgabe seiner Werke und Briefe*, Bd. 5., Reimer, Berlin 1825-1856, 1828, pp. 773-801.



*Person muss geharnischt und gerüstet sein für sich selbst mit dem Teufel und Tode zu kämpfen) [...]*<sup>50</sup>.

L'immagine del “coraggioso” (*Mutig*) è ciò che affascina Nietzsche nell'incisione del maestro di Norimberga, che realizza *Il cavaliere, la morte e il diavolo* ispirandosi alla *fiera gravitas* del *miles christianus* protagonista dell'umanesimo settentrionale.

Incarnazione della concezione militante del cavaliere luterano, il *Ritter* incede in una terra che si è fatta tetra. Pessimismo nordico, romanticismo della morte, coraggio della verità ed ebbrezza della disperazione convergono in questa allegoria, che tuttavia Dürer realizza con spirito assai diverso rispetto ai *San Giorgio a cavallo* concepiti rispettivamente nel 1502-03 e nel 1508. In questi casi il santo è aureolato, vittorioso con il dragone già abbattuto ai suoi piedi<sup>51</sup>, mentre nell'incisione del 1513 l'esito della battaglia contro i poteri delle tenebre è tutt'altro che assodato: il cavaliere non sconfigge trionfalmente alcun drago, ma attraversa l'orrore e sembra comprendere – come farà Schopenhauer – che dalla *lacrimarum valle* non c'è redenzione, che ovunque egli sia è “polvere, sabbia, irrigidimento, languore”. Simbolo di un pessimismo cavalleresco “che non rifugge ciò che è terribile, la morte, né ciò che è ambiguo, il diavolo, ma lo cerca, lo accetta, lo vuole”<sup>52</sup>, lo Schopenhauer di Nietzsche, similmente al *Ritter* di Dürer, non si oppone come san Giorgio alle potenze delle tenebre, ma in qualche modo riconosce in esse le sue figure araldiche<sup>53</sup>.

L'immagine ideale del coraggio e della risoluta fermezza, che potremmo approssimare alla *fortitudo animi* stoica, sottende allora, nella rappresentazione düreriana, un lato oscuro: il cavaliere compendia in effetti in sé anche i tratti notturni del mercenario

50 M. Luther, *Acht Sermone Dr. Martin Luthers, von ihm gepredigt in der Fastenzeit 9.–16. März 1522*, in K. Bornkamm, G. Ebeling (a cura di), *Martin Luther. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1., Fischer, Frankfurt a. M. 1983, pp. 271–301. Cfr. A. Giacomelli, *Nietzsche als Enkel der Lutherischen Reformation: Dürers Ritter; Tod und Teufel als Sinnbild des nordischen Christentums*, in H. Heit, A.U. Sommer (a cura di), *Nietzsche und die Reformation*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 157-164.

51 Cfr. M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma 2002, p. 39.

52 E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 94.

53 Cfr. M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., p. 45.



immerso “nell’ombra greve della ferocia, del male e della morte, dell’incubo che [...] ne segnano l’incedere”<sup>54</sup>.

Sembra di scorgere, nel truce sguardo del cavaliere, lo stesso *pathos* apocalittico che promanano le opere coeve di Hieronymus Bosch, il cui cosmo figurativo è un perturbante manifesto del carattere “negativo”, sempre esposto alla perdita, alla follia e alla dannazione dell’*humanitas* fiamminga<sup>55</sup>.

Sbiadisce allora l’aura ideale del “cavaliere della verità”, incarnazione del coraggio germanico, e forse – al di là della suggestione messianica – il *Ritter* di Dürer non è altri che un brigante famelico, un lanzicheneco spiantato, immagine del tramonto del volto diurno, celebrativo e festoso della magnificenza cortese, dei suoi amori e dei suoi giochi d’armi<sup>56</sup>.

Questo doppio registro dell’impresa cavalleresca – che è insieme avventura della verità e ventura tragica – non è riscontrabile nel passo della *Nascita*, in cui, con l’immagine del *Ritter*, Nietzsche si limita a elevare Schopenhauer a modello di arditezza filosofica. E tuttavia, se ad una lettura più attenta l’incisione düreriana da ideale immagine del coraggio si rivela testimonianza di un *declino* epocale, la stessa immagine di Schopenhauer, come si è anticipato, tenderà a perdere la sua aura sino a divenire, negli scritti maturi di Nietzsche, addirittura un esempio di viltà. “La sua passione per la conoscenza non fu grande abbastanza da voler soffrire per essa: egli si trincerò (*er verschanzte sich*)”<sup>57</sup>. Il maestro di gioventù si sottrae, agli occhi di Nietzsche, alla tragedia della propria vita e all’ostilità dell’esistenza, barricandosi nella più completa negazione dello spirito cavalleresco<sup>58</sup>, opponendo all’audacia e al gusto della scoperta la fuga ascetica nella *voluntas*.

54 Ivi, p. 46.

55 Cfr. A. Giacomelli, *L’Umanesimo e i suoi mostri. Rinascite e naufragi dell’humanitas tra Hieronymus Bosch, Friedrich Nietzsche e Thomas Mann*, in “Paradosso”, 2, 2019, pp. 125-142. Riprendiamo e ampliamo, in questo paragrafo alcune considerazioni sviluppate in A. Giacomelli, *A uno spirito libero. Su Nietzsche, Dürer e Montaigne*, in A. Cocco, M. Ghilardi (a cura di), *La necessità dell’altro. Scritti in onore di Adone Brandalise*, Mimesis, Milano 2019, pp. 159-160.

56 *Ibidem*.

57 NF 1879-1881, trad. it. di F. Masini, in OFN V/I, 1964, p. 507, 6 [380].

58 Cfr. E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 96.

Nell'Inattuale *Schopenhauer come educatore* questa rottura nei confronti del filosofo di Danzica non si è ancora consumata, al contrario, Schopenhauer assume nello stesso tempo i tratti tipologici del genio e dell'educatore (*Erzieher*), similmente a come accadrà con Wagner nella quarta Inattuale *Richard Wagner a Bayreuth*. In questo scritto del 1874 Nietzsche compara il ruolo del maestro al "benigno rovesciarsi di una pioggia notturna" che nutre i "germi delicati delle piante"<sup>59</sup>. È così che l'*Erzieher* consente all'allievo di crescere e plasmarsi naturalmente, di imboccare il sentiero che lo conduce a divenire più vasto, sottile, profondo e forte<sup>60</sup>.

Un simile maestro fu per il giovane Nietzsche Schopenhauer: un educatore filosofo che con il proprio esempio si innalzò al di sopra della convenzione, si oppose al proprio tempo e risvegliò alla vita il tempo altro dell'inattualità. Esempio vivente di un'individualità superiore, Schopenhauer è incarnazione di uno "spirito liberissimo e vigoroso"<sup>61</sup>, di una personalità in grado di affermare se stessa in aperta ostilità con la cultura dominante del proprio tempo. Nella scrittura schietta, rude e insieme amichevole del filosofo, nel suo "fare cavalleresco e duro", Nietzsche respira un'aria corroborante, effetto di "una certa inimitabile scioltezza e naturalezza quale la possiedono gli uomini che dentro di sé si sentono in casa, e sono padroni di una casa molto ricca"<sup>62</sup>.

La critica della cultura diviene, nel contesto di questa Inattuale, una caratteristica essenziale del genio filosofico, che aspira all'indipendenza dallo Stato, dalla fede religiosa, dall'istituzione universitaria e dalla casta accademica. Comincia a delinarsi in questi termini la *Lebensform* dello spirito libero, del *Freigeist* come figura del grande demistificatore, affatto disaffezionato ai confini definiti della Nazione, del Dogma, dell'Accademia. Il genio tuttavia resta in questo contesto ancora una figura romantico-prophetica radicata nell'alveo del germanesimo (Kant, Hölderlin, Kleist, Goethe), non ancora espressione dell'ideale illuministico-nomadico dello sradicamento (*Entwürzelung*) e

59 UB III, p. 363.

60 Cfr. A. Giacomelli, *A uno spirito libero. Su Nietzsche, Dürer e Montaigne*, cit., p. 153.

61 UB III, p. 371.

62 Ivi, p. 370.



dell'ironica diffidenza di matrice francese. "L'esempio più possente che abbiamo davanti", scrive Nietzsche, "quello di Richard Wagner, mostra come il genio non debba aver paura di entrare nella più ostile contraddizione con le forme e gli ordinamenti esistenti, quando vuole far spiccare in piena luce l'ordine e la verità superiori che in lui vivono"<sup>63</sup>. "Per mezzo di Schopenhauer", procede Nietzsche, "*possiamo educarci contro il nostro tempo*"<sup>64</sup>. Contro "l'epoca degli automi" e del "caos atomistico", contro la civiltà della "scienza pura" come "macchina stridula del pensare e del calcolare", o ancora contro l'attualità della divisione del lavoro e del sapere a compartimenti stagni, il fine di ogni cultura deve essere la creazione del genio<sup>65</sup>: è questo per Nietzsche il compito (*Aufgabe*) supremo all'altezza delle *Considerazioni inattuali*. Alla radice della vera cultura è dunque "l'anelito degli uomini di *rinascere* come santo e come genio"<sup>66</sup>.

Il *Sinn-bild* del genio appare libero da ogni legge giacché la sua natura disprezza sovranamente le logiche 'attuali' dell'omologazione e dell'efficienza quantitativo-performativa, combattendo tutto ciò che ostacola un pieno e libero possesso di sé. Propri di Schopenhauer sono la misantropia e il solipsismo esistenziale di chi vive da superiore – come l'aquila – tra le vette della contemplazione, riconoscendo nella vita un oggetto di teoresi e di studio più che una fonte di sofferenza. "I veri grandi spiriti", leggiamo nei *Parerga*, "costruiscono, come le aquile, i loro nidi a grandi altezze, nella solitudine"<sup>67</sup>. Gli eventi della vita propria e altrui vengono osservati, da questo "artista della ragione", nel perfetto distacco da ogni prassi e con placida calma<sup>68</sup>. Rispetto alla conoscenza estetico-intuitiva del genio artistico, il tipo del genio teoretico è connotato da una tendenza cogitativo-riflessiva che perviene alla "coscienza migliore" in termini più mediati, e tuttavia, come il *Kunstgenie*, il filosofo coglie l'oggettività pura dell'idea in modo totalmente affranca-

---

63 Ivi, p. 374.

64 Ivi, p. 388.

65 Cfr. Ivi, p. 382.

66 Ivi, pp. 381-382.

67 Cfr. A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, cit., vol I, p. 602.

68 Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., p. 248.



to dalle interferenze della volontà<sup>69</sup>. Egli è “spettatore quieto, puro, situato fuori del tempo, di tutta la tragedia della vita”<sup>70</sup>. Nietzsche riprende dunque, nella terza Inattuale, l’immagine del genio filosofico distante dal volgo e amico dei luoghi eterei del pensiero, che anticipa la risoluzione di Zarathustra ad abbandonare “i molti” e a ritirarsi tra le montagne: “Chi sa respirare l’aria dei miei scritti”, scrive Nietzsche, “sa che è un’aria delle cime, un’aria forte (*das es eine Luft der Höhe ist, eine starke Luft*). [...] La filosofia, così come io l’ho intesa e vissuta fino a oggi, è vita volontaria fra i ghiacci e le alture<sup>71</sup>.”

A commento dell’affermazione “Eraclito era superbo”, che abbiamo già convocato, Nietzsche aggiunge:

quando in un filosofo si giunge alla superbia, si tratta allora di una grande superbia. Il suo agire non si rivolge mai ad un “pubblico”, all’applauso delle masse e al coro osannante dei contemporanei. Il percorrere la strada da solo rientra nell’essenza del filosofo. Il suo talento è il più raro, in un certo senso altresì il più innaturale, e per di più esclusivamente ostile persino nei confronti dei talenti simili. Le mura della sua autosufficienza devono essere adamantine, se non vogliono venir distrutte e spezzate.<sup>72</sup>

Innanzi a questi uomini integri e veraci – i filosofi, gli artisti e i santi – la natura, afferma Nietzsche ironizzando implicitamente con l’idea di continuità evolucionistica di Darwin<sup>73</sup>, “fa il suo unico salto, un salto di gioia”, giacché con la felice eccezione del genio raggiunge lo scopo della pienezza, trasfigurando la “mite stanchezza crepuscolare” in “grande illuminazione sull’esistenza”<sup>74</sup>. Sintesi dell’azione del genio, come si legge in questo bel passo lirico, è allora

69 Cfr. *ivi*, p. 240.

70 A. Schopenhauer, *Scritti postumi*, cit., vol. I, p. 141.

71 EH, *Prologo*, § 3, p. 266. Tale proclama, come sottolinea Gentili, è quasi un calco dei versi 62-63 dell’atto II, scena II del *Manfred* di Byron: “*My joy was in the wilderness, – to breathe/ The difficult air of the iced mountain’s top*”. C. Gentili, *Zarathustra e la musica*, cit., p. 89.

72 PZG, *La filosofia nell’epoca tragica dei greci*, § 8, p. 304.

73 La linearità volta al miglioramento progressivo e costante postulata da Darwin riprende la locuzione “*natura non facit saltus*” utilizzata da Leibniz (J.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull’intelletto umano*, cit., p. 91).

74 UB III, p. 406.



Salire in alto come un pensatore può salire, penetrando nella pura gelida aria alpina, là dove non sono più nebbie né veli [...]. Solo pensando a ciò l'anima diventa solitaria e infinita; ma se si adempisse il suo desiderio, se il suo sguardo potesse cadere a strapiombo illuminando come un raggio di luce le cose, se si estinguessero la vergogna, la pavidità e il desiderio: con quale parola si dovrebbe definire la sua condizione, quella nuova ed enigmatica emozione senza eccitazione con la quale, simile all'anima di Schopenhauer, essa si adagia e si diffonde sull'incredibile geroglifico dell'esistenza, sulla teoria pietrificata del divenire, non come notte, bensì come luce ardente e vermiglia, riversantesi sul mondo?<sup>75</sup>

La parola che corrisponde alla condizione di enigmatica effusione di luce promanata sull'esistenza è – evidentemente – “genialità”. Dalla sua altezza orgogliosa il genio, come si è visto nel caso del Torquato Tasso, può sentirsi impacciato, melanconico, sottoposto ad una tensione senza posa (“con il suo coraggio egli annienta la sua felicità terrena: deve essere nemico anche agli uomini che ama, alle istituzioni dal cui seno è sorto”<sup>76</sup>), eppure egli ha il compito destinale di *creare* ed interpretare artisticamente il mondo e la storia, contrapponendosi all'atteggiamento del filisteo della cultura, del tecnico della ragione, dello storico antiquario o del filologo specialistico, che *pietrificano* il divenire invece di redimerlo dissestando il presente con nuova luce e nuova energia vitale.

### 3. Lo storico, il giornalista e il professore. Sul filisteismo della cultura

Emerge allora una frattura, del resto già chiaramente delineata nella seconda Inattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, tra i paradigmi esistenziali dello storico, del filologo, del giornalista, del dotto alessandrino, dello scienziato positivista, dell'educatore, dell'insegnante, del religioso, che rappresentano le personificazioni concettuali di una “generazione di eunuchi”<sup>77</sup>, e le figure simbolo della *renaissance* culturale auspicata da Nietzsche: il genio-artista,

75 Ivi, p. 407.

76 Ivi, p. 398.

77 UB II, p. 300.

il genio-filosofo, l'eroe. Anche in questo caso tanto le personificazioni simboliche degli "eunuchi della storia" quanto quelle dei "tipi inattuali *par excellence*"<sup>78</sup>, non vanno intese come paradigmi rigidi, ma come condensazioni della volontà di potenza in immagini, come rappresentazioni sensibili e manifestazioni fenomenologiche di punteggiature di volontà, di campi di forza e di gradazioni di potenza<sup>79</sup>.

Focalizzarsi sulle *Lebensformen* descritte da Nietzsche nel contesto delle Inattuali evidentemente non consente solo di metterne in luce l'elemento critico nei confronti della società, ma soprattutto di mostrarne la paradossale attualità e il potenziale profetico. L'Inattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* pone in primo luogo in coerente continuità il ruolo ascritto da Nietzsche all'arte nella *Nascita della tragedia* (ossia quello di vivificare lo spirito della greccità tragica) e il ruolo ascritto alla storia. Nella sua giovanile battaglia contro una concezione eruditamente asfittica, manualistica e scienziata della Greccità, Nietzsche mostra come questa non sia una delle tante antichità di cui ci si possa interessare alla luce della dotta storiografia moderna: la tragedia non è l'oggetto della *Lebensform* dell'"eunuco della storia", ovvero del filologo, che affossa feticisticamente il passato, facendone l'oggetto inerte di un culto monumentale, antiquario e archeologico del tutto privo di forza plastica e critica<sup>80</sup>. L'opera di Eschilo e Sofocle deve vivere una rinascita attualizzante e rigeneratrice ad opera di uno storico che sia figura vigile e attiva, "capace di stabilire costellazioni istantanee tra presente e passato affinché questo possa riesplodere, dissestandolo e riarticolandolo, nello *hic et nunc*"<sup>81</sup>. "Solo con la massima forza del presente", scrive Nietzsche, "voi potete interpretare il passato", e ancora: "Il vero storico deve avere la forza di coniare di nuovo ciò che è noto in qualcosa di mai sentito"<sup>82</sup>. Lo storico critico e

78 Cfr. EH, *Le considerazioni inattuali*, p. 325. Cfr. A. Giacomelli, *Gli "eunuchi della storia" e i "tipi inattuali par excellence"*. *Arte e vita tra la seconda e la quarta Inattuale di Nietzsche*, in "Logoi.ph – Journal of Philosophy", 3, 2017, pp. 83-88.

79 Cfr. NF 1888-1889, cit., pp. 247-248, 11 [73], cfr. anche W. Müller-Lauter, *Volontà di potenza e nichilismo*, cit., pp. 30 ss. e G. Pasqualotto, *Saggi su Nietzsche*, cit., pp. 36-41.

80 Cfr. G. Gurisatti, *Pensare per costellazioni. Critica della storia e storia critica in Nietzsche e Benjamin*, cit., p. 163.

81 *Ibidem*.

82 UB II, p. 311.

desto deve allora coadiuvare la crociata inattuale del genio contro gli aspetti deteriori tanto della storia “monumentale” (fondata su un apologetico e autoritario culto del passato), quanto della storia “antiquaria”, che “degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più”. Allorché la storia è ridotta a mummificato fenomeno di conoscenza,

si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che è una volta esistito. L'uomo si rinchiude nel tanfo; riesce ad abbassare con la maniera antiquaria anche un talento più significativo, un bisogno più nobile a un'insaziabile curiosità o meglio a un'avidità di cose vecchie [...]; spesso scende così in basso che alla fine è contento di ogni cibo e mangia di gusto anche la polvere delle quisquiglie bibliografiche.<sup>83</sup>

“Noi abbiamo bisogno di storia”, scrive Nietzsche in apertura della seconda Inattuale, “ma ne abbiamo bisogno in modo diverso da come ne ha bisogno l'ozioso raffinato nel giardino del sapere [...] ossia ne abbiamo bisogno per la vita e per l'azione, non per il comodo ritrarci dalla vita e dall'azione”<sup>84</sup>.

A fare da pendant alla figura deteriorata dello storico ozioso, “capace solo di *conservare*, non di generare vita”<sup>85</sup> è il tipo del giornalista-gazzettiere, che rappresenta la particolare forma esistenziale dell'uomo di cultura “degenerato” e che Nietzsche, nel quinto intervento del ciclo di conferenze intitolato *Sull'avvenire delle nostre scuole* (1872), chiama “barbaro, schiavo del giorno, legato alla catena dell'attimo”<sup>86</sup>, o definisce, ne *La nascita della tragedia*, “il cartaceo schiavo del giorno”<sup>87</sup>, o ancora inserisce, in *Così parlò Zaratustra*, nel novero delle “seppie imbrattacarte”<sup>88</sup>. Il presente gestito dal giornalista è il tempo dell'affario banale e frettoloso della vita quotidiana, di cui egli ricerca l'aspetto sensazionalistico o modaiolo per corrispondere alla curiosità e al bisogno “incessante, logorante, imbarazzante e snervante”<sup>89</sup> di informazione a buon mercato da

83 Ivi, p. 283.

84 Ivi, *Prefazione*, p. 259.

85 Ivi, p. 284.

86 PZG, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, p. 201. Cfr. anche ivi, p. 114.

87 GT, § 20, p. 135.

88 Za III, *Dello spirito di gravità*, § 1, p. 220.

89 PZG, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, p. 198.



parte dell'uomo medio che – come vedremo con Simmel – perde a seguito di tale sovrastimolazione quantitativa di informazioni la sottigliezza, la capacità di penetrazione, il gusto per la sfumatura, il fiuto per l'eccezionalità.

Nietzsche rientra in questo senso tra i “padri nobili” – insieme a Schopenhauer e Balzac – della critica al giornalismo, alla pubblicità, alla stereotipia dei *feuilletons*, e dunque della critica all’“industria della letteratura” e alla “mercificazione dell’opera letteraria” ad opera della stampa<sup>90</sup>. Ponendo in relazione la figura del giornalista con il modello delle “folte schiere di insegnanti asserviti ad un illuminismo pedagogico dozzinale”<sup>91</sup>, Nietzsche colloca anche il tipo del professore tra gli “eunuchi della storia” in quanto esponente di una nuova categoria di mestieranti propria di una cultura superficiale e presuntuosa. In particolare nel ciclo di conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole* è l’“edificio dell’istruzione” a costituire l’oggetto dell’aspra critica “inattuale” del ventisettenne Nietzsche. Lo scopo ultimo della cultura contemporanea è divenuto, per il giovane insegnante di Basilea, “il lucro in denaro”<sup>92</sup>, unito alla “democratizzazione del genio”<sup>93</sup> e all’utilitarismo che mortifica la contemplazione. Benché Nietzsche non intenda fornire delle indicazioni operative rivolte ad un’effettiva riforma della scuola e dell’università (in particolare degli istituti di cultura basileesi), egli delinea, con la consueta penetrazione profetica, alcuni nuclei problematici di grande attualità e concretezza. Responsabilità del tipo-professore, asservito agli interessi dello Stato e dell’Economia, è il ridursi della *Kultur* a materiale intellettualizzato, teoretizzato e limitato specialisticamente. Lo studioso specialista appare allora “simile all’operaio della fabbrica, che per tutta la sua vita non fa altro se non una determinata vite e un determinato manico, per un determinato utensile o per una determinata macchina [...]”<sup>94</sup>. Questa devozione per l’angustia del proprio campo d’indagine, a scapito di una visione vasta

90 Cfr. H. de Balzac, *Monographie de la presse parisienne* (1842), Aubry, Paris 2003<sup>2</sup>. Cfr. G. Pasqualotto, *Balzac: contro il realismo*, in Id., *Pensiero negativo e civiltà borghese*, Guida, Napoli 1981, pp. 3-56.

91 Cfr. F. Ghedini, *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un simbolo controverso (1864-1879)*, E.S.I., Napoli 1999, p. 319.

92 PZG, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, p. 109.

93 Ivi, p. 107.

94 Ivi, p. 112.



ed ariosa del mondo, troverà la più eloquente espressione simbolica nella figura zarathustriana del “coscienzioso dello spirito”, che con “severità, scrupolo e durezza” studia il cervello della sanguisuga, e in esso risolve il proprio mondo, reputando “un'enormità” l'impresa di conoscere la sanguisuga nella sua interezza<sup>95</sup>.

La serietà laboriosa e sotterranea propria di una pratica ascetica della scienza – ancorché micrologica ed iper-specialistica – costituisce d'altra parte un frutto dell'istruzione contemporanea preferibile alla “piatta mediocrità”<sup>96</sup> che consegue alla diffusione indifferenziata dell'erudizione da parte delle istituzioni liceali ad una “gioventù non scelta”<sup>97</sup>. Alla “pseudocultura” contemporanea al servizio del giornalismo, della moda e del carrierismo, perorata dal professore-filisteo, manca allora la capacità di attraversare verità “terribili” e “tormentose”: essa plaude alla “formazione del popolo”, ignorando che “la vera cultura [...] aderisce alla natura aristocratica dello spirito”, il cui scopo non consiste “nell'emancipare le masse dal dominio dei grandi individui”, ma nella “soggezione della massa”, che deve obbedire e “servire sotto lo scettro del genio”<sup>98</sup>. Similmente alla *paideia* platonica, l'educazione nella sua forma più elevata non è “ingrossamento ipertrofico” di conoscenze, “elegante barbarie” ovvero cultura livellata di stato<sup>99</sup>, bensì educazione *aristocratica*.

Ora, se per Nietzsche l'obiettivo destinale e metafisico di una cultura che non sia asservita alla mera istruzione filisteo, all'operosità frettolosa, alla banalità del quotidiano o allo zelo arido e astrante della scienza è quello di promuovere la generazione del genio<sup>100</sup>, se cioè “l'umanità deve costantemente operare per generare singoli grandi uomini”<sup>101</sup>, appare chiaro l'interesse giovanile del filosofo non solo per la figura del genio nelle sue accezioni artistiche e filosofiche, ma anche per il tipo eccezionale dell’“eroe”.

95 Za IV, *La sanguisuga*, p. 284. Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., p. 228.

96 PZG, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, p. 124.

97 Ivi, p. 143.

98 Ivi, p. 144.

99 Cfr. ivi, pp. 152-153.

100 UB III, p. 408.

101 Ivi, p. 410.

#### 4. Ermanarico e Prometeo. Il tipo-eroe nel giovane Nietzsche

È propriamente questa figura del “singolo esemplare superiore, più insolito, più potente, più complicato, più fecondo”<sup>102</sup>, la prima “forma di vita” che suscita il fascino del giovane Nietzsche diciassettenne: l’eroe ancora ingenuamente caratterizzato da un animalesco vigore e da una forza primitiva e selvaggia. Come mostra Giuliano Campioni, la figura aurorale della storia germanica Ermanarico, re degli Ostrogoti, stimola sin dall’adolescenza l’impulso produttivo nietzscheano.

Secondo la testimonianza di Ammiano Marcellino, ripresa nella cronaca latina di Jordanes *De origine actibusque Gestarum*, databile intorno al 552 d.C., il sovrano Ermanarico sarebbe stato ferito gravemente in seguito ad una faida e si sarebbe suicidato nel 375 d.C., incalzato dall’assedio di Unni e Alani. La cupa e sanguinosa vicenda sarebbe stata poi ripresa ne *La saga dei Volsunghi* e nel canzoniere eddico (*Incitamento di Gudrun e Il canto di Hamdhir*), contaminandosi nel corso dei secoli con leggende danesi e nibelungiche<sup>103</sup>.

Tra l’estate del 1861 e l’agosto del 1865 il giovane Nietzsche elabora a più riprese le gesta eroiche del sovrano: mette in versi *La morte di Ermanarico*, progetta e abbozza una tragedia e compone sul tema un “poema sinfonico” per due pianoforti dedicato alla figura dell’“ultimo e più grande eroe dei Goti”, prendendo a modello la *Dante-Symphonie* di Franz Liszt<sup>104</sup>. Nietzsche riformula poi la leggenda in un breve scritto storico e infine in un saggio filologico. La natura superiore di Ermanarico – così come viene cantata nelle saghe norrene – incute terrore, al pari dell’indole indomita della figlia di Gudrun Swanhilde, che si esprime nella “lucentezza sovraumana dei suoi occhi” (*übermenschliche Glänzen ihrer Augen*)<sup>105</sup>. La categoria esistenziale dell’eroe, che consente di cogliere l’interesse di Nietz-

102 *Ibidem*.

103 Cfr. G. Campioni, *Nietzsche. La morale dell’eroe*, ETS, Pisa 2008, p. 18.

104 F. Nietzsche, *La formazione della saga del re ostrogoto Ermanarico fino al XII secolo*, in OFN I/I, *Scritti giovanili 1856-1864*, cit., p. 320. Cfr. anche C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, *Il profeta della tragedia (1844-1879)*, cit., p. 74.

105 F. Nietzsche, *La formazione della saga del re ostrogoto Ermanarico fino al XII secolo*, in OFN I/I, cit., p. 331. Cfr. G. Campioni, *La morale dell’eroe*, cit., p. 16.



sche per le figure dell'immaginario nazionale romantico, non privo di adolescenziali eccessi passionali legati a scenari tempestosi evocativi di roghi, tradimenti e sanguinose battaglie, affonda le sue radici in una precisa tradizione storica tedesca. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, Hegel traccia uno stretto collegamento fra il cammino dello spirito e gli "individui cosmico-storici", cioè gli "eroi", che hanno "voluto e realizzato non un oggetto della loro fantasia od opinione, ma una realtà giusta e necessaria: quelli che sanno, avendone avuto la rivelazione nel loro intimo, quel che è ormai il portato del tempo e della necessità"<sup>106</sup>. In ambito idealista, la figura dell'eroe incarna una visione teleologica della storia: L'eroe cammina con Dio, con l'Idea, compendia in sé – spesso inconsapevolmente o contro il suo volere – lo spirito del popolo e ne porta alla luce le latenti possibilità<sup>107</sup>.

L'ammirazione per il tipo umano del "grande uomo" nel contesto dei movimenti romantici che si sviluppano a partire dagli anni Settanta del Settecento fra Germania, Francia e Inghilterra ha a che vedere con una delle più radicali trasformazioni spirituali dell'Occidente moderno. Un secolo elegante e sereno, che ha fondato se stesso sulla fiducia nel progresso e sull'applicazione della ragione universale alla vicenda umana, alla pratica artistica, alla morale, alla politica e alla filosofia, subisce d'un tratto l'erompere violento di forze notturne e contraddittorie. Emozione, entusiasmo, introspezione, nevrosi, melanconia, ammirazione per "gli inesplicabili voli del genio spontaneo"<sup>108</sup> perturbano i precedenti ideali di simmetria, eleganza, trasparenza. La turbolenta rivoluzione romantica inaugura il culto del genio e dell'eroe, dell'unicità e del senso della differenza, che si oppone al regno della ragione universale e all'uguaglianza dei principi umani postulata teoricamente dal *Contratto sociale* di Rousseau e realizzata ope-

106 G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* (1837), 4 voll., trad. it. di G. Calogero e C. Fatta, vol. I, *La razionalità della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1963, p. 88.

107 Cfr. G. Campioni, *La morale eroica (Carlyle ed Emerson) e la posizione critica di Nietzsche nello Zarathustra*, materiali didattici per il corso di Storia della filosofia moderna e contemporanea, Università di Pisa, anno accademico 2006-2007, p. 2. (<http://omero.humnet.unipi.it/matdid/562/storia%20della%20filosofia%20mo.doc>).

108 Cfr. I. Berlin, *Le radici del Romanticismo*, a cura di H. Hardy, trad. it. di G. Ferrara degli Uberti, Adelphi, Milano 2001, p. 30.

rativamente dalla Rivoluzione francese. Da questa metamorfosi cruciale della coscienza europea emergono lo stürmerismo di Goethe, l'individualismo di Hugo, il titanismo di Byron, il lirismo di Coleridge, il fervore di Heine, il radicalismo di Shelley, la brama d'infinito di Novalis, lo slancio di Tieck, e in generale l'utopismo, il primitivismo, l'egomania, il principio di autoaffermazione, l'individualismo, l'esaltazione della passione. Queste differenti visioni e sensibilità concorrono alla creazione di tipi umani e *Lebensformen* come il genio melanconico e sregolato, il viandante, il fellone-eroe fuorilegge, il cavaliere espressione del medioevalismo estetico, il dandy eccentrico, il ribelle, l'*homme fatal*, il poeta dannato e autodistruttivo, l'anima bella, il paladino magnanimo e disinteressato, l'eroe controverso e tenebroso.

Si tratta certamente di figurazioni dell'umano che agiscono sulla fantasia di Nietzsche fanciullo – ancora ignaro della lezione di Schopenhauer – e sulla forza della sua passione per la fosca vicenda eroica di Ermanarico, ma, ancor più significativamente, si tratta di modelli di esistenza destinati ad esercitare un'influenza profonda sulla contemporanea visione occidentale del mondo. Ecco che Karl Moor de *I masnadieri* di Schiller diviene il prototipo di tanti attuali anti-eroi tragici e ribelli, Ivanhoe e Ossian di Scott vengono assunti come modelli cinematografici e televisivi, oltre che come matrici letterarie dell'odierno romanzo storico, Enrico di Ofterdingen di Novalis incarna un'ancora viva ardente insoddisfazione esistenziale, Gérard de Nerval, che portava al guinzaglio un'aragosta per le strade di Parigi<sup>109</sup>, anticipa con il proprio esempio un'attitudine eccentrica e un'esigenza di individualità e di esibizionismo mai tramontate. Dal Corsaro al Giaurro, da Manfred a Lara e Caino, i protagonisti dei poemi eroici di Byron rivelano come il Romanticismo rappresenti il primo momento nella storia europea in cui l'arte eserciti in modo totalizzante la propria influenza sulla vita: queste figure si contrappongono fieramente alle convenzioni sociali, animate dal senso dell'avventura, mosse dall'ispirazione impulsiva, disinteressate al potere politico così come alla felicità personale, impossibilitate dalla loro natura a vivere in pace nella rassicurante medietà garantita dal senso comu-

---

109 Ivi, p. 46.

ne, dall'integrazione in un sistema di potere. Ulteriore immagine icastica di questo stile di vita è quella di un arruffato Beethoven:

È povero, è ignorante, è rozzo. Le sue maniere sono cattive, sa assai poco, e forse non è un personaggio molto interessante, se si eccettua l'ispirazione che lo anima. Ma non si è venduto. Se ne sta nella sua soffitta, e crea. Crea in armonia con la luce che è dentro di lui, e non c'è altro che un uomo debba fare; è questo che fa di un uomo un eroe.<sup>110</sup>

Se Beethoven si approssima certamente al tipo del genio artistico, il carattere dell'eroe (*Heldencharakter*) appare connotato non solo da una forza vitale superiore e dalla gioia della creatività, ma anche da un "animo acceso e battagliero, molto orgoglioso, alieno dal riconciliarsi e dominato da cieco egoismo"<sup>111</sup>. Quella dell'eroe è una figura sovraumana, che sin dalle primissime opere di Nietzsche si staglia sullo sfondo della morte degli idoli, come si legge nella composizione poetica *La morte di Ermanarico*, dove i corvi annunciano "l'incendio del mondo e il fosco e splendido crepuscolo degli dèi"<sup>112</sup>: nel delineare la *Lebensform* eroica Nietzsche convoca pertanto sia la nozione di *Übermensch* che quella di *Gotterdämmerung*, approssimandosi alla mitologia germanica e alla poetica musicale di Wagner<sup>113</sup>. Il tema dell'eroismo si intreccia perciò a quelli – ancora solamente intuiti da Nietzsche – della morte di Dio e del superamento dell'uomo comunemente inteso.

Alla riflessione sul tramonto divino si intreccia in questa fase la questione del titanismo ribelle, della sfida dell'eroe nei confronti del cielo. È in questa direzione che va inteso l'interesse giovanile di Nietzsche per la figura di Prometeo – poi ripresa ne *La nascita della tragedia* – che in aperta trasgressione con i dettami divini – compie il *crimine originale* (e non il peccato originale)<sup>114</sup> di opporsi a Zeus fornendo agli uomini gli strumenti per emanciparsi dalla sudditanza divina. "La legalità", scrive Schiller ne *I masnadieri*, "non ha mai generato un grand'uomo, mentre la libertà produce colossi ed even-

110 Ivi, p. 39.

111 F. Nietzsche, *La formazione della saga del re ostrogoto Ermanarico fino al XII secolo*, in OFN I/I, cit., p. 333.

112 F. Nietzsche, *La morte di Ermanarico*, in OFN I/I, cit., p. 187.

113 Cfr. G. Campioni, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, cit., pp. 21-22.

114 Cfr. GT, § 9, pp. 69-70. Cfr. anche G. Pasqualotto, *Goethe e Nietzsche. Mensch e Über-mensch*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., p. 89.

ti memorabili”<sup>115</sup>. L’eroismo prometeico, che si esprime nel breve dramma adolescenziale nietzscheano in un atto (1859) i cui riferimenti sono la *Teogonia* di Esiodo (vv. 521-564) e l’inno *Prometeo* di Goethe del 1773, anticipa i temi centrali della libertà e del destino che troveranno la loro prima esplicitazione negli scritti del 1862 *Fato e storia* e *Libertà della volontà e fato*. Il componimento poetico del *Prometeo* lascia del resto Nietzsche del tutto insoddisfatto: “Ho scritto [...] svariate cose. In primo luogo un dramma malriuscito, intitolato *Prometeo*, zeppo di innumerevoli concetti errati su questo argomento”<sup>116</sup>. Al di là dell’inattendibilità filologica e della frammentarietà del testo, esso si proponeva di trattare “la fine di Zeus” in rapporto alle saghe tedesche, in particolare al “tramonto delle divinità tedesche” e dunque, in senso lato, al “crepuscolo degli dèi”<sup>117</sup>.

Il quindicenne Nietzsche inscena un dialogo tra Prometeo e il padre Giapeto: nel nome di un patto con gli dèi, Giapeto deve condurre Prometeo alla rupe per incatenarlo: è questa la punizione di Zeus per il furto del fuoco e del sapere tecnico (*entechnos sophia*) da parte del titano. Prometeo vorrebbe rifiutarsi (“Non voglio farmi incatenare. Libero / voglio essere, signore di quegli uomini / ai quali ho fatto dono della vita”)<sup>118</sup> ma accetta il volere del padre cantando, in un lungo monologo, la propria infelicità: “Addio felicità, non son più libero / E ben presto dovrò in salde catene / Chiuder per sempre l’animo mio fiero, / che mai finora tollero padrone”<sup>119</sup>.

Eroe della libertà, in questo abbozzo di dramma Prometeo è una figura simbolica che contende a Zeus “potenza e regno”, eppure deve genuflettersi all’onnipotente<sup>120</sup>. Dal punto di vista biografico il ribellismo prometeico è certamente da mettere in relazione all’esigenza di Nietzsche di svincolarsi dall’asfittico ambiente religioso di Naumburg, dal rigorismo luterano e dalle angustie piccolo-borghesi che rappresentarono un costante motivo di attrito fra il filosofo, sua madre e sua sorella. “È come se il quasi sedicenne iniziasse ad af-

115 F. Schiller, *I masnadieri* (1781), trad. it. di B. Allason, Einaudi, Torino 1986, atto I, scena seconda, p. 18.

116 E I, 1850-1869, lettera a Wilhelm Pinder, fine di aprile, primi di maggio 1859, p. 60.

117 Ivi, p. 61.

118 F. Nietzsche, *Prometeo. Dramma in un atto*, in OFN I/I, cit., p. 61.

119 Ivi, p. 63.

120 *Ibidem*.

facciarsi fuori dal cerchio, vedere il limite e pensare di oltrepassarlo, respirare una brezza diversa e in qualche modo esaltante rispetto a quella di casa [...]”<sup>121</sup>.

Simbolicamente la *hybris* del figlio di Giapeto rappresenta la liberazione delle potenzialità racchiuse nell'uomo, che riconosce in se stesso una scintilla divina e oltre-umana. Il titano solitario è quindi una figura rivoluzionaria e superomistica, votata alla *patraloia*, all'uccisione di qualsiasi figura “paterna”. E del resto l'eroe è il protagonista del proprio stesso tramonto, ha le fattezze dell'angelo caduto, condivide lo spirito ribelle del Satana di Milton, che non si piega alla legge morale. Nel grande poema epico *Il paradiso perduto* il poeta inglese descrive “il grande Lucifero” e il suo fatale gesto di ribellione a Dio: egli rifiuta di eclissarsi “sotto il nome di Re consacrato”, di recare “un tributo di genuflessioni” e di compiere un “gesto di prostrazione tanto vile”<sup>122</sup>. “Che ne pensate”, chiede Satana di fronte a Troni, Dominazioni, Principati, Virtù e Potestà che intende aizzare e sovvertire, “se un miglior consiglio ci sollevasse la mente, insegnandoci il modo di liberarci dal giogo? Davvero noi ci sottometeremo piegando il collo, davvero sceglieremo di piegare le ginocchia in un gesto supplichevole? No, non lo vorrete mai [...]”<sup>123</sup>.

Gli elementi del satanismo romantico e dell'insofferenza prometeica all'autorità emergono nell'abbozzo della novella nietzscheana dell'estate 1862 intitolata *Euforione*, dal nome che nel *Faust* di Goethe rimanda alla figura di Byron: nel mito greco Euforione è figlio di Elena e Achille, immagine nel contesto goethiano del genio guerriero e dell'eroe-condottiero romantico. Nel suo irruento entusiasmo egli si lancia da una rupe per raggiungere i combattenti di cui ode i canti di guerra, e, come un novello Icaro, per un attimo

121 S. Zacchini, *Gli eroi inattuali del giovane Nietzsche: Prometeo, Ermanarico, Teognide*, in “Logoi.ph – Journal of Philosophy”, 3, 2017, p. 91. Per un'ulteriore articolazione della figura di Prometeo nel giovane Nietzsche cfr. G. Ugolini, *Il Prometeo dionisiaco di Friedrich Nietzsche*, in “Aevum Antiquum”, 12-13, 2012-2013, pp. 399-427; C. Santini, “Zeus è andato in rovina a causa di suo figlio”. *Prometeo, il Cristo e Dioniso in un abbozzo nietzscheano del 1874*, in “Intersezioni”, 1, 2009, pp. 117-130.

122 Cfr. J. Milton, *Paradiso perduto* (1667), trad. it. a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano 2002, p. 247.

123 Ivi, p. 249.

viene sostenuto dal vento prima di precipitare e trovare la morte. Il coro funebre intonato dalle fanciulle simboleggia così l'epitaffio di Goethe a Byron, morto a Missolongi il 19 aprile 1824, dove si era recato per partecipare alla lotta dei greci contro il dominio turco<sup>124</sup>.

Per ben tre volte il giovane Nietzsche nel dicembre del 1861 utilizza il termine *Übermensch* per delineare il personaggio byroniano di Manfred<sup>125</sup>, a riprova della sua predilezione per gli eroi che “non scendono a patti con nessuna forza superiore fidando solo sull'energia della propria volontà”<sup>126</sup>. Ermanarico, i masnadieri, Prometeo, Euforione, Manfred, diventano dunque per Nietzsche dei simboli della rivolta e della sfida: contro gli dèi, contro i padri, contro il potere costituito, contro il conformismo, contro qualsiasi forma di fede e di autorità.

È qui – sia detto per inciso – che si manifesta lo scarto evidente fra la riflessione di Nietzsche, ancorché giovanile ed ingenua, e quella del grande scrittore giapponese Yukio Mishima, di cui spesso si sono messe in luce le affinità elettive con il filosofo di Röcken<sup>127</sup>. L'eroe prometeico di Nietzsche è una figura *eversiva*, antiteologica,

124 Cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. II, vv. 9907-10038, pp. 869-881.

125 G. Campioni, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, cit., p. 24. Cfr. F. Nietzsche, *Sulle composizioni drammatiche di Byron*, in OFN I/I, cit., pp. 177-183.

126 G. Campioni, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, cit., p. 24.

127 Uno degli elementi indicativi del debito intellettuale di Mishima nei confronti di Nietzsche va riconosciuto certamente nella constatazione della carenza di senso che per lo scrittore permea l'esistenza giapponese moderna: la ricorrente descrizione della crisi dei valori tradizionali nipponici nelle opere di Mishima richiama pertanto la riflessione nietzschiana sulla malattia europea della *décadence* e sul nichilismo. Mentre tuttavia Mishima auspica una *restauratione* degli ideali nazionalistici, della devozione all'Imperatore, dell'etica samurai e della “Via del guerriero” (*bushidō*), Nietzsche riconosce nello Stato un'istituzione soffocante e repressiva, un “idolo” che soffoca e ingessa l'uomo vasto, lo spirito libero che per antonomasia è *Heimatlos*, senza patria. Elementi di consonanza vanno riconosciuti nella critica di Mishima alla “morale del gregge”, alla democrazia e all'ideologia socialista, all'esaltazione del comfort e della mediocrità borghese. Anche in questo caso, d'altra parte, mentre per Nietzsche il processo di dissoluzione dei valori tradizionali e dunque la “morte di Dio” diviene occasione per la creazione di nuovi valori e per la sperimentazione di inedite avventure della conoscenza, per Mishima il contromovimento alla mediocrità e alla mollezza che avvilitiscono il Giappone deve essere di carattere patriottico e conservatore, votato agli ideali di nobiltà e rigorismo della “razza di Yamato”. Va poi riconosciuta in Mishima una “nietzscheana” svalutazione del pensiero speculativo in favore di una fi-

che si ribella al potere e all'antico ordine metafisico-morale, che vive nel contrasto con il divino e intende accelerare il crepuscolo degli idoli. Di contro, il modello dell'eroe di Mishima, così come viene descritto, per esempio, nel racconto del 1966 *La voce degli spiriti eroici*<sup>128</sup>, onora sopra ogni altra cosa il valore dell'*obbedienza*, della fedeltà alla Nazione del Giappone, incarnata nella figura divina dell'Imperatore. L'eroe tragico di Mishima, che risponde ai canoni dell'antico modello dei samurai, deve inoltre obbedire supinamente a precisi precetti come quelli dell'*Hagakure*, testo classico della "via della spada", che richiede al combattente di vivere nella costante prossimità con la morte.

Nel narrare il dramma della fallita rivolta dei giovani ufficiali che il 26 febbraio 1936 tentarono un colpo di stato per restaurare il potere assoluto dell'Imperatore, Mishima tratteggia un ideale leggendario dell'eroe caratterizzato dall'assoluta purezza, dall'ardimento, dalla gioventù, dallo spregio per la morte, ma anche dalla lealtà incrollabile e dalla *fede* e nel Capo Supremo in quanto incarnazione di un Dio. Diretto discendente di Amaterasu Ōmikami (la Grande Dea che illumina il Cielo), Sua Maestà l'Imperatore è "eccelsa figura", è "colui che siede sul trono delle dieci virtù", è il sacro e inviolabile idolo dal Volto di Drago per il quale versare il sangue immacolato con gioia suprema<sup>129</sup>.

Questa venerazione assoluta e marziale, che accomuna i ribelli del 1936 ai loro "fratelli minori" del 1944-45, kamikaze protagonisti delle "Forze speciali di attacco Vento Divino" che si abbattono

---

losofia dell'azione votata al potenziamento della vita, alla cura psico-fisica di sé da perseguire attraverso la rivalutazione del corpo e la sua plasmazione per mezzo del costante esercizio e della pratica meditativa. La centralità della nozione di "maschera", la concezione del "tragico" e il tema della "libera morte" costituiscono ulteriori punti di intersezione fra Nietzsche e Mishima, che in questo contesto non possono tuttavia trovare ulteriore sviluppo. Su questi aspetti cfr. R. Starrs, *Nietzschean Dialectics in the Novels of Mishima Yukio*, in "Nachrichten der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens e.V.", 149-150, 1991, pp. 17-40; Id., *Deadly dialectics: sex, violence, and nihilism in the world of Yukio Mishima*, University of Hawaii Press, Honolulu 1994; I. Hijiya-Kirschner, G. Bierwirth (a cura di), *Mishima und Nietzsche – Fin de siècle-Ästhetik und radikaler Nationalismus*, in Id., *Yukio Mishima Poesie, Performanz und Politik*, Iudicium, München 2010, pp. 32-49.

128 Cfr. Y. Mishima, *La voce degli spiriti eroici* (1966), a cura di L. Origlia, SE, Milano 1998.

129 Cfr. *ivi*, pp. 36-42.



sulle navi americane al largo di Formosa e Okinawa, è quanto di più lontano si possa concepire dall'impulso verso la libertà dalla tradizione e dalla fede dell'eroe "parricida" nietzscheano, che spregia l'autorità e crea da sé le proprie leggi.

Contestualmente all'orizzonte europeo, lo storico e saggista scozzese Thomas Carlyle pubblicherà nel 1841 la serie di fortunate conferenze su *Il culto degli eroi e l'eroico nella storia*. Varie tipologie – dal dio pagano Odino al poeta Dante, dal sacerdote Lutero al condottiero Cromwell – vengono descritte con accenti fanatici, toni profetici e allusioni fideistiche. La concezione idealistica hegeliana viene qui radicalizzata sino a divenire una forma di religione: sono questi i presupposti della dottrina storiografica dei "Grandi Uomini" – ovvero degli eroi – di Carlyle. L'eroe non è solamente uno strumento, una delle forme e delle rappresentazioni sensibili dell'Idea, ma è il motore e il destino stesso della storia. La dottrina esposta da Carlyle, secondo la quale "la storia universale [...] altro non è, in sostanza, se non la storia dei grandi uomini [...]"<sup>130</sup>, condivide parte dei presupposti teorici della "leggenda del viandante Nietzsche" delineata da Bertram nel suo *Nietzsche. Per una mitologia*, dove l'eroe diviene figura destinale per una stirpe e un'epoca. "Uomini e uomini erano passati", scrive Carlyle, "finché non venne il grande pensatore, l'uomo originale, il veggente, il cui pensiero, espresso in maniera distinta, risvegliò in tutti la sopita facoltà di pensare"<sup>131</sup>. Benché la narrazione di Bertram descriva "un dramma eroico affatto interiore"<sup>132</sup>, vale a dire la "mitologia" della vicenda biografica di Nietzsche, essa condivide di fatto con Carlyle l'idea che la storia sia tale "nel senso più proprio del termine, quando è storia dei singoli uomini che sono eminenti o che sono stati riscoperti come tali"<sup>133</sup>.

Nella visione antiprogressista di Carlyle (ma anche di Wagner e Bertram), l'eroe appare un baluardo di grandezza contro le deteriori dinamiche livellanti della democrazia e del liberalismo,

130 T. Carlyle, *Gli eroi e il culto degli eroi e l'eroico nella storia* (1841), trad. it. di R. Campanini, Milano, TEA 1990, p. 13. Cfr. A. Giacomelli, *Mito, leggenda e storia. La biografia simbolica di Nietzsche nell'opera di Ernst Bertram*, in "Intersezioni", XXXVII, 2, 2017, p. 275.

131 T. Carlyle, *Gli eroi e il culto degli eroi*, cit., p. 37.

132 Cfr. E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 339.

133 Ivi, p. 43.





che inibiscono l'eccezione, smorzano la vertigine e l'entusiasmo sublime, annacquano l'immediatezza della vita e il libero sfogo passionale. Nel contesto della moderna *Zivilisation* l'eroe si depotenzia in cittadino, la forza vitale del genio si mortifica in routine quotidiana, la libertà del viandante è deprivata dei suoi vasti orizzonti. La critica di Carlyle alla nozione di progresso e alla visione teleologica della storia à la Hegel emerge in particolare modo nell'opera *Passato e presente* (1843), in cui lo scrittore tratteggia una società medievale idealizzata ed armonica, immune dai moderni stravolgimenti sociali e politici, felice sotto la guida magnanima di personaggi eccezionali. Convergono, nell'opera di Carlyle, le istanze luddiste a fondamento della rivolta contro i mezzi di produzione industriale inglese, che troveranno una più moderata esplicitazione nel movimento tardo ottocentesco *Art and Crafts*, (“arti e mestieri”), volto ad opporre la produzione artigianale alla qualità scadente e all'ibridazione di stili della produzione di massa.

È opportuno ricordare brevemente, in relazione al tipo nietzscheano dell'eroe, come la dottrina di Carlyle trovi ampia risonanza nella cultura nordamericana grazie all'opera di Emerson, che nel 1830, durante un viaggio in Inghilterra, ebbe modo di conoscere personalmente ed apprezzare lo scrittore, tanto da impegnarsi nella diffusione delle sue opere in America. Massimo esponente del cosiddetto “trascendentalismo americano”, Emerson rielabora la concezione kantiana che individua nel soggetto le condizioni a priori della conoscenza, e al contempo filtra attraverso le lenti ermeneutiche del Romanticismo – riprendendo in particolare l'approccio mistico alla natura di Coleridge – la simbiosi schellinghiana tra uomo e mondo naturale, nonché il soggettivismo di Fichte, ibridandolo con l'etica anglosassone del *self-made man*.

È il tema del *Leben* a rappresentare l'orizzonte di riflessione condiviso da Emerson e dal giovane Nietzsche, in continuità con l'esaltazione romantica della “confusa formicolante pienezza e ricchezza della vita” (*Fülle des Lebens*)<sup>134</sup> e con l'affermazione dello “squillante canto della vita con le sue fiammeggianti contraddizioni e la sua zampillante e insondabile ricchezza”<sup>135</sup>. Nella raccolta di

134 Cfr. I. Berlin, *Le radici del Romanticismo*, cit., p. 44.

135 F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari 2005<sup>3</sup>, p. 76.



saggi *Condotta della vita* (scritta a più riprese fra il 1850 e il 1860), la critica di Emerson al nuovo sistema di produzione capitalista, alla nascente società di massa, al conformismo e al materialismo dilaganti, risente direttamente dell'influsso di Carlyle, dell'Idealismo tedesco e del Romanticismo inglese. Anticipando la battaglia nietzscheana contro l'arida inconsistenza della speculazione metafisica, Emerson indirizza la propria riflessione verso il tema *pratico* della condotta individuale: "Per me la questione dei tempi si è risolta in quella pratica della condotta di vita: come dovrei vivere?"<sup>136</sup>. Sarà il saggio *Fato* all'interno della raccolta *Condotta di vita* a influenzare direttamente i già citati scritti di Nietzsche *Fato e storia* e *Libertà della volontà e fato*, coevi alle elaborazioni su Ermanarico, dove il diciassettenne studente di Pforta riprende il tema del rapporto tra destino e volontà individuale che aveva iniziato a elaborare a partire dal 1859, come rivelano gli scritti su Prometeo e *La mia vita* (1861).

Il tema del grande uomo e della morale eroica è a fondamento anche dell'opera emersoniana *Gli uomini rappresentativi* (1850), in cui al nostalgico passatismo di Carlyle si sostituisce la fiducia – caratteristica dell'entusiastico spirito "di frontiera" degli Stati Uniti della prima metà del XIX secolo – nella potenza affermativa del progresso. Non potendo riprendere nel dettaglio le affinità e le divergenze tra la visione nietzscheana dell'eroe e la celebrazione americana dell'autonomia etica, dell'individualismo e della fedeltà alla propria "luce interiore", che trova riscontri in Emerson<sup>137</sup>, ma anche in Walt Whitman, Williams James e Herman Melville, va sottolineato come già il giovanissimo Nietzsche riconoscesse i limiti e il carattere acerbo dei propri abbozzi letterari e musicali. Relativamente all'influenza di Liszt sulle composizioni dedicate a Ermanarico osserva: "I miei personaggi non son certo dei Goti, dei Tedeschi, bensì [...] figure ungheresi; [...] ardenti

136 R.W. Emerson, *Condotta di vita* (1860), introd. di G. Mariani, a cura di B. Soressi, Rubettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2008, p. 2.

137 Sul rapporto tra la filosofia di Nietzsche e l'opera di Emerson cfr. B. Zavatta, *La sfida del carattere. Nietzsche lettore di Emerson*, pref. di G. Campioni, Editori Riuniti, Roma 2006; Ead., *Individuality and Beyond. Nietzsche reads Emerson*, transl. by A. Reynolds, Oxford University Press, New York 2019.



anime magiare”<sup>138</sup>. Come rileva Campioni, colpisce la piena consapevolezza autocritica del quindicenne che sembra anticipare per certi aspetti il maturo rifiuto dei pretesi eroi germanici di Wagner: “Mancano ai personaggi i primitivi, possenti tratti germanici; i sentimenti sono più scavati e moderni, troppa riflessione e troppo poco vigore naturale”<sup>139</sup>.

### 5. Dall'eroe allo spirito libero. Verso la “filosofia del mattino”

Al di là della critica stilistica e formale che Nietzsche rivolge alle sue stesse opere giovanili, il titanismo del giovane pensatore è destinato a stemperarsi gradualmente e a cedere il passo ad una visione meno manierista e stereotipata dell'eroe: gli aspetti più marcatamente eversivi del tipo eroico, che si pone in termini *reattivi* e negativi nei confronti dell'autorità, verranno respinti contestualmente al progressivo affermarsi della tematica del “passare oltre” (*Vorübergehen*). A partire da *Umano, troppo umano* (1878) Nietzsche si lascia alle spalle la metafisica romantica e la fascinazione wagneriana, per riflettere su nuove forme della vita affatto lontane dall'eroe sovraumano e brutale di Ermanarico, così come dal carisma satanico di Manfred o dalla propensione al delitto di Karl Moor e Prometeo. L'oltre-uomo – a cui Nietzsche nella fase “illuministica” di *Umano, troppo umano* ancora non pensa esplicitamente – si avvicina piuttosto a colui che si emancipa dalla dipendenza e dal rancore, che si svincola dalla critica al proprio oggetto, “che si delinea fin nei suoi primi tratti nell'equidistanza dall'acquiescenza agli antichi ordini morali e metafisici”, ma anche “dalla ribellione, fanatica ed ossessiva, ad essi”<sup>140</sup>.

L'incolmabile distanza della visione di Nietzsche dalla dottrina storica dei “grandi uomini” di Carlyle, appare chiara nell'aforisma di *Aurora* intitolato *Il culto degli eroi e i suoi fanatici*:

138 F. Nietzsche, *Scritti giovanili 1856-1864*, in OFN I/I, cit., p. 251.

139 Ivi, p. 252. Cfr. G. Campioni, *La morale dell'eroe*, cit., p. 19.

140 G. Pasqualotto, *Goethe e Nietzsche. Mensch e Über-mensch*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., p. 90.

L'idealizzatore di una persona pone questa persona ad una tale distanza da non poterla più vedere nettamente, [...]. Ma poiché, ormai, vuole anche adorare il suo ideale librantesi in alto e nella lontananza, ha bisogno, per proteggerlo dal *profanus vulnus*, di edificare un tempio per la sua adorazione. [...] Uomini di questa specie vivevano per esempio intorno a *Napoleone*: anzi, forse, è proprio lui ad aver messo nell'anima del nostro secolo la prostrazione romantica, estranea allo spirito dell'Illuminismo, davanti al "genio e all'eroe" [...]. (Le formule di una tale prostrazione sono state rinvenute da quel vecchio, insolente e confusionario borbottone di Thomas Carlyle, che ha speso una lunga vita per romanticizzare la ragione dei suoi Inglesi: inutilmente!)<sup>141</sup>

Nella sezione di *Ecce homo* intitolata *Perché io sono un destino*, seguita significativamente dai versi *Gloria e eternità*, Nietzsche esordisce con una celebre dichiarazione: "Conosco la mia sorte. Un giorno sarà legato al mio nome il ricordo di qualcosa di enorme – una crisi, quale mai si era vista sulla terra [...] Io non sono un uomo, sono dinamite"<sup>142</sup>. Nonostante la consapevolezza del proprio valore destinale, Nietzsche riprende la critica alla dinamica di idealizzazione eroico-divina già stigmatizzata in *Aurora* sette anni prima: "non voglio credenti [...] ho una paura spaventosa che un giorno mi facciano *santo*"<sup>143</sup>.

In un altro passo della sezione di *Ecce homo* intitolata *Perché scrivo libri così buoni* la critica di Nietzsche è poi traslata dall'ambito biografico alla nozione di oltreuomo:

La parola "*superuomo*", che designa un tipo ben riuscito al massimo grado, in contrapposizione all'uomo "moderno", all'uomo "buono", ai cristiani e altri nichilisti [...] è stata intesa quasi ovunque, con totale innocenza, nel senso proprio di quegli stessi valori il cui opposto si è manifestato nella figura di Zarathustra, cioè come tipo "idealistico" di una specie superiore di uomo, mezzo "santo", mezzo "genio"... Altri dotti bestioni mi hanno sospettato per questo di darwinismo; hanno persino trovato segni di quel "culto degli eroi", da me così duramente respinto, di quel grande falsario inconsapevole e involontario, Carlyle.<sup>144</sup>

141 M, trad. it. di F. Masini, in OFN, V/I, 1964, § 298, pp. 183-184.

142 EH, *Perché io sono un destino*, § 1, p. 375.

143 *Ibidem*.

144 Ivi, *Perché scrivo libri così buoni*, § 1, p. 309. In una lettera a Overbeck del 24 marzo del 1887 Nietzsche scrive: "In tutti i partiti radicali (socialisti, nichilisti, antisemiti, cristiani ortodossi, wagneriani) godo di una straordinaria,

Come in *Ecce homo* Nietzsche afferma chiaramente di non volere “credenti”, così l'oltreuomo nello *Zarathustra* non viene mai indicato come oggetto di culto, tantomeno come “eroe”. Lontano dall'eroica divinizzazione di Carlyle, che echeggia nella *Mythologie* di Bertram, l'oltreuomo – come Zarathustra – non vuole seguaci, non impone verità valide in sé, poiché l'essenza della verità, come rileva Jaspers, “può essere comunicata ad altri soltanto nella misura in cui scaturisce dall'intimo di ciascuno”<sup>145</sup>. Giacché “il divinizzato”, leggiamo in *Aurora*, “in seguito al culto, agli anni di lode e all'incenso [...] manifestamente tradisce, in maniera ripugnante, la sua natura non divina e fin troppo umana”<sup>146</sup>, la via indicata da Zarathustra non è adatta a discepoli veneranti, ma a compagni di viaggio autonomi, come rivela il celebre passo contenuto in *Della virtù che dona*:

Si ripaga male un maestro, se si rimane sempre scolari. E perché non volete sfrondare la mia corona?

Voi mi venerate; ma che avverrà, se un giorno la vostra venerazione crollerà? Badate che una statua non vi schiacci!

Voi dite di credere a Zarathustra? Ma che importa di Zarathustra! Voi siete i miei credenti, ma che importa di tutti credenti!

Voi non avevate ancora cercato voi stessi: ecco che trovaste me. Così fanno tutti i credenti; perciò ogni fede vale così poco.

E ora vi ordino di perdermi e di trovarvi; e solo quando mi avrete tutti rinnegato io tornerò tra voi.<sup>147</sup>

Nessuna figura eroica, pertanto, rappresenta per il Nietzsche maturo un modello da *emulare*, dal momento che emulazione è sempre

---

quasi misteriosa considerazione. L'estrema purezza dell'atmosfera in cui mi sono posto, seduce. Zarathustra, l'“uomo divino”, è piaciuto agli antisemiti; ne esiste un'interpretazione specificamente antisemita, che mi ha fatto ridere molto”. E V, 1885-1889, cit., p. 48.

145 K. Jaspers, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 40.

146 M, § 298, p. 183.

147 Za I, *Della virtù che dona*, § 3, p. 83. Il tema ricorre già nella raccolta di epigrammi contenuta ne *La gaia scienza*, intitolata *Scherzo, malizia e vendetta*: “*Vademecum – vadetecum* [...] Perciò mi segui tu, mi vieni appresso? / Solo te stesso fedelmente segui – Questo è seguirmi [...]”; “*Interpretazione* [...] Ma chi per il suo cammino semplicemente sale / porta in più chiara luce anche l'immagine mia”. (FW, *Scherzo, malizia e vendetta*, pp. 22; 24).



sinonimo di minorità e dipendenza. Zarathustra, nel suo magistero rispetto ai discepoli vuole “toccare l’anima dei suoi uditori” in termini “psicagogici”, cioè volti a facilitare l’acquisizione di un’auto-nomia psico-fisica, senza esercitare su di essi alcuna retorica della seduzione e dell’adulazione, dell’assoggettamento o della fede<sup>148</sup>. Nel capitolo intitolato *Dei poeti* leggiamo: “Il discepolo rispose: ‘io credo a Zarathustra’. Ma Zarathustra scosse la testa e sorrise. La fede non mi fa beato, disse, e specialmente la fede in me”<sup>149</sup>. Irritato dell’esser fatto oggetto di culto, devozione, riverenza, fede, soggezione da parte dei suoi compagni, il profeta persiano ammonisce: “Quando volete innalzarvi, adoperate le vostre gambe! Non lasciatevi *portare* in alto, non mettetevi a sedere sulle schiene e le teste altrui!”<sup>150</sup>.

“I tuoi educatori”, scrive Nietzsche, “non possono essere niente altro che i tuoi liberatori”<sup>151</sup>.

Gli esempi che contribuiscono a legittimare il ruolo di guida di Zarathustra solamente per quei “temerari della ricerca” in cammino lungo il percorso per l’indipendenza e l’autolegittimazione potrebbero moltiplicarsi:

Io sono una ringhiera vicino al torrente: si aggrappi chi può! Ma io non sono la vostra stampella. [...] Il mio cammino è sempre stato, in tutto e per tutto, un tentativo e un interrogativo [...]. “Questa, insomma, è la mia strada, – dov’è la vostra?”, così rispondo a quelli che da me vogliono sapere “la strada”. *Questa* strada, infatti, non esiste!<sup>152</sup>

“Compagni vivi mi occorrono” realizza Zarathustra dopo aver depresso il cadavere del funambolo nel cavo di un albero “i quali mi seguano, perché vogliono seguire se stessi”<sup>153</sup>.

L’eroe deve affrancarsi da quel titanismo che lo vincola “in negativo” a ciò che vorrebbe sovvertire e a ciò da cui vorrebbe liberarsi e insieme non deve essere oggetto di venerazione e di imitazione. Ecco che leggere la vicenda intellettuale di Nietzsche alla luce del-

148 Cfr. G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 375.

149 Za II, *Dei poeti*, p. 141.

150 Ivi, IV, *Dell’uomo superiore*, § 10, p. 331.

151 UB III, p. 363.

152 Za, *Del pallido delinquente*, p. 37; Ivi, *Dello spirito di gravità*, § 2, p. 224.

153 Za, *Prologo*, p. 16.



la dottrina delle personalità dei “grandi uomini” appare inevitabilmente una grave distorsione ermeneutica. È questo probabilmente uno dei punti più deboli della lettura “mitologica” di Bertram, il quale, nel capitolo della sua opera intitolato *Napoleone* parla del “paesaggio del pensiero filosofico di Nietzsche”, che “si incarna sempre in figure eroiche di dimensioni sovraumane”. Nietzsche, prosegue Bertram, “mitologizza [...] in possenti figure esemplari anche ciò che ha acquisito mediante la propria ricerca filosofica”<sup>154</sup>.

L’“evento Goethe”<sup>155</sup>, così come il “Cesare Napoleone”<sup>156</sup>, rappresenterebbero pertanto “i Grandi Uomini di Nietzsche”<sup>157</sup>: la “visione storica e l’intera sua filosofia della storia sono determinate da questa volontà di eroizzazione”<sup>158</sup>. La consonanza tra Nietzsche e Carlyle a questo punto appare a Bertram inevitabile: “Ancor più di Carlyle, egli è il vero rappresentante di uno storicismo dettato dall’entusiasmo. Così come lo intende Goethe, e di cui Jakob Burckhardt ha foggato il motto, affermando che la forza di venerazione in noi è altrettanto essenziale quanto l’oggetto da venerare”<sup>159</sup>.

Si è visto come questa “forza di venerazione” sia di fatto l’opposto del contenuto liberatorio veicolato da Zarathustra e postulato dalla volontà nietzscheana di infrangere qualsiasi “antica tavola”. Se in Nietzsche è senz’altro riscontrabile una frequente “tendenza all’ingrandimento” e alla “distorsione”<sup>160</sup>, le sue stesse parole ribadiscono l’abissale distanza da Carlyle: “Ho letto la vita di *Thomas Carlyle*, questa farsa inconsapevole e involontaria, questa interpretazione eroico-morale di stati dispeptici. [...] Una costante *disonestà* verso se stesso: è questo il suo *proprium* [...]”<sup>161</sup>.

Mentre in Carlyle – come in Mishima – la volontà di eroizzare corrisponde ad una esigenza inemendabile di venerazione, certamente non è possibile riconoscere in Nietzsche una corrispondenza immediata tra *Überperson* (Grande Uomo Storico) e *Übermensch*.

154 E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 271.

155 Ivi, p. 251.

156 Ivi, p. 273.

157 *Ibidem*.

158 Ivi, p. 270.

159 Ivi, p. 271.

160 *Ibidem*.

161 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 12, pp. 115-116.

Rispetto alle personalità eroiche di Carlyle emerge infatti, nell'oltreuomo nietzscheano, un elemento di eccedenza irriducibile: Empedocle, Eraclito, Alessandro Magno, Giulio Cesare, Federico II di Svevia, Leonardo da Vinci, Cesare Borgia, Goethe e Napoleone non sono che preludi all'oltreuomo futuro, di cui lo stesso Zarathustra "dev'essere soltanto presagio, ponte e passaggio"<sup>162</sup>. "Lo scopo dell'umanità", scrive Nietzsche, "non può trovarsi alla fine, ma solo nei suoi più alti esemplari"<sup>163</sup>. Benché Bertram distorca l'operazione nietzscheana di radicale critica dei valori lì dove parla di "potenziamento mitico" e di "eroizzazione", anche per l'autore della *Mythologie* "il superuomo è una realtà assolutamente futura, non si è mai dato nella realtà, è una forma cui si aspira, non una figura storica"<sup>164</sup>.

"Io sono l'opposto di una natura eroica", afferma Nietzsche in *Ecce homo*<sup>165</sup>: questa stigmatizzazione della figura dell'eroe va posta in relazione a un punto di svolta e a un deciso mutamento di segno filosofico che viene tradizionalmente riconosciuto nel "grande distacco" dal pessimismo, dal romanticismo e dal germanesimo<sup>166</sup>. Alla fase della devozione per il "grande uomo" e per il "genio", corrispondente alla relazione epigonale con Wagner e Schopenhauer, si avvicenda, nella riflessione nietzscheana, la fase "critica", segnata dalla forma di vita scettico-nichilista dello spirito libero. La prospettiva, a partire della stesura di *Umano, troppo umano* (1878), cambia radicalmente: siamo innanzi a ciò che Nietzsche chiama "il monumento di una crisi"<sup>167</sup>. Il rifugio nella venerazione, la fede romantica nel compito metafisico del genio, l'esaltazione dell'eroe, il *Deutschtum* di matrice protestante, si dissolvono negli aforismi di un libro che il filosofo connota come "intelligente, fresco e, quand'è il caso, duro e beffardo"<sup>168</sup>. "A partire da *Umano, troppo umano*",

162 E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 271.

163 UB II, § 9, p. 337.

164 E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, cit., p. 272.

165 EH, *Perché sono così accorto*, § 9, p. 303. Cfr. G. Campioni, *La morale dell'eroe*, pp. 7-10.

166 Cfr. M. Montinari, *Che cosa ha detto Nietzsche*, a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 1999, p. 100.

167 EH, *Umano, troppo umano*, p. 331.

168 *Ibidem*.



osserva Campioni, “accanto al genio e al santo *congela l'eroe*”<sup>169</sup>. Lo spirito libero diventa allora il simbolo di una “maliziosa e ironica *Lebensweisheit*”<sup>170</sup>, di una saggezza ludico-eccentrica che prenderà poi il nome di “gaia scienza”.

Già altrove abbiamo ripreso la canonica periodizzazione degli scritti nietzscheani proposta da Löwith<sup>171</sup>, il quale, sulla base delle tre “metamorfosi dello spirito” contenute nello *Zarathustra*, scandisce l'opera del filosofo in tre momenti fondamentali: quello del “cammello”, che obbedisce al comandamento “tu devi”, caratterizzato dalla venerazione di Nietzsche per Wagner e Schopenhauer (conferenze di Basilea, *La nascita della tragedia*, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, *Considerazioni inattuali*); quello del “leone”, che afferma “io voglio”, caratterizzato dalla “filosofia del mattino” ossia dalla decostruzione “illuministica” dei valori tradizionali (*Umano, troppo umano*, *Aurora*, *Gaia scienza*), e infine quello del “fanciullo”, che dichiara “io sono”, caratterizzato dalla filosofia della “trasvalutazione” e della massima tensione creativa (*Così parlò Zarathustra*, *Al di là del bene e del male*, *Genealogia della morale*, *Crepuscolo degli idoli*, *L'Anticristo*, *Ecce Homo*, *Nietzsche contra Wagner*)<sup>172</sup>.

Lasciando da parte la problematicità e la discutibilità di una simile tripartizione, che entra in crisi in particolare se si pensa alla struttura stratificata de *La gaia scienza*<sup>173</sup>, per quanto concerne il cosiddetto periodo “illuminista” l'orizzonte culturale di riferimento di Nietzsche diviene anzitutto quello francese. La *Philosophie des Vormittags* si apre, con *Umano, troppo umano*, nel segno di una libertà dello spirito in continuità con il moralismo francese cinquecentesco e seicentesco di Montaigne, La Rochefoucauld,

169 G. Campioni, *La morale dell'eroe*, cit., p. 8.

170 Cfr. F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 149.

171 Cfr. K. Löwith, *Nietzsche e l'eterno ritorno* (1935), trad. it. di S. Venuti, Laterza, Roma-Bari 2003<sup>3</sup>, pp. 20-56. Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., pp. 161-162.

172 Questa fortunata tripartizione era già stata proposta da H. Vaihinger, *Nietzsche als Philosoph*, Reuther & Reichard, Berlin 1902, pp. 49-50, e poi ripresa da E. Fink, *La filosofia di Nietzsche* (1968), trad. it. di P. Rocco Traverso, con un saggio di M. Cacciari, Marsilio, Padova 1993<sup>4</sup>, pp. 40-60; 112-118.

173 Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., pp. XXIII-XXVII.

La Bruyère, Chamfort, Fontenelle<sup>174</sup>, ma anche in consonanza con la “severa disciplina” e la “greca misura” di Voltaire, “ultimo dei grandi drammaturghi”, il quale “poté ciò che ancora nessun tedesco ha potuto, perché la natura del francese è molto più affine a quella greca che non la natura del tedesco”<sup>175</sup>. Spirito leggero e ordinatore, Voltaire è il vento balsamico che dirada le nebbie del romanticismo. È dunque una coincidenza significativa – e addirittura un destino – che la pubblicazione di *Umano, troppo umano* corrisponda alla data del centenario dalla morte di Voltaire, il “*grand-seigneur* dello spirito”<sup>176</sup>, il massimo rappresentante dell’età dei lumi che Goethe chiamava “la luce di noi tutti”<sup>177</sup>.

“Con quel libro”, scrive Nietzsche in *Ecce Homo*, “mi sono liberato da ciò che *non apparteneva* alla mia natura”<sup>178</sup>: il filosofo si emancipa dalla speculazione metafisica di Schopenhauer, dal pensiero mitico di Wagner, e in generale dal “pensiero impuro” dell’artista. “La vita”, osserva Eugen Fink, “non viene più intesa metafisicamente o misticamente come vita universale che sta dietro tutti i fenomeni, ma viene intesa come vita dell’uomo [...]”<sup>179</sup>.

L’arte perde la sua funzione di illusione consolatoria, e nemmeno “come fenomeni estetici l’esistenza ed il mondo sono eternamente *giustificati*”<sup>180</sup>. La creazione artistica non è più occasione di fusione con “l’intima essenza del mondo” ovvero con “l’uno originario”<sup>181</sup>, la morale diviene “Circe dei filosofi”<sup>182</sup>, la religione è oggetto di scepsti senza quartiere: nessuna antica tavola di valori, nessuna “ombra di Dio” è risparmiata dal sospetto dello spirito libero, dal suo “*Fragen* beffardo, irriverente, spregiudicato, malizioso, provocatorio”, che “strappa dal mondo l’ombra di un castigo metafisico [...] restituendolo all’innocenza e alla pura casualità dell’accadere”<sup>183</sup>.

174 Cfr. G. Campioni, *Les lectures françaises de Nietzsche*, Paris, PUF 2001, pp. 6 ss.

175 Cfr. MAM I, § 221, pp. 153-154.

176 EH, *Umano, troppo umano*, p. 331.

177 Cfr. M. Montinari, *Nota introduttiva* a MAM I, trad. it. di S. Giametta, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 2006<sup>11</sup>, pp. XIII-XIV.

178 EH, *Umano, troppo umano*, p. 331.

179 Cfr. E. Fink, *La filosofia di Nietzsche*, cit., p. 49.

180 GT, § 5, p. 45. Cfr. anche ivi, § 24, p. 159.

181 Cfr. ivi, § 2, p. 27.

182 Cfr. M., *Prefazione*, p. 5.

183 F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 155.

6. *Dell'anima degli artisti e degli scrittori. Tramonto del genio e arte come menzogna*

Anche l'arte si trova dunque sotto la lente nietzscheana del sospetto. “Noi ‘uomini della conoscenza’”, scrive Nietzsche nella *Genealogia della morale*, “siamo col tempo divenuti diffidenti verso ogni sorta di credenti”<sup>184</sup>, e tra queste credenze va annoverata la creazione artistica intesa romanticamente come “improvvisazione” e “miracolosa istantaneità”<sup>185</sup>. La sezione di *Umano, troppo umano* intitolata *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* costituisce in effetti una sorta di leonino “no” alla teoria dell'arte sviluppata ne *La nascita della tragedia*: gli aforismi brevi, asciutti e taglienti di quest'opera per spiriti liberi non solo segnano un cambio di passo stilistico rispetto alla prosa paludata della *Nascita*, ma ne scardinano l'impianto teorico, rimodulando il rapporto dell'artista con la conoscenza.

Contro il pervicace pregiudizio mitologico che trascura la questione del divenire nella creazione artistica e considera l'opera sorta “per un colpo di bacchetta magica”, Nietzsche intende qui riconsiderare l'arte come frutto di un meticoloso – umano, troppo umano – *labor limae*. La retorica dell’“inquietudine entusiastica” del genio, che produce intuitivamente in preda al “sogno vigile”, viene smascherata come ingenuità, inganno, articolo di fede: ecco che Nietzsche non parla più di arte come “miracoloso atto metafisico”, o come “maga che salva e risana”<sup>186</sup>, ma di “scienza dell'arte” la quale “deve, come è naturale, opporsi nel modo più reciso a questa illusione e additare i falsi giudizi e le cattive abitudini dell'intelletto”<sup>187</sup>.

L’“illuministico” cambio di passo è evidente: l'artista, che “si ribella contro metodi e risultati freddi e schietti”, diviene una figura ambigua, che per legittimare se stessa deve ammantarsi di oscurità, facendo ricorso “al fantastico, al mitico, all'incerto, all'estremo, al senso del simbolico, alla sopravvalutazione della persona, alla fede che il genio sia qualcosa di miracoloso”<sup>188</sup>. All'aura magica, che

184 GM III, § 24, p. 354.

185 MAM I, § 145, p. 121.

186 Cfr. GT, § 1, p. 21; § 7, p. 56.

187 MAM I, § 145, p. 121.

188 *Ibidem*, § 146.

giova all'artista nel momento in cui amplifica la sua influenza e il suo impatto sul pubblico, deve sostituirsi l'immagine pragmatica del "dedito artigiano e manovale", del lavoratore alacre, del creativo instancabile "non solo nell'inventare, ma anche nel respingere, vagliare, trasformare e ordinare"<sup>189</sup>.

Siamo lontani dalla professione dionisiaca di un lirismo estatico ed abissale, dal *pathos* giovanile dell'oblio di sé e dell'ebbrezza dell'artista che "ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando"<sup>190</sup>: l'artista dovrà piuttosto imparare e praticare diligentemente la "serietà del mestiere", attraverso un esercizio di costante formazione e auto-formazione (*Formierung-Gestaltung*). "Non parlate di doni naturali, di talenti innati!", ammonisce Nietzsche:

Si possono nominare grandi uomini di ogni specie, che furono poco dotati. Ma essi acquistarono grandezza, divennero "geni" (come si dice), [...]: essi avevano tutti quella solida serietà di mestiere, che impara a formare perfettamente le parti prima di osar comporre un gran tutto; a tal fine essi prendevano tempo, perché provavano un piacere maggiore nel far bene il piccolo, il secondario, che nel mirare all'effetto di un insieme abbagliante. La ricetta, per esempio, per diventare un buon novelliere, è facile a darsi, ma l'esecuzione presuppone qualità su cui si suole passare sopra quando si dice: "Io non ho abbastanza talento". Si provi a fare cento e più abbozzi di novelle, ciascuno non più lungo di due pagine, ma di tale chiarezza, che ogni parola sia in esso necessaria, si scrivano ogni giorno aneddoti, finché non si impari a trovare la loro forma più pregnante, più efficace; si sia instancabili nel raccogliere e dipingere tipi e caratteri umani [...].<sup>191</sup>

Quel che emerge è lo smascheramento del *culto* del genio, il quale, infuso e guidato da forze imperscrutabili, "sente se stesso come dio, e si aggira ora in estasi e in alto"<sup>192</sup>. Così inteso il genio non è altro che una forma di vita secolarizzata del profeta e del prete, che fa dell'arte una catacomba in cui la visione religiosa del mondo può

189 Ivi, § 155, p. 125.

190 GT, § 1, p. 26.

191 MAMI, § 163, p. 130.

192 GT, § 1, p. 26.

continuare a sopravvivere<sup>193</sup>. Va dunque fugata una lettura religiosa dell'arte, e con essa la superstiziosa credenza secondo la quale gli artisti "sarebbero di origine sovrumana e possederebbero certi poteri miracolosi, per mezzo dei quali acquisterebbero le loro conoscenze per via tutta diversa dagli altri uomini"<sup>194</sup>. Allo stesso modo Nietzsche rinnega apertamente la sua giovanile impostazione schopenhaueriana, rilevando il pericolo di attribuire al genio "una visione immediata dell'essenza del mondo, come attraverso un buco nel mantello dell'apparenza"<sup>195</sup>. Trascurando i meccanismi esclusivamente umani a fondamento del produrre artistico, si crede che il genio possa comunicare, "senza la fatica e il rigore della scienza, qualcosa di definitivo e di decisivo sull'uomo e sul mondo"<sup>196</sup>.

L'ispirazione, invece di essere un dono delle muse, una *mania* e una "follia" divina, corrisponde ora per Nietzsche a uno "straripamento improvviso", dovuto ad un accumulo fisiologico di esperienze e di stimoli: la cosiddetta "estasi", che fa risuonare nel genio "qualcosa di sovranaturale"<sup>197</sup>, è in realtà un capitale di impressioni che "si è appunto solo *accumulato*, non è caduto dal cielo"<sup>198</sup>. È in questo senso che Nietzsche afferma: "Quando la forza creativa è rimasta per un certo tempo ingorgata e da un ostacolo le è stato impedito di defluire, essa finisce per straripare così impetuosamente, come se avesse luogo un'ispirazione immediata"<sup>199</sup>.

Ciò che qui entra in crisi è l'immagine romantica della "sconfinata libertà produttiva di un soggetto estetico creatore (e annientatore)"<sup>200</sup>, così come l'idea che solo il cuore ispirato del poeta possa cogliere la sacralità della natura. È proprio sul ruolo elettivo del *Dichter* e sul suo accesso privilegiato all'Essere – centrale, come si è visto, nella riflessione di Otto e Heidegger – che Nietzsche ironizza nello *Zarathustra*. In consonanza con le osservazioni critiche

193 Cfr. J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 64.

194 MAM I, § 164, p. 131.

195 *Ibidem*.

196 *Ibidem*.

197 GT, § 1, p. 26.

198 MAM I, § 156, p. 125.

199 *Ibidem*.

200 Cfr. G. Moretti, *Heidelberg romantica*, cit., p. 188.



di *Umano, troppo umano* e in riferimento alla scena faustiana degli Elfi che donano ristoro al poeta<sup>201</sup>, Zarathustra afferma:

Ma ciò tutti i poeti credono: che colui che giace nell'erba o su erte solitarie con le orecchie aguzze, venga a sapere qualcosa di tutto quanto si trova tra cielo e terra. E se si sentono teneramente eccitati, i poeti credono sempre che la natura stessa si sia innamorata di loro: e che essa si avvicini pian piano al loro orecchio, per mormorarvi cose segrete e amoroze lusinghe: di ciò si vantano e vanno tronfi davanti al resto dei mortali!<sup>202</sup>

Un'ulteriore giustificazione psicologica della fede nel carisma "sovranaturale" dell'artista è fornita nell'aforisma intitolato *Culto del genio per vanità*, in cui Nietzsche sostiene che "solo quando questo è pensato come *miraculum*, il genio non ferisce"<sup>203</sup>: solo in quanto si colloca su un piano assolutamente *altro* il genio non lede la nostra vanità, giacché "dire qualcuno 'divino' significa: 'Qui non abbiamo bisogno di gareggiare'"<sup>204</sup>. A riprova di questo atteggiamento, Nietzsche rileva come, in genere, quanto più un artista risulta oscuro ed enigmatico nel veicolare i propri contenuti, tanto più il pubblico tende a riconoscerne la genialità. In realtà, spiega il filosofo, "l'attività del genio non appare affatto come qualcosa di sostanzialmente diverso dall'attività dell'inventore meccanico, dello studioso di astronomia o di storia, del maestro di tattica"<sup>205</sup>. Persino in Beethoven è decisiva la dimensione della dedizione, della perseveranza, dell'arduo lavoro: "egli ha composto le più belle melodie a poco per volta e quasi trascogliendo da molteplici spunti"<sup>206</sup>. La differenza rispetto all'uomo comune starà semmai nel carattere totalizzante della grande arte, che attende alla formazione armoniosa delle forze del genio come organismo, dal momento che "ogni talento è un vampiro che succhia sangue ed energia alle altre forze, e una produzione esagerata può portare quasi alla follia l'individuo più dotato"<sup>207</sup>.

201 Cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. II, vv. 4615-4633, p. 431.

202 Za II, *Dei poeti*, p. 142.

203 MAM I, § 162, p. 129.

204 Ivi, § 162, p. 130.

205 *Ibidem*, p. 129.

206 Ivi, § 155, p. 125.

207 Ivi, § 260, p. 183.



Prescindendo dal *topos* classico, già emerso a più riprese, del rapporto genio-follia, viene qui alla luce una visione dell'individuo eccezionale tutt'altro che olimpica ed integra: non solo l'ipertrofia della specializzazione del lavoro operaio ha per conseguenza – come vedremo – la frammentazione dell'uomo comune e la riduzione della sua vita a funzione professionale, ma anche l'attività geniale rischia di ridurre le “nature estreme” ad “un solo mostruoso organo”<sup>208</sup>. È il caso di quelli che Zarathustra chiama “storpi alla rovescia”, “uomini che non sono nient'altro se non un grande occhio o una grande bocca”<sup>209</sup>. L'esempio più eloquente è in questo senso l'allusione indiretta a Wagner come “orecchio grande quanto un uomo”. Guardando meglio questo frantume ripugnante, Zarathustra realizza che

sotto l'orecchio si muoveva una coserella piccola e misera e stentata da far pietà. In verità, l'orecchio mostruoso poggiava su di un piccolo esile stelo, – ma lo stelo era un uomo! [...]. Il popolo, tuttavia, mi disse che il grande orecchio era non solo un uomo, bensì un grand'uomo, un genio. Io però non credo mai al popolo, quando parla di grandi uomini.<sup>210</sup>

Non solo il “veneratissimo maestro” e “sublime combattente”<sup>211</sup> Wagner è ridotto ad un grottesco omuncolo dal “viso piccino e invidioso”<sup>212</sup>, ma all'arte stessa sembra essere ormai preclusa qualsiasi valenza positiva. L'arte, al pari della religione, appare un rifugio nel quale praticare la venerazione: l'invenzione poetica si rivela un artificio e una falsificazione: “e che altro mai hanno fatto i poeti? e a che servirebbe l'arte di tutto il mondo?”<sup>213</sup>.

Nell'aforisma di *Umano, troppo umano* intitolato *Sostitutivo della religione* Nietzsche ascrive all'arte il mero ruolo di tramite tra una visione religiosa e una visione scientifica del mondo: essa diventa così un sostitutivo temporaneo, che ammortizza il salto, altrimenti “violento e pericoloso”, verso “una scienza filosofica veramente

208 *Ibidem*.

209 Za II, *Della redenzione*, cit., p. 155.

210 Ivi, p. 156.

211 GT, *Prefazione a Richard Wagner*, p. 20.

212 Za II, *Della redenzione*, p. 156.

213 MAM I, *Prefazione*, p. 3.

liberatrice”<sup>214</sup>. Degradata a mezzo, l’arte non è che “momentanea mitigazione e narcotizzazione”: essa, in quanto “narcosi”<sup>215</sup>, va perciò *abbandonata* in favore di uno scientifico “severo metodo della verità”<sup>216</sup>. I poeti diventano allora “alleviatori della vita”, “essi calmano e sanano solo temporaneamente”, producendo “palliativi”<sup>217</sup>.

Il fatto che l’arte possa sortire effetti piacevoli, “benefici ed edificanti”, non dimostra nulla circa la sua “verità”: essa non fa che velare pudicamente la profondità tragica, la natura del mondo come “mare di forze contrastanti e dissonanti”, “universo di figure e segni senza legge”, “mostro” e “gorgo del nulla”<sup>218</sup>. Attraverso il manto dell’illusione, l’arte lenisce la verità del nulla, “rende tollerabile la vista della vita ponendo su di essa il velo (*Flor*) del pensiero non puro”<sup>219</sup>. Se questo confondere e inebriare, questo gettare “rose nell’abisso”<sup>220</sup> nel contesto de *La nascita della tragedia* scaturiva dalla “profondissima necessità” di giustificare una vita altrimenti senza scopo, segnata dall’assurdità del dolore, priva di senso, redenzione e speranza, ora è esattamente questa fuga ingannevole verso la seduzione salvifica dell’arte, che avvolge il mondo nell’illusione, a rappresentare per Nietzsche la colpa di chi abbisogna di consolazioni e non sa fissare acutamente lo sguardo sulla nichilistica assenza di fondamenti.

Nell’aforisma *Giocare con la vita* questa dinamica è ripresa con chiarezza: quando nei Greci “parla l’intelletto”, la vita appare loro “aspra e crudele”, ecco che devono necessariamente attingere alla “frivolezza della fantasia omerica” per “placare e controbilanciare temporaneamente l’animo”. Essi perciò “avvolgono di proposito la vita in un giuoco di menzogne”<sup>221</sup>. Lo spirito libero deve invece imparare a diffidare di un’arte insidiosa e tentatrice, che intossica, promuove false credenze e di fatto si contrappone alla “verità”, la

---

214 Ivi, § 27, p. 36.

215 Ivi, § 108, p. 89.

216 *Ibidem*, § 109.

217 Ivi, § 148, p. 122.

218 Cfr. F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 158.

219 MAM I, § 151, p. 123.

220 NF 1882-1884, cit., p. 186, 5 [1] 114.

221 MAM I, § 154, p. 124.



quale non ha nulla di rassicurante e di stabile, ma è piuttosto libertà per il nulla, *crisi* e “caduta verticale nel vuoto”<sup>222</sup>.

Alcune considerazioni conclusive della sezione di *Umano, troppo umano* intitolata *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* sembrano in parte stemperare l'anatema nietzscheano nei confronti dell'arte: nell'aforisma *Ciò che resta dell'arte* si legge che essa “ha per millenni insegnato a guardare con interesse e piacere alla vita in ogni forma”. Se da un lato l'arte confonde, illude e inebria promuovendo l'errore, d'altro canto questa non sembra condannabile *tout court* laddove esalta la vita. Questa capacità vivificante sembra del resto destinata ad essere soppiantata: “se l'arte scomparisse, l'intensità e la molteplicità della gioia di vivere, cui essa ci ha abituato, esigerebbero ancora di essere soddisfatte. L'uomo scientifico è l'ulteriore sviluppo dell'uomo artistico”<sup>223</sup>.

Il cambiamento di prospettiva di Nietzsche, occorre chiedersi, appare da questo punto di vista così radicale da suggerire una rivalutazione del socratismo nella sua accezione di “volontà di verità” e di ricerca di una stabilità epistemica a scapito dell'illusione artistica? Il sobrio empirismo del tipo-scienziato diviene dunque l'alternativa al fervore illusorio del tipo-artista, nella prospettiva “di una ragione più matura e illuministicamente ispirata”<sup>224</sup>? Un rovesciamento così perentorio “dal mito al *logos* in cui la maturità della ragione illuministica finisce per sovrastare l'antico incanto del mondo”<sup>225</sup>, va senz'altro problematizzato, nel nome della stessa “scuola del sospetto” di Nietzsche.

L'ultimo aforisma della sezione *Dell'anima degli artisti e degli scrittori*, che si intitola – inequivocabilmente – *Tramonto dell'arte*, parrebbe confermare il tradizionale schema hegeliano in cui “l'arte-religione è inevitabilmente disciolta nella filosofia”<sup>226</sup>:

222 F. Masini, *Lo scriba del caos*, p. 161.

223 Ivi, § 222, p. 157.

224 Cfr. C. Gentili, “Morte dell'arte” e “Morte di Dio”. *Confronti testuali e relazioni concettuali*, in M.C. Fornari (a cura di), *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni*, ETS, Pisa 2006, pp. 179-192. Cfr. anche F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, il Mulino, Bologna 2013, p. 18.

225 F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, cit., p. 19.

226 B. Croce, *La “fine dell'arte” nel sistema hegeliano*, in Id., *Storia dell'estetica per saggi*, Laterza, Bari 1967, p. 221.

Come nella vecchiaia ci si ricorda della gioventù e si celebrano feste della memoria, così l'umanità sarà presto, rispetto all'arte, nel rapporto di un commovente ricordo delle gioie della giovinezza. Forse l'arte non è mai stata compresa così profondamente con tanta anima come oggi che la magia della morte sembra avvolgerla e trasfigurarla. [...] Presto si considererà l'artista come una magnifica reliquia, e a lui, come a un meraviglioso straniero, dalla cui forza e bellezza dipese la felicità di epoche passate. [...] Il sole è già tramontato, ma il cielo della nostra vita arde e risplende ancora di esso, sebbene non lo vediamo più.<sup>227</sup>

Questo apparente epitaffio, che sembra richiamare così da vicino la celebre "morte dell'arte" hegeliana, non sentenzia una fine incontrovertibile e assoluta: a "tramontare" e a dissolversi è semmai la stagione dell'arte nel suo più alto e compiuto significato metafisico. Come si è visto, a morire è l'idea che l'arte ci salvi e giustifichi esteticamente l'esistenza (velando la verità e smorzando la tragedia della lacerazione dionisiaca). Se in *Umano, troppo umano* un'arte sacrale-mitico-simbolica, in odore di religiosità, viene condannata come menzogna e mistificante auto-inganno della ragione, essa non risulta banalmente *soppiantata* dalla scienza, ma piuttosto integrata e fusa all'interno di un sapere scientifico che non deve rinunciare ad un'attitudine artistica. *Umano, troppo umano* si può allora considerare il momento critico-negativo della riflessione estetica nietzscheana, necessario a Nietzsche per approdare ad una nuova concezione dell'arte, la quale non viene meno, bensì si *trasforma* con-fondendosi in un'unità polare-circolare con la scienza. La consapevolezza di questa co-appartenenza, che, all'altezza delle considerazioni contenute in *Dell'anima degli artisti e degli scrittori*, non è ancora matura, troverà la sua eloquente esplicitazione nella formula "gaia scienza".

### 7. Arte e "gaia scienza". Il trovatore provenzale e il giullare

"Vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita": è in questo proposito esplicitato da Nietzsche nel *Tentativo di autocritica* a *La nascita della tragedia* che si com-

227 MAM I, § 233, pp. 157-158.

pendia il senso della “gaia scienza”<sup>228</sup>. Già Goethe deriva dalla tradizione mistico-alchemica di Paracelso, Bruno, Agrippa, Swedenborg e Böhme la convinzione dell'inseparabilità di arte e scienza: lo scienziato deve al contempo essere mago, filosofo, poeta e pittore, giacché le immagini del petalo, della corolla, dello stame e quelle della lirica, della scrittura e della pittura sono “simboli autentici di una totalità che solo in esse rispecchia la sua inesauribilità”<sup>229</sup>.

Questa goethiana insofferenza per la compartimentazione tra saperi sembra anticipare alcuni tratti della nietzscheana *fröhliche Wissenschaft*, della “gaia scienza” che celebra la “lieta serenità” (*Heiterkeit*) derivante dalla sua fusione con l'arte. Benché la figura simbolica che incarna la “salute” connessa alla possibilità di “poter essere poeta e scienziato assieme, di poter esercitare una scienza non imbronciata né impettita, né soltanto seria”<sup>230</sup>, sia per Nietzsche quella del trovatore provenzale<sup>231</sup> e non, come per Goethe, quella del mago-alchimista faustiano, in entrambi i casi l'obiettivo critico è la scienza come “tecnica” rescissa dall'orizzonte unitario della vita e dell'arte. *Erleben* ed *erkennen*, vivere e conoscere si co-implicano sconfessando il modello di un sapere oggettivo che si presenta come forma secolarizzata del dogmatismo e dell'ascetismo cristiano<sup>232</sup>. Come abbiamo appena accennato, vi è anche una

228 Cfr. GT, *Tentativo di autocritica*, § 2, p. 6.

229 G. Lacchin, *Goethe e il mondo delle immagini*, in L. Klages, *Goethe come esploratore dell'anima*, cit., p. 11.

230 G. Colli, Nota introduttiva a F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 2005<sup>15</sup>, p. 22. Sullo sfondo della critica di Nietzsche sta, secondo la lettura di Mihailo Djurić, “l'idea hegeliana della ‘scienza della logica’, in cui l'ideale scientifico di rigore e serietà era stato portato fino alle sue estreme conseguenze”. Cfr. M. Djurić, *Philosophie als fröhliche Wissenschaft*, in Id. (a cura di), *Nietzsches Begriff der Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990, p. 39. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XXXII.

231 In una lettera a Erwin Rohde dei primi di dicembre del 1882, Nietzsche scrive: “Quanto al titolo *Gaia scienza*, ho avuto in mente *soltanto* la gaya scienza dei troubadours – ecco la ragione delle poesie”. Il riferimento è ai versi di “*Scherzo, malizia e vendetta*” che aprono la prima edizione. E IV, 1880-1884, cit., p. 274. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XXVIII.

232 Cfr. H. Heit, *Gaia scienza e ideali ascetici (GM III 23-28)*, trad. it. di A. Giacomelli, in B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti (a cura di), *La Genealogia della morale, letture e interpretazioni*, cit., pp. 239-266.



significativa divergenza, fra Goethe e Nietzsche, nel modo di intendere la relazione fra scienza e arte: dal versante goethiano questo rapporto convoca la polarità fra le declinazioni “luminose” del sapere umano dell’indagine naturale, dell’astrologia, della medicina e della matematica e quelle “oscure” del patteggiamento diabolico, della pratica occulta, della tensione verso la rivolta e dell’empietà titanica. Dal versante nietzscheano la scienza abdica invece alla fascinazione mefistofelica per la “magia nera”, ancora compromessa con la dottrina cristiana delle potenze demoniache e con e con la tradizione germanico-faustiana, e si rivolge alla simbolica della chiarezza mediterranea del Sud per celebrare il “lieto scetticismo” dell’*esprit libre*<sup>233</sup>.

Il balsamico scetticismo del *Freigeist*, che opera contro la rocciosità del pregiudizio, contro l’atteggiamento preconconcetto dell’ideologia e contro la cieca accondiscendenza al pensiero unico trova ne *La gaia scienza* “un suo magico momento di equilibrio, [...] dove tutti gli estremi sono presenti, ma collegati morbidamente, tenuti sotto controllo, svuotati di ogni fanatismo”<sup>234</sup>.

La “gaia scienza” praticata da questo agile e temerario avventuriero della conoscenza corrisponde ad “una gnoseologia dall’esito radicalmente scettico che si raccoglie attorno al concetto di ‘prospettivismo’”<sup>235</sup>, vale a dire ad un radicalismo critico e ad un esercizio del sospetto i quali tuttavia non si compiacciono pigramente della consapevolezza che il fine della ricerca non sia la soluzione ma la stessa erranza. La *Fröhlichkeit* non induce – in campo gnoseologico – alla convinzione che il relativismo “registra l’equipollenza del tutto”<sup>236</sup>, ma piuttosto invita ad assumersi il compito *critico* difficile e inesausto di “pensare rigorosamente, giudicare prudentemente, ragionare conseguentemente”<sup>237</sup>.

Lo spirito libero trova così per Nietzsche una prima incarnazione plastica nel poeta-musico-girovago, nel menestrello-cavaliere provenzale del XIII secolo, genuino erede dello scetticismo

---

233 NF 1884-1885, cit., p. 228, 36 [7].

234 G. Colli, Nota introduttiva a F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, cit., p. 21.

235 Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XVIII.

236 Cfr. S. Busellato, *Nietzsche e lo scetticismo*, EUM, Macerata 2012, p. 218. Cfr. *supra*, n. 36, p. 177.

237 MAM I, § 265, p. 188.



greco e prototipo della chiara onestà e della finezza psicologica dei moralisti francesi del XVII secolo. In un aforisma dell'estate-autunno 1881, rileva Gentili<sup>238</sup>, Nietzsche stilla un elenco di alcuni generi poetici provenzali, compendiandoli per la prima volta sotto il titolo di “gaya scienza”: “*Albas*, canzoni del mattino / *Serenas*, canzoni della sera, / *Tenzoni*, canzoni polemiche / *Sirventes*, canzoni di lode o di rimbrotto / *Sontas*, canzoni di gioia / *Lais*, canzoni di dolore”<sup>239</sup>. Richiamandosi ad una scoperta filologica di Campioni, Gentili mostra come il termine “*Sontas*”, relativo alle “canzoni di gioia”, sia privo di senso: il termine corretto è invece “*Soulas*”, “*Solatz*, *Solacium*, ciò che nel latino classico e in quello ecclesiastico significa piuttosto ‘sollievo’, mentre nella lingua dei trovatori prevale il significato di ‘gioia’ (italiano ‘sollazzo’)”<sup>240</sup>.

L’atmosfera sollazzevole, fresca, ironica e dissacrante di alcune forme della canzone provenzale può trovare forse un’esemplificazione plastica nel *Lai di Aristote*, buffo e irriverente poemetto trobadorico in antico francese, che Nietzsche non conobbe, ma che appare icastico e coerente con la critica del filosofo alla “verità” dogmatica e rigorosa della scienza. Questo canto in forma di *fablieux*, datato 1220 e attribuito a Henri de Valenciennes<sup>241</sup>, racconta la leggenda secondo cui Alessandro Magno, trattenuto in Oriente dall’amore di una bellissima fanciulla indiana (Fillide), sarebbe stato richiamato dal suo precettore Aristotele ai propri doveri etici e politici. Aristotele stesso, tuttavia, di lì a poco, avrebbe subito la seduzione della giovane, e avrebbe accettato da questa

238 C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XVIII.

239 NF 1881-1882, cit., p. 389, 11 [332].

240 G. Campioni, “*Gaya scienza*” und “*gai saber in Nietzsches Philosophie*”, in C. Piazzesi, G. Campioni e P. Wotling (a cura di), *Lecture della Gaia scienza Lectures du Gai Savoir*, ETS, Pisa 2010, pp. 36-37. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XXVIII.

241 Diversi studi, che attribuivano la paternità del poemetto a Henri d’Andeli, sono stati recentemente smentiti: cfr. A. Corbellari, *Un problème de paternité: le cas d’Henri d’Andeli. I. Arguments littéraires*, in “Revue de linguistique romane”, 68, 2004, pp. 47-56; F. Zufferey, *Un problème de paternité: le cas d’Henri d’Andeli. II. Arguments linguistiques*, in “Revue de linguistique romane”, 68, 2004, pp. 57-78; Id., *Henri de Valenciennes, auteur du Lai d’Aristote et de la Vie de saint Jean l’Evangéliste*, in “Revue de linguistique romane”, 68, 2004, pp. 335-357.

l'intimazione di mettersi carponi, di farsi cavalcare e addirittura frustare. L'immagine del Sommo filosofo "che nulla ignorava / di quanto pertiene al vero sapere"<sup>242</sup>, che gattona in preda alla passione incontrollabile – e che peraltro viene scoperto dal suo allievo Alessandro – è l'esempio insieme scandaloso e ilare di una scienza che cede alla leggerezza della farsa "umana, troppo umana". L'"angosciosa rigidità"<sup>243</sup>, unita al moralismo e al fanatismo che per Nietzsche conseguono a quell'"ombra di Dio" che è "la fede nella purezza della scienza"<sup>244</sup>, viene qui schernita con arguzia e levità nel codice della *fin'amor*.

È significativo sottolineare, in questa prospettiva di predilezione per la cultura francese rispetto a quella tedesca, come sia Stendhal a ispirare a Nietzsche il parallelo tra l'atmosfera provenzale e l'atteggiamento conoscitivo della "gaia scienza". Come documenta Gentili<sup>245</sup>, nel suo libro intitolato *Dell'amore* – la cui conoscenza da parte di Nietzsche è documentata da vari accenni negli aforismi de *La gaia scienza* –<sup>246</sup> lo scrittore di Grenoble dedica due capitoli alla genesi della civiltà provenzale, (LI: *Dell'amore in Provenza fino alla conquista di Tolosa, nel 1228, da parte dei barbari del nord* e LII, *La Provenza nel XII secolo*), in cui si creano le condizioni per lo sviluppo di una forma di vita lontana dall'ipocrisia e dall'"ascetismo". Le leggi della Provenza "prendendo la natura umana così com'è, dovevano produrre molta felicità"<sup>247</sup>. Stendhal insiste sulla lettura "pagana" della civiltà trobadorica: "Le rive felici di quel bel mare erano favorite dal clima, e ancora di più dalla prosperità degli abitanti e dall'inesistenza di religioni e di leggi tristi. Il genio prevalentemente allegro dei provenzali di allora aveva attraversato la religione cristiana senza esserne ro-

242 H. de Andeli, *Il Lai di Aristotele*, a cura di M. Infurna, Carocci, Bologna 2005, vv. 210-215.

243 FW, § 107, p. 166.

244 W. Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, p. 43.

245 Cfr. C. Gentili, *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, cit., pp. XIX-XXX.

246 Cfr. FW, §§ 84, 123.

247 Stendhal, *Dell'amore* (1822), trad. it. di A. Pasquali, Rizzoli, Milano 1981, p. 193.

vinato<sup>248</sup>. E ancora: “Nei castelli della felice Provenza, l’amore regnava con l’allegria, le feste e i piaceri<sup>249</sup>”.

Nella sesta strofa della ballata *Al maestrale*, che chiude le *Canzoni del principe Vogelfrei*, Nietzsche evoca lo spirito del trovatore provenzale medievale filtrato dalla poetica stendhaliana e pone esplicitamente in relazione l’atmosfera trobadorica con la gaia scienza: “Su mille dorsi ora danza / Dorsi ondosi, ondose malizie – / Salute a chi crea danze nuove! / In mille movenze danziamo / Libera – sia chiamata l’arte nostra, / gaia – la nostra scienza! (*Fröhlich – unsre Wissenschaft!*)<sup>250</sup>”.

Nell’unica pagina di *Ecce homo* dedicata al *La gaia scienza* leggiamo:

Le *Canzoni del principe Vogelfrei*, che misi in versi per lo più in Sicilia, ricordano esplicitamente il progetto provenzale della *gaya scienza*, quell’unità di *cantore, cavaliere e spirito libero*, che differenzia quella meravigliosa e precoce civiltà dei Provenzali da tutte le civiltà equivoche; l’ultima poesia soprattutto, *Al Mistral*, una sfrenata canzone a ballo, in cui, con licenza!, si balla sulla morale, è in perfetto stile provenzale.<sup>251</sup>

Al tipo umano dello spirito libero trovatore, creatore dell’amore cortese ovvero dell’“amore *come passione*”<sup>252</sup>, spetta anche la paternità dell’amore per la conoscenza – insieme scientifica ed artistica – proprio della “gaia scienza”: “è noto che la sua scoperta” rileva Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, “spetta ai poeti-cavalieri provenzali, a quegli splendidi ingegnosi uomini del ‘gai saber’ cui l’Europa deve tante cose e quasi se stessa”<sup>253</sup>.

Se, come si è visto, l’amore di Zarathustra per la vita ha il carattere *philo-sofico* di un erotismo mai appagato, anche l’“amore passionale per la conoscenza” dello spirito libero, che ha per oggetto la “verità”,

248 Ivi, p. 196.

249 *Ibidem*.

250 FW, *Canzoni del principe Vogelfrei*, p. 275. Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, cit., p. 332: “Su mille dorsi ora danza, / Dorsi di onde, insidie di onde – / Salute a chi nuove danze crea! Su mille arie danziamo, / Libera – sia chiamata l’arte nostra, Gaia – la nostra scienza”.

251 EH, *La gaia scienza*, p. 343.

252 JGB, § 260, p. 181

253 *Ibidem*. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XXIX.



resterà rispetto ad essa “sempre lontano e irraggiungibile [...] così lontano e irraggiungibile come lo è l’amata per il *troubadour*”<sup>254</sup>. Simile alla donna angelicata per il trovatore e per il poeta stilnovista, la verità è oggetto d’amore della “gaia scienza”, che trova nella distanza incolmabile da essa la sua gioia e la sua inquietudine.

Alla “forma di vita” del *troubadour*-poeta fautore dell’amore *passionale* per la conoscenza, si affianca significativamente in questa fase della riflessione nietzscheana il *Sinn-bild* del “giullare” nella forma della “scienza”, figura preparatoria “all’atteggiamento ingenuo e ironico di Zarathustra rispetto a tutte le cose sacre”, rivolta alla “Derisione generale su tutto il moralizzare di oggi”<sup>255</sup>. Nell’importante aforisma intitolato *La nostra ultima gratitudine verso l’arte* convergono la critica allo “spirito di gravità” (*Schwergewicht*), la necessità di dissacrare l’eroe, l’innocenza del gioco e il tema della “saggezza selvaggia”:

Dobbiamo scoprire l’eroe e anche il *giullare* che si cela nella nostra passione della conoscenza, dobbiamo, qualche volta, rallegrarci della nostra follia per poter restare contenti della nostra saggezza! [...] non c’è nulla che ci faccia tanto bene quanto il *berretto a sonagli*: ne abbiamo bisogno di fronte a noi stessi – ogni arte tracotante, librata in aria, danzante, irridente, fanciullesca e beata ci è necessaria per non perdere quella *libertà al di sopra delle cose* che il nostro ideale esige da noi. [...] Dobbiamo poter *sovrastare* anche la morale [...] ma anche librarci su di essa e giocarci! Come potremmo perciò fare a meno dell’arte, e anche del *giullare*? – Finché continuerete a provare in qualche modo *vergogna* di voi stessi, non sarete dei nostri!<sup>256</sup>

L’ossimoro della “gaia scienza” – che vuol compendiare polarmente gli antipodi della “serietà” teoretico-scientifica e la serena allegria della vita – trova perciò nel *giullare* la sua espressione tipologica: e tuttavia alla serenità (*Heiterkeit*) del *giullare* è coesenziale “la tracotanza di uno spirito che si consacra a lunghe e terribili decisioni, e le prepara”<sup>257</sup>.

254 Cfr. W. Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, cit., pp. 44-45. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., pp. 32-33.

255 NF 1885-1887, cit., p. 136, 2 [166].

256 FW, § 107, p. 166. La traduzione riportata è in questo caso quella della nuova edizione riveduta della “Piccola Biblioteca Adelphi” (Milano 2005).

257 NF 1885-1887, cit., p. 136, 2 [166].





“Anche una ‘gaya scienza’”, sottolinea Gentili, “ha infatti la sua *terribile serietà*”<sup>258</sup>. Tale serietà da un lato sta a indicare che *anche* l'arte, che alla *fröhliche Wissenschaft* è intimamente legata, possiede le proprie regole e dunque non legittima una forma di conoscenza affatto arbitraria, indisciplinata ed “ebbra”, dall'altro che il *Narr* non può essere considerato semplicemente uno *Spielmann*, un vacuo ed innocuo burlone-saltimbanco. Al contrario, il *topos* del “pazzo del re”, come mostra acutamente Benjamin, rappresenta il “rovescio buffonesco” del dramma<sup>259</sup>. Alla saggezza che ha imparato il riso si intreccia costantemente in Nietzsche la serietà tragica della follia: nella figura del giullare, che ricorre ne *La gaia scienza*, nello *Zarathustra* e in diversi altri luoghi testuali, Nietzsche riconosce talora se stesso: in una delle celebri “lettere da Torino” indirizzata a Ferdinand Avenarius, Nietzsche scrive: “io devo letteralmente portare sulle spalle il destino degli uomini, è una delle mie dimostrazioni di forza essere buffone, *satiro*, o, se Lei preferisce, “elzevirista [...]. Il fatto che lo spirito più profondo debba necessariamente essere anche il più frivolo è quasi la formula della mia filosofia”<sup>260</sup>.

Solamente il giullare – come nella favola di Hans Christian Andersen – può esclamare: “il re è nudo!”<sup>261</sup>, può cioè praticare, in grazia della sua giocosa eccentricità, la *franchezza dello smascheramento*: egli è uno spirito libero giacché trionfa, con i suoi tratti satireschi e con la sua cinica parresia, sui “saggi illustri”. Il folle ironico, ossia il fautore della “saggezza selvaggia”, può operare la sua assoluta franchezza in grazia di una posizione *libera* dalle maglie della convenzione sociale. Esente dalle ipocrite attillature, dalle melliflue obliquità e dalle malizie strategiche della diplomazia cortigiana, questa “forma di vita” ha licenza di dissacrare e di svelare l'orrore con l'arma apparentemente innocente della comicità. Come il bambino, osserva Benjamin, il buffone ride là dove l'adulto prova paura<sup>262</sup>. Quella del *Narr* tuttavia non è né una spontaneità infantil-

258 C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. XXXII.

259 Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1926), trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 39.

260 E V, 1885-1889, lettera a Ferdinand Avenarius, 10 dicembre 1888, p. 827.

261 H.C. Andersen, *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1837), trad. it. di G. Mauro, Mondadori, Milano 1998, p. 27.

262 Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 101.



mente innocente, né un'afasica idiozia: similmente al cinico Diogene, egli pratica un'etica della padronanza, una *potestas sui* che lo pone sovraneamente al di sopra delle gerarchie sociali, degli onori, e in generale del *nomos*. Colui che appare il più ridicolo, il più vile e scurrile (da *scurra*: buffone, scroccone, perdigiorno, parassita)<sup>263</sup>, è l'unico a ridere “delle dignità sociali e [...] delle pretese dei dotti”<sup>264</sup>.

Il giullare incarna allora il paradosso di una folle lucidità prossima all'aristocratismo dello spirito, che si esprime in un'ironica libertà da quella che – per usare una celebre espressione di Carl Schmitt – si potrebbe definire “tirannia dei valori”<sup>265</sup>. Quello praticato dal buffone è un peculiare *pathos* della distanza, un mordace sarcasmo e distacco critico dal mondo del quotidiano e dalla coscienziosa cupezza dello “spirito di gravità”. “Qual è il tratto fondamentale del suo carattere?”, si chiede Benjamin, “la derisione dell'umana superbia”<sup>266</sup>. Il *fool* shakespeariano – si tratti di Touchstone, di Mercurio, di Trinculo, di Enobarco, di Puck o di Yorick – è generalmente depositario di una lucidità oracolare preclusa ai personaggi immersi nel flusso degli eventi, similmente a come il “pazzo ironico” Sancio Panza di Miguel de Cervantes resta immune alle distorsioni allucinatorie del “pazzo naturale” Don Chisciotte.

Se da un lato Nietzsche attinge – anche se non necessariamente in modo diretto – al *topos* del “folle” che umilia saggi, dottori e teologi (si pensi all'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam), ovvero all'immagine del folle come essere “più vicino a Dio”<sup>267</sup>, dall'altro attribuisce a questa figura un'accezione negativa, da riconoscere nei tratti affabulatori del mago-Wagner (“Giullare *soltanto!* *Soltanto* poeta! *Nur Narr, nur Dichter!*)<sup>268</sup>, ovvero nei tratti

263 Cfr. M. Bonicatti, *La tematica della follia in chiave moralistica: Sebastian Brant e Hieronymus Bosch*, in E. Castelli Gattinara (a cura di), *L'Umanesimo e “la follia”*, Abete, Roma 1975, p. 27. Cfr. A. Giacomelli, *L'Umanesimo e i suoi mostri*, cit., p. 131.

264 R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 488.

265 Cfr. C. Schmitt, *La tirannia dei valori* (1967), trad. it. di G. Gurisatti con un saggio di F. Volpi, Adelphi, Milano 2008.

266 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 102.

267 NF 1887-1888, cit., pp. 383-384, 11 [382].

268 Cfr. Za IV, *Il canto della melanconia*, pp. 339-342; DD, pp. 4-11.



tragicomici del pagliaccio, parodia demoniaca dell'oltreuomo, come si legge nel *Prologo* dello *Zarathustra*<sup>269</sup>.

Queste declinazioni deteriori, che approssimano la figura del briccone e del *buffoon-devil* alla tentazione e al ribellismo di Satana<sup>270</sup>, rivelano l'ambiguità di una figura tipologica e di un paradigma psicologico-culturale, che si dibatte tra giocosità e serietà terribile, spontaneità ed astuzia, commedia e dramma, saggezza e follia. Il giullare, insieme al trovatore provenzale, esprime così la complessità irrisolta della forma dello spirito libero, di cui andranno mostrate ulteriori declinazioni.

### 8. Il buon europeo e il "tipo"-Montaigne

Il *Freigeist* di Nietzsche, che non risparmia l'arte dalla propria opera di de-sacralizzazione opponendosi al feticismo per la speculazione astratta e all'abuso della fede negli assoluti, è anche l'espressione tipologica del prospettivismo e del fecondo "nomadismo spirituale"<sup>271</sup>. È già stata sottolineata l'insofferenza del *Freigeist* alla logica del radicamento, del patriottismo e dell'integrazione del singolo nell'ingranaggio dello Stato. Quest'ultimo, come è noto, appare a Zarathustra come "il più gelido di tutti i gelidi mostri", il "nuovo idolo", l'orrido Leviatano in cui "tutto è falso": "'Io sono l'imperioso ruggito di Dio' – così ruggisce la belva", conglobando in sé la vita e traducendola in morte. "Stato è dove il lento suicidio di tutti – è chiamato 'vita'"<sup>272</sup>. Dal momento che il "contratto sociale" appare a Nietzsche l'equivalente politico di un patto diabolico, lo spirito libero sarà anche espressione di un ideale nomadico dello sradicamento (*Entwürzelung*), che smentisce con tutta evidenza qualsiasi lettura della filosofia di Nietzsche declinata univocamente nei termini di un germanesimo nazionalistico-identitario. Alla "statolatria" di un certo organicismo politico tedesco, che sarebbe sfociato nella fede in un *Führer*, si oppone l'immagine del *Wanderer* "uccel di bosco" ovvero del

269 Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., pp. 142-145.

270 Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 202-205.

271 MAM II, § 211, p. 81.

272 Za I, *Del nuovo idolo*, pp. 48-49.

principe *Vogelfrei* (“proscritto”, “messo al bando”, “fuorilegge”) protagonista delle “canzoni” poste in appendice a *La gaia scienza*. Apolide disaffezionato a qualsiasi patria metafisica, il *Freigeist* è un viandante risoluto a dissolvere qualsiasi “zona di conforto” che si presenti nei termini di una calda, rassicurante e accogliente *Gemütlichkeit*. Alla terra natia, ossia alla comodità domestica della *Heimat*, egli oppone “la buona solitudine, la libera animosa leggera solitudine”<sup>273</sup>, e “si abbandona a un movimento alcionio, come di danza capricciosa ed ironica al di sopra degli uomini, dei loro costumi e leggi”<sup>274</sup>. Questa perdita nichilista di un centro di gravità, ossia di coordinate stabili e rassicuranti per orientarsi nel mondo, va affrontata per Nietzsche con “spirito di levità”, il quale, all’opposto dello “spirito di gravità”, saluta serenamente la prospettiva *sperimentale* di nuove – pur difficili – libertà.

“Persona squisita” dal “gusto superiore”<sup>275</sup>, lo spirito libero saprà “godere di una libertà a stento concepibile, di una spregiudicatezza, sventatezza, audacia, letizia di vita”<sup>276</sup>. Tali caratterizzazioni consentono di riconoscere in quella del “buon europeo” una tra le più significative figure esemplari dello spirito libero. Trattandosi di un personaggio concettuale e di un “tipo” umano già recentemente analizzato in modo approfondito<sup>277</sup>, ci limiteremo in questo contesto a fornire solamente alcune brevi indicazioni. “L’identificazione con lo spirito libero”, è stato sottolineato, “è un aspetto fondamentale e ricorrente della figura del buon europeo, per quanto quest’ultimo non ne esaurisca tutte le varie possibilità”<sup>278</sup>. Si tratta di una figura che, dal punto di vista gnoseologico, condivide con lo spirito libero l’attitudine a non omologare il proprio pensiero alle credenze tradizionali:

273 JGB, § 25, p. 32.

274 F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 155.

275 JGB, § 26, p. 33.

276 Ivi, § 24, p. 31.

277 Cfr. P. Gori-P. Stellino, *Il buon europeo di Nietzsche oltre nichilismo e morale cristiana*, in “Giornale critico della filosofia italiana”, XIII, I, pp. 98-124; A.C. Bertino, “Noi buoni europei”. *Herder, Nietzsche e le risorse del senso storico*, Mimesis, Milano 2013.

278 P. Gori-P. Stellino, *Il buon europeo di Nietzsche oltre nichilismo e morale cristiana*, cit., p. 102.

Si chiama spirito libero *colui* che pensa diversamente da come, in base alla sua origine, al suo ambiente, al suo stato e ufficio o in base alle opinioni dominanti del tempo, ci si aspetterebbe che egli pensasse. Egli è l'eccezione, gli spiriti vincolati sono la regola [...]. Non appartiene all'essenza dello spirito libero che egli abbia opinioni più giuste, ma piuttosto che egli sia staccato dalla tradizione [...]. Di solito, comunque, egli avrà dalla sua parte la verità o almeno lo spirito di ricerca della verità: egli esige ragioni, gli altri fede.<sup>279</sup>

Questa libertà dai confini rassicuranti della *doxa*, da quella mediocrità impersonale che Heidegger connoterà come il “si dice” (*man sagt*) della chiacchiera (*Gerede*), deve essere, come abbiamo anticipato, anche libertà dagli angusti confini della patria. In relazione al tema del linguaggio, Nietzsche afferma in termini ironici ed esplicitamente antinazionalisti che “chiunque abbia mentalità di buon europeo, deve imparare a *scrivere bene e sempre meglio*: non c'è scampo, neanche se si è nati in Germania, dove si considera lo scrivere male come prerogativa nazionale”. Imparare a scrivere bene significa, in una prospettiva proficuamente inter-nazionalistica, “diventare traducibili”, favorire lo scambio, il dialogo, l'accessibilità del pensiero, e dunque

*preparare* quello stato di cose oggi ancora così lontano, in cui i buoni Europei prenderanno in mano il loro grande compito: la direzione e la vigilanza su tutta la civiltà della terra. – Chi predica il contrario [...] indica in realtà ai popoli una via per diventare ancor più *nazionali*: accresce la malattia di questo secolo ed è un nemico dei buoni Europei, un nemico degli spiriti liberi.<sup>280</sup>

Quella del buon europeo rappresenta pertanto una forma di esistenza opposta a quella degli “uomini delle patrie” (*Vaterländer*)<sup>281</sup>: questa condizione di assenza di determinazione, radicamento e fondamento non sembra del resto causare sconforto, giacché il *gute Europäer* “fa leva proprio sulla *Heimatlosigkeit* per definire i tratti di un tipo umano in grado di affrontare in ma-

279 MAM I, § 225, pp. 162-163.

280 MAM II, *Il viandante e la sua ombra*, § 87, p. 178.

281 Cfr. P. Gori-P. Stellino, *Il buon europeo di Nietzsche oltre nichilismo e morale cristiana*, cit., p. 110.

niera positiva il collasso della morale cristiana e la conseguente crisi nichilistica dei valori”<sup>282</sup>.

È ancora Goethe, da questo punto di vista, la figura che meglio incarna “non un avvenimento tedesco, ma europeo” (*kein deutsches Ereigniss, sondern ein europäisches*)<sup>283</sup>, l’opposto del falso profeta Wagner e dell’“insania nazionalista”<sup>284</sup> caratteristica della Germania di Bismarck e di altre potenze europee negli anni Ottanta del XIX secolo. In *Umano, troppo umano* Nietzsche lamenta l’incapacità degli statisti e degli artisti tedeschi contemporanei di imparare dall’esempio sovranazionale di Goethe. Peggio ancora, secondo Nietzsche, i tedeschi erano e sono talmente degenerati, sia spiritualmente che culturalmente, che l’apparizione di Goethe tra di loro è stata vana: “Goethe non faceva bisogno ai Tedeschi, quindi essi non sanno neanche farne nessun uso. Si considerino sotto questa prospettiva i migliori fra i nostri uomini di stato e artisti: essi tutti non hanno avuto Goethe come educatore – non hanno potuto averlo”<sup>285</sup>.

La virtù dello “scrivere bene”, l’importanza di uno *stile* e di un’arte dello scrivere e del parlare rappresentano evidentemente dei connotati essenziali del Goethe-“buon europeo”, la cui opera letteraria costituisce – insieme agli aforismi di Georg Christoph Lichtenberg, alla *Estate tardiva* di Adalbert Stifter e a poche altre opere – “*Il tesoro della prosa tedesca*”<sup>286</sup>.

Se Goethe rappresenta certamente in questa fase – insieme a Stendhal – un esempio letterario ed umano di “buon europeo” nonché l’unico tedesco a costituire “il modello ideale della nobiltà dello spirito, della tolleranza equanime, della mitezza e mancanza di invidia”<sup>287</sup>, Montaigne appare a sua volta una personificazione dello spirito libero, in coerente continuità con le figure della “gaia scienza”, nonché con il mutato atteggiamento di Nietzsche nei confronti dell’*esprit* francese. Leggere Montaigne diviene allora un’occasione “per ritemperarsi, qualcosa di fortificante che risollevi

282 *Ibidem*.

283 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 49, p. 150.

284 JGB, § 256, p. 171.

285 MAM II, § 107, p. 183.

286 Ivi, § 109, p. 183.

287 M. Montinari, *Che cosa ha detto Nietzsche*, cit., p. 100.



il cuore<sup>288</sup>. Per questo “spirito liberissimo e vigoroso”<sup>289</sup>, l’“eter-  
na piaga dell’esistenza”<sup>290</sup> – ovvero il cieco bramare della volontà  
– che per Schopenhauer rappresenta il fondamento inconcusso del  
mondo, si trasfigura in un irriducibile prospettivismo, in una cele-  
brazione della morale individuale della contingenza, nell’attenzio-  
ne alle “cose prossime”, nella critica – che leggiamo nel capitolo  
XXIII del primo libro degli *Essais* – all’universalità della natura  
umana<sup>291</sup> e all’abuso dogmatico della ragione. Con una felice sintesi  
Jean Starobinski intitola un suo importante saggio *Montaigne en  
mouvement*<sup>292</sup>: il lessico degli *Essais* è in effetti una celebrazione  
del dinamismo, un antidoto alla solidità e al fissismo. Il mondo del  
perigordino è *caduque, fluent, mobile, coulant, labile, vagabonde*, e  
i termini che eloquentemente ricorrono nell’opera sono *mouvement*,  
*passage, altération, agitation, déclinaison, décrépitude, variation*,  
*changement, mutation, vicissitude* e così via.

Montaigne diventa perciò l’incarnazione simbolica di una dina-  
mica di progressivo abbandono da parte di Nietzsche del binomio  
ontologico essenza-apparenza: “Ogni distinzione tra *Erscheinung*  
(fenomeno) e *Ding an sich* (cosa in sé) è caduta: tutto è *Schein* (ap-  
parenza)”<sup>293</sup>. La riduzione “genealogica” alla natura “umana, trop-  
po umana” delle grandi verità metafisico-morali-religiose e l’ine-

288 Lettera di Nietzsche a Heinrich von Stein (abbozzo), metà di marzo 1885; cfr. D. Morea, S. Busellato, *Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo, con il carteggio completo fra Nietzsche e H. von Stein*, Pisa, ETS 1999, in particolare pp. 35-43. Riprendiamo qui, seppure con variazioni, alcune considerazioni contenute in A. Giacomelli, *A uno spirito libero. Su Nietzsche, Dürer e Montaigne*, cit., pp. 156-158.

289 UB III, p. 371.

290 Cfr. GT, § 20, p. 136.

291 “Le leggi della coscienza, che secondo quanto pretendiamo derivano dalla natura, in realtà derivano dall’abitudine” (NF 1884, trad. it. di M. Montinari in OFN VII/II, p. 207, 26 [291]). Cfr. Montaigne, *Saggi* (1580), a cura di V. Enrico, Mondadori, Milano 2008, I, XXIII [*De la coutume, et de ne changer aisément une loy receüe*], p. 135: “Le leggi della coscienza, che noi diciamo nascere dalla natura, nascono dal costume: quando ciascuno conserva nell’animo venerazione per le opinioni e i costumi approvati e osservati intorno a lui, non può liberarsene senza rimorso, né adattarvisi senza soddisfazione”.

292 L’espressione non viene preservata nella traduzione italiana: cfr. J. Starobinski, *Montaigne: il paradosso dell’apparenza* (1982), trad. it. di M. Musacchio, il Mulino, Bologna 1984.

293 Cfr. F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., pp. 155-156.





sausto smascheramento psicologico operati da Nietzsche in questa fase conducono così alla conseguenza che sotto la maschera non vi sia essenza alcuna.

L'“onestà” di Montaigne, vicina al sentire greco e in particolare alla *scepsi* antica, si differenzia allora da quella di Schopenhauer in quanto salutare antidoto francese alla “brumosità” tedesca<sup>294</sup>, e a maggior ragione si contrappone all'istrionismo parossistico di Wagner, al disonesto *charlatanisme* del “mago” di Bayreuth, schiavo delle sue maschere e posseduto dalla mania di affabulare ipocritamente il suo pubblico. Il *preud'homme*, come scrive Pierre Charron con chiaro riferimento a Montaigne<sup>295</sup> nel fortunato trattato *De la sagesse* (1601), armonizza in sé la salute e la gaiezza di un lucido scetticismo con la *fortitudo* dello stoico, ossia con quella risoluta fermezza d'animo che corrisponde alla saggezza come disciplina della mente e del corpo:

Ora il vero gentiluomo, *ché* tale deve essere io credo quello che vuol essere saggio, è libero e franco, virile e generoso, allegro e gioioso, uguale a sé, sempre, e costante, e procede con passo fermo, fiero, altero sul proprio cammino, senza girarsi a guardare di fianco né indietro, senza fermarsi né modificare passo o andatura quali che siano il vento, il tempo, l'occasione che mutano [...].<sup>296</sup>

Fortezza stoica, tolleranza frutto della placida *scepsi*, gaiezza cavalleresca, saggezza etica e salute fisiologica, concorrono a tracciare il ritratto nietzscheano di Montaigne:

Un'anima in cui alberghi la saggezza renderà sano con la sua sanità anche il corpo”: così dice Montaigne, e io do oggi volentieri il mio assenso a queste parole, come uno che ha in questo campo un'esperienza personale. “Non c'è niente di più allegro, di più sveglio – e quasi direi più divertente – del mondo e della sua saggezza”: così dico ugualmente con Montaigne.<sup>297</sup>

294 Cfr. S. Busellato, *Nietzsche e lo scetticismo*, cit., p. 204.

295 Cfr. A. Delbaille, *Charron plagiaire de Montaigne*, in “Revue d'Historie Littéraire de la France”, 1900, pp. 284-296; F. Gray, *Reflexions on Charron's Debt to Montaigne*, in “The French Review”, 1, 1962, pp. 377-382; T. Gregory, *La saggezza scettica di Pierre Charron*, in “De homine”, 21, 1967, pp. 171-182.

296 P. Charron, *De la sagesse*, text établi par B. de Negroni, Paris, Fayard 1986, II.i. 381.

297 NF 1884-1885, cit., pp. 344-345, 40 [59].





Questo frammento costituisce la rielaborazione invertita di due passi degli *Essais* dedicati rispettivamente all'istruzione dei fanciulli e al tema del corpo. Nel suo scritto Montaigne mostra in primo luogo l'importanza della filosofia al fine di rendere l'allievo più saggio e migliore. Con straordinaria attualità il perigordino si rammarica con la Contessa Diana de Gurson del grado di arido tecnicismo raggiunto dalla filosofia, causa del diffuso atteggiamento pregiudiziale nei confronti della disciplina: "nome vano e fantastico", anche alle persone d'ingegno la filosofia sembra non servire a nulla e non possedere alcun pregio. "Si ha gran torto", rileva tuttavia Montaigne, "di descriverla inaccessibile ai ragazzi, e con un viso arcigno, accigliato e terribile [...]. Non c'è niente di più gaio, di più piacevole, di più festevole, e direi quasi burlone. Essa non predica che festa e buon tempo"<sup>298</sup>. A questa considerazione sull'educazione e sul ruolo della filosofia segue in Montaigne la riflessione sul corpo, che nel frammento nietzscheano è riportata per prima:

L'anima che alberga la filosofia deve per la sua salute render sano anche il corpo. Essa [...] deve uniformare secondo il suo stampo il portamento esteriore e amarlo per conseguenza di un'amabile fierezza, di un atteggiamento attivo e gaio e d'una capacità soddisfatta e benevola. *Il segno più caratteristico della saggezza è un costante giubilo.*<sup>299</sup>

Questa correlazione intrinseca tra la "saggezza" e il "giubilo" evocata da Montaigne è in qualche misura l'opposto speculare di quella tra *fiera gravitas* e pessimismo richiamata dall'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. In termini schematici si potrebbe allora osservare che se Schopenhauer, assimilato al cavaliere di Dürer, rimanda ad una visione del mondo segnata dallo "spirito di gravità" del pessimismo germanico, Montaigne evoca di contro l'orizzonte meridionale della *fröhliche Wissenschaft*, della scienza gaia antiascetica e antidogmatica che non rinuncia all'elemento giocoso, sereno, creativo e libero. Il saggista francese non è pertanto un milite della verità, sia questa chiamata Cristo o *Wille*, bensì "l'apostolo della tolleranza e il

298 Montaigne, *Saggi*, cit., I, XXVI [*De l'institution des enfans*], p. 184.

299 Ivi, p. 185. Corsivi nostri.



partigiano del lasciar fare”<sup>300</sup> che si contrappone all’“uomo delle convinzioni”<sup>301</sup>, all’“inerzia dello spirito” che irrigidisce le opinioni in “articoli di fede”<sup>302</sup>.

### 9. Lutero e il Valentino. Figure del Rinascimento e della Riforma

La contrapposizione tra il mondo romano, provenzale, meridionale-mediterraneo, segnato dallo “spirito di levità” proprio della “gaia scienza” e il mondo tedesco, luterano, nordico-continentale, segnato dallo “spirito di gravità” proprio della filosofia pessimista e idealista, trova una ulteriore esplicitazione nel confronto operato da Nietzsche tra gli eventi epocali del Rinascimento e della Riforma Protestante. Nell’importante aforisma di *Umano, troppo umano* intitolato *Rinascimento e Riforma* si legge:

Il Rinascimento italiano racchiuse in sé tutte le forze positive a cui si deve la cultura moderna: ossia liberazione del pensiero, disprezzo dell’autorità, vittoria dell’istruzione contro l’alterigia della schiatta, entusiasmo per la scienza [...], affrancamento dell’individuo, amore ardente per la veracità e ostilità verso l’apparenza [...]; sì, il Rinascimento ebbe in sé quelle forze positive che *finora*, nella nostra cultura moderna, non sono ancora ridiventate così potenti. Esso fu l’età aurea di questo millennio, nonostante tutte le sue pecche e i suoi vizi. La Riforma tedesca appare invece come un’energica protesta di spiriti arretrati, che non s’erano ancora affatto saziati della visione medievale del mondo e che avvertirono i sintomi del suo dissolversi [...] con profondo abbattimento invece che con giubilo, come si sarebbe convenuto. Con la loro nordica forza e caparbietà, essi respinsero gli uomini indietro, provocarono la Controriforma, vale a dire un Cristianesimo cattolico da legittima difesa [...] e ritardarono di due o tre secoli il pieno risvegliarsi e dominare delle scienze.<sup>303</sup>

300 P. Foucher, *Les coulisses du passé*, E. Dentu, Paris 1873. È filologicamente dimostrato che Nietzsche ebbe modo di leggere il testo di Foucher, il cui quarto capitolo è dedicato ai Pyrrhoniens antiques & modernes. Horace, Montaigne. Cfr. G. Campioni, *Beiträge zur Quellenforschung*, in “Nietzsche-Studien”, XXXVII, 2008, pp. 274-276.

301 MAM I, § 630, p. 298

302 Ivi, § 636, p. 303.

303 MAM I, § 237, pp. 170-171.



Se Lutero fosse stato “bruciato come Huss”, conclude Nietzsche, “l’aurora dell’illuminismo sarebbe forse sorta un po’ di tempo prima e con una luce più bella di quel che oggi possiamo immaginarci”<sup>304</sup>. Ciò che appare immediatamente chiaro dall’aporisma è una lettura della Riforma protestante nei termini di un movimento che ha reso possibile una rinascita deleteria e perniziosa del Cristianesimo. Nietzsche da un lato esalta le forze positive (*positiven Gewalten*) del Rinascimento in quanto “età aurea di questo millennio”, dall’altro critica Lutero in quanto fautore di quel risveglio religioso che agì nei termini di una restaurazione instillando nell’uomo una nuova fiducia nei suoi rapporti con Dio. Questa nuova spinta morale decretò la sopravvivenza di una civiltà cristiana altrimenti senescente e votata alla secolarizzazione. La Riforma, pur lacerando le vecchie unità e l’assetto tradizionale del Cristianesimo, rinnovò di fatto la coscienza cristiana europea, innescando il contromovimento, o meglio la Controriforma della Chiesa cattolica.

La descrizione nietzscheana del Rinascimento italiano nei termini di un grande movimento di “liberazione del pensiero” appare l’antitesi della lettura wagneriana del medesimo periodo storico avallata dal filosofo ne *La nascita della tragedia*: in quanto movimento di rinascita neolatina, il Rinascimento italiano costituiva per il giovane Nietzsche seguace di Wagner una dinamica ostile al Rinascimento germanico, all’affermazione e alla realizzazione dell’autentica natura tedesca. Le innovazioni sperimentali all’origine del dramma italiano, argomento di discussione nei cenacoli fiorentini alla fine del XVI secolo, assumono per il giovane Nietzsche i connotati di una cultura alessandrina, votata alla mortificazione dell’elemento dionisiaco-musicale in favore dell’elemento apollineo-formale della parola. Come il signore sul servo, la parola si impone sulla melodia inficiandone l’universalità metafisica: l’elemento fenomenico, imitativo e apparente oppone il diletto calcolato e lussuoso alla mistica immedesimazione comunitaria del *Volk* nel dramma musicale dell’avvenire. Il Rinascimento latino, non solo in quanto influsso straniero, ma anche in quanto riproposizione di una visione del mondo artificiosa segnata dall’egoismo di casta, avrebbe stravolto l’elemento musicale dionisia-

---

304 Ivi, p. 171.

co connaturato alla cultura greca, che sarebbe risorto solo con l'“opera d'arte totale” wagneriana. In quanto epoca dello sfarzo, dell'aristocrazia e della moda, il Rinascimento appare al giovane Nietzsche innervato da uno spirito antipopolare, contrapposto alla rivoluzionaria “festa dell'umanità” wagneriana, votata all'universalità del *Deutschthum*.

Una volta abbandonata l'utopia di una rinascita tragica nel segno del pan-germanesimo di Wagner, la polemica esplicita di Nietzsche nei confronti della Riforma appare al contempo una polemica implicita nei confronti del compositore, incapace, come Lutero, di cogliere la potenza vitale e positiva del Rinascimento. Lutero e Wagner rientrano perciò nel novero di quegli “spiriti arretrati” nostalgici di una visione medievale del mondo.

La critica anti-wagneriana di Nietzsche, deluso dell'esperienza del festival di Bayreuth e deciso a rivalutare la cultura rinascimentale italiana, verrà enfaticamente ripresa dal “vate” neolatino Gabriele D'Annunzio, che nel romanzo *Il fuoco* (1900) – sul quale si tornerà in seguito – contrappone il Gianicolo alla città bavarese sede del *Festspielhaus* wagneriano. Nel segno di una rinascita della stirpe latina e del “dispregio allegro” per “il legno e il mattone dell'Alta Franconia”, il protagonista del romanzo Stelio Èffrena intende edificare un teatro di marmo sul colle romano, seguendo il modello classico greco. “L'opera di Riccardo Wagner”, afferma Èffrena:

È fondata sullo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo dramma non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltissimi, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. [...] Io mi glorio di essere un latino; e [...] riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso. [...] Nulla è più lontano dall'Orestide quanto la tetralogia dell'Anello.<sup>305</sup>

305 G. D'Annunzio, *Il fuoco* (1900), Milano, Rizzoli 2013<sup>2</sup>, pp. 104-105.

L'invettiva anti-wagneriana di D'Annunzio, con la sua evidente carica retorica di carattere nazionalista, va del resto in una direzione affatto diversa rispetto al carattere *apatride* della "filosofia del mattino" di Nietzsche, che riconosce nell'umanesimo di Erasmo, nel talento politico di Machiavelli, nel genio artistico di Raffaello e di Michelangelo, nella spregiudicatezza del Valentino il fertile sfondo per lo sviluppo di quella *Aufklärung*, di quel cammino sulla via dei lumi, che Lutero sarebbe colpevole di aver ritardato di quasi tre secoli e che invece – come si è visto – viene esaltata in *Umano troppo umano* attraverso la figura di Voltaire. Nel tipo rinascimentale Nietzsche non riconosce univocamente lo stereotipo dell'"uomo della forza" (*Gewaltmensch*), ma anche la figura del poeta-filologo che ha i suoi prototipi in Petrarca, Boccaccio e Poliziano, vale a dire in quei personaggi storici che si sono dimostrati in grado di incorporare e trasformare il passato in nuova *forma di vita*. Lo stesso elemento agonale che caratterizza l'incerta, pericolosa e bellicosa vita politica dei cosiddetti "stati regionali" rinascimentali diventa un elemento propulsivo che avvicina gli uomini del Rinascimento alla grecità e all'agone omerico.

Nell'aforisma de *La gaia scienza* intitolato *A onore degli homines religiosi* Nietzsche fa implicito riferimento alla politica di Bismark e alla sua battaglia (*Kulturkampf*) contro la Chiesa cattolica. Criticando l'anticattolicesimo bismarkiano, il filosofo polemizza altrettanto implicitamente con il luteranesimo, inteso come "lotta delle nature più comuni [...] contro il predominio di quelle più difficili, più profonde, più contemplative"<sup>306</sup>. La Chiesa di Roma appare a Nietzsche in questo contesto l'espressione di una conoscenza più sottile dell'uomo e della sua natura: "È alla base dell'intera Chiesa di Roma una diffidenza meridionale per la natura umana", mentre "il protestantesimo è una rivolta popolare a favore di quel che è probò, semplice, superficiale (il nord fu sempre bonario e più piatto del sud)". Questa grossolana ingenuità della natura luterana è poi messa in relazione alla Rivoluzione francese, che avrebbe "posto completamente e solennemente lo scettro nelle mani dell'"uomo buono" (della pecora, dell'asino, dell'oca e di tutto ciò che è inguaribilmente piatto e schiamazzante [...])"<sup>307</sup>. In un frammento successi-

---

306 FW, § 350, p. 216.

307 *Ibidem*.



vo, della primavera 1887, Nietzsche riprende il tema degli *homines religiosi*: “La riforma: una delle più bugiarde eruzioni degli istinti volgari. [...] Lutero come tipo *psicologico*: contadino, improprio, rozzo, che col pretesto della ‘liberà evangelica’ sfoga tutti i bisogni di violenza accumulati”<sup>308</sup>.

Sempre ne *La gaia scienza* Nietzsche scrive un aforisma intitolato *L’insurrezione contadina dello spirito*, di cui è utile riportare un’ampia serie di passaggi:

Noi europei ci troviamo di fronte a un enorme mondo in macerie, dove alcune cose ancora si stagliano in alto, molte altre restano in piedi decrepite e sinistre [...] dove mai esistettero rovine più belle? [...] La Chiesa è questa città al tramonto: vediamo la società religiosa del cristianesimo scossa fin nell’imo delle sue fondamenta, la fede in Dio è rovesciata, la fede nell’ideale ascetico-cristiano combatte appunto ancora la sua ultima battaglia. Una tale opera a lungo costruita e ben fondata come il cristianesimo – fu l’ultimo edificio romano! [...] Ma ecco il maggior prodigio: coloro che più si travagliarono per puntellare il cristianesimo, per conservarlo, sono stati proprio i suoi migliori distruttori, – i Tedeschi. [...] L’architettura della Chiesa gravita sempre su una libertà e liberalità di spirito *meridionali*, così pure su una meridionale diffidenza verso la natura, l’uomo e lo spirito [...]. La Riforma luterana fu, in tutta la sua estensione, l’exasperazione della semplicità contro qualcosa di “molteplice”, [...] un grossolano, candido fraintendimento [...] non si comprese l’espressione di una Chiesa *vittoriosa* e si vide soltanto corruzione, si fraintese il nobile scetticismo, quel *lusso* di scetticismo e tolleranza che ogni potenza vittoriosa, sicura di sé si concede... [...] Le qualità di Lutero furono disgraziatamente sommarie, superficiali, malaccorte, essendo lui soprattutto un uomo del popolo al quale faceva difetto tutta l’eredità di una classe dominante, ogni istinto di potenza [...].<sup>309</sup>

In questi passi, in cui si può cogliere un richiamo alla personale esperienza del soggiorno di Nietzsche a Roma nel maggio-giugno 1883, si vede come Lutero demolisca con “onesto furore” l’edificio della Chiesa romana solo per rifondarla su presupposti semplificati, rozzi, contadini: “Si nascondeva in Lutero l’odio abissale contro l’‘uomo superiore’, contro la signoria dell’‘uomo superiore’, come

308 NF 1885-1887, cit., p. 258, 7 [5].

309 FW, § 358, pp. 231-232.



l'aveva concepito la Chiesa"<sup>310</sup>. L'afflato distruttivo della Riforma, invece di accelerare il magnifico tramonto spirituale della Chiesa di Roma e dunque la sua trasvalutazione in corte temporale rinascimentale, fornisce nuova linfa alla spiritualità, rilanciando un Cristianesimo altrimenti senescente. Alla feconda corruzione carnale e antimetafisica impersonata da Papa Leone X, da Lorenzo il Magnifico e da Cesare Borgia, si oppone la spiritualità intransigente della lotta luterana per una fede rinnovata.

Emerge peraltro, da una lettera di Nietzsche a Köselitz che precede di due anni l'aforisma *L'insurrezione contadina dello spirito*, il paradosso per il quale Lutero, così intollerante nei confronti delle gerarchie ecclesiastiche e dei rinascimentali "uomini superiori", si scagli a sua volta con violenza inaudita contro la classe contadina: "Il diabolico, sprezzante rigurgito di ingiurie invidiose e biliose di Lutero, che non stava bene se non poteva sputare rabbia su qualcuno, mi ha nauseato anche troppo". Ecco che il fautore della semplicità spirituale della vita di campagna si rivela al contempo il "furibondo *nemico* dei contadini (che ordinava di ucciderli come cani rabbiosi ed esortava appositamente i principi a guadagnarsi il regno dei cieli macellando i contadini come bestie)"<sup>311</sup>.

Nell'aforisma 61 de *L'Anticristo* Nietzsche parla del Rinascimento come dinamica storica di "*trasvalutazione dei valori cristiani*" (*Umwerthung der christlichen Werthe*)<sup>312</sup>: i toni sono radicalizzati rispetto a *Umano, troppo umano* e *La gaia scienza*, e particolarmente rilevanti sono i richiami in questo brano alla *Genealogia della morale* e al *Crepuscolo degli idoli*: con l'uomo integro rinascimentale si ripristina l'originaria relazione descritta da Nietzsche nella prima Dissertazione della *Genealogia* fra buono-malvagio, buono e cattivo, lì dove "buono" è il tipo dominante, aristocratico, attivo, creatore dei propri valori e della propria morale, e "malvagio" è il debole, l'infelice, il meschino, il passivo, il cristiano. "Buono" appare in questa prospettiva il "tipo" ben riuscito di Cesare Borgia (il Valentino), in antitesi con Lutero, "monaco, con dentro il petto

310 Ivi, p. 333.

311 E III, 1875-1879, trad. it. di M.L. Pampaloni Fama, a cura di M. Carpitella, notizie e note di F. Gerratana e G. Campioni, Adelphi, Milano 1995, lettera a Heinrich Köselitz, 5 ottobre 1879, p. 401.

312 AC, § 61, p. 258.

tutti gli istinti di vendetta d'un prete malriuscito"<sup>313</sup>. Porre sul trono papale la controversa e spregiudicata figura del Valentino avrebbe segnato, per il Nietzsche de *L'Anticristo*, il colpo di grazia definitivo per il Cristianesimo:

Scorgo dinanzi a me una *possibilità*, di un fascino e di un incanto di colori assolutamente ultraterreni – si direbbe che essa scintilli con tutti i tremori di una raffinata bellezza e che sia all'opera in essa un'arte così divina, così diabolicamente divina, che invano si cercherebbe nei millenni una seconda possibilità del genere [...] *Cesare Borgia papa...* Mi si intende? ... Orbene, sarebbe stata *questa* la vittoria alla quale solo *io* oggi anelo –: in tal modo il cristianesimo sarebbe stato *liquidato*!<sup>314</sup>

Il Valentino, ossia il Signor Duca Cesare Borgia, doveva rappresentare il trionfo della vita e della cultura superiore, che prende il potere sul seggio di Pietro nel segno paradossale del radicalismo anticristiano. A questo simbolo della forza tracotante si contrappone nettamente Lutero, il quale vanifica e neutralizza quell'unico attacco decisivo in età moderna al Cristianesimo che fu il Rinascimento, vale a dire "il tentativo intrapreso con tutti i mezzi, con tutti gli istinti, con ogni genialità, di portare alla vittoria gli *anti-valori*, i valori *aristocratici*"<sup>315</sup>.

Il rapporto di Nietzsche con il Rinascimento e la Riforma appare certamente più articolato e caratterizzato da rilevanti e talora bruschi mutamenti di prospettiva rispetto alla dinamica che abbiamo schematicamente tratteggiato<sup>316</sup>: se in *Umano, troppo umano*, ne *La gaia scienza* e ne *L'Anticristo* Lutero appare come rozzo monaco tedesco in cui la fede è sinonimo di fanatismo, chiusura e quindi di violenza contro la creatività e la libertà dello spirito, nelle opere giovanili il giudizio di Nietzsche sul padre della Riforma fu tuttavia tendenzialmente positivo: ne *La nascita della tragedia* egli parla della composizione liturgica luterana in cui "risuonò per la prima volta il canto dell'avvenire della musica tedesca. Questo

313 *Ibidem*.

314 *Ivi*, p. 258.

315 *Ibidem*.

316 Per una panoramica complessiva sul tema cfr. H. Heit, A.U. Sommer (a cura di) *Nietzsche und die Reformation*, cit., pp. 1-389.



corale di Lutero risuonò profondo, coraggioso e pieno di anima, smisuratamente buono e delicato come il primo richiamo dionisiaco [...]. Grazie all'eco di questa musica, sarà possibile sperare nella "rinascita del mito tedesco"<sup>317</sup>. In una lettera a Rohde del 28 febbraio 1875 Nietzsche si lamenta del fatto che un amico comune (Heinrich Romundt), mediti "di abbracciare la religione cattolica e di diventare un prete cattolico in Germania". Nel deplorare il fatto Nietzsche scrive: "Oh la nostra limpida, bella aria protestante, mai come ora avevo sentito così forte la mia intima dipendenza dallo spirito di Lutero, e quel disgraziato vuole voltare le spalle a tutti questi geni liberatori?"<sup>318</sup>.

Solo in seguito al cambio di prospettiva operato in *Umano, troppo umano* Lutero diviene colui che fraintese gli effetti positivi di una chiesa romana che stava riscoprendo il senso della corporeità, della pluralità prospettica e dello scetticismo. Lutero quindi come incarnazione, *Lebensform* del carcere delle convinzioni a cui si contrappone l'uomo rinascimentale, che non si subordina a valori rigidi e trascendenti, ma gioca con i valori come mezzi, come strumenti per la costruzione di sé e della società come opera d'arte.

La nietzschiana contrapposizione tra cupa intransigenza religiosa ed energia plastica rinascimentale sembra trovare riscontro nella relazione tra Girolamo Savonarola e Lorenzo il Magnifico descritta da Thomas Mann nella sua *Fiorenza* (1905). Come Lutero spregia la vitalità e l'energia sensuale del sud che avrebbero corrotto il Cristianesimo romano, così Savonarola definisce la Firenze medicea una sgualdrina, di cui l'amante di Lorenzo, Fiorenza, è allegoria. Nell'opera teatrale di Th. Mann l'umanista Angelo Poliziano parla di Savonarola pressoché negli stessi termini utilizzati da Nietzsche contro Lutero:

Ho spesso ringraziato gli dèi per avermi fatto nascere in quest'epoca di aurora e di resurrezione che mi appare bella e incantevole come un mattino. Il mondo sorride risvegliandosi, e respirando apre il proprio calice alla luce novella; il mondo è come un fiore che sboccia. [...] L'umanità, piena del dio che dona l'ebbrezza, segue il trionfo dell'arte [...]. Ma ecco, all'improvviso, che cosa avviene? Che cosa accade? Un uomo, uno solo, troppo brutto e maldestro per prendere parte alla

317 GT, § 23, p. 153.

318 E III, 1875-1879, cit., p. 24.

danza di gioia, tristo, malevolo, ingrato, si leva e si scaglia contro questa divina condizione delle cose. E il suo velenoso fanatismo ottiene realmente che le turbe [...] si raccolgano intorno a lui [...]. E che cosa dice costui? Che cosa emana da tutto il suo essere? Morale!... Ma la morale è ciò che v'è di più vecchio, di più superato, di più noioso, di più trito! La morale è ridicola, la morale è impossibile!<sup>319</sup>

Alla descrizione del Savonarola si contrappone quella Lorenzo il Magnifico, simbolo esemplare di uomo del Rinascimento, proposta da Giovanni Pico della Mirandola: “È vissuto come un dio! La sua vita è stata un trionfo, una festa olimpica! La sua vita è stata simile a una fiamma possente che avvampa ardita e regale verso il cielo”<sup>320</sup>. Lorenzo stesso, dal suo letto di morte, afferma: “Chi possedeva volontà di potenza... Chi ne aveva cognizione? Io solo...”<sup>321</sup>.

E tuttavia in quest'opera peculiare né le parole di Poliziano, né quelle di Pico corrispondono *tout court* all'opinione sul Savonarola di Th. Mann, il quale ha nei confronti del censore domenicano un atteggiamento ambivalente assimilabile a quello che ebbe Nietzsche nei confronti di Lutero. Nella *Fiorenza* perciò, non è inscenata una semplice contrapposizione tra la figura negativa e cupa di un rappresentante della Chiesa cattolica e quella positiva e luminosa del patrono dell'arte rinascimentale<sup>322</sup>. Non si tratta di giustapporre piattamente il simbolo della mortificazione ascetica della vita a quello della sua esaltazione creativa: piuttosto nell'opera è in atto una dialettica drammatica tra l'“eroe” etico e l'“eroe” estetico, un urto “fra l'eterno gaudio e la santificata spiritualizzazione della vita”<sup>323</sup>. Lorenzo e la sua corte di artisti e umanisti da un lato, Savonarola e la sua critica ascetico-pessimista della vita dall'altro, appaiono così “l'uno quasi l'immagine rovesciata dell'altro”<sup>324</sup>, rivelando una dinamica *polare* di coappartenenza fra elementi contrastanti che rappresenta il tratto ricorrente di molte figure simboliche nietzscheane. Se Th. Mann smentisce addirittura di aver esaltato il Rinascimento

319 Th. Mann, *Fiorenza* (1905), trad. it. di M. Merlini, con uno scritto di M. Cottone, SE, Milano 2008, p. 32.

320 Ivi, p. 59.

321 Ivi, p. 89.

322 Cfr. M. Cottone, *La “Fiorenza” di Thomas Mann*, in Th. Mann, *Fiorenza*, cit., p. 131.

323 *Ibidem*.

324 Ivi, p. 132.



italiano con la sua *Fiorenza* e di essere, “dalla prima all’ultima parola un critico del Rinascimento”<sup>325</sup>, ciò che appare rilevante ricavare da questo raffronto è l’ambivalenza mai semplicisticamente oppositiva, che si esprime nell’unità simbolica della *differenza*<sup>326</sup>, con cui Nietzsche connota le sue grandi figure storico-concettuali, da Socrate a Platone, da Lutero a Goethe, da Schopenhauer a Wagner.

Anche la figura dell’anti-eroe machiavelliano Valentino, che rappresenta “l’animale da preda e l’uomo predatore”<sup>327</sup>, rimanda ad una forma di esistenza caratterizzata da una peculiare ambiguità (*Zweideutigkeit*) difficilmente schematizzabile: quella del tipo-criminale.

#### 10. *Il criminale, il prete e il saggio. Tra delitto, ascesi e askesis*

L’immoralismo di Cesare Borgia lo rende una “delle più sane di tutte le belve e creature tropicali”: ebbene, l’interesse da parte del Nietzsche maturo per questo “uomo tropicale”<sup>328</sup>, così prossimo ad una fiera selvatica, si sviluppa nel contesto della riflessione genealogica sui valori di “buono” e “cattivo”. “Buono”, come si legge nella prima *Dissertazione* della *Genealogia della morale*, era originariamente considerato il comportamento istintuale e innocente del tipo d’uomo dominante, del *kalos kai agathos* che provava soddisfazione per il suo “fare” al di là del bene e del male, che percepiva la propria vita e le proprie azioni come ben formate, fe-

325 Cfr. Th. Mann, *Novelle e racconti*, trad. it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1953, pp. 541-542. (La traduzione italiana di questa specifica lettera è di L. Mazzucchetti. Cfr. M. Cottone, *La “Fiorenza” di Thomas Mann*, cit., p. 131).

326 Si è parlato, in questo senso, di “rapporto dialettico” (*dialektischer Verwandtschaft*) interno ai tipi umani di Nietzsche (Cfr. R.F. Beerling, *Hegel und Nietzsche*, in “Hegel Studien”, 1, 1961, pp. 231-233) si tratta tuttavia di un’espressione problematica che va intesa nei termini di una tensione irrisolta. Come mostra Deleuze, non si può certamente intendere la dialettica in Nietzsche come riconduzione a unità di due forze, ovvero come ritorno a sé in una sintesi superiore di un “momento” positivo e di un “momento” negativo. Deleuze invita anzi “a prendere sul serio il carattere decisamente antidialettico della filosofia di Nietzsche” (G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* [1962], trad. it. a cura di F. Polidori, Einaudi, Torino 2002, p. 13).

327 JGB, § 197, p. 94.

328 Ivi, p. 95.





lici, traboccanti di energie attive<sup>329</sup>. Alla “buona” *noblesse* arcaica “di condizione superiore e di elevato sentire”<sup>330</sup>, si contrapponeva il “cattivo” come tipo d’uomo sottomesso, risentito, “d’ignobile sentire, volgare, plebeo”<sup>331</sup>. Nella ricostruzione nietzscheana sarà, come è noto, il Cristianesimo incarnato dalla figura del prete-asceta a rovesciare questo binomio, e ad elevare a “buono” l’atteggiamento umile e remissivo dell’“agnello di Dio”, del debole, del mite e del “mal riuscito”.

Rispetto al *kakos-deilos*, all’infelice-meschino, al *bonhomme* che obbedisce supinamente a valori e leggi imposti dall’alto (da Dio, dallo Stato) il paradigma “criminale” rappresenta una forma di esistenza “artisticamente” più elevata e prossima all’*ethos* indomito dell’aristocratico arcaico. Il *Verbrecher-Typus* è uno spirito ribelle svincolato dalla “cattiva coscienza” (*schlechtes Gewissen*) del senso di colpa, dalle regole cogenti della norma che irrigidiscono le energie vitali impedendone lo sfogo. Felice eccezione figlia dell’innocenza barbarica dell’aristocratismo arcaico, che assapora “la libertà da tutte le costrizioni sociali”<sup>332</sup>, il criminale – che non dipende da alcuna legittimazione presupposta – è affine a quei “potenti” e “dominatori” che

Assaporano [...] la libertà da tutte le costrizioni sociali, si rifanno, nello stato selvaggio, della tensione dovuta a una lunga segregazione e allo star rinserrati nella pace della comunità, *regrediscono* nell’innocenza della coscienza propria di un animale da preda come giubilanti mostri che se ne escono forse da una orribile serie di delitti, incendi, infamie, torture [...].<sup>333</sup>

E tuttavia, rispetto all’aristocratico antico, che può liberamente estrinsecare la propria potenza sovrabbondante senza timore che al “delitto” consegua il “castigo” formalmente stabilito da una società giuridicamente normata, il criminale è una forma di vita degenerata e malata, che *subisce* la mortificazione dei propri istinti più vigo-

329 Cfr. A. Giacomelli, *La bionda bestia e il prete. Considerazioni su GM I a partire dalle sue Lebensformen*, cit., p. 66; Id., *Delitto e castigo. Psicologia criminale, responsabilità e pena tra Dostoevskij e Nietzsche*, cit., p. 78.

330 GM I, § 2, p. 225.

331 *Ibidem*.

332 Ivi, § 11, p. 240.

333 *Ibidem*.



rosi nei termini di una “degenerazione fisiologica”. Egli “è il tipo dell'uomo forte posto in condizioni sfavorevoli, un uomo forte reso malato. [...] La società, la nostra addomesticata, mediocre, castrata società, è quella in cui un uomo genuino, che giunge dai monti o dalle avventure del mare, degenera necessariamente in un criminale”<sup>334</sup>. L'indole ribelle ed eversiva del *Verbrecher* deve piegarsi al giogo della legge, alle prescrizioni ortopediche dello Stato, che *ingessano* la sua audacia sbrigliata e priva di rimorsi. Rassegnato ad un'anemica accettazione, il criminale diviene così “pallido delinquente”, figura fissa irrigidita e ridotta dal sistema giudiziario alla propria *colpa*<sup>335</sup>.

Di contro, il tipo d'uomo dominante-aristocratico, il “nobile-ben-nato”, è in possesso di una “salute fiorente, ricca, spumeggiante al punto da traboccare”<sup>336</sup>. Questa condizione – prossima all'ebbra follia dionisiaca – di audacia, imprevedibilità, crudeltà, “terribile serenità”, “godimento in ogni distruzione”, presuppone una forma di esistenza che contempra anche l'*eccesso*, la pratica del negativo, la simpatia per la dissipazione. Al tipo latino Cesare Borgia si sostituisce, nella *Genealogia*, la “bionda razza dominante, cioè quella ariana dei conquistatori”<sup>337</sup>. La famigerata “magnifica divagante bionda bestia avida di preda e di vittoria”<sup>338</sup> rappresenta in questa prospettiva una delle immagini più controverse e passibili di strumentalizzazione ideologica del pensiero di Nietzsche. Dal momento che abbiamo avuto modo di affrontare altrove la complessità di questa metafora, niente affatto riducibile a stereotipo razziale ovvero a slogan del vocabolario politico antisemita<sup>339</sup>, appare importante sottolineare, in questo contesto, quanto risulti ingenuo e fuorviante sbilanciare il plesso nietzscheano di arte e vita unilateralmente in direzione del versante della sfrenatezza e della esuberante

334 GD, *Scorribande di un inattuale*, § 45, pp. 145-146.

335 Per una riflessione più articolata su questa figura cfr. G. Pasqualotto, *Commento a F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Rizzoli, 2008<sup>13</sup>, cit., pp. 476-477; A. Giacomelli, *Delitto e castigo. Psicologia criminale, responsabilità e pena tra Dostoevskij e Nietzsche*, cit., pp. 86-89.

336 GM I § 7, p. 232.

337 Ivi, § 5, p. 229.

338 Ivi, § 11, p. 240.

339 Cfr. A. Giacomelli, *La bionda bestia e il prete. Considerazioni su GM I a partire dalle sue Lebensformen*, cit., pp. 71-74.

liberazione simbolico-dionisiaca che connota da un lato l'“audacia” di nobili razze, folle, assurda, improvvisa<sup>340</sup>, dall'altro la “gioia del coltello” del criminale<sup>341</sup>.

Lo stereotipo di un Nietzsche apologeta del vitalismo sbrigliato, esaltatore del conflitto, celebratore dell'istinto, fautore del superomismo guerriero, profeta dell'individualismo della forza e del prospettivismo radicale, che postula la liceità di qualsiasi azione che accresca la volontà di potenza, ha in effetti nutrito fino allo stordimento le interpretazioni più sprovvedute e ideologiche del filosofo e dei suoi scritti<sup>342</sup>. Se la proposta teorica di Nietzsche non è ridicibile all'opzione per l'abissale e inebriato invasamento dionisiaco, essa non si esaurisce neppure nella *pars destruens* che coincide con l'esercizio negativo della condanna al cosiddetto “ideale ascetico”. Nella *Genealogia della morale* emerge notoriamente ciò che, secondo Nietzsche, *nega* in modo perentorio la possibilità di concepire se stessi come opera d'arte: sono il pessimismo della rassegnazione, il nichilismo passivo, la rinuncia a sé, la flagellazione e la mortificazione ad impedire l'armonico corrispondersi di arte e vita. La metafisica trascendente platonica, la morale cristiana, la negazione buddhista del desiderio e l'ascetismo di Schopenhauer costituiscono le diverse forme di liberazione *dalla* vita che si incarnano nel tipo umano del prete asceta, il quale “è il desiderio, fatto carne, di un essere-in-altro-modo, di un essere-in-altro-luogo”<sup>343</sup>. A questa peculiare *Lebensform* Nietzsche oppone certamente i tipi dell'artista dionisiaco e dell'aristocratico-dominatore – che incarna “il *pathos* della nobiltà [...] di una superiore schiatta egemonica”<sup>344</sup>– i quali tuttavia, per essere effettivamente tali, necessitano di una peculiare capacità rafforzante che non corrisponde né all'ascesi quietista né alla brutta esplosione della potenza. L'autonega-

340 GM I, § 11, p. 240.

341 Za I, *Del pallido delinquente*, p. 36.

342 Cfr. B. Mussolini, *La filosofia della forza* (1908), Padova, Edizioni di Ar 2006; A. Beumler, *Nietzsche. Il filosofo e il politico* (1931), Padova, Lupa Capitolina 1983; A. Rosenberg, *Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Wertung der seelischgeistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München, Hoheneichen-Verlag 1934; R. Oehler, *Friedrich Nietzsche und die deutsche Zukunft*, Leipzig, Armanen-Verlag 1935; E. Kriek, *Die Ahnen des Nationalsozialismus*, in “Volk im Werden”, 3, 1935, pp. 182-184.

343 GM III, § 13, p. 324.

344 Ivi, I, § 2, p. 225.

zione come *noluntas* e l'autoaffermazione come violenza dovranno lasciare il posto all'*askesis* come esercizio positivo, affermativo e immanente alla vita, utile alla salute psico-fisica, rivolto all'auto-governo e all'esercizio fortificante della *cura sui*<sup>345</sup>. Questo tipo di disciplina, che non nega la vita, ma al contrario, come si è visto, la modella verso la sua forma migliore – indirizzandola a “divenire ciò che è” – affonda le proprie radici nel mondo ellenistico-romano, declinandosi, presso le scuole epicuree, stoiche e neostoiche, nelle pratiche etopoietiche della *autarkeia* (αὐτάρκεια, indipendenza), della *enkrateia* (ἐγκράτεια, libertà-autonomia), della *adiaphoria* (ἀδιαφορία, distacco-indifferenza), della *sophrosyne* (σωφροσύνη, moderazione), della *paraskeue* (παρασκευή, equipaggiamento), della *ataraxia* (ἀταραξία, imperturbabilità).

Se non vuole incombere nella cattiva infinità di un proliferare arbitrario di prospettive indifferenti, nell'afasia infeconda dell'estasi irriflessa, oppure in un “relativismo deteriore”<sup>346</sup>, l'aristocratico, così come l'artista dionisiaco, dovrà essere massimamente padrone di se stesso, regista delle proprie maschere, stratega del proprio gioco simbolico, coreografo della sua danza. Alla via platonica dell'emancipazione dalle catene del corpo – a fondamento sia della morale cristiana dell'autosacrificio che della via soteriologica di Schopenhauer – Nietzsche sembra perciò preferire, come è già stato

345 Un recente saggio (cfr. A. Lucci, *La stella ascetica. Soggettivazione e ascesi in Friedrich Nietzsche*, Roma, Inshibboleth 2020, pp. 11-148) ripercorre la pluralità e la variabilità di significati e declinazioni dell'*askesis* nel pensiero di Nietzsche a partire dagli scritti *La visione dionisiaca del mondo* e *La nascita del pensiero tragico* (1870) sino a *L'anticristo* (1888) e ai frammenti postumi coevi, soffermandosi in particolare sulla terza *Dissertazione* della *Genealogia della morale* (1887). Anche in questo contesto, all'interno della vasta costellazione di significati in cui si articolano per Nietzsche gli ideali ascetici, emerge un'importante distinzione tra asceti “negativo-passiva” intesa come ostilità alla vita ed esaltazione dell'automacerazione predicata dal tipo umano del “prete asceta” e asceti “positivo-affermativa” intesa come capacità di gestire e disciplinare le proprie energie psico-fisiche, i propri diversi “quanta di forza”, così da incanalare, stimolare, aumentare, differire la propria “potenza” (cfr. *ivi*, p. 67).

346 Cfr. V. Gerhardt, *Die Perspektive des Perspektivismus*, in “Nietzsche-Studien”, 18, 1989, pp. 260-281; P. Gori, P. Stellino, *O prospettivismo moral nietzschiano*, in “Cadernos Nietzsche”, 34, 1, pp. 101-129.



messo opportunamente in luce<sup>347</sup>, quella dimensione della temperanza, della padronanza di sé, dell'autogoverno, della moderazione, della dietetica e dell'accortezza, che concorrono alla definizione di una *ars vivendi* nei termini della *saggezza*. Intesa come “esercizio della disciplina” l'ascesi in quanto *askesis* diviene una prassi di “naturale utilità”, volta a educare e forgiare al meglio il proprio “quantum di Volontà di potenza”<sup>348</sup>.

L'“uomo ben riuscito” possederà pertanto le caratteristiche della serenità, del buon umore, della moderazione, del distacco, della prudenza, della cautela che si possono compendiare nella virtù ellenistico-romana della *phronesis*, la quale rifiorirà nelle forme della *sagesse* e della *retraite*, dello *charme* e della *politesse* nel contesto del moralismo francese cinquecentesco e seicentesco di cui abbiamo fornito uno scorcio attraverso la figura di Montaigne.

Alla critica dell'ascetismo e della mortificazione del corpo prodotta dalla tradizione platonico-cristiana, Nietzsche non controbatte pertanto con una “filosofia della forza” o del culto del corpo esaltato come macchina fisico-atletica, da potenziare utilizzando le conoscenze positive acquisite nel campo della biologia, della medicina e della tecnica, quanto semmai con una filosofia della grazia, dell'innocenza, della sottigliezza, della delicatezza, dell'innata sensibilità, della galanteria spiritosa e intelligente, della levità, dell'amore per le “cose prossime” che si esplica nella dietetica e nell'igiene psico-fisica.

Affatto lontana dalla tensione trascendente della metafisica platonica, che istituisce il noto parallelo semantico fra *soma* – corpo – e *sema* – tomba<sup>349</sup>, la visione “phronetica” e “asketica” perorata, con differenti registri, da Epicuro, Zenone, Seneca, Epitteto e Marco Aurelio, non neutralizza il carattere tragico-dionisiaco dell'esistenza, né rescinde il legame di Nietzsche con il mondo arcaico e con l'innocente violenza dell'eroismo omerico e in generale dell'aristocratismo antico. L'*ethos* del guerriero aristocratico, il *pathos* tragico dell'artista dionisiaco e la *phronesis* ellenistico-romana del saggio asketa si donano senso a vicenda, laddove il tipo predatore e dominatore

347 Cfr. G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 15-45; Id., *Sull'utilità e il danno dell'ideale ascetico per la filosofia*, cit., pp. 181-210; Id., *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 355-377.

348 Cfr. A. Lucci, *La stella ascetica*, cit., p. 130.

349 Platone, *Crat.* 400 c.





può riuscire nel proprio accrescimento solo in virtù di una capacità di controllo che non cede al *ressentiment* e permette un sovrano e libero esplicitarsi della *potentia*, così come il tipo dell'artista dionisiaco non soccombe al completo oblio di sé e al lirismo estatico in grazia di una rara e disinvolta capacità di equidistanza dagli estremi e di una sovrana capacità di sorridere gioiosamente del destino.

Questa dimensione di etopoiesi del sé, di cura e di autoconquista pratica, di padronanza e di controllo, convive e coesiste dunque polarmente con l'orgiasmo dionisiaco, impedendo a quest'ultimo di scadere nell'entusiasmo inquietante, incontrollabile e convulso della narcosi, ovvero nello sfrenarsi folle e animalesco. Ecco che l'ossimoro zarathustriano della "saggezza selvaggia" che abbiamo già inteso come volontà di aderire alla vita senza categorizzarla e come attitudine dello spirito libero alla "gaia scienza", si conferma forse l'espressione più eloquente anche per questa tensione tra regia di sé ed eccesso abissale.

### 11. Nietzsche e Foucault. Arte come estetica dell'esistenza?

Una lettura che ponga in relazione l'arte di vivere di Nietzsche con la plasmazione etica ed estetica del sé caratteristica delle scuole elleniche e dello stoicismo romano rimanda evidentemente agli studi dell'ultimo Foucault, dedicati al tema della autoprogettazione, della filosofia come "arte di vivere" (*tecne tou biou*, τέχνη του βίου), della "tecnica del sé" e della cura di sé (*epimeleia heautou*, επιμέλεια εαυτού)<sup>350</sup>.

350 M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità II* (1984), trad. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 39 ss; Id., *L'ermeneutica del soggetto*, cit., pp. 16 ss; Id., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France* (1984), a cura di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli 2011, pp. 72 ss. Il saggio più significativo di Foucault esplicitamente incentrato su Nietzsche e il suo metodo genealogico è certamente *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici* (1971), a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54; ora anche in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64. Per una analisi complessiva della ricezione e dell'interpretazione foucaultiana del pensiero di Nietzsche – che non potrà essere oggetto del presente paragrafo – cfr. L.P. Thiele, *The Agony of Politics: The Nietzschean Roots of Foucault's Thought*, in "The American Political Science Review", 84, 3, 1990, pp. 907-925; S.



Come è stato notato<sup>351</sup>, si tratta di una linea esegetica non priva di elementi problematici, sia per quanto riguarda l'interpretazione del mondo antico operata da Foucault<sup>352</sup>, sia per quanto riguarda il tentativo di coniugare etica ed estetica nel pensiero di Nietzsche attraverso filtri ermeneutici foucaultiani. Al fine complicare proficuamente le assonanze fra la riflessione di Nietzsche e l'ideale "asketico", eudemonologico e pratico del filosofo-saggio ellenista riprendiamo brevemente alcuni di questi rilievi.

A partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, osserva Claus Zittel, interpreti come Alexander Nehamas, Alasdair MacIntyre, Volker Gerhardt, Rudolf Reuber, Wilhelm Schmid, Martha Nussbaum e Richard Rorty hanno contribuito proficuamente, da prospettive differenti, allo sviluppo della relazione intrinseca tra etica ed estetica di matrice foucaultiana<sup>353</sup>. E tuttavia, secondo la lettura

---

Righetti, *Foucault interprete di Nietzsche. Dall'assenza d'opera all'estetica dell'esistenza*, Mucchi, Modena 2012; A. Rosenberg, J. Westfall (a cura di), *Foucault and Nietzsche: A Critical Encounter*, Bloomsbury, London 2018.

351 Cfr. C. Zittel, *Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*, in "Nietzsche-Studien", 32, 1, 2003, pp. 103-123.

352 È in particolare Pierre Hadot a rilevare una scarsa acribia filologica nell'interpretazione foucaultiana del mondo antico, una sopravvalutazione della dimensione estetica in relazione al "buon vivere" greco-romano e una certa tendenza a leggere i classici con occhi troppo moderni. Cfr. P. Hadot, *La filosofia come modo di vivere* (2001), trad. it. di A.C. Peduzzi, Einaudi, Torino, 2008, pp. 199 ss; Cfr. anche W. Detel, *Macht, Moral, Wissen. Foucault und die klassische Antike*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998, pp. 78, 275.

353 Cfr. C. Zittel, *Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*, cit., pp. 103-104; cfr. A. Nehamas, *Nietzsche. Life as Literature*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.) 1985; Id., *The Art of Living. Socratic Reflections from Plato to Foucault*, Univ. of California Press, Berkeley 1998; A. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* (1981), trad. it. di P. Capriolo, Feltrinelli, Milano 1988; V. Gerhardt, *Die Moral des Immoralismus. Nietzsches Beitrag zu einer Grundlegung der Ethik*, in J. Salaquarda (a cura di), *Krisis der Metaphysik. Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag*, De Gruyter, Berlin 1989, pp. 417-447; Id., *Selbstbegründung. Nietzsches Moral der Individualität*, in "Nietzsche-Studien" 21, 1992, pp. 28-49; Id., *Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität*, Stuttgart, Reclam 1999; R. Reuber, *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, Fink, München 1988; W. Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991; Id., *Das Dasein – ein Kunstwerk. Zum Verhältnis von Kunst und Lebenskunst bei Nietzsche*, in "Deutsche Zeitschrift für Philosophie" 6, 1991, pp. 650-660; Id., *Uns selbst gestalten. Zur Philosophie der Lebenskunst bei Nietzsche*, in



di Zittel, tanto dal punto di vista estetico, quanto da quello etico e psicologico, i concetti classici di “forma”, “figura” e “autoformazione” risulterebbero per Nietzsche irricevibili laddove presupponessero un’arte del vivere fondata sui criteri dell’identità, dell’unità e dell’essenza del soggetto. Di qui la difficoltà di coniugare una psicologia prospettica come quella nietzscheana con un’estetica dell’esistenza intesa come ripresa di modelli antichi del “buon vivere” (saggezza aristotelica, stoicismo, cinismo, epicureismo). Nel contesto delle scuole elleniche – come nel caso di quella stoica – la dimensione etica non risulterebbe in effetti propriamente incentrata sul sé, che deve semmai essere trasceso<sup>354</sup>, né garantirebbe quella indipendenza, quella libertà personale e di scelta alla base dell’auto-formazione volontaria enfatizzata da Foucault. La scelta personale risiederebbe piuttosto nell’adesione esclusiva *ad una sola* forma di vita, che lo stoicismo, l’epicureismo e il cinismo stabiliscono come conforme alla ragione. Solo ponendo in discussione questa dinamica di uniformazione ad un modello canonico e prestabilito – cioè quello classico della *bella forma* – e dunque privando di qualsiasi fondamento l’etica come *Lebenskunst*, l’arte e la vita possono trovare per Nietzsche un punto di fusione. Solo se non si intende la conquista di sé nei termini risolutivi di una completa auto-interpretazione, auto-conquista, auto-costituzione, auto-determinazione e auto-legislazione appare possibile scardinare il presupposto di una statica equivalenza e uniformità tra unità della vita e unità dell’opera d’arte.

---

“Nietzsche-Studien”, 21, 1992, pp. 50-62; M. Nussbaum, *Love’s Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford Univ. Press, New York 1990; R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Ironia, contingenza, solidarietà*, pref. di A.G. Gargani, trad. it. di G. Boringhieri, Bari, Laterza 1989. Cfr. anche B. Recki, “*Artisten-Metaphysik*” und *ästhetisches Ethos. Friedrich Nietzsche über Ästhetik und Ethik*, in A. Kern, Andrea-R. Sonderegger, (a cura di), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, pp. 262-285; Id., *Das ästhetische Ethos des Schaffenden. Friedrich Nietzsche über Kunst und Lebenskunst*, in “Jahrbuch des Künstlerhauses Schloß Balmoral”, Künstlerhaus Schloß Balmoral, Mainz 1999, pp. 215-237; G. Gödde, N. Loukidelis, J. Zirfas (a cura di), *Nietzsche und die Lebenskunst. Ein philosophisch-psychologisches Kompendium*, Springer, Stuttgart-Weimar 2016.

354 P. Hadot, *Überlegungen zum Begriff der “Selbstkultur”*, in F. Ewald, B. Waldenfels, (a cura di), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, p. 225; C. Zittel, *Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*, cit., p. 103.

La stessa natura della psicologia di Nietzsche, che derubrica a “favola” l’unità della persona e definisce l’*ego* cosciente come la risultante superficiale del cieco gioco delle pulsioni, sembra sconfessare la possibilità di un’etica dell’auto-progettazione e dell’auto-governo volontario che presupponga la possibilità di modellare il sé in modo consapevole e autonomo. In un importante frammento dell’estate 1885, che riprende in termini chiari il tema dell’“anti-coscienzialismo”, Nietzsche scrive:

Riteniamo avventato che si sia così a lungo considerata proprio la coscienza umana come il grado più alto dello sviluppo organico e come la più meravigliosa di tutte le cose terrene, anzi quasi come il loro fiore e il loro fine. Ciò che è più meraviglioso è invece il *corpo*: non si finisce mai di ammirare [...] come una tale enorme unione di esseri viventi, ciascuno dipendente e sottomesso, e tuttavia in certo senso a sua volta imperante e agente con volontà propria, possa vivere, crescere e sussistere per qualche tempo come un tutto.<sup>355</sup>

In quanto epifenomeno della lotta tra gli istinti, la coscienza, che dovrebbe plasmare saggiamente e artisticamente la vita, appare sempre coinvolta in una relazione fra pulsioni come in una rete agonale di cui si illude di poter dominare i rapporti di forza. Insomma: se l’individuo è un’astrazione grossolanamente falsificante, se il soggetto e la coscienza non sono che nomi attribuiti per esigenze pragmatiche a conglomerati di forze dallo statuto transitorio e occasionale, la possibilità di coltivare e plasmare liberamente la propria autocoscienza appare drasticamente limitata. Per Nietzsche non sembra allora esser data, a causa della costitutiva opacità e imperscrutabilità per la coscienza delle interazioni che si svolgono in ambito fisiologico, la possibilità da parte di un’attività formativa e plasmatrice di intervenire sul Sé in modo ordinatore e armonizzante. Questa, sinteticamente, la natura della critica di Zittel ad un’interpretazione “foucaultiana” che intenda armonizzare la psicologia di Nietzsche con la cura di sé.

Nel tentativo di rispondere concisamente a queste osservazioni, si potrebbe notare come seguire la via della saggezza pratica e della fusione tra etica ed estetica non comporti un tentativo di disporre della propria vita in modo da poterla controllare completamente e

---

355 NF 1884-1885, cit., p. 256, 37 [4].

consapevolmente stilizzandola in unità, ma piuttosto la capacità di gestirne la pluralità, la profusione di significati, così da non *subire* passivamente la signoria (*Herrschaft*) degli impulsi su quel Sé di cui anche la coscienza fa parte. sottrarsi a tale esercizio di autoformazione nel nome di una assoluta e ingovernabile preminenza della cieca dimensione pulsionale, che comanda la sfera della coscienza, rischierebbe in effetti di aprire inquietanti scenari di ingovernabilità, dove la legittimazione di qualsiasi atteggiamento violento, criminoso o folle costituirebbe la conseguenza inevitabile dell'impotenza dell'io innanzi all'inesorabile potere degli impulsi e degli affetti.

Nella parte conclusiva del proprio contributo critico, Zittel rileva la problematicità di comparare la struttura peculiare dell'opera d'arte alla dimensione etica: giacché la narrazione specificamente estetica possiede un linguaggio, uno statuto, una struttura interna, una forma e dei principi organizzativi affatto peculiari, questa non può rappresentare un *modello* di comportamento, se non nei termini della lontana analogia. Il carattere flessibile e aperto della narrazione letteraria, per esempio, abbraccia spazi di libertà e contempla raggi d'azione che sono del tutto preclusi alla forma narrativa particolare della vita del singolo. Se il testo estetico può operare brusche interruzioni, continui cambi di prospettiva, incoerenze marcate e persino l'autodistruzione<sup>356</sup>, tradurre coerentemente queste dinamiche in ambito etico appare una strategia fatale. Non è quindi un caso se taluni fautori dell'estetica dell'esistenza – come Nussbaum o MacIntyre – promuovano una visione dell'arte strategicamente selettiva ricercando dei modelli estetici per l'etica sulla base della coerenza lineare e dell'unità narrativa:

Significativamente, la scelta degli esempi non ricade su *The Sound and the Fury* di Faulkner, per esempio, ma piuttosto su opere dell'antichità classica o sul romanzo realistico. MacIntyre favorisce Jane Austen e rifiuta esplicitamente lo stile narrativo di Kafka, di cui rifiuta i romanzi come incomprensibili. I romanzi di Henry James, affinché la Nussbaum possa servirsene come modello di comportamento etico, devono prima essere purificati dalla loro abissale imperscrutabilità amorale.<sup>357</sup>

356 C. Zittel, *Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*, cit., p. 120.

357 Ivi, p. 121 (trad. it. nostra). Cfr. M. Nussbaum, *Love's Knowledge*, cit., pp. 168-195; A. MacIntyre, *Dopo la virtù*, cit., pp. 234 ss.

Appare d'altra parte riscontrabile da varie evidenze testuali<sup>358</sup> come Nietzsche non presupponga una coincidenza tra l'ambito delle opere d'arte e l'ambito della vita, né, conseguentemente, la necessità, da parte dell'arte di *adattarsi* alla vita per essere esportata e tradotta in ambito etico, ma semmai riconosca tra i due ambiti un'affinità simbolica, una complementarità che legittima la possibilità di orientare l'esistenza e di "dare uno stile" – nei limiti del possibile – "al proprio carattere"<sup>359</sup>.

Relativamente allo *Zarathustra*, una fondamentale dimensione che integra la lettura "asketico-foucaultana", la quale insiste sulla "saggezza pratica" di Nietzsche e del suo profeta persiano, può essere rappresentata dall'eccedenza e dalla dissipazione affatto antieconomica della virtù che dona (*schenkende Tugend*). Il termine "virtù", che rimanda immediatamente al piano etico, allude in questo caso a una particolare dinamica di *dilatazione* psico-fisica del saggio, il quale non solo si autogoverna e si autodisciplina – come vuole una tradizione che dall'*Etica nicomachea* giunge al moralismo barocco francese – ma, al di là della circospezione, del calcolo e della disciplina, avverte naturalmente e senza fratture la propria totalità come apertura e *dona* se stesso con generosità paradossalmente assoluta e non-altruistica. La vita conquista così il suo apice artistico nella propensione naturale all'elargizione di sé: il saggio in quanto *straripante di doni*, si pone al di là della moderazione, dell'autocontrollo, della accortezza (*Klugheit*), e condivide con l'*Über-mensch* una condizione di pienezza e sovrabbondanza (*Übererfluß*). Di qui la centralità, all'interno dello *Zarathustra*, di una simbolica dell'eccedenza che fa da contrappunto a quella della dietetica: le fontane zampillanti, lo straripare del fiume dagli argini, le nuvole gravide di fulmini, la mammella gonfia di latte, i frutti maturi, la preminenza dei colori dell'oro e del rosso sanguigno e così via<sup>360</sup>. Spiccano allora, tra le virtù del saggio, la naturalezza della grazia (*Anmut*) e la magnanimità (*Grossmut*), intese come propensioni spontanee, naturali e irriflesse al dono. Come il Sole, "lo

358 Cfr. per esempio, FW, § 299, p.174; GM III, §§ 1, 7, 9, 11, 26, 27, pp. 299 ss; EH, *Perché sono così saggio* §§ 2, 5, 8, pp. 273 ss; ivi, *Perché sono così accorto* § 8, pp. 300-302; ivi, *Perché scrivo libri così buoni* § 3, pp. 312-313.

359 FW, § 290, p. 167.

360 Cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., p. 96.

straricco" (*Überreich*), eroga la sua luce senza che essa si stacchi mai da sé, così la promessa dell'oltreuomo, a cui il saggio accenna, richiama l'azione di un continuo ardere, che si dà tutto a tutti, elargendosi tuttavia a ciascuno affatto particolarmente, attraverso riverberi di luce distinti. Destinazione e destinante, dono e donatore si con-fondono così in una logica disinteressata, aliena – come l'arte – al principio del *do ut des*.

Questo donare in cambio di nulla<sup>361</sup> esula evidentemente da un'estetica del *dominio* di sé e del *governo* del rapporto tra sé e gli altri che connota, per esempio, la dinamica della *parresia*, la quale richiama senz'altro il "parlar franco" di Zarathustra ai suoi discepoli, ma non risolve la costitutiva eccedenza di tale rapporto rispetto ad una dimensione pedagogica, psicagogica e intersoggettiva. Nel rapporto fra arte e vita, pertanto, "sta in primo piano il senso della pienezza, della potenza che vuole straripare, la felicità della massima tensione, la coscienza di una ricchezza che vorrebbe donare e largire". Ecco che, procede Nietzsche, "anche l'uomo nobile presta soccorso allo sventurato, ma non, o quasi non, per pietà, bensì piuttosto per un impulso generato dalla sovrabbondanza di potenza"<sup>362</sup>.

Espressione di un'ulteriorità insofferente a qualsivoglia precettistica, la dinamica della virtù che dona rivela la sua profonda affinità con l'irriducibilità ermeneutica del simbolo e con l'esubero della vita rispetto alle sue forme. In questa prospettiva del *Leben* non può darsi scienza – nel senso della stabilità epistemica a cui abbiamo fatto riferimento – giacché la vita costantemente travalica il mero orizzonte del sapere e delle parziali de-finizioni. Solo l'arte allora appare in grado di aderire all'esistenza senza atrofizzarla. In termini affatto nietzscheani, meditando sulla poesia di Hölderlin, Heidegger può così affermare che "noi non sappiamo mai un mistero svelandolo o analizzandolo, ma unicamente custodendolo come mistero"<sup>363</sup>.

361 Per un'analisi di questo tema decisivo e trasversale alla vicenda filosofica occidentale cfr. B. Giacomini, *In cambio di nulla. Figure del dono*, Il Poligrafo, Padova 2006.

362 JGB, § 260, p. 179.

363 M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 29.

⊕

## CAPITOLO IV

### SIMMEL E LE FIGURE DELLA MODERNITÀ

#### Metamorfosi del *Leben*

Ogni attimo della vita è la vita intera.

G. Simmel, *Rembrandt*

#### 1. *Nietzsche* fin de siècle

In una lettera all'amico Friedrich Wilhelm Oelze del 16 settembre 1935, Gottfried Benn scrive:

⊕

Nietzsche è stato grande, nulla di più grande ha visto questo secolo. Ed esso non è stato più grande di Nietzsche, che lo ha abbracciato tutto e ha coinciso con esso. È il Reno – o il Nilo, in questo momento non lo so di preciso –, il vecchio barbuto su cui tutto brulica, la figura sdraiata da cui si dipanano le varie specie: questo è stato Nietzsche per noi tutti, senza eccezione.<sup>1</sup>

⊕

Si tratta di una testimonianza significativa dell'impatto difficilmente comparabile che il pensiero di Nietzsche ebbe nei primi decenni del Novecento. Se le parole di Benn risuonano dagli anni Trenta, è la fase storica della cosiddetta *Jahrhundertwende* – collocata fra il 1890 e il 1914 – a costituire il primo contesto della ricezione nietzscheana tedesca.

Da pensatore oscuro e sconosciuto, trattato in vita con sufficienza e sospetto, quando non del tutto ignorato, Nietzsche sale quasi improvvisamente alla ribalta come “filosofo alla moda”, grazie anzitutto alla fondazione, da parte di Elisabeth Förster-Nietzsche, del *Nietz-*

---

<sup>1</sup> G. Benn, *Briefe an F.W. Oelze*, 3 voll., a cura di H. Steinhagen e J. Schröder, Limes, Wiesbaden 1977-1980, vol. I, p. 71, cit. in F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 80.

⊕



*sche-Archiv* di Naumburg<sup>2</sup>. Nel contesto della sua prima ricezione, il distruttore di ogni metafisica e di ogni mito viene paradossalmente trasformato in mito egli stesso: tra le molte testimonianze di questa operazione, spesso penosa, messa in atto nei confronti del filosofo ancora in vita ma ormai privo dell'attività cosciente, vi sono le parole della madre Franziska Oehler-Nietzsche: "Così il mio bravo figliolo siede accanto a me e di fronte a noi un pittore di Berlino, che dovrà fissare la sua cara immagine con la sua pittura ad olio [...]". Si tratta di Curt Stövig, scultore e architetto che per primo produsse un busto in bronzo e alcune targhette di Nietzsche nell'estate del 1894<sup>3</sup>. Sempre nel 1894 esce la biografia di Nietzsche scritta da Lou von Salomé<sup>4</sup>, mentre l'anno successivo vede la luce il primo dei tre volumi della biografia fantasiosa e deformata scritta da Elisabeth<sup>5</sup>.

In ambito musicale, tra il 1893 e il 1896 Gustav Mahler realizza la sua *Terza Sinfonia*, "il cui quarto movimento è costituito da *O Mensch!*, *Lied* composto sui versi finali del *Canto del not-*

- 
- 2 La sorella di Nietzsche fonda a Naumburg il Nietzsche-Archiv nel 1894, per poi trasferirlo a Weimar nel 1896. Qui la Förster-Nietzsche, avvalendosi della collaborazione di Richard Oehler e Heinrich Köselitz (Peter Gast), lavora alla prima edizione critica delle opere del fratello, ne deriverà la cosiddetta *Grossoktav-Ausgabe* in venti volumi, pubblicata a Lipsia prima dall'editore Naumann e poi da Kröner tra il 1894 e il 1926. Essa costituisce la base, seppur filologicamente inaffidabile, che apre la strada a tutte le edizioni successive: l'edizione Kröner in diciannove volumi, pubblicata tra il 1917 e il 1923 (*Nietzsches Werke*, Leipzig, Kröner 1917 e ss.), l'edizione Musarion in ventitré volumi, curata da Richard Oehler, Max Oehler e Friedrich Christoph Würzbach, pubblicata tra il 1920 e il 1929 (F. Nietzsche, *Gesammelte Werke*, München Musarion Verlag 1920 e ss.), un'altra edizione Kröner tascabile in dodici volumi pubblicata a partire dal 1930 e curata da Alfred Baeumler (F. Nietzsche, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Kröner, Stuttgart 1930 e ss.), e infine l'edizione storico-critica delle opere e delle lettere pubblicata dal 1934 al 1942 (F. Nietzsche, *Werke und Briefe, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, München, Beck 1934 e ss.). Nel 1956 escono i *Werke in drei Bänden*, a cura di K. Schlechta, in cui il materiale nietzscheano viene riordinato tenendo conto delle falsificazioni di Elisabeth Förster-Nietzsche. A partire dal 1967 inizierà il monumentale lavoro filologico di Giorgio Colli e Mazzino Montinari: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* e *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, De Gruyter, Berlin, 1967 ss., rispettivamente in 30 e 20 voll.
- 3 Cfr. C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol III, *Il genio della catastrofe (1889-1900)*, cit., pp. 167-168.
- 4 Cfr. L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche*, cit.
- 5 Cfr. E. Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2 voll. in 3 libri, cit.

*tambulo* dalla quarta parte dello *Zarathustra*<sup>6</sup>. Nel 1895, ricorda Gentili, “Richard Strauss iniziava a comporre il poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*, da lui stesso diretto per la prima volta il 27 novembre 1896<sup>7</sup>. Nel maggio 1898 è sempre Elisabeth a chiamare a Weimar da Berlino lo scultore Max Kruse affinché modelli un busto in marmo del fratello. A settembre Elisabeth fa poi venire da Dresda lo scultore Arnold Kramer per scolpire una statuetta di Nietzsche. “Negli ultimi mesi di vita”, scrive Janz, “il pittore Hans Olde [...] poté ritrarre Nietzsche assorto nella contemplazione di un tramonto. In genere i visitatori più eletti potevano vedere l’infermo, e ogni volta la scena era circondata dall’atmosfera e dalla magia di un rituale<sup>8</sup>. Nel 1902 Max Klinger scolpisce a sua volta un busto di Nietzsche, a cui seguono i busti di Otto Dix del 1904 e del 1914.

L’elemento morbosamente attrattivo della pazzia e del destino tragico catalizzano inizialmente l’attenzione della critica, che non riconosce in Nietzsche il pensatore e il filosofo, ma il poeta e l’artista dello stile, il genio dell’apoforema, il profeta metaforico di un vitalismo estetizzante. La vicenda della drammatica solitudine della vita di Nietzsche stimola così l’immagine convenuta del filosofo circondato da una certa aura di eroismo romantico o, per

6 C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. VII.

7 *Ibidem*.

8 C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. III, *Il genio della catastrofe (1889-1900)*, cit., pp. 207-208. La descrizione più angosciante e “fanaticamente esaltata” di queste cerimonie orchestrate da Elisabeth Förster-Nietzsche per promuovere l’“aura mitica” del fratello è quella fornita dalla baronessa von Ungern-Sternberg, relativa alla ultima visita al filosofo poche settimane prima della sua morte: “La mia pressante richiesta di rivederlo, cosa che agognavo e temevo, doveva essere esaudita [...] e insieme a me c’era una piccola schiera di amici fidati, vecchi e nuovi. Con mia grande soddisfazione mi avvenne di fare la conoscenza di Gast (Köselitz), l’uomo dal cuore d’oro così sensibile e dall’impressionante talento musicale [...]. Come mi sentii quando [...] vidi [Nietzsche] nella sublimità della sua natura, nell’infinitamente profonda bellezza della sua espressione spirituale! Soprattutto la bellezza degli occhi, non più velati da occhiali, era addirittura travolgente. Da quelle pupille profondamente melanconiche, che sembravano spaziare lontano eppure rivolgersi all’interno, emanava un possente influsso, un magnetico fluido spirituale, al quale nessuna natura sensibile poteva sottrarsi. Avvolto in bianche vesti, egli riposava su un divano [...]”. La sorella di Nietzsche era in effetti solita vestirlo, negli ultimi anni di vita, con “una lunga veste di pesante stoffa bianca, del genere della tonaca dei sacerdoti cattolici” (sic!).

converso, “da un’atmosfera di oscuro e peccaminoso nichilismo aristocratico-borghese di stampo estetistico”<sup>9</sup>.

È una triste ironia che tale svalutazione postuma dei contenuti filosofici di Nietzsche vada nella direzione opposta all’invito che il filosofo fece a von Gersdorff nel giugno del 1883: “Mi auguro che il mio *Zarathustra*, che deve esserti stato spedito in queste settimane, ti sveli a *quali* altezze è volata la mia volontà. Non lasciarti ingannare dal tono fiabesco del libro; dietro ognuna di quelle parole semplici e inconsuete c’è il mio *credo più profondo* e la mia *intera filosofia*”<sup>10</sup>.

Nel suo diario del 1890 Otto Erich Hartleben ritiene che Nietzsche vada “compreso e goduto esteticamente”, senza pretendere di “incatenare questo leggiadro danzatore al letto di Procuste della filosofia più seria”<sup>11</sup>. Si tratta dunque di un “Nietzsche ohne Nietzsche”<sup>12</sup> – di un Nietzsche svuotato di sé – come rivelano eloquentemente la testimonianza di Kurt Eisner e Wilhelm Arendt, che scrivono saggi sul filosofo ammettendo candidamente di non aver mai letto i suoi scritti, ma solo libri su di lui. Il poeta Arendt afferma, ad esempio, di aver letto unicamente la biografia di Elisabeth, dal momento che lo stile di Nietzsche “abbaglia (*blendet*)”<sup>13</sup>, mentre Eisner correla la nozione di “superuomo” alla malattia mentale del filosofo e si appella ad una generica “problematicità” del suo pensiero, definendo erroneamente la contagiosa febbre superomistica dilagante già a partire dal 1890 come una moda passeggera<sup>14</sup>. Anche Leo Berg, che nel suo libro pubblicato nel 1897 (e scritto

9 A. Banfi, *Introduzione a Nietzsche. Lezioni 1933-1934*, a cura di D. Formaggio, ISEDI, Milano 1977<sup>2</sup>, p. 14.

10 E IV, lettera a Carl von Gersdorff, 28 giugno 1883, cit., p. 364. (Trad. leggermente modificata).

11 O.E. Hartleben, *Tagebuch. Fragment eines Lebens*, Langen, München 1906, pp. 117-118, cit. in R.F. Krummel, *Friedrich Nietzsche und die Deutsche Geist*, De Gruyter, Berlin-New York 1974, vol. I, p. 87.

12 V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, in “Estetica. Studi e ricerche”, 1, 2019, p. 15.

13 W. Arendt, *Auf neuen Bahnen*, Deubner, Berlin 1897, pp. 79 ss, cit. in R.F. Krummel, *Friedrich Nietzsche und die Deutsche Geist*, cit., vol. I, p. 187. Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 15.

14 Cfr. K. Eisner, *Psychopathia spiritualis. F. Nietzsche und die Apostel der Zukunft*, Wilhelm Friedrich, Leipzig 1892.

nel 1895) delinea la genesi del superuomo sotto i diversi aspetti filosofico, religioso e letterario giunge, attraverso un'analisi critica non priva di acume, alla conclusione evidentemente fuorviante che scrivere la storia del superuomo corrisponda a scrivere la storia della follia di Nietzsche<sup>15</sup>. Letture "psico-patologiche" nietzscheane sono ancora quelle di Termann Türck, Otto Ritschl, e Eduard von Hartmann. Per Türck le teorie del filosofo altro non sarebbero che il frutto di elucubrazioni esasperate: la figura del criminale costituirebbe ad esempio l'espressione di una bestialità latente, e la volontà di potenza risulterebbe, di conseguenza, la giustificazione di un'istintualità sfrenata volta a distruggere tutto ciò che la civiltà occidentale ha storicamente considerato come un valore. Al teologo Ritschl il pensiero di Nietzsche – come già quello di Schopenhauer – appare il manifesto di un radicalismo ateo che deve il motivo del proprio successo presso la gioventù intellettuale solamente allo stile incisivo e ricco di *pathos*. Anche von Hartmann sottolinea la natura narcisistica del linguaggio nietzscheano, che molto avrebbe concesso all'impulsività e al soggettivismo solipsistico. Nel 1891 in particolare von Hartmann stigmatizza la gioventù del suo tempo "bramosa di sovversione, senza freni, che si identifica con le 'Vexirmasken', le maschere ingannevoli di Nietzsche, come se celassero una profonda saggezza"<sup>16</sup>. In consonanza con von Hartmann, nel 1899 Grotthuß definiva l'opera del filosofo "blauer Dunst ohne greifbaren Kern (vapore azzurrino senza nucleo palpabile)"<sup>17</sup>.

A prestarsi a peculiari distorsioni è anzitutto la figura di Zarathustra, che viene intesa ora come incarnazione di un estetismo eroico ora come allegoria del capo politico, assoluto creatore di ogni valore, responsabile esclusivamente verso se stesso al di là del bene e del male, che si pone come "guida" (*Führer*) in quanto incarnazione storica del destino di una nazione<sup>18</sup>. Nel 1898, viene riconosciuta all'interno dello *Zarathustra*, seppure in filigrana, "la morale del-

15 Cfr. L. Berg, *Der Übermensch in der modernen Literatur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Langen, Paris 1897.

16 R.F. Krummel, *Friedrich Nietzsche und die Deutsche Geist*, cit., vol. I, p. 99.

17 Ivi, p. 229. Cfr. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 16.

18 Cfr. G. Penzo, *Nietzsche e il nazismo. Il tramonto del mito del super-uomo*, Rusconi, Milano 1997<sup>4</sup>, pp. 31 ss.

la potenza politica e lo sciovinismo nazionale della nuova Germania<sup>19</sup>. Ignari della radicale polemica antitedesca di Nietzsche, che costantemente nel corso della propria opera si era posto in termini energicamente critici nei confronti del Secondo Reich e della Germania di Guglielmo II, celebrando il *Freigeist* come spirito libero “senza patria”, caratterizzato dalla “delicata neutralità”<sup>20</sup> e svincolato da qualsiasi forma di sudditanza psicologica e politica, diversi interpreti ricorsero, per descrivere il filosofo, a espressioni quali “ostentazione di forza”, “megalomania”, “junkerismo spirituale esibito con affettazione”<sup>21</sup>.

Quella scatenata dall'autore dello *Zarathustra* è dunque una *Welle* estetizzante e insieme politicizzante, in cui si riconosce l'atmosfera culturale segnata da una stanca ipermaturità decadente, dall'attrazione per l'abisso (*Sympathie mit dem Tode*), ma anche dal nazionalismo e dalla volontà (di esibizione) di potenza. Da un lato Nietzsche viene reclamato padre nobile dell'aristocrazia militarista prussiana, dall'altro diventa vessillo dell'impressionismo letterario e del simbolismo *fin de siècle*, stanco del naturalismo e desideroso eludere la “realtà” per rifugiarsi in scenari evocativi di forze inesplicabili e invisibili ai sensi. Tali forze troverebbero espressione nei “paesaggi mitico-simbolici, alpestri, marini, orientali dello *Zarathustra*”, viatico allegorico per fuggire “impegno sociale, caligine della metropoli e desolati suburbi”<sup>22</sup>.

“Nietzsche”, scrive nel 1899 un esponente della Rivoluzione conservatrice come Arthur Moeller van der Bruck, “non sapeva che con la *forma* delle sue opere aveva espresso lo stile artistico di un'intera epoca”<sup>23</sup>. Questa idea della scrittura nietzscheana come manifestazione di un peculiare *Kunst-wollen*, di un “volere artistico” o di una “volontà d'arte” in quanto carattere epocale e spirito del tempo, emerge anche dall'opera *Nietzsche und die Neuromantik*

19 J.E. Grotthuß, *Probleme und Charakterköpfe*, Greiner&Pfeiffer, Stutthart 1898, cit. in R.F. Krummel, *Friedrich Nietzsche und die Deutsche Geist*, cit., vol. I, p. 207.

20 Cfr. JGB, § 25, p. 32.

21 Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 14.

22 Ivi, p. 16.

23 R.F. Krummel, *Friedrich Nietzsche und die Deutsche Geist*, cit., vol. I, p. 227.



(1900), in cui l'autore Georg Tantzsch definisce il filosofo "l'espressione più incisiva di una sensibilità epocale"<sup>24</sup>.

Nel 1894 in Italia il trentunenne D'Annunzio pubblica il romanzo *Il trionfo della morte* e nel 1895 *Le vergini delle rocce*. Come rileva Gentili, "il primo dei due romanzi contiene numerose cripto-citazioni da varie opere di Nietzsche, mentre il protagonista del secondo, Claudio Cantelmo, è costruito su un'interpretazione estetizzante del 'superuomo' e su un'idea di ascesi estetica ispirate essenzialmente allo *Zarathustra*"<sup>25</sup>. Come si è accennato, nel 1900 è sempre D'Annunzio a pubblicare *Il fuoco*, romanzo di esplicita e libera ispirazione nietzscheana che descrive l'amore tra il poeta Stelio Èffrena e l'attrice Foscarina sullo sfondo di una Venezia lirica, fervente, notturna e voluttuosa: l'anno della vicenda – il 1883 – è quello della morte di Wagner a palazzo Vendramin e della "nascita" dello *Zarathustra* a Rapallo<sup>26</sup>. Animato "dall'ebbrezza dell'arte e dal titanico sogno di creare il capolavoro"<sup>27</sup>, Èffrena – il cui cognome allude al latino *ex-frenis*, "senza freni" – incarna lo stereotipo dell'*Übermensch* caratterizzato dall'ardore dionisiaco, dal "fuoco" che brucia nel compimento in sé dell'"intimo connubio dell'arte con la vita"<sup>28</sup>. L'acceso dionisismo di Èffrena emerge dal suo insegnamento, teso, in una notte autunnale, a delineare i tratti dell'eroe-creatore:

Questi uomini profondi ignorano l'immensità delle cose ch'essi esprimono. Immersi nella vita con milioni di radici, non come alberi soli ma come vastissime selve, essi assorbono infiniti elementi per trasferirli e condensarli in specie ideali [...]. La loro mente *si trasmuta in una similitudine di mente divina*, come dice Leonardo [...]. Essi creano con gioia.<sup>29</sup>

Questo "fuoco" dell'entusiasmo creativo, professato da "colui che insegnava con sì schietto ardore l'arte di ascendere per le virtù

24 Ivi, p. 257. Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 15.

25 C. Gentili, *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, cit., p. VII.

26 Cfr. EH, *Così parlò Zarathustra*, pp. 344-346.

27 Cfr. P. Gibellini, *Introduzione* a G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. V.

28 G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 18. Cfr. A. Giacomelli, *Mito, leggenda e storia*, cit., pp. 273-274 (*Sinfonia veneziana*).

29 G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 70. Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Savelli, Roma 1982, p. 65.



della gioia alle superiori *forme della vita*<sup>30</sup>, sembra d'altra parte appartenere per D'Annunzio ad un'epoca passata, che stride con la crescente meccanizzazione e con il progressivo affermarsi della tecnica come ingranaggio globale onnipervasivo. L'atmosfera *fin de siècle* si carica qui di un *pathos* nostalgico e insieme sanguigno ed erotico, di quell'eccitazione panica che evoca un istrionismo vitalista e un elitarismo dandystico lontano dalle "brutture" e dalle "ot-tusità" della folla. Si tratta, evidentemente, di una ripresa e di una distorsione del nietzscheano "*pathos della distanza*", che rischia la deriva verso il superomismo greve e maschilista che diventerà parte integrante della retorica fascista. Sempre D'Annunzio, nel 1904, celebrerà con una profusione di versi il trapasso di Nietzsche nell'e-legia *Per la morte di un distruttore*<sup>31</sup>.

Nel 1904 il seguace di Nietzsche Max Zerbst, collaboratore dell'Archivio Goethe di Weimar, scrive l'opera *Filosofia della gioia* (*Die Philosophie der Freunde*); sempre Zerbst tiene nel 1905 due conferenze intitolate *Su Zarathustra* (*Zu Zarathustra!*) e nel 1907 pubblica *Nietzsche l'artista* (*Nietzsche der Künstler*)<sup>32</sup>. Nel 1905 Rudolph Borchardt produce un lungo saggio intitolato *Dialogo sulle forme*, una sorta di tributo indiretto alla figura di Nietzsche ambientato nel 1900, anno della morte del filosofo. Nel 1906 Edvard Munch realizza un altro celebre ritratto, mentre l'influsso "mitico" della figura di Nietzsche emerge chiaramente nelle intenzioni dell'architetto belga Henry van de Velde, il quale, ispirato dal conte Harry Kessler – amico di Elisabeth Förster-Nietzsche – e appoggiato da un comitato che contava tra i suoi membri D'Annunzio e Edward Gordon Craig, nel 1912 intende erigere a Weimar un monumento dedicato "ai Mani di Nietzsche"<sup>33</sup>. Come abbiamo mostrato altrove<sup>34</sup>, altre poetiche architettoniche ispirate al filosofo si possono accostare all'ambiziosa visione di van de Velde (che non

30 G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 68. Corsivi nostri.

31 Cfr. G. D'Annunzio, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Elettra*, Treves, Milano 1918, pp. 120-138.

32 C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. III, *Il genio della catastrofe (1889-1900)*, cit., p. 168. Cfr. H.W. Reichert, K. Schlechta, *International Nietzsche Bibliography*, Chapel Hill, North Carolina Press 1960, p. 231.

33 F. Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura in Germania 1880/1920*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 348.

34 Cfr. A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum*, cit., pp. 31-34.



vide la luce a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale). È il caso del cosiddetto *Zarathustrastil* di Peter Behrens (architetto e maestro, fra gli altri, di Walter Gropius, Adolf Meyer, Mies van der Rohe e Le Corbusier), che riprese in termini mistico-iniziatici i simboli dell'opera nietzscheana sia nella realizzazione della propria abitazione che della cerimonia messa in scena nel 1901 per l'inaugurazione della mostra della colonia degli artisti presso la Mathildenhöhe di Darmstadt.

L'immagine di Nietzsche come *artista*, preminente in questa prima fase di ricezione, emerge dal libro di Erich Eckertz *Nietzsche als Künstler*, che si apre con le seguenti parole: “La natura artistica di Nietzsche si esprime chiaramente nella forma poetica, la cui efficacia descrittiva confina con la visionarietà, la cui leggerezza scherzosa è capace di danzare, la cui sonora violenza gareggia con la musica”<sup>35</sup>.

Nell'idillio in esametri *Gesang vom Kindchen*, scritto da Thomas Mann nel 1919 per la figlia appena nata, lo scrittore dedica dei versi intitolati *Il battesimo* all'amico fraterno Ernst Bertram, padrino della piccola Elisabeth, il quale, “Riverente ha osato, per amore, disegnare leggenda e mito / Dell'ultimo dei figli di Icaro e del suo / Destino di morte, di lui, figlio di Faust e di Elena [...]”<sup>36</sup>. Il riferimento poetico è al testo *Nietzsche. Per una mitologia*.

Da questa rapida – e inevitabilmente incompleta – ricognizione appare chiaro che alla fascinazione fatale nei confronti di Nietzsche e alla sua celebrazione appassionata ed entusiastica si alternarono anatemi e condanne: egli ispirò “atteggiamenti, mode culturali e stili di pensiero”, ma provocò “reazioni e rifiuti altrettanto radicali”<sup>37</sup>. Se la *Mythologie* di Bertram raggiunse nel 1929 la settima edizione e il traguardo delle ventunmila copie vendute, costituendo un punto di riferimento fondamentale per scrittori e poeti appartenenti ai circoli letterari dell'epoca<sup>38</sup>, una eloquente testimonianza della dif-

35 E. Eckertz, *Nietzsche als Künstler*, Beck, München 1910, p. 1. Cfr. C. Gentili, *Il “giullare” nella forma della “scienza”*, cit., p. VIII. (La traduzione del passo di Eckertz è di C. Gentili).

36 T. Mann, *Gesang vom Kindchen*, in *Stockholmer Gesamtausgabe*, a cura di M. Bermann, Fischer, Frankfurt a. M. 1966, vol. X, p. 1068. Cfr. A. Giacomelli, *Mito, leggenda e storia*, cit., pp. 267-284.

37 Cfr. F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 64.

38 Cfr. E. Heftrich, *Nietzsches Goethe: Eine Annäherung*, cit., p. 3.  
Cfr. anche A. Giacomelli, *Mito, leggenda e storia*, cit., p. 269.





fusione nel mito nietzscheano “in negativo” – e dunque del duplice effetto di attrazione e rifiuto del pensiero del filosofo – fu il breve scritto prodotto già nel 1897 dal sociologo Ferdinand Tönnies *Der Nietzsche-Kultus. Eine Kritik (Il culto di Nietzsche. Una critica)*<sup>39</sup>. Come sottolinea Franco Volpi, dopo essere stato un fautore entusiasta del pensiero di Nietzsche, e in particolare de *La nascita della tragedia*, in cui vedeva prefigurata l'immagine di una “comunità dionisiaca”, che è alla base della celebre distinzione operata dal sociologo tra “comunità” (*Gemeinschaft*) e “società” (*Gesellschaft*), Tönnies cambiò radicalmente opinione e proclamò le ragioni per cui urgeva opporsi al nichilismo nietzscheano: “esse erano sostanzialmente l'immoralismo individualistico e la concezione elitaria e antidemocratica cui era approdato l'ultimo Nietzsche nella sua strenua difesa del diritto del superuomo all'eccellenza”<sup>40</sup>.

“Povero Nietzsche!”, scriveva Volpi nel suo ultimo articolo in risposta ad alcune considerazioni di papa Benedetto XVI sull'influenza negativa del filosofo e sulla crisi valoriale conseguente al relativismo e al nichilismo:

È stato l'unico filosofo a cui è toccato il singolare privilegio di essere considerato responsabile niente meno che di una guerra mondiale. Durante il conflitto del 1914-1918 in una libreria di Piccadilly erano esposti in vetrina i diciotto volumi delle sue opere complete in inglese, con una scritta a lettere cubitali: *The Euro-Nietzschean-War: leggete il diavolo per poterlo combattere meglio!* Poi venne il nazionalsocialismo, e alcune sue dottrine – il superuomo nel senso della selezione biologica, la volontà di potenza, l'antropologia dell'animale da preda e della bestia bionda – furono considerate alla stregua di una fonte di ispirazione dell'ideologia razzista e del totalitarismo.<sup>41</sup>

Riferendosi a Elisabeth Förster-Nietzsche e a Erwin Rohde – ma l'elenco potrebbe estendersi a molte altre figure coinvolte nell'impresa iniziale del *Nietzsche-Archiv* – Janz mostra come costoro non avessero mai compreso “che Friedrich Nietzsche è un evento della storia spirituale europea [...]”. Furono loro a collocar-

39 Cfr. F. Tönnies, *Der Nietzsche-Kultus. Eine Kritik* (1897), a cura di G. Rudolph, Akademie, Berlin 1990.

40 F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 64.

41 F. Volpi, *Contro Nietzsche. L'accusa del Papa al filosofo nichilista*, la Repubblica, 10 aprile 2009.

lo sull'angusto sentiero di un 'risveglio' nazionalistico tedesco, gettando così le basi dei successivi fatali sviluppi e dell'errata interpretazione della sua figura"<sup>42</sup>.

Una visione preta di drammatiche conseguenze come quella che intese l'*Über-mensch* in termini eugenetici come "specie superiore" (*Über-art*), diverrà il modello ideologico della pseudo-cultura del nazionalsocialismo. Le giustificazioni filosofiche di un fraintendimento così grave, che riconosce nel "superuomo" un archetipo della razza pura, da perseguire attraverso un allevamento selettivo (*Züchtung*)<sup>43</sup> votato ad un esistenzialismo eroico, sono molteplici e coinvolgono autori come Alois Riehl, Hans Vaihinger, Hans Weichelt, Karl Justus Obenauer e – per certi aspetti – lo stesso Bertram. Da queste letture a quelle più esplicitamente naziste di Alfred Rosenberg, Richard Oehler, Alfred Baeumler e Ernst Kriek il passo è drammaticamente breve<sup>44</sup>.

In seguito allo sprofondare di Nietzsche nel baratro della follia venne dunque a formarsi e a sedimentarsi, specie tra la *bohème* letteraria dei giovani letterati e scrittori "dai modi scapigliati e antiborghesi"<sup>45</sup>, un'"immagine convenuta" e mitica di Nietzsche, alimentata tanto dai sacerdoti del suo culto quanto da coloro che cercavano di opporvisi<sup>46</sup>. Se Mazzino Montinari mette in guardia sia dalla biografia censurata e agiografica di Elisabeth Förster-Nietzsche sia da quella che definisce duramente "la impostura mitologica di Ernst Bertram"<sup>47</sup>, Volpi, riferendosi a Nietzsche, sottolinea come "schiere di artisti e letterati continuarono a guardare a lui come un mito da emulare: Gide, Strindberg, von Hofmannsthal, George, Musil, Broch, Thomas e Heinrich Mann, Benn, Jünger sono i nomi che spiccano fra tanti altri"<sup>48</sup>. Lo stesso *Nietzsche-Archiv*, evidenzia Mon-

42 C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. III, *Il genio della catastrofe (1888-1900)*, cit., p. 165.

43 Cfr. G. Schank, "Rasse" und "Züchtung" bei Nietzsche, De Gruyter, Berlin-New York 2000.

44 Sul tema della ricezione nazionalsocialista di Nietzsche, cfr G. Penzo, *Nietzsche e il nazismo*, cit., pp. 12 ss. Cfr. *supra*, p. 244.

45 Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 12.

46 Cfr. M. Montinari, *Appunti su Thomas Mann, Nietzsche (e Goethe)*, in "Studi germanici", XIII, 1975, pp. 288-295.

47 Ivi, p. 288.

48 F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 65.

tinari, non fu unicamente l'epicentro di una sistematica revisione del pensiero nietzscheano in senso "proto-nazista", ma anche "una sorta di mecca che attraeva intellettuali come Romain Rolland, l'amico Stefan Zweig, filosofi e letterati di origine ebraica, mecenati cosmopoliti, poeti come Dehmel e Liliencron [...]"<sup>49</sup>.

Nel 1896 – anno in cui Burckhardt riconosceva che "il nome di Nietzsche era diventato un affare pubblicistico" –<sup>50</sup> Heinrich Mann sosteneva che l'autore dello *Zarathustra* fosse ancora un "filosofo troppo alla moda per essere giudicato con equanimità e senza essere prevenuti", aggiungendo peraltro che l'acclamazione dei suoi ammiratori più esaltati "ispira facilmente in noi un senso di diffidenza"<sup>51</sup>. Anche il fratello Thomas, che nelle *Considerazioni di un impolitico* del 1918 aveva intessuto una fitta – e problematica – filigrana nietzscheana<sup>52</sup>, intese smarcarsi dagli aspetti più superficiali e fuorvianti del culto del superuomo e "di un estetismo neo-rinascimentale alla Cesare Borgia"<sup>53</sup>. Sarà poi il saggio di Th. Mann del 1948 *La filosofia di Nietzsche alla luce delle nostre esperienze* l'occasione per un decisivo bilancio critico da parte dello scrittore nei confronti di qualsiasi lettura ingenua dell'opera del filosofo, specie della sua assimilazione ad emblema teutonico-barbarico del "pessimismo della forza" e della volontà di potenza declinata in senso marziale.

All'esperienza drammatica e distruttiva della Prima Guerra Mondiale, seguì, negli anni Venti, il fragile esperimento di democrazia liberale della Repubblica di Weimar. In questa fase storico-culturale fecondamente inquieta e convulsa, caratterizzata da una condensazione ricca e stratificata di correnti, programmi teorici, tensioni so-

49 M. Montinari, *Su Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 123. Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 14.

50 Cfr. M. Posani Löwenstein, *Burckhardt e Nietzsche*, Edizioni della Normale, Pisa 2017, p. 66.

51 H. Mann, *Essay zum Verständnis Nietzsches* (1896), in "Das zwanzigste Jahrhundert", 9, 1896, p. 245.

52 Cfr. A. Giacomelli, *Germanesimo dionisiaco. Per una critica della ricezione di Nietzsche nelle Considerazioni di un impolitico di Thomas Mann*, in "Estetica. Studi e ricerche", 1, 2019, p. 134.

53 Th. Mann, *Lebensabriß* (1930), in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer, Frankfurt a. M. 1974, vol. XI, p. 109. Cfr. V. Vivarelli, *La ricezione di Nietzsche e di Wagner intorno alla svolta del secolo*, cit., p. 12.

ciali, modelli di vita, energie rivoluzionarie e pulsioni creative, la psicologia della decadenza, la diagnosi della crisi dei valori, la consunzione degli ideali di Dio, del Bene e del Vero, la teorizzazione del nichilismo, l'impraticabilità della sintesi dialettico-sistematica e l'impulso ad un'inedita sperimentazione artistica di sé furono gli snodi del pensiero di Nietzsche che fecero del filosofo "la gigantesca figura dominante dell'epoca post-goethiana"<sup>54</sup> destinata ad abbracciare con la propria ombra non solo gran parte della filosofia del Novecento, ma anche a stimolare costantemente l'autocomprensione del nostro presente.

## 2. Lebensphilosophie e azione reciproca

Non intendiamo, in questo contesto, ripercorrere *tout court* la vicenda della ricezione nietzscheana novecentesca, che risulta segnata da stereotipi, cambi di rotta, mistificazioni e singolari transfert<sup>55</sup>: è apparsa invece utile una seppur parziale contestualizzazione dell'influsso di Nietzsche nel primo Novecento al fine di comprendere lo sfondo artistico-letterario – e culturale in senso più ampio – dal quale si sviluppò, tra la fine del XIX secolo e gli anni Trenta, la cosiddetta "filosofia della vita (*Lebensphilosophie*)" nelle sue diverse declinazioni di "critica della civiltà", "cultura della crisi", antagonismo tra "vita" e "spirito", "cultura" e "civiltà", "anima" intesa come principio vitale e "forma" intesa come schema entro il quale la vita viene catturata.

Fautore della "più grande e organica critica della cultura", Nietzsche rivela la mortifera rigidità di una struttura del reale segnata dal negativo, dal risentimento, dalla mortificazione sensuale, dall'arresto e dalla paura di vivere. A fare da contrappeso a questa negatività

54 G. Benn, *Nietzsche cinquant'anni dopo* (1950), in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, pp. 254-255.

55 È il caso, scrive Volpi, di coloro che scambiarono il suo pensiero "per la causa della crisi che esso in realtà voleva solo analizzare e superare". "Dato che egli diagnostica alcune esperienze negative del Novecento come la 'morte di Dio', la decadenza dei valori tradizionali o l'avvento del nichilismo [...] Nietzsche è diventato allora il distruttore della ragione, il maestro dell'irrazionale, il teorizzatore del nichilismo e del relativismo". F. Volpi, *Contro Nietzsche*, cit.

non è più il piano religioso – l'altro dalla vita – ma la vita stessa come volontà di accrescimento, *Wille zur Macht*. Spontaneità, creatività, tracotanza, giocondità, energia, attività, levità, affermazione del destino rappresentano l'orizzonte "positivo" nietzscheano contrapposta a *décadence*, nichilismo passivo, asceti. Mentre per Kierkegaard e Dostoevskij la cura dalla crisi esistenziale e culturale dei valori e della società che aveva investito l'Europa del secondo Ottocento è fondamentalmente religiosa, la soluzione di Nietzsche è squisitamente *vitale*, "la soluzione è immanente alla vita"<sup>56</sup>. La polarità tra *Geist* (spirito, attività intellettuale, analitica, selettiva, logica, schematica, concettuale) e *Leben* (vita, attività intuitiva, patica, affettiva, immediata, incondizionata, fluida, simbolica), che costituisce l'asse metafisico portante della "filosofia della vita" – si pensi alla distinzione fondativa della metafisica di Klages tra *Geist* (spirito) e *Seele* (anima) – rappresenta a ben vedere una rimodulazione dell'antagonismo in-differente di Apollineo e Dionisiaco. Non è un caso, dunque, che l'opera di Nietzsche più letta in questa fase storico-culturale fosse *La nascita della tragedia*, congiuntamente a *Così parlò Zarathustra*, testo, quest'ultimo, che in virtù del suo stile "inaudito" fu anche inteso come anticipazione profetica del clima di diffusa sfiducia nel logocentrismo, nelle pretese di sintesi della ragione e di richiamo alla dimensione della "vita" che andava consolidandosi. La vita – nell'accezione della *Lebensphilosophie* – "doveva essere colta al suo livello originario, nei suoi caratteri propri, e non secondo le modalità teoriche tradizionali, che, oggettivandola, la reificavano e ne impedivano in linea di principio la comprensione genuina"<sup>57</sup>.

Tra i bersagli polemici più espliciti delle correnti vitalistiche primo-novecentesche va riconosciuto certamente il movimento positivista, inteso in termini generali come atteggiamento culturale di incondizionata fiducia nella ragione, nel progresso storico, scientifico e tecnologico. Da questo punto di vista la *Lebensphilosophie* prosegue per certi aspetti l'esperienza romantica e in particolare riprende – seppure in termini meno ingenuamente empatici – alcuni elementi della sensibilità *stürmer*, postulando, in polemica con il meccanicismo determinista, l'irriducibilità degli organismi viventi,

56 Cfr A. Banfi, *Introduzione a Nietzsche. Lezioni 1933-1934*, cit., p. 17.

57 F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 65.

anche dei più semplici, a componenti elementari che obbediscono esclusivamente a leggi fisiche e chimiche. Alla ripresa di un certo romanticismo si intreccia la matrice non riduzionistica del pensiero di Nietzsche, che la filosofia della vita articolerà in una serie di riflessioni sulla *crisi* motivate dalla sensazione acuta che un ciclo storico fosse finito, e che con esso fosse svanita anche la forza vincolante dei valori tradizionali europei, delle vecchie tavole della religione e della metafisica. La nozione stessa di *modernità*, osserva Jedlowski,

è nel pensiero filosofico e sociale tedesco dei primi del secolo, espressione dell'autocoscienza della crisi della cultura occidentale. La modernità è essenzialmente crisi permanente, non solo e non tanto perché si radica in processi che sconvolgono progressivamente tutti gli ordini sociali tradizionali, ma perché il mutamento in se stesso è il suo principio. La modernità è l'epoca in cui il mutamento si fa norma, e "tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria". La modernità è flusso e instabilità di ogni forma, e la cultura che ne elabora il concetto è la cultura che tenta di venire a patti con il divenire perpetuo [...].<sup>58</sup>

Questa nuova consapevolezza critica di un dinamismo instabile, che tutto rende volatile e fortuito, che intacca gli ideali ottimistici del progresso e della grande marcia dell'umanità verso il suo incessante miglioramento, coglie in maniera sempre più viva il primato di forze che si danno nella forma dell'*eccedenza* (rispetto alla ragione, alla volontà cosciente, all'intelletto, alla riflessione). L'alveo magmatico e non concettualizzabile della vita in quanto esperienza vissuta,

58 P. Jedlowski, *Introduzione* a G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), trad. it. a cura di P. Jedlowski, Armando Editore, Roma, 2005<sup>9</sup>, p. 19. Il tema del dissolvimento convocato da Jedlowski riprende letteralmente la descrizione della modernità fornita da Marx nel *Manifesto del partito comunista* (K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista* [1848], trad. it. di E. Cantimori Mezzominti, Einaudi, Torino 1962, p. 104). L'espressione "tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria" compare nel titolo originale del libro di M. Bermann, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982, trad. it. di V. Lalli, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985. Circa cinque anni prima della stesura del *Manifesto del partito comunista*, ovvero nel 1842, Ralph Waldo Emerson affermava: "In New York City, as in cities generally, one seems lose all substance [...]", R.W. Emerson, *Selected Journals 1841-1877*, a cura di L.A. Rosenwald, Library of America, New York 2010, p. 165. Cfr. M. Berman, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985.

direbbe François Jullien, *de-coincide* rispetto a qualsiasi pretesa di definizione, rispetto a qualsiasi forma conchiusa, identità e ordine prestabilito. Non è un caso che l'opera del filosofo francese dedicata al "gioco dell'esistenza" si apra con una riflessione su Picasso, il quale inaugura, all'inizio del ventesimo secolo, un processo artistico di de-solidarizzazione tra forma e il contenuto dell'opera<sup>59</sup>. Il Novecento si apre così, anche in ambito pittorico, all'insegna di uno *scarto*, di una *fessurazione*, di una de-composizione della capacità di coincidere con un mondo *dato* propria della rappresentazione artistica. L'impossibilità della con-formità coincidente tra vita e sue rappresentazioni, l'inattuabilità dell'adeguamento e della perfetta sovrapposizione di essere (vita) e pensiero (spirito) comporta un sottrarsi del *Leben* ad ogni fissazione: "La vita, già nel suo metabolismo, non smette mai di de-coincidere con sé stessa"<sup>60</sup>. Dopo Nietzsche, come mostra magistralmente Löwith, il "sistema" è morto<sup>61</sup>, "non si passa da un sistema all'altro, ma si misura l'impossibilità di un sistema che pretenderebbe di far concordare tutto"<sup>62</sup>. In fisica la teoria della relatività de-coincide dalle equazioni gravitazionali che Newton assumeva come leggi di natura, in psicologia l'inconscio freudiano de-coincide dal sistema della coscienza, in pittura l'avanguardia de-coincide dalla mimesi naturale e dalle forme della "circoscrittione" fedele all'oggetto. Questo produttivo "disadeguamento" e dissolvimento di ogni possibile essenza univoca *ravviva* l'esistenza, attiva la capacità di liberare nuovi possibili. All'eccedenza dell'*Es* di Freud rispetto all'io si può così accostare quella della *Kultur* di Th. Mann rispetto alla *Zivilisation*, quella della *Erlebnis* di Dilthey rispetto alla coscienza (*Bewußtsein*), quella dell'*élan vital* di Bergson rispetto alla morfogenesi naturale.

Si tratterà allora di indagare questa cruciale fase storica per la filosofia e la cultura europea – in particolare tedesca – in cui lo statuto dell'essere umano, la sua definizione e il suo rapporto con le forme della vita viene investito di un'urgenza e di una centralità rinnovate.

59 Cfr. F. Jullien, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, trad. it. di M. Guareschi, Feltrinelli, Milano 2019, p. 12.

60 Ivi, p. 94.

61 Cfr. K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, cit., pp. 10 ss.

62 F. Jullien, *Il gioco dell'esistenza*, cit., p. 104.

Raffinato esegeta dell'atmosfera culturale della *Jahrhundertwende* e insieme interprete originale dell'eredità di Goethe e Nietzsche, Simmel (1858-1918) costituisce notoriamente un punto di riferimento essenziale per la comprensione di alcuni dei principali tratti di fondo della "filosofia della vita" primonovecentesca. In seguito all'iniziale adesione alla prospettiva neokantiana del criticismo e al positivismo evoluzionistico, Simmel elabora gradualmente un'analisi della società e una critica delle "forme" della cultura divenendo un pioniere della sociologia declinata in un senso peculiarmente asistemico, che Lukács definiva "impressionista": "Simmel è il più grande filosofo di transizione della nostra epoca, per racchiudere in una frase la sua grandezza e i suoi limiti; egli è il vero filosofo dell'impressionismo [...]. L'impressionismo sente e valuta le forme grandi, rigide ed eterne, come violentatrici della vita, della sua ricchezza e della sua policromia, della sua pienezza e della sua polifonia [...]"<sup>63</sup>. Similmente a Nietzsche, Simmel rifiuta quella neutralizzazione oggettivante dello stile propria delle filosofie disinteressate, impersonali, astratte dalla singolari-

63 G. Lukács, *Georg Simmel*, in G. Simmel, *La moda* (1895), trad. it. a cura di L. Perucchi, SE, Milano 1996, pp. 62-63. A dire il vero, Lukács sembra voler sottolineare anzitutto i limiti, più che la grandezza, dello stile-Simmel, considerando l'impressionismo un'attitudine alla superficialità estetizzante, all'assenza di una solida struttura argomentativa e categoriale. Anche Benjamin e Adorno mostrano di condividere la valutazione lukácsiana, il primo parlando di un "impressionismo psicologico che, in forma antisistemica, mira a conoscere l'essenza dei singoli fenomeni e tendenze spirituali" (W. Benjamin, *Gli ebrei nella cultura tedesca*, trad. it. di G. Carchia in Id., *Opere complete. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collab. di H. Riediger, Einaudi, Torino 2010, vol. III, p. 428); il secondo rilevando criticamente l'assenza di terminologia filosofica (Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica* [1962-63], 2 voll., Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 57) nonché una disposizione adialettica a "ogni specie di filosofemi, che né sono propriamente plausibili come pensieri, né rendono giustizia all'oggetto. L'estetica diventa un esteticheggiare" (Th. W. Adorno, *Manico, brocca e prima esperienza* [1965], in *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2006, p. 90). Anche Ernst Bloch ebbe a stigmatizzare Simmel come il filosofo del "forse" e dell'indecisione (E. Bloch, *Weisen des "Vielleicht" bei Simmel* [1958], in Id., *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1969, p. 57). Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XII. Opportunamente, Carnevali e Pinotti rilevano che "la nozione di impressionismo non rende giustizia al metodo



tà dell'autore e del suo timbro personale, intendendo *essere* egli stesso uno stile: l'opera – in quanto *mi somiglia* – diviene una peculiare forma di individuazione, l'occasione ed il luogo per il riverberarsi del sé.

Quella di Simmel pertanto “è una lezione metodologica di delicate analogie dell'esperienza”<sup>64</sup>, una visione del mondo all'insegna della liberazione sdogmatizzante, ricca “di ritrovamenti intuitivi e di fioriture di sensi fatti salire dalle trame stesse della vita”<sup>65</sup>. Tra l'ottobre del 1910 e il marzo del 1911 Simmel tiene un corso alla Humboldt Universität di Berlino sulla filosofia del XIX secolo da Fichte sino a Nietzsche e Bergson<sup>66</sup>. Nel 1907 il filosofo aveva pubblicato una delle prime monografie filosoficamente rilevanti sul pensiero di Nietzsche (*Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus*), in cui confluiscono problematicamente darwinismo e neokantismo: l'*Übermensch* appare in questo contesto da un lato come espressione di uno stadio superiore rispetto a quello precedentemente raggiunto dall'evoluzione umana, dall'altro come imperativo etico-trascendentale, “un compito e una missione che si rinnova e procede col procedere dell'umanità”<sup>67</sup>.

Sottolineando la disuguaglianza *a priori* degli uomini prospettata da Nietzsche (“Voi predicatori dell'eguaglianza [...] le vostre più riposte brame di tirannide si mascherano così in parole di virtù! [...] Con questi predicatori dell'eguaglianza io non voglio essere confuso e scambiato. Perché così parla a me la giustizia: ‘Gli uomini non sono eguali’”)<sup>68</sup>, Simmel afferma: “Che l'uma-

---

simmeliano. Simmel non è il ‘pittore della vita moderna’, un *flâneur* le cui osservazioni frammentarie registrerebbero il fluire di una modernità che ormai sfugge a ogni tentativo di comprensione razionale, a mo’ di immagini rivelatrici ma estemporanee [...]. Il suo stile di pensiero, benché impregnato di sensibilità estetica, resta quello di un filosofo [...]”. (Ivi, pp. XII-XIII).

64 Cfr. A. Banfi, *Introduzione a Nietzsche. Lezioni 1933-1934*, cit., p. 11.

65 *Ibidem*.

66 A queste lezioni partecipano peraltro Antonio Banfi, Confucio Cotti e Andrea Caffi. Riportando ciò che Caffi gli comunicò all'epoca, Banfi scrive: “Questo è l'uomo che fa per noi, ci disse, e così fummo i tre scolari fedeli di Giorgio Simmel”. L'influenza di Simmel apparirà chiara dal corso su Nietzsche tenuto da Banfi all'Università di Milano fra il 1933 e il 1934. Cfr. A. Banfi, *Introduzione a Nietzsche. Lezioni 1933-1934*, cit., p. 11.

67 *Ibidem*.

68 Za II, *Delle tarantole*, p. 108. Il tema della gerarchia e della disuguaglianza, diffusamente presente negli scritti del Nietzsche maturo, doveva essere al

nità intera cammini verso l'alto in ugual passo e andatura, è un pensiero utopistico e insensato"<sup>69</sup>. Nel volume del 1907 Nietzsche appare dunque a Simmel addirittura come "fanatico dell'evoluzione", nell'ottica in cui, "Se vi è un'evoluzione fino all'umanità, è inevitabilmente da stabilire un'evoluzione *dentro* l'umanità"<sup>70</sup>. Il "culmine dell'umanità", possibile solo grazie all'intimo distanziarsi del singolo oltre il livello dell'armento, appare d'altra parte qualcosa di costantemente rinviato e incompiuto, dal momento che l'oltreuomo va considerato per Simmel come compito e non come fine, e poiché la stessa legge dell'evoluzione non prevede compimenti. L'*Übermensch* pertanto "non viene concepito come tipo ben determinato una volta e per sempre, ma solo come un ideale funzionale"<sup>71</sup>, funzionale alla prospettiva di vivere *come se* vi fosse un eterno ritorno di tutte le cose. Riemergono così il motivo kantiano della responsabilità e la connotazione etica dell'eterno ritorno, giacché l'oltreuomo, nella lettura di Simmel, costituisce per l'uomo un compito pratico necessario se non si vuol soccombere sotto il peso dell'eternità dell'essere.

Attraverso lo studio di Bergson e di Nietzsche, il filosofo berlinese approda gradualmente ad una *Lebensphilosophie* caratterizzata da una visione pessimistica della cultura (*Kulturpessimismus*) che si fonda sulla convinzione dell'impossibilità di una *sintesi* e di una conciliazione della pluralità dei mondi e delle sfere dello spirito umano (il mito, l'arte, la religione, la scienza, la tecnica). Ognuno di questi ambiti, nella sua autonomia, manifesta – goethianamente – una tendenza organica che è espressione della vita, la quale – nietzscheanamente – si afferma e si autopotenzia selezionando come veri gli elementi che le sono utili all'accrescimento e lasciando soccombere come falsi gli elementi che la danneggiano. La vita, perciò, si pone "in un contrasto perenne con le forme culturali che essa stessa produce, in quanto queste ultime tendono a

---

centro di un'ipotetica quinta parte dello *Zarathustra*, la quale, come si evince dai frammenti postumi, doveva prospettare che gli uomini d'eccezione prendessero sotto il loro controllo le masse per guidarle verso un'organizzazione globale della terra, con il compito di concretizzare l'ideale dell'*Übermensch*.

69 G. Simmel, *Schopenhauer e Nietzsche* (1907), trad. it di A. Olivieri, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 212.

70 Ivi, pp. 211-216.

71 C. Penzo, *Nietzsche e il nazismo*, cit., p. 129.

crystallizzarsi e a giustapporsi ad essa<sup>72</sup>. Tale ipotesi metafisica si trova sintetizzata nell'opera *Saggi di cultura filosofica* del 1911, in cui Simmel afferma:

Di fronte alla vita dell'anima che vibra senza posa sviluppandosi illimitatamente, e che è in qualche senso creatrice, sta il suo prodotto solido, idealmente inamovibile, che ha l'inquietante effetto retroattivo di fissare, anzi di irrigidire, quella vitalità: spesso, è come se la dinamicità creatrice dell'anima morisse nel suo prodotto.<sup>73</sup>

E ancora, in *Il conflitto della cultura moderna* del 1912:

Il mutamento continuo dei contenuti della cultura [...] è l'indice, o piuttosto la conseguenza della infinita fecondità della vita, ma anche della profonda contraddizione in cui sta il suo eterno divenire e mutarsi di fronte all'obiettiva validità e l'autoaffermazione delle sue manifestazioni e forme, con le quali o nelle quali essa vive.<sup>74</sup>

La dinamica della de-coincidenza tra vita e forma di cui parla Jullien è in questi passi perfettamente in atto: “la vita”, afferma Simmel, “è sempre di più della vita”, giacché non può esservi *Gestalt* che ne sintetizzi la pluralità costitutivamente eccedente. Le forme oggettive, una volta prodotte, si contrappongono nei termini di una polarità antagonista alla vita soggettiva che le produce, cosicché la caratteristica essenziale della modernità è rappresentata da un lato dal predominio dell'oggetto statico e conchiuso sul soggetto dinamico e creatore – e dunque dall’“estensione illimitata dello spirito oggettivo”<sup>75</sup> – dall'altro “dall'ipertrofia degli oggetti, dei prodotti, delle offerte culturali che la vita soggettiva non è più in grado né di recepire né di assimilare”<sup>76</sup>. In questa discrasia tra la produzione martellante e virtualmente illimitata dello “spirito oggettivo” (la produzione in serie della fabbrica, la moda, la merce, l'economia monetaria, gli impulsi iper-stimolanti della metropoli,

72 F. Volpi, *Il nichilismo*, cit., p. 66.

73 G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica* (1911), trad. it. di M. Monaldi, Longanesi, Milano 1985, p. 193.

74 G. Simmel, *Il conflitto della cultura moderna* (1912), a cura di C. Mongardini, Bulzoni, Roma 1976, p. 107.

75 G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, cit., p. 211.

76 F. Volpi. *Il nichilismo*, p. 66.

la proliferazione dell'industria dello spettacolo e della pubblicità) e la capacità assimilativa dello "spirito soggettivo" (la vita singolare), va riconosciuta per Simmel la "tragedia della cultura"<sup>77</sup>.

Se in ciascuna delle sue manifestazioni formali la vita si esprime sempre e solo nei termini di una parzialità *rappresa*, essa scavalca le sue concrezioni oggettive, eppure può essere colta solo in forme di volta in volta determinate: "La 'tragedia' [...] sta nel fatto che la vita stessa non può essere compresa che sulla base di simboli, categorie o raffigurazioni che, nella misura in cui costituiscono una fissazione della vita stessa, le si contrappongono inevitabilmente, o la riducono, e mancano di afferrarla, condannandosi al proprio autosuperamento"<sup>78</sup>. È il caso emblematico della moda, che costantemente deve reinventare se stessa per aderire ad una vita che oltrepassa *ad infinitum* le proprie manifestazioni effettive ed effimere<sup>79</sup>.

L'interesse di Simmel – che Lukács, riprendendo la metafora dell'impressionismo, definisce "un Monet della filosofia al quale non è ancora seguito nessun Cézanne"<sup>80</sup> – è quello di creare interazioni e analogie tra fenomeni apparentemente dissimili, di esprimere la cosiddetta "azione di reciprocità" (*Wechselwirkung*) come intreccio di relazioni<sup>81</sup>. In questo senso Jedlowski prediligerà, nel definire la filosofia simmeliana, sostituire il termine "relativismo" con quello di "relazionismo", inteso come "riconoscimento – gravido di conseguenze metodologiche – per cui nulla si dà nella vita senza essere in relazione con il resto"<sup>82</sup>. Anche in questo caso, l'eco goethiana della "affinità segreta" tra le forme più diverse della natura, e l'eco nietzscheana della volontà di potenza, intesa come conflittualità di pulsioni interconnesse e infinita interazione-mutuazione pulsioni, sono facilmente riconoscibili. Chiara è anche la critica alla distinzione univoca di causa ed effetto, che Goethe respinge al pari di ogni rigido schematismo in favore di una visione della natu-

77 Cfr. *Ibidem*.

78 P. Jedlowski, *Introduzione* a G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 17.

79 Cfr. G. Simmel, *La moda*, cit., p. 11.

80 G. Lukács, *Georg Simmel*, in G. Simmel, *La moda*, cit., p. 64.

81 Cfr. P. Jedlowski, *Introduzione* a G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 12.

82 *Ivi*, p. 27.

ra in cui ogni forma è in connessione e continuità con le altre e che Nietzsche annovera, nel *Crepuscolo degli idoli*, tra “I quattro grandi errori” della metafisica occidentale<sup>83</sup>.

La morfologia di Goethe, la vivisezione nietzscheana delle strutture logico-grammaticali che si illudono di spiegare oggettivamente il mondo, e la nozione simmeliana di “azione reciproca” condividono pertanto il rigetto di ogni determinismo unidirezionale fondato sul paradigma causante-causato. La realtà si presenta piuttosto come complesso organico continuo, e l'idea di un *motivo* razionalmente isolabile che costituisca l'antecedente dell'azione non appare che un'erronea chimera. Di qui la predilezione, da parte di Simmel, del procedimento analogico, tradizionalmente visto dai fautori dell'esplicazione causale e del procedimento cognitivo epistemico come un inaffidabile retaggio del pensiero magico-infantile<sup>84</sup>. Accostare fenomeni apparentemente del tutto eterogenei e indipendenti, rivelandone le leggi processuali e le interazioni reciproche, richiama evidentemente la dinamica della *Wechselwirkung*, che in quanto “effetto di reciprocità” rende possibile, nella prospettiva di Simmel, la produzione di *forme* della cultura. La relazione circolare, interattiva, immanente ed infinita tra gli elementi del mondo consente infatti di far emergere in modo progressivo i fenomeni della vita, nella loro circoscritta singolarità e autonomia, in termini affatto simili alla dinamica di condensazione della volontà di potenza in “tipi” simbolici che si è vista in opera in Nietzsche. Come per il filosofo dello *Zarathustra* l'incessante fluire del *Leben* si rapprende estemporaneamente in maschere in quanto forme cangianti della vita, così per Simmel il “va e vieni simultaneo delle interazioni” dà luogo ad un prodursi di forme come stilizzazione. Tali forme, ancora una volta in termini affatto nietzscheani, “hanno un'esistenza solo limitata nel tempo e sono sottoposte a un processo

83 GD, *I quattro grandi errori*, § 3, p. 86.

84 Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXIII. Sarebbe questa una delle critiche avanzate da Weber, il quale tuttavia non omette di riconoscere la fecondità dell'approccio simmeliano. Cfr. M. Weber, *Georg Simmel come sociologo e teorico dell'economia monetaria* (1908), in “Studi di sociologia”, XXXVI, 2, 1998, p. 99.

di dissoluzione che ne nega qualsiasi fissità”<sup>85</sup>. Se per Nietzsche una determinata concrezione dei *quanta* di potenza si esprime in un “tipo” destinato presto a dissolversi nuovamente nel flusso del divenire, le forme di Simmel, “dopo essersi rese autonome, cedono alla tensione dinamica, effetto della *Wechselwirkung*, che le riporta alla totalità della vita da cui si sono progressivamente emancipate. Questa dialettica tra forme e vita, tra ‘solidità’ e ‘liquidità’, anima ogni aspetto della filosofia simmeliana”<sup>86</sup>.

I fenomeni in quanto forme vengono così de-sostanzializzati e de-ipostatizzati, giacché non fanno che emergere da un flusso continuo di rapporti interdipendenti (il nietzscheano *Wille zur Macht* come rete di relazioni di forza), per poi inabissarsi nuovamente in esso. Ogni cristallizzazione, ovvero “falso isolamento”<sup>87</sup> dei legami fluidi della vita viene nettamente rigettato.

Questa lettura dinamica dei fenomeni e delle relazioni sociali, fa sì che in Simmel, come sottolinea Vladimir Jankélévitch, “il solo fatto sociale sia la relazione complessa, mobile, multiforme di un oggetto che non viene conosciuto se non una volta modellato, scolpito, ritagliato dalla materia della natura per opera delle categorie soggettive, con un soggetto che a sua volta si trasforma e si sviluppa sotto l’azione dei contenuti oggettivi da lui stesso assimilati”<sup>88</sup>.

### 3. Il ritmo della vita. Figure della temporalità e della soglia

Ciò comporta una radicale relativizzazione non solo del soggetto, che evidentemente era in atto già Nietzsche, ma anche delle forme trascendentali dello spazio e del tempo postulate da Kant, che Simmel fluidifica intaccandone gli attributi di universalità e necessità. Da studioso di matrice kantiana, il filosofo berlinese non nega affatto l’idea che la sensibilità umana sia condizionata da queste forme a priori dell’intelletto, e tuttavia egli opera un ripensamento

85 Ivi, p. XVI.

86 *Ibidem*.

87 S. Kracauer, *Georg Simmel* (1920), in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 44.

88 V. Jankélévitch, *Simmel filosofo della vita* (1925), Mimesis, Milano 2013, p. 29. Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXVII.

sia della spazialità che della temporalità, considerandole non come pure condizioni di possibilità formale per il darsi della conoscenza, ma come trascendentali immanenti, intimamente immersi ed inseparabili dalle trasformazioni culturali e dagli stili della vita.

Nella sua rielaborazione dell'*Estetica trascendentale* di Kant, Simmel teorizza una semantica fluida del divenire di matrice nietzscheana, e una "somatizzazione dell'*a priori*" che riconosce, esattamente come Nietzsche, il corpo come fenomeno conoscitivo assolutamente privilegiato<sup>89</sup>. Nel momento in cui lo spazio ed il tempo kantiani da intuizioni pure divengono percezioni fisiologiche, "all'istanza trascendentale viene [...] impressa una curvatura empirica, che apre a una sorta di empirismo trascendentale o trascendentalismo empirico"<sup>90</sup>.

In una prospettiva di "storicizzazione" dello spazio-tempo che Simmel farà propria, Nietzsche, in polemica con lo schematismo gnoseologico di Kant e in particolare con la sua concezione aprioristica del tempo, "rilancia con una articolazione di determinazioni temporali strettamente legate alla sfera della storicità e della esperienza vissuta"<sup>91</sup>. In Nietzsche, come in Simmel, la determinazione del tempo subisce una proliferazione che scompagina la riduzione kantiana e va ben al di là del suo assetto categoriale, che a entrambi i filosofi appare semplificatorio. La critica allo schematismo di Kant si accompagna del resto in Nietzsche alla stigmatizzazione di un ipertrofico senso storico, come magistralmente insegna l'I-

89 Cfr. A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli*, Carocci, Roma 2009, p. 123: "[...] la riflessione simmeliana va compresa sullo sfondo di una profonda trasformazione del trascendentalismo kantiano [...], che può essere riassunta sotto il titolo di somatizzazione dell'*a priori*: le condizioni di possibilità della nostra esperienza sensibile vanno ricercate nell'organizzazione del corpo senziente, cioè alla lettera nei suoi organi di senso e nei loro rapporti reciproci [...]. Non è possibile chiedersi come sia fatto il mondo se non si chiede, correlativamente, come sia organizzato il corpo che ne fa esperienza".

90 Ivi, pp. 123-124.

91 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, in C. Piazzesi, G. Campioni, P. Wotling (a cura di), *Lecture della Gaia scienza*, cit., p. 347. Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983), il Mulino, Bologna 2007; H. Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità* (2005), Einaudi, Torino 2015.

nattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Una volta scrollatosi di dosso la polvere delle bacheche museali ed emancipatosi dalla dotta pedanteria filologica, il tempo in quanto storia dovrà farsi energia vitale che agisce sul presente, dovrà prendere *corpo* intrecciando la prospettiva "macrotemporale" delle ere geologiche e delle grandi fasi della vicenda umana con quella "microtemporale" dell'esistenza e dell'esperienza vissuta individuale<sup>92</sup>. Ecco che "un mutamento della forma della temporalità è in grado di determinare un mutamento nella forma di vita"<sup>93</sup>: ad una determinata concezione del tempo corrisponde una determinata dimensione *performativa* sul piano etico-pratico. La temporalità è perciò per Nietzsche – e successivamente per Simmel – il luogo in cui "l'etico prende forma"<sup>94</sup>. Allo stesso modo "pensare la temporalità significa plasmarla"<sup>95</sup>, giacché riconfigurare il tempo corrisponde ad un fare, ad un'azione *pratica* e non solo teoretica. Si assiste quindi ad una estensione del campo d'azione del tempo kantiano oltre i confini della "ragion pura" e della necessità. A questo sconfinare nella sfera della prassi consegue, nella riflessione di Nietzsche, una valorizzazione del tempo dell'esistenza, una celebrazione della sua "misura" (*Maaß*) finita, la quale non corrisponde all'*escamotage* psicologico che postula "di esperire ogni attimo, ogni situazione, ogni cosa *come se fosse l'ultima* della propria vita, in modo tale da dilatarne infinitamente l'esistenza e il significato"<sup>96</sup>. L'obiettivo di Nietzsche è bensì quello di *qualificare* il tempo dell'esistenza attraverso il suo uso, così da rendere "il pensiero della vita cento volte ancor *più degno di esser pensato*"<sup>97</sup>. Plasmare il tempo dell'esistenza in senso qualitativo significa allora conquistare se stessi, divenire "ciò che si è" senza subire la dispersione nel tempo, senza lasciare – dirà Foucault – "che la propria vita scorra via, senza neppure tentare di ricondurla a una qualche unità"<sup>98</sup>. Colui che fa del tempo un uso "nobile", il "ben riuscito", il "vasto", l'"elevato", il "sereno" affine

92 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, cit., p. 348.

93 *Ibidem*.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*.

96 G. Pasqualotto, *Nietzsche, o l'ermeneutica interminabile*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., p. 44.

97 FW, § 278, p. 161.

98 M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 115.



al *sapiens* antico, si contrappone all'ultimo uomo, al fugace, all'indaffarato, allo *stultus* asservito ad una temporalità che gli è estranea tanto quanto egli è estraneo a se stesso. Si tratta, in quest'ultimo caso, di un'anticipazione pressoché letterale dell'uomo metropolitano di cui parla Simmel, ossia di colui che non modella il tempo, ma si preoccupa solamente di riempirlo e occuparlo. L'esperienza alienata e alienante della modernità va riconosciuta anzitutto in questa visione apatico-passiva della temporalità, che Nietzsche descrive precorrendo Simmel, e che Simmel a sua volta rielabora anticipando la celebre critica di Heidegger alla dimensione pubblica come luogo della perdita e dell'impersonalità. "Pensiamo troppo rapidamente", scrive Nietzsche con sorprendente lungimiranza rispetto alla fenomenologia simmeliana della freddezza, della fretta e del deperimento della personalità caratteristica della *Große Stadt*:

Mentre camminiamo, mentre attendiamo a negozi di ogni genere, anche quando meditiamo su ciò che vi è di più serio; abbiamo di poca preparazione, perfino di poco silenzio – è come se portassimo in giro nella testa una macchina dall'inarrestabile rullio, che neppure nelle condizioni più sfavorevoli cessa di lavorare. Un tempo lo si vedeva subito che uno voleva pensare – era l'eccezione! –<sup>99</sup>

E ancora:

Si pensa con l'orologio alla mano, come si mangia a mezzogiorno appuntando l'occhio sui bollettini della Borsa – si vive come uno che continuamente "potrebbe farsi sfuggire qualcosa". "Meglio fare una cosa qualsiasi che nulla" – anche questo principio è una regola per dare il colpo di grazia a ogni educazione e ogni gusto superiore. E come tutte le forme vanno visibilmente in rovina in questa fretta di chi lavora, così anche il senso stesso della forma, l'orecchio e l'occhio per la melodia dei movimenti, vanno in rovina [...] la virtù vera è ora fare qualcosa in minor tempo di un altro. E così ci sono molto raramente, ore di consentita onestà. [...]. Se esiste ancora un piacere nello stare in società o nelle arti, è un piacere quale se lo sanno procurare schiavi stremati dal lavoro [...]. L'inclinazione alla gioia si chiama già "bisogno di ricreazione" [...].<sup>100</sup>

99 FW, § 6, p. 41.

100 Ivi, § 329, pp. 189-190.

A queste considerazioni, contenute ne *La gaia scienza*, si possono accostare quelle della prefazione di *Aurora* del 1886, in cui Nietzsche parla di sé e del suo libro come di “amici del lento”, contrapponendosi ad un’epoca del lavoro e “della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia che vuol ‘sbrigare’ immediatamente ogni cosa”<sup>101</sup>. L’idea che il tempo “libero” sia un tempo da riempire, che il “tempo morto” corrisponda all’evenienza della noia, la quale va ad ogni costo rifuggita per mezzo della distrazione, è propria di quegli uomini “assopiti”, frammentati, assorbiti in una desolante routine, che riconoscono nell’arte una forma di evasione e di intrattenimento da consumare passivamente. Si tratta, scrive Nietzsche, di “uomini della quotidianità dell’anima, che non assomigliano la sera a vincitori dritti su un carro trionfale, ma a muli stracchi su cui un po’ troppo spesso la vita ha esercitato la frusta”. La vita di questo moderno, esangue schiavo del giorno “non è un fare (*Handlung*) ma un affare (*Geschäft*)”<sup>102</sup>.

Questa dimensione affaristica emergerà chiaramente nella simmeliana *Filosofia del denaro* (1900), in cui l’analisi sociologica dell’economia monetaria condivide la critica nietzscheana al luogo comune del tempo-denaro, che ha valore solo in quanto bene monetizzabile. Come è stato lucidamente osservato, “per l’uomo-talpa l’uso del tempo è legato tanto all’evasione quanto al tornaconto [...]. Ciò che per l’uomo moderno ha valore non è la forma del tempo, la sua plasmazione, ma la sua utilità”<sup>103</sup>.

Se la fretta è l’espressione di un impiego patologico, distorto e alienato della temporalità, vi sono per lo meno tre iconici tipi umani che incarnano, a diversi livelli, un atteggiamento affatto opposto a questa visione stregata del tempo e che rappresentano i paradigmi antropologici di soglia della modernità descritta da Simmel dalla prospettiva della Berlino *fin de siècle*.

Figura squisitamente cittadina, il *bohémien* incarna l’anticonvenzionalismo dell’artista, del letterato, del musicista e dell’attore spiantato e più o meno volutamente collocato ai margini della società. Lo stile di vita *bohème*, romanticizzato nella celebre opera di Giacomo Puccini (1896), promana le ambigue fosforescenze

101 M, *Prefazione*, § 5, p. 9.

102 FW, § 86, p. 97. Si tornerà più oltre sulla relazione noia-lavoro.

103 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, cit., p. 351.

del malaffare e della promiscuità sessuale che caratterizzano una reazione alla grettezza capitalistica piccolo-borghese, alla relazione tempo-denaro, così come all'annichilente destino dell'operaio di fabbrica. Definiti dall'ispiratore di Puccini Henry Murger "gli eroi della miseria", i bohémiens si differenziano dagli scapigliati, "sinonimi di borsaiuoli e di assassini"<sup>104</sup>, in quanto artisti privi di mezzi di sussistenza che non siano l'arte stessa, che affondano le loro radici addirittura nella tradizione cinica: "Nell'antichità greca, senza rimontare più lontano nel passato, esisteva una celebre *bohème*, la quale vivendo a caso, di giorno in giorno, percorreva le campagne della florida Jonia, mangiando il pane dell'elemosina, e fermandosi la sera per sospendere al focolare dell'ospitalità la lira armoniosa [...]"<sup>105</sup>. Nel Medioevo, rileva Murger, la tradizione prosegue con i menestrelli e "i cultori della gaia scienza, tutti i melodici vagabondi della campagne di Provenza, tutte le muse erranti [...]"<sup>106</sup>. Le sapide *Scènes de la vie bohème* (1845) anticipano così la nietzscheana nozione di *fröhliche Wissenschaft*, che abbiamo già avuto modo di considerare.

Gli artisti "fatalmente condannati alla legge dell'incognito" costituiscono "la razza ostinata dei sognatori"<sup>107</sup>: sono gli incompresi e gli ingenui che vivono nell'ombra e nella miseria, gli intemperanti attratti dal fatale abisso di una musa matrigna e di un'arte carnefice<sup>108</sup>. Autentico e ardito avventuriero dell'arte oppure debosciato che vive parassitariamente delle rendite familiari, il *bohémien* solca i *boulevards* parigini con scarpe rotte o verniciate a seconda della fortuna al gioco o della situazione creditizia. L'elemento della rapsodia, che fa del *bohémien* un *Wanderer* urbano, oltre ad essere il *trait d'union* tra questa figura esistenziale e quella del *flâneur*, giustifica la semantica del termine *bohème*, derivante da Boemia – attuale Repubblica Ceca – che erroneamente i francesi riconoscevano come luogo d'origine dei gitani.

Se il gitano è, nell'immaginario parigino dell'epoca, sinonimo di vagabondo, Baudelaire conia il termine *flâneur* per indicare il gen-

104 Cfr. H. Murger, *La Bohème o gli eroi della miseria* (1845), Salani, Firenze 1905, p. 5.

105 *Ibidem*.

106 *Ibidem*.

107 *Ivi*, p. 9.

108 Cfr. *ivi*, p. 11.



tiluomo che vaga per le vie cittadine: si tratta di una figura smussata delle tragiche spigolature del *bohémien*: nel tipo umano *flâneur* Simmel è tra i primi a riconoscere l'incipiente tramonto di una fase storica, nonché i tratti di distacco e di scarto relazionale rispetto alla massa propri del paradigma psicologico *blasé*<sup>109</sup>. Questo gentiluomo vagante, nella descrizione fornita da Baudelaire, non è un semplice *promeneur*, ma un "botanico da marciapiede", un conoscitore e osservatore analitico eppur disinteressato dei geroglifici della metropoli, incantato dalle immagini di sogno di "passages, panorami, negozi, edifici, insegne, *boulevards*, cartelloni pubblicitari, mode, insediamenti industriali, rovine, esposizioni, *intérieurs*, oggetti d'uso, mobili, fotografie [...]"<sup>110</sup>. Il carattere della città, ovvero il suo volto, viene esplorato senza fretta dal *flâneur*, il cui atteggiamento trasognato e pigro viene compendiato da un'ormai celebre immagine benjaminiana: "Nel 1839 era elegante portare con sé una tartaruga andando a passeggio. Il che dà un'idea del ritmo del *flâneur* nei *passages*"<sup>111</sup>. La tartaruga è dunque simbolo e misura del girovagare del *flâneur*, che non si perde poiché non ha interesse a tornare lì da dove era partito né ha una meta da raggiungere, egli ozia nell'ambiente cittadino e si fa coinvolgere nella "festa mascherata dello spazio"<sup>112</sup>. Nel labirinto della città questa "creatura urbana fatta solo di gambe e occhi"<sup>113</sup> si fa trasportare e si sente a casa, cosicché l'alienazione lascia il posto alla trance.

Il tempo non si piega, nella visione onirica del *flâneur*, alla mera logica contabile, né corrisponde ad un utilizzabile funzionale; non si tratta neppure di una prospettiva di evasione, bensì dell'idea che "fare buon uso del tempo può significare anche perderlo, viver-

109 Sul tema della *flânerie* cfr., per esempio, E. Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Das Arsenal, Berlin 1989; H. Weidmann, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, Fink, München 1992; P. Menzio, *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Moretti & Vitali, Bergamo 2002.

110 G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 404.

111 W. Benjamin, *I "passages" di Parigi (1927-1940)*, 2 voll., ed. it. a cura di E. Ganni, trad. it. di vari, Einaudi, Torino 2007<sup>3</sup>, vol. I, p. 473.

112 Cfr. K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, trad. it. di L. Scarpa, Mondadori, Milano 2009, p. 63.

113 F. Buono, *Ferdinand Hardekopf. Il fantasma dell'avanguardia*, Dedalo, Bari 1996, p. 59.



lo nell'ozio"<sup>114</sup>. Proprio questa oziosità del *flâneur* costituisce un elemento trasgressivo che suscita diffidenza tra i fautori dell'ideologia borghese, tant'è che Franz Hessel aprirà il suo *Passeggiare a Berlino* (1929) con un capitolo intitolato *La persona sospetta*, che rappresenta uno studio sulla diffidenza che infonde colui che si muove liberamente sul territorio, esulando da mete, da orari e da percorsi prestabiliti<sup>115</sup>. Ecco che nella lettura di Benjamin il *flâneur* condivide, con il *bohémien* e con il *dandy*, il ruolo del cospiratore e del congiurato<sup>116</sup>: già Balzac riconosceva nella forma della società segreta e nella prassi esoterica l'unica possibilità di fuga dalle maglie dell'universo etico-politico della borghesia metropolitana, tanto da fondare egli stesso l'occulta confraternita *Le Cheval Rouge*<sup>117</sup>. Nella *Comédie* balzachiana il *dandy*-cospiratore diviene dunque figura alternativa per eccellenza, *l'envers* che si contrappone alla *routine*.

Come si evince dalla poesia espressionista di Ferdinand Hardekopf *Morgen-Arbeit* (1915), vi è una figura primo-novecentesca che "presenta molti caratteri tipici del ceppo ereditario del *flâneur*"<sup>118</sup>, sviluppandone ed esasperandone alcuni aspetti: si tratta del tipo-cacciatore. All'indolenza del bighellonare, il *flâneur* di Hardekopf affianca perciò quel carattere – che non sfuggì né a Benjamin né ad Adorno – di "predatore metropolitano", che con i sensi ben tesi è pronto a cogliere le impressioni cittadine. Il componimento *Morgen-Arbeit* sembra in effetti ricostruire, nei suoi versi centrali, una scena venatoria: "Berlino W. 50. Il fresco del mattino. Neve/ che si squaglia, gocciolio alquanto gradevole./ Portare a casa in fretta questa notte sull'altopiano,/ dello scrittoio. Il lavoro comincia già sulla piattaforma del tramvai./ Si è leggermente elettrizzati, pronti all'impressione./ Nella tensione di questo mattino,

114 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella* Gaia scienza, cit., p. 351.

115 Cfr. F. Hessel, *Spazieren in Berlin* (1929) *Das Arsenal*, Berlin 1984, p. 10.

116 Cfr. W. Benjamin, *Paralipomena*, in Id., *I "passages" di Parigi*, cit., p. 1007. Cfr. anche G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., p. 126: "Con un tipico paradosso salvifico, la fantasmagoria borghese del *flâneur* si ribalta ancora una volta in utopia rivoluzionaria: il *dandy* si muta in *bohémien* e questi, cooperando con le insurrezioni della classe operaia, diventa cospiratore di professione".

117 Cfr. G. Pasqualotto, *Pensiero negativo e civiltà borghese*, cit., pp. 4-5.

118 F. Buono, *Ferdinand Hardekopf*, cit., p. 59.



giovani fanciulle montano/ in vettura”<sup>119</sup>. Come è stato osservato, la poesia fornisce le coordinate del luogo, le condizioni atmosferiche, la natura del terreno, lo stato psicologico di “elettrica tensione nervosa”<sup>120</sup> che caratterizza il *flâneur*-cacciatore, la cui preda è la selvaggina delle rappresentazioni urbane. Pacifico sostituto del fucile è la macchina fotografica, “la nuovissima arma acchiappa immagini puntata sul turbinio di figure della metropoli”<sup>121</sup>.

Se ciò che caratterizza la figura “classica” del *flâneur* è il disinteresse, evidentemente la metafora della caccia trasforma questa figura in qualcosa di differente: non a caso si parla di una metamorfosi dal *flâneur*-cacciatore al vampiro, il quale, con la penna o con la macchina fotografica, deve “afferrare” la sua mobilissima preda di passaggio nella selva del Moderno”<sup>122</sup>. Il pauroso trapasso del poeta nella lugubre figura del non-morto accade all’interno della poesia stessa: “Un’ unica parola afferri l’essere di una signorina! / Non mi risparmio, metto in campo la sagacia più fina: / la bevo, la succhio, un vampiro di metodo. / La donna è nuova ad ogni moda”<sup>123</sup>.

Per continuare ad esistere, questo Nosferatu metropolitano deve “bere e succhiare il giovane sangue delle parole della vita, mentre la fanciulla-preda cerca di sfuggire alla Morte trasformandosi di continuo in un’altra”<sup>124</sup>. Il tema simmeliano della moda come forma della vita dal ritmo “impaziente”, in cui la caducità si rinnova eternamente e la ricerca del nuovo si impone come paradossale esorcismo della finitudine, appare evidente.

Alla tirannia della moda e all’eversione dei suoi dogmi di lega l’ultima figura di soglia del *dandy*. Inaugurata in Inghilterra dalla

119 F. Hardekopf, *Morgen-Arbeit*, in Id., *Lesestücke*, Die Aktion, Berlin 1916, p. 24. “Berlin W. 50. Die Morgenfrische. Schmelzender/ Schnee, halb-hübscher Getreif/ Schnell diese Nacht heimtragen, auf das Hochplateau/ des Schreibtisches./ Schon auf dem Plattform der Trambahn beginnt die Arbeit./ Man ist leicht geätzt, eindrucksbereit./ Junge Mädchen, in der Spannung dieses Vormittags/ besteigen den Wagen”.

120 F. Buono, *Ferdinand Hardekopf*, cit., p. 60.

121 Ivi, pp. 60-61.

122 F. Buono, *Stemma di Berlino. Poesia tedesca della metropoli*, Edizioni Dedalo, Bari 2000, p. 96.

123 F. Hardekopf, *Morgen-Arbeit*, cit., p. 24. “Ein einzig Wort pack’ eines Fräuleins Sein! / Ich schon mich nicht, ich setze Scharfsinn ein: / erschlürfs, ersaug, ein Vampyr von Methode. / Das Weib ist neu mit jeder neue Mode”.

124 F. Buono, *Stemma di Berlino*, cit., p. 96.



perfetta eleganza di Brummel e dall'aura trasgressiva di Byron, tale forma di esistenza si lega notoriamente in Baudelaire ad un'immagine crepuscolare. Importato a Parigi, il *dandy*, insieme al *bohémien*, diviene cultore del proprio anarchismo dalle nicchie della Rive Gauche, ed insieme al *flâneur*, esegeta dal passo lento delle strade cittadine, combatte la battaglia della singolarità irripetibile contro l'incombente nichilismo dell'asfalto. Celebre in questo senso è la descrizione baudelaireiana in *Il pittore della vita moderna (Le Peintre de la vie moderne)*, in cui il fenomeno del dandismo viene definito "un sole al tramonto, come l'astro che declina, è superbo, senza calore e pieno di malinconia (*un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie*)"<sup>125</sup>. Dandismo dunque come ultima disperata reazione in favore dell'inattualità e dell'insostituibilità del singolo nei confronti dei fenomeni uniformanti della società di massa:

Questi uomini possono farsi chiamare raffinati, favolosi, magnifici, leoni o dandy, ma tutti vengono da una stessa origine; partecipano del medesimo carattere di opposizione e di rivolta; sono rappresentanti di ciò che vi è di migliore nell'orgoglio umano, del bisogno, troppo raro negli uomini di oggi, di combattere e distruggere la volgarità. Di qui deriva, nei dandy, quell'orgoglioso atteggiamento di casta e di sfida, anche nella sua freddezza. [...] Il dandismo è l'ultimo bagliore di eroismo nei tempi della decadenza [...]. Ma ahimè! La marea montante della democrazia, che tutto invade e tutto eguaglia, annega giorno dopo giorno questi ultimi rappresentanti dell'orgoglio umano e versa flutti di oblio sulle tracce di questi prodigiosi mirmidoni.<sup>126</sup>

Il *dandy* è dunque epifenomeno di una dinamica sociologica ben più ampia: è "la graziosa schiuma di un'onda che stava per frantumarsi sui marosi del progresso"<sup>127</sup>. Da non confondersi con la deterritoriale figura dello *snob*, egli è l'eroe eccentrico che sfida la tirannide senza volto della società di massa "sapendo in anticipo di aver perso il duello"<sup>128</sup>, una sorta di "ironico santo, eremita mondano, martire

125 C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), in Id., *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1992<sup>2</sup>, p. 302.

126 Ivi, pp. 302-303.

127 G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, Sellerio, Palermo 2007, p. 25.

128 Ivi, p. 11.

del lusso”<sup>129</sup>. Come il *bohémien*, il *dandy* vive uno stato di perpetua ribellione e di rifiuto del gregarismo, della nietzscheana morale del gregge. Forse ancora non si è pensato allo zarathustriano *Colloquio con i re* (*Gespräch mit den Königen*), come al possibile, temporaneo intrecciarsi di una puntazione di volontà dandysta con quella di Zarathustra: questi *höheren Menschen* sono uomini superiori nel senso di allegorie dell’odio tanto per la società borghese quanto per il regno della plebe, “ornati di corone e di cinture di porpora, multicolori nelle loro vesti come fenicotteri”<sup>130</sup>, essi rimandano a quel polo del dandysmo che nostalgicamente canta la nobiltà dell’*Ancien Régime*. I due re restano tuttavia attestati nella parzialità del loro ruolo di azzimate ed innocue parodie del passato, mentre il *dandy* è sì retroguardia che fa del bastone da passeggio un’ironica citazione della spada dei nobili padri, ma insieme è avanguardia della postmodernità. Il nietzscheano “*pathos* della nobiltà” e della distanza, ovvero il sentimento di una differenza irriducibile tra ciò che è nobile e ciò che è ignobile – e che in quanto *pathos* precede ogni dimensione cosciente e valutativa – si concretizza nel bastone da passeggio che il *dandy* usa appunto per tenere gli altri a distanza e che della poetica della distanza si fa simbolo.

Si può dire pertanto che vi sia – nella prospettiva di Nietzsche e di Simmel – un uso “nobile” del tempo che si esplicita nelle forme della qualità, lentezza, della autoplasmazione, della riflessione e del libero ozio, caratteristico dei tipi umani del *bohémien*, del *flâneur* e del *dandy*, e un uso “volgare” del tempo, caratteristico dell’ultimo uomo, dell’“uomo-talpa” affarista, piegato alle esigenze mercantili-quantitative, segnato dalla fretta e funzionalizzato alla logica monetaria. Il tempo “volgare” – come accennavamo – sarà il tempo inautentico (*un-eigentlich*) della dimensione pubblica heideggeriana, in cui l’Esserci si declina “nei modi difettivi della trascuratezza, estraneità e indifferenza reciproca”, subendo la dittatura del Si (*Man*), della medietà deresponsabilizzante della chiacchiera, del livellamento, della mancanza di giudizio e di decisione. È il tempo del “vivacchiare quotidiano”, della gettatez-

---

129 Ivi, p. 12.

130 Za IV, *Colloquio con i re*, § 1, p. 277.



za (*Geworfenheit*), della fuga da sé e del dominio rassicurante del pensiero collettivo che non tollera la rarità e l'eccezione<sup>131</sup>.

Se per Heidegger “l'esser-ci si *impiglia*”<sup>132</sup> innanzitutto e per lo più nelle maglie del discorso dispersivo della demagogia, del qualunquismo e del populismo, allo stesso modo è connaturata all'uomo la tendenza deiettiva a venire irretito nel tempo inautentico e rigido dello *schema*, che nel suo significato originario “rinvia a qualcosa di stabilito, di fissato una volta per tutte, rinvia a una forma scavata in una materia rigida, priva di movimento e di azione: è il caso della forma che la vita umana prende quando tale forma è data dallo *habitus*”<sup>133</sup>. Adeguarsi alla forma rigida del tempo schematico significa soccombere alla schiavitù dell'univocità, essere privi di quella *forza plastica* che consente la sperimentazione “danzante” della mutevolezza, della leggerezza, dell'infondatezza. L'uomo succube dello schema “si limita a ‘riempire’ il tempo così come l'impronta preparata dalla tradizione gli impone di fare”<sup>134</sup>. Alla forma fissa e realizzata dello schema è dunque necessario opporre il tempo fluido e pulsante del *ritmo*. Seguendo il ragionamento semantico di Émile Benveniste,

tra σχῆμα e ρυθμός c'è una differenza: σχῆμα in rapporto a “ἔχω”, “sto” (cfr. per il rapporto latino *habitus: habeo*) si definisce come una forma fissa, realizzata, posta in certo qual modo come oggetto. Al contrario, ρυθμός, secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, è fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, al peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile.<sup>135</sup>

131 Cfr. G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte e l'essere in Martin Heidegger*, cit., pp. 25-26; M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 26, pp. 149-151.

132 M. Heidegger, *I concetti fondamentali della filosofia aristotelica* (1924), a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2017, p. 140.

133 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, cit., pp. 352-353.

134 Ivi, p. 353.

135 E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. a cura di F. Aspesi, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 396. Cfr. L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, cit., p. 353.

Il tema del ritmo, che risulta essenziale nella riflessione di Klages<sup>136</sup>, esprime perciò un peculiare modo di scorrere del tempo che si adatta perfettamente a designare quelle “disposizioni” o “configurazioni” dinamiche che caratterizzano tanto le “forme di vita” di Nietzsche quanto quelle di Simmel. “Il verbo ‘ῥυθμιζῶ’ (*rhythmizo*)”, procede Benveniste, “significa propriamente ‘dare una forma’”<sup>137</sup>. Ecco che, rileva Luca Lupo in relazione a Nietzsche, lo schema e l’*habitus* prestabiliti vanno superati “attraverso una modificazione della temporalità che permetta a ciascuno di riconoscere/trovare/plasmare il ritmo che gli è più proprio”<sup>138</sup>. In quanto peculiare determinazione della temporalità, “il ritmo, a differenza dello schema, ha la proprietà di conferire forma a ciò che è fluido”. È il tempo dell’esistenza, il tempo della vita in quanto eccedenza, plasticità, azione irriducibile alla “rigidità astratta del meramente pensabile”<sup>139</sup>.

#### 4. Simmel micrologico

Se in Simmel, come in Nietzsche, il problema della forma della temporalità coinvolge essenzialmente la prospettiva “microtemporale” del tempo ritmico della vita singola, sono anzitutto i “processi molecolari della realtà umana”, più che i macro-fenomeni culturali e sociali, ad essere coinvolti nell’“approccio relazionista” simmeliano<sup>140</sup>.

L’elemento morfologico-goethiano probabilmente più significativo dell’impostazione simmeliana – colto anche in questo caso da Lukács – riguarda in questa prospettiva la capacità “di vedere con tanta forza il più piccolo e inessenziale fenomeno della vita quotidiana *sub specie philosophie*”<sup>141</sup>. Friedrich Meinecke, collega di Simmel all’università di Strasburgo, riporta un aneddoto significativo: “Anche Georg Simmel mi è venuto a trovare [...]. Quando

136 Cfr. L. Klages, *L’essenza del ritmo* (1934), in Id., *L’anima e lo spirito*, a cura di D. Di Maio, trad. it. di R. Cantoni, Meltemi, Milano 2019, pp. 27-92.

137 *Ibidem*.

138 L. Lupo, *Il tempo come trascendentale etico nella Gaia scienza*, cit., p. 354.

139 Ivi, p. 355.

140 B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XVIII.

141 G. Lukács, *Georg Simmel*, in G. Simmel, *La moda*, cit., p. 62.

egli venne, gli offrì da sedere; ma egli rimase in piedi e cominciò a tirar fuori dalla manica una filosofia della sedia e dell'offrire da sedere<sup>142</sup>. La sedia, in quanto *cosa*, rivendica la propria dignità di oggetto filosofico al di là della sua banale utilizzabilità, per dischiudere allo sguardo micrologico di Simmel un'inedita ricchezza di orizzonti speculativi. Riconoscendo goethianamente nella monade del fenomeno originario il riverberarsi del cosmo stesso, Simmel condivide i presupposti di una ricca tradizione esegetica del tratto minimo e del dettaglio artistico-artigianale, che accomuna nel metodo le indagini di Alois Riegl, Gottfried Semper, Oswald Spengler, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky, Ludwig Klages, Rudolph Kassner, Aby Warburg, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e molti altri ermeneuti del microcosmo delle forme sensibili e della corrispondenza simbolica fra uno e tutto. La minuzia, l'insignificanza del particolare, il tratto inappariscnte, condensano simbolicamente (nell'accezione etimologica del predicato  $\sigma\upsilon\mu\text{-}\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\iota\nu$ ), lo spirito, il carattere, la visione cosmica dell'intero.

L'eloquenza del frammento rimanda all'idea romantica della poesia come granello, semenza e monade da cui germina e matura l'intero Universo<sup>143</sup>: "L'unico luogo in cui dobbiamo cercare il tutto sono i suoi frammenti: la totalità si mostra necessariamente in modo frammentario, perché tutto ciò che è frammento è nient'altro che l'intera totalità"<sup>144</sup>. Citando Friedrich Schlegel, Wilhelm Fraenger afferma: "Nella storia dell'arte [...] tutto riposa su innumerevoli minuzie [...]"<sup>145</sup>.

Nuovamente nel segno di Goethe, Simmel sostituisce dunque al tradizionale rapporto causa-effetto tra i fenomeni quello di scambievole corrispondenza ed influenza, che diviene particolarmente rivelatore se, con lenti micrologiche, si analizza il dettaglio meno appariscnte. L'indagine filosofico-sociologica di Simmel anticipa perciò quell'attenzione per il tratto minimo che il suo contempo-

142 F. Meinecke, *Esperienze 1862-1919* (1964), trad. it. di M. Ravà, a cura di F. Tessitore, Guida, Napoli 1990<sup>2</sup>, p. 250.

143 Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica* (1797-98), trad. it. di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967.

144 Cfr. F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, cit., p. 76.

145 W. Fraenger, *Die junge Rembrandt*, vol. I, *Johann Georg van Vliet und Rembrandt*, Winter, Heidelberg 1920, p. IV. (La trad. it. del passo è di G. Gurisatti, cfr. Id., *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 362).



raeano Aby Warburg condensava nel motto “il buon Dio abita nel dettaglio”<sup>146</sup>, e che costituirà il peculiare metodo di analisi della metropoli adottato da Benjamin, per il quale “Solo tra le pieghe si trova l’essenziale [...] la memoria passa dal piccolo al piccolissimo, e da questo al minuscolo, e ciò che incontra in questi microcosmi diventa sempre più potente”<sup>147</sup>.

In ambito non solo estetico, ma esplicitamente sociologico, la critica indiretta di Simmel nei confronti dell’analisi “macroscopica” condotta dai grandi sociologi contemporanei (Max Weber ed Émile Durkheim) pone il filosofo al fianco di Erving Goffman, ma anche di Gabriel Tarde, che, come sottolinea Deleuze, promuove un approccio “microsociologico” e “monadologico”<sup>148</sup>. Quella di Simmel appare allora una sociologia *formale* non in senso formalistico, bensì in quanto descrizione delle *forme* che le relazioni di reciprocità assumono con una precisa predilezione per l’intreccio effimero e fuggevole.

Ecco che, evocando la grande rivoluzione scientifica conseguita all’invenzione del microscopio, Simmel invita a non limitarsi all’indagine panoramica dei grandi “organi” sociali della Chiesa, dello Stato e delle organizzazioni politiche, ma a compiere quella riduzione della scala epistemologica che conduca a concentrarsi sul piano cellulare delle interazioni minuscole, le quali costituiscono il tessuto stesso della vita umana: “sensazioni sfuggenti come sguardi gelosi, moti di simpatia e antipatia, gesti banali come scriversi lettere, vestirsi e adornarsi, flirtare senza impegno”<sup>149</sup>. L’attenzione sim-

146 Cfr. G. Mastroianni, *Il buon Dio di Warburg*, in “Belfagor”, 4, 2000, pp. 413-442. Cfr. anche W. Shafner, S. Weigel, Th. Macho, (a cura di), *Der liebe Gott steckt im Detail: Mikrostrukturen des Wissens*, Fink, München 2003. A. Pinotti mette opportunamente in relazione l’attenzione simmeliana per l’apparenza ed il dettaglio con l’esortazione nietzscheana ad attestarsi alla superficie. (FW, Prefazione, § 4, p. 19). Cfr. A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, cit., p. 121.

147 W. Benjamin, *Cronaca berlinese*, trad. it. di E. Boccagni in Id., *Opere complete. Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, vol. V, p. 248.

148 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, pp. 103-104. Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XVIII.

149 B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XIX.



meliana si focalizza così sul sottotesto dell'evento storico eclatante per indagare i "piccoli passi", i "condizionamenti", le "influenze", la "colorazione" (*Färbung*), la "temperatura" e l'"accento" (*Betonung*) delle relazioni sociali.

L'attenzione di Simmel per i dettagli, per le apparenze, per gli oggetti-soglia come la cornice, il piedistallo, il manico della brocca o il mobile d'arredo, l'ornamentazione, ovvero per i sentimenti estetico-morali dell'imbarazzo, della gratitudine, della fedeltà, della discrezione, dell'ansia da prossimità, del flirt e della socievolezza, o ancora per gli "oggetti relazionali" come la lettera, il ponte e la porta, è alla base di una pionieristica teoria della modernità di carattere antropologico-fenomenologico e di un'"estetica della vita quotidiana"<sup>150</sup>. È la società, nella prospettiva simmeliana di una "sociologia dei sensi" o di una "estesiologia sociale", il luogo elettivo per un'indagine "sulle apparenze quotidiane e sul modo da cui sono plasmate da *stili e forme* socio-culturali"<sup>151</sup>. Simmel appare così "il primo pensatore moderno a conferire dignità filosofica a oggetti di uso quotidiano che non avevano mai avuto accesso alle stanze della riflessione speculativa"<sup>152</sup>. Affatto distante dai rarefatti tecnicismi filosofici di Husserl, ciò non di meno Simmel condivideva con il padre della fenomenologia la tendenza a "tornare alle cose stesse"<sup>153</sup>, conferendo massimo valore alla "fatticità" del quotidiano e agli oggetti concreti. Questo (nietzscheano) amore per la superficie della vita, per l'ossimorica profondità delle sue increspature, per la "pelle" e "l'olimpico dell'apparenza"<sup>154</sup> si traduce in un pensiero che è amore per la terra, in una filosofia che diventa "più fedele e più arrendevole ai sintomi delle cose stesse"<sup>155</sup>.

Non sorprende dunque che Pinotti e Carnevali evochino, in relazione alla svolta simmeliana verso il concreto, ancora una volta il nome di Goethe e della sua "delicata empiria" (*zarte Empirie*) morfologica, "che si identifica intimamente con l'oggetto divenendo in

150 Cfr. *ivi*, p. VIII e p. XI.

151 *Ivi*, p. VII.

152 *Ivi*, p. XX.

153 *Ibidem*. Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.

154 FW, *Prefazione*, § 4, p. 19.

155 G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica* (1911), trad. it. di M. Monaldi, Neri Pozza, Vicenza 1998, pp. 8 e 10.



tal modo una vera e propria teoria<sup>156</sup>. Più problematico appare forse il riferimento all'eredità hegeliana di Simmel in relazione alla sua disposizione verso l'oggetto quotidiano, sensibile, incarnato: se in effetti è vero che Hegel nell'*Enciclopedia* afferma che “La filosofia può essere definita dapprima, in generale, la *considerazione pensante* degli oggetti<sup>157</sup>, altrettanto vero è che, nel suo dispiegarsi attraverso il processo dialettico, lo spirito tende per il filosofo ad emanciparsi gradualmente dalla propria compromissione con il sensibile, che costituisce un “momento” necessario ma preliminare e inevitabilmente superabile nel suo sviluppo teleologico. L'oggetto ammantato di sensibilità appare perciò a Hegel costitutivamente ambiguo (*zweideutig*), preparatorio – nella sua impurità – alla chiarezza del concetto e alla purezza del *Geist* che pensa a se stesso. Per questo il richiamo simmeliano all'eloquenza immediata del sensibile ci sembra ben più prossimo alla sensibilità nietzscheana, che invita a “diventare di nuovo buoni vicini delle cose prossime<sup>158</sup>, rispetto a quella di Hegel, per il quale il senso stesso dell'incedere dialettico è quello di una *liberazione* e di un distacco dal lato concreto dell'*Anschauung*.

Simmel dunque come esegeta delle *forme di vita* e degli *stili* che animano il Novecento nascente, fenomenologo di inediti *tipi umani* ed esperienze sociali, filosofo *modernista*<sup>159</sup> che declina la *Lebensphilosophie* nella polarità tra “la denuncia della frammentazione socio-culturale del proprio tempo e l'anelito a una totalità ormai impossibile<sup>160</sup>.

### 5. Alle origini della Stimmung metropolitana. Genio e natura

Come abbiamo accennato, il luogo per eccellenza in cui il ritmo della vita si accelera, diviene pressante e si snatura in un parossismo tragico all'affannosa rincorsa del nuovo, è quello della metropoli.

156 J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., §§ 565 e 575, pp. 118-119.

157 G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1830<sup>3</sup>), trad. it. di B. Croce, Laterza, Roma-Bari 1994, § 2, p. 4.

158 MA II, *Il viandante e la sua ombra*, p. 266.

159 Cfr. E. Goodstein, *Georg Simmel and the Disciplinary Imaginary*, Stanford University Press, Stanford 2017; cfr. anche B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XI.

160 B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., p. XI.



In una prospettiva che sarà benjaminiana, Simmel interpreta la metropoli come costellazione di elementi materiali, culturali e sociali in cui è possibile osservare la vita come “fluire incessante”, che per così dire si “rapprende” nell’oggettività delle sue manifestazioni: nella relazione umana, nel prodotto dell’economia, nell’opera artistica, il divenire si fissa e per un istante rinuncia al suo carattere di mutamento. Il moderno *Lebensstil* è lo stile di vita metropolitano, che Simmel descrive attraverso le metamorfosi della sua Berlino, la quale diviene insieme scenario di rovina ontologica e occasione di libertà creativa. Già per Nietzsche nella città è in atto il vuoto pneumatico della morte di Dio, che da un lato illumina filosofi e spiriti liberi con “i raggi di una nuova aurora” (“il nostro cuore straripa di riconoscenza, di meraviglia, di presentimenti, d’attesa – finalmente l’orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno [...]”)<sup>161</sup>, dall’altro infonde quello smarrimento e quella inquietudine profonda che si riverberano nella metropoli “inferno per l’eremita”, “bettola dello spirito” in cui “marciscono tutti i grandi sentimenti” e dinnanzi alla quale bisognerà passare oltre<sup>162</sup>. Jakob van Hoddis, pseudonimo del poeta espressionista Hans Davidsohn condenserà questo doppio registro del mondo metropolitano nell’ossimoro “*traurig-fröhlich*”, “gaiamente tragico”<sup>163</sup>.

Innanzitutto al fenomeno-metropoli, non si tratta, per Simmel, di sostituire un oggetto filosofico tradizionale (la natura) con un altro semplicemente più “moderno” (la città), poiché il problema della realtà urbana implica una nuova modalità di pensiero nonché la necessità di nuovi mezzi espressivi: “Per capire questa entità inedita occorrono categorie nuove, che prevaricano il procedere uniforme della *ratio* e si avvalgono di una conoscenza legata all’*immagine*”<sup>164</sup>.

Palude e bordello del tempo da un lato, nichilismo in atto come condizione di possibilità per il darsi di un tempo decisivo dall’altro, la metropoli diviene per il passatista un deserto da cui è fuggito il divino canto della rondine, in cui l’assenza degli antichi valori non volge in occasione ma in massificazione, che volgarizza ed appiatti-

161 FW, § 343, p. 205.

162 Cfr. Za III, *Del passare oltre*, pp. 200-203.

163 Cfr. F. Buono, *Stemma di Berlino*, cit., p. 83.

164 M. Pala, *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, CUEC, Cagliari 2005<sup>2</sup>, p. 18.



sce l'espressività del volto in un uniforme grigiore. In parallelo alle filosofie della metropoli si sviluppano così "ideologie mitico-nostalgiche dell'umano pre-industriale"<sup>165</sup>.

L'immagine schopenhaueriana di uno spirito del tempo che si insinua in ogni anfratto delle sue manifestazioni storiche attribuendogli di fatto un carattere ed una fisionomia<sup>166</sup>, suggerisce l'accattivante ipotesi, poi ripresa da Spengler, secondo la quale non solo i singoli, ma anche le epoche storiche possiedono un loro volto ed una loro "anima", della quale sono espressione ed epifenomeno. Sembra dunque possibile parlare di peculiari *Stimmungen* – di tonalità emotive – relative a periodi storici i quali, tutt'altro che meri reperti museali o archivistici ormai innocui, rivelano la sorprendente capacità di aprire varchi nel presente.

Non si può quindi esaminare la questione della grande città come banale fenomeno di incremento di tipo estensivo dei centri abitati, ma come disposizione, spirito o stato d'animo di un'epoca, e anzi, come insieme di stati d'animo cangianti che si oppongono al tradizionale concetto di anima singola, nella prospettiva simmeliana per cui l'intraducibile valore evocativo del termine *Stimmung* indica il "quid unitario che continuamente o provvisoriamente tinge la tonalità dei suoi singoli contenuti spirituali [...]"<sup>167</sup>. Prima di entrare nel merito della riflessione di Simmel sulla metropoli e sui suoi "tipi umani", appare utile andare alle origini di questa "tonalità emotiva" metropolitana moderna, che si comprende a pieno solo a partire dalla sua vicenda storico-concettuale.

Capostipite, con Simmel, della sociologia urbana, Max Weber colse per primo la portata del fenomeno tardo medievale dell'urbanizzazione, postulando la necessità di creare nuovi linguaggi e

165 Cfr. M. Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina, Roma 1973, p. 21.

166 Cfr. A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, cit., vol. II, pp. 594-95: "Lo spirito di un'epoca somiglia, infatti, al pungente vento dell'est che entra dappertutto. [...] Lo spirito di ogni epoca conferisce a essa anche la sua fisionomia esterna".

167 G. Simmel, *Filosofia del paesaggio* (1913), in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it. a cura di L. Perucchi, il Mulino, Bologna 1985 p. 79. Cfr. M. Pala, *Allegorie metropolitane*, cit., p. 16: "Siamo comunque dinanzi ad una qualità inedita legata non solo alle dimensioni della metropoli, ma anche e soprattutto al raggio d'azione di questa entità che si propaga su un'area eccedente di gran lunga i confini naturali del sito abitato".





di utilizzare nuovi strumenti concettuali per approcciare il problema-città<sup>168</sup>. I contesti prima comunale e poi barocco si configurano così come una sorta di incubatrice della moderna metropoli, che dall'embrione della corte seicentesca si sviluppa attraverso l'esperienza del giusnaturalismo, il cui spirito trova la sua manifestazione iconica nel frontespizio del *Leviatano* di Hobbes. La prospettiva del patto hobbesiano proietta tuttavia la cittadinanza in una spazialità astratta per cui i cittadini non abitano più propriamente la città seicentesca, "ma sono corpi, identità, soggetti iscritti nella logica del potere statale"<sup>169</sup>.

Già Rousseau metteva in luce i limiti e le criticità della realtà barocca, in cui i cittadini, svuotati della loro singolarità, sono astrattamente iscritti nella logica del potere statale: la critica illuminista alla società "urbana", intesa spregiativamente come labirintico proskenio di dissimulazione, veleni e menzogne, si concretizza nell'esaltazione del sentimento, non più represso e dominato, e dunque nell'elogio ad un'autenticità originaria anteriore alla corruzione dei costumi aristocratici, al di sotto della meccanica delle apparenze<sup>170</sup>.

Nasce così la nostalgia di un'utopica sincerità perduta: contro il soffocante sistema di costrizioni cinquecentesche e seicentesche echeggia il motto rousseauiano "Siate sinceri!", in una prospettiva in cui alla paura derivante dal *bellum omnium contra omnes*, che spingeva il cittadino a sacrificare il proprio corpo individuale trasferendolo nelle membra del sovrano, si vogliono

168 Cfr. M. Weber, *La città* (1921), trad. it. di O. Padova, introd. di E. Paci, Bompiani, Milano 1950. Cfr. anche A. Petrillo, *Max Weber e la sociologia della città*, FrancoAngeli, Milano 2001 e Id., *La città medievale e la nascita dell'Occidente moderno: Die Stadt di Max Weber*, in M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., pp. 19-47.

169 M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., p. 12.

170 Già da queste prime considerazioni vediamo come la riflessione di Rousseau smentisca ogni schematismo scolastico che vuole la dimensione della "ragione" illuministica contrapposta a quella del "sentimento" romantico. Tra i più taglienti fustigatori dell'ipocrisia cortigiana ricordiamo il barone d'Holbach, contemporaneo di Rousseau ed affine al suo pensiero sebbene di sensibilità assai più radicale specie in relazione alla questione ateista. Cfr. P.H.D. d'Holbach, *Saggio sull'arte di strisciare, ad uso dei Cortigiani. Facezia filosofica tratta dai manoscritti del defunto barone d'Holbach* (1790), trad. it. di E. Schiano di Pepe, il melangolo, Genova 2009.

opporre spazi sociali di reciprocità, libertà e uguaglianza nonché la franchezza dell'anima bella<sup>171</sup>.

Non è difficile riconoscere da questi pochi accenni una critica anti-assolutistica che anticiperà e sarà a fondamento dei principi egualitari della Rivoluzione francese, e tuttavia ciò che qui va rilevato è come l'audacia rousseauiana nello sfidare le contraddizioni, l'ingiustizia, il servilismo ed il vizio sia strettamente legata all'esperienza della città in quanto antitesi della Natura. La scelta di sprezzare il falso splendore delle capitali per immergersi nel paesaggio rurale e boschivo è un gesto di accusa non solo nei confronti dell'asfittico clima di corte, ma anche della società borghese, la quale, sempre più protagonista di un nuovo dinamismo urbano, non ha saputo assegnare alla trasparenza della relazione interumana quel primato che Rousseau reclama a gran voce. Siamo dunque innanzi ad una mescolanza di sentimento elegiaco e aspirazione a un'esistenza rigenerata ed autentica in cui il mondo cittadino diviene sede della corruzione dei costumi, della menzogna e dell'apparenza. La società, intesa come apparato economico e come complesso urbano-industriale, rivela la sua natura depravatrice rendendo servi, diseguali e cattivi uomini che la natura crea liberi, uguali e buoni<sup>172</sup>.

Alla metafisica contrapposizione tra apparire ed essere Rousseau sembra dunque infondere una concreta connotazione spaziale e sociologica, riconoscendo nella città un destino "diviso tra innocenza rinnegata e perdizione ormai certa"<sup>173</sup>. La realtà urbana in questo senso non è semplicemente qualcosa che turba la nostra coscienza coprendo con un velo la verità, ma ingenera una frattura morale tra bene e male, natura e società, armonica comunanza e disgregazione, falsando tutti i nostri atti e sconvolgendo quello

171 L'ideale dell'anima bella, preconizzato da Rousseau (cfr. J.J. Rousseau, *Giulia o la nuova Eloisa* [1761], introd. e commento di E. Pulcini, trad. it. di P. Bianconi, BUR, Milano 2004<sup>9</sup>) e poi argomentato da Schiller con maggiore ampiezza (cfr. F. Schiller, *Kallias. Grazia e dignità* [1793], a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Abscondita, Milano 2016), compendia in sé l'accordo naturale e spontaneo tra quei concetti cardine del criticismo kantiano che sono l'impulso sensibile e la legge morale. La grazia in quanto armonizzazione tra sensibilità e dovere rimanda dunque ad una precisa immagine della naturalezza antitetica all'affettata corruzione cittadina.

172 Cfr. G. Politi, *La storia lingua morta*, Edizioni Unicopli, Milano 2011, p. 20.

173 Cfr. J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su J.J. Rousseau* (1976), trad. it. di R. Alberini, il Mulino, Bologna 1982, p. 26.

che abbiamo definito “il ritmo della vita”<sup>174</sup>. In termini più o meno velati la città si configura dunque come scandalo morale e male della civiltà dal quale affrancarsi, come si evince dal celebre *Discorso sulle scienze e sulle arti*<sup>175</sup>. Sede della corruzione dei costumi, essa inverte il maleficio dell'apparenza e la frattura tra natura e cultura, ponendo fine a quella felice unità dello stato naturale paragonabile all'infanzia: tale unità dovrà venire riconquistata, cosicché la coscienza, cacciata dal paradiso, possa intraprendere il lungo viaggio di ritorno verso il suo stato originario. Una volta persa la trasparenza, all'uomo mosso da rimpianto “sentimentale” non resta che costruire poeticamente il mito di un'epoca finita e perduta, di un utopico contesto meta-temporale in cui essere e apparire attivino un infallibile equilibrio.

Se Rousseau propone delle vie finalizzate alla riconquista della verità velata sia tramite la riforma e l'educazione morale del singolo (si pensi all'*Emilio*), sia tramite la formazione politica della società (si pensi al *Contratto sociale*), la sua resta una critica radicale ad una società incivilita che ottenebra il rapporto immediato tra le coscienze conducendo l'uomo all'alienazione. Pur non potendo parlare di “feticismo delle merci”, di “riproducibilità tecnica” o di meccanizzazione della catena di montaggio, Rousseau delinea con sorprendente spirito premonitore un'analisi impietosa rivolta alla società industriale e alla divisione del lavoro. In quanto negazione della natura, sede della frattura tra l'io e l'altro, la città già in questo contesto non si può considerare come macro-soggetto univoco, ma semmai come un'entità plurivoca, dinamica, convulsa, sede di una società camaleontica e imprevedibile descritta nei medesimi anni dalla pungente penna di Lichtenberg<sup>176</sup>.

La critica rousseauiana alla civilizzazione urbana pone dunque di fronte ad una con-fusione di anime dalla quale l'eroe romantico tardo settecentesco tenterà di fuggire: esule sui colli Euganei, Jacopo

174 Cfr. *ivi*, p. 27.

175 Cfr. J.J. Rousseau, *Scritti politici. Discorso sulle scienze e sulle arti. Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza. Discorso sull'economia politica* (1750), trad. it. a cura di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 7-9, pp. 157 ss.

176 Cfr. A. Verrecchia (a cura di), *Lo scandaglio dell'anima, aforismi e lettere*, Rizzoli, Milano 2002, tratto da *G. Chr. Lichtenbergs Aphorismen*, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Berlin 1902-1908.

Ortis si ritira inconsolabile dai tumulti universitari patavini<sup>177</sup>. Ad una Padova politicamente tormentata, dimora di falsità e doppiezza nonché di un posticcio “bel mondo”, si oppone la dolce semplicità del paesaggio collinare che si riverbera negli animi contadini. Il dramma amoroso dell’eroe foscoliano si estrinseca in un continuo gioco di rimandi spaziali tra città (Padova, Ferrara, Bologna, Firenze, Milano, Nizza, Venezia) e ambientazione naturale. Calco dell’amore del goethiano Werther per Charlotte, l’amore di Ortis per Teresa fiorisce in un contesto campestre: fieramente l’eroe romantico volta le spalle alla società e al suo convenzionale pragmatismo, così come il viandante di Caspar David Friedrich volta le spalle a noi, chiamato dal sublime abisso del mare di nebbia.

I temi rousseauiani della purezza e dell’innocenza, della nostalgia della trasparenza, dell’amarezza elegiaca e del rimpianto per l’origine confluiscono pertanto nelle poetiche romantiche arricchite dalla dimensione del sublime, mutuata dalle considerazioni di Burke e soprattutto di Kant<sup>178</sup>. La prometeica ribellione degli *Stürmer* al cosiddetto “razionalismo illuminista” condivide con l’antecedente generazione – che abbiamo incarnato in Rousseau – un’energia passionale e polemica volta a frantumare l’uniformità vile e ingannevole di un mondo che ha il suo archetipo prima nella corte barocca, poi nella corrotta città della prima rivoluzione industriale settecentesca.

Ciò che la sensibilità romantica imputa alla riflessione illuministica è il suo muoversi ancora all’interno di dualismi quali menzogna e trasparenza, città e campagna, massa e singolo, anonimato e individualità, cultura e natura, corruzione e innocenza: tutti binomi

177 Cfr. U. Foscolo, *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), a cura di P. Fasano e A. Sassoli, Bulzoni, Roma 1999.

178 Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime* (1757), trad. it. a cura di G. Sertoli e G. Magletta, Aesthetica, Palermo 2002 e I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 22-27, pp. 87-110. Una tematica di così grande rilievo nell’estetica moderna quale quella del sublime può qui essere soltanto nominata, per dei contributi recenti a riguardo cfr. B. Saint Girons, *Il Sublime*, il Mulino, Bologna 2006; A. Carraro, *Sublime*, Guida, Napoli 2008; M.J. Mtthis, *The beautiful, the sublime and the grotesque: the subjective turn in aesthetics from the enlightenment to the present*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2010; P. Giordanetti, *Etica, genio e sublime in Kant*, Mimesis, Milano 2011; G. Pannella, *Storia del Sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Edizioni Clinamen, Firenze 2012.

che sottendono l'opposizione morale, di matrice cristiana, tra vizio e virtù. Pur condividendo con la sensibilità della *Aufklärung* il *pathos* dell'immediatezza e la nostalgia della trasparenza, l'incoercibilità dell'etica romantica intende perciò porsi *oltre* gli schematismi borghesi, esaltando la totalità umana e la pienezza della vita. Benché insofferente a qualsivoglia binomio metafisico, la figura del viandante, che gode della delicatezza agreste o viene commosso dalla natura immane, non può che opporsi strenuamente ai meccanismi massificanti della nascente industrializzazione. Mentre Wordsworth imposta la propria crociata come reazione estetica agli orrori della rivoluzione industriale della *great town* londinese in favore di un'arcadica nostalgia per i dolci paesaggi dell'Inghilterra campestre<sup>179</sup>, Byron ambienta il suo *Manfred* tra gli irti picchi delle Alpi svizzere. Lo schema dualistico, seppur alleggerito della forte componente morale che era presente in Rousseau, sembra pertanto non essere ancora scongiurato del tutto.

Il castello gotico, la cattedrale in rovina, il rudere arcadico ovvero la notte in tempesta forniscono il corrispettivo spaziale alla tonalità emotiva dell'eroe alfiere di un esasperato individualismo melanconico. La prima raccolta di poesie del giovane

179 Cfr. G. Pasqualotto, *Pensiero negativo e civiltà borghese*, cit., p. 3. Alla sensibilità di Wordsworth, il quale nel suo poema *The Excursion* si scaglia contro lo squallore degli *slums* londinesi che tante ambientazioni forniranno ai romanzi di Dickens, si possono affiancare quelle di Constable e Gainsborough. L'atteggiamento del poeta inglese nei confronti di Londra risulta tuttavia ambivalente; è curioso notare come la stessa metropoli sembra talvolta rispecchiare in Wordsworth i placidi ritmi della campagna: "La terra non ha niente di più bello da mostrare/insensibile sarebbe nell'anima chi passa indifferente/ad una vista così toccante nella sua maestà:/la città adesso, come un abito, indossa/la bellezza del mattino; silenziosi, inermi/navi, torri, cupole, teatri e templi stanno/aperti ai campi, ed al cielo;/tutti chiari e splendenti nell'aria tersa./ Mai il sole più meravigliosamente ha immerso/ nel suo primo splendore la valle, la roccia o la collina;/ mai ho visto, mai ho sentito una calma così profonda!/ Il fiume scorre piano come gli pare:/ Dio caro! Le stesse case sembrano addormentate;/ e tutto quel cuore potente è ancora immobile?". (W. Wordsworth, *Composto sul ponte di Westminster*, 3 settembre 1802 (1807), in Id., *Poesie scelte*, a cura di F. Giacomantonio, Rubettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1999, p. 21. In termini opposti rispetto a Wordsworth si esprime Blake nei confronti di una Londra non dissimile, per atmosfera, alla Parigi de *I fiori del male* di Baudelaire: "Giro per ogni strada concessa in licenza,/ vicino a dove il Tamigi concesso in licenza scorre,/ e segno in ogni volto che incontro/ segni di debolezza, segni di dolore./ In ogni pianto di



Goethe, il cosiddetto “Ciclo del viandante” (1772-1777) – che comprende liriche quali il *Canto del viandante nella tempesta* (1772) e *Il viaggio invernale nello Harz* (1777) – inaugura una poetica del vitalismo che compendia i *Leitmotive* degli *Stürmer* (fedeltà alla passione interiore, critica della sicurezza borghese, diritto all’entusiasmo, meraviglia rinnovata nei confronti del mondo). A un simile orientamento culturale si intreccia un’aperta polemica nei confronti della cultura dell’intellettualismo ottimista e del fenomeno dell’industrializzazione, che corrompe e avvelena il mistero della natura, innescando dinamiche livellatrici le quali costituiscono un radicale contromovimento all’ideale del genio creatore.

Il tema dell’estatica contemplazione della natura, della corrispondenza fra l’animo umano e la sua silenziosa quiete, dell’identificazione del sé con la “pace” del Gran Tutto emerge in uno dei celebri *Canti del viandante notturno* (*Wanderers Nachtlieder*) di Goethe. Intitolato convenzionalmente *Su tutte le vette* (*Über allen Gipfeln*). Fonti biografiche che si intrecciano alla leggenda tramandano che Goethe scrisse questi versi a matita il 7 settembre 1780 sulla parete di legno di un capanno da caccia nei pressi di Weimar: “Su tutte le vette/è pace./In tutte le cime (degli alberi)/trasenti/appena un respiro./I piccoli uccelli tacciono nel bosco./Aspetta un poco, presto/riposerai anche tu”<sup>180</sup>.

A questa poetica stasi notturna, che similmente echeggia ne *Il canto del nottambulo zarathustriano*<sup>181</sup>, si alterna polarmente l’imperativo dinamico “Ricordati di vivere!”, che muove il protagonista

---

ogni uomo./ nel pianto di paura di ogni bimbo./ in ogni voce, in ogni divieto./ le manette della mente sento./ Come il pianto dello spazzacamino/ annerisce ogni sporca chiesa!/ E il sospiro dello sfortunato soldato/ si trasforma in sangue tra le mura del Palazzo./ Ma soprattutto per le strade di mezzanotte sento/ come la maledizione della giovane meretrice/ colpisca la lacrima del bimbo appena nato./ e contamini di piaghe il carro matrimoniale”. W. Blake, *Canti dell’innocenza e dell’esperienza*, trad. it. di G. Parks, Studio Tesi, Pordenone 1999, p. 40. Cfr. A Bräuer, *The Representation of London in William Blake’s “London” and William Wordsworth’s “Composed upon Westminster Bridge”*, GRIN Verlag, München 2010, pp. 3-7.

180 Cfr. B. Tecchi, *Sette liriche di Goethe*, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 120-121. “Über allen Gipfeln/Ist Ruh, In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch;/Die Vögelein schweigen im Walde./Warte nur, balde/Ruhest du auch”

181 Cfr. Za IV, *Il canto del nottambulo*, § 10, p. 367.



de *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795-1796), romanzo goethiano di formazione che segue al frammento incompiuto *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* (1777-1785) e precede *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (1821)<sup>182</sup>. Il tema romantico del pellegrinaggio, della *Wanderung* come avventura dello spirito, da un lato si intreccia all'esperienza *bohémien*, laddove – nel caso del Meister – il protagonista goethiano si aggrega ad una compagnia squattrinata di artisti girovaghi, dall'altro convoca l'ideologia del genio-prometeico-titanico, che non concepisce la natura come semplice contraltare alle nascenti città industriali, ma come dimensione onnipresente, “prodigiosa”, “potente”, “sempre vivente”, “maestra e madre” e “divinamente bella”, scrive Hölderlin<sup>183</sup>, con la quale intende fondersi ma sulla quale intende parimenti imporre il proprio dominio. Carico di tensione metafisica, l'infallibile istinto del genio tenta di cogliere la voce della natura, ma al contempo di divenire forza della natura egli stesso. Ecco che l'intreccio *Natur-Genie* nel contesto tardo settecentesco complica ed arricchisce le semplicistiche dialettiche metropoli-natura/massa-genio, dal momento che tale polarità – compendiata nella formula che Ladislao Mittner definirà in senso spinoziano *natura sive genius* –<sup>184</sup> sottende dinamiche contrastanti di ascolto armonico ed empatico da un lato, di tracotanza e volontà di dominio dall'altro. È l'avvicinarsi di un atteggiamento di passiva contemplazione benedicente e dell'attivo momento del *sich-fühlen*, “di quella affermazione titanica della propria individualità che Goethe in *Poesia e verità* definirà poi col termine di *Verselbung*”<sup>185</sup>.

Alla natura interpretata spinozianamente come energia vivente e unitaria, come forza che permea e vivifica la materia in senso panteistico e che viene intuitivamente colta dalla sensibilità del genio, si affianca l'immagine già incontrata dell'eroe prometeico, che dal *Prometheus* goethiano al *Prometheus unbound* di Shelley, diviene il simbolo di una generazione che vuol vivere se stessa come potenza

182 Cfr. P. Hadot, *Ricordati di vivere*, cit., p. 4.

183 Cfr. F. Hölderlin *Nel bosco*, in Id., *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. 757. Cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 61.

184 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, 3 voll., Einaudi, Torino 1978, vol. II, p. 404.

185 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 44.

sovrabbondante immune da qualsiasi principio morale o autoritario. Da qui l'ambivalenza del genio, che da un lato si adegua alla natura e insieme ne assume i tratti, comprendendola e rivivendola in sé, dall'altro si presenta come ideale dell'individuo *ab-solutus*, cioè sciolto da vincoli, e onnipotente.

L'ambientazione cupa e selvaggia dei *Canti di Ossian* (1760, 1773), l'elemento avventuroso delle *Wanderungen* germaniche, le tele in tempesta di Turner ovvero le figure umane di Friedrich ridotte a punti stagliati sull'immenso, rivelano ancora un bisogno urgente non solo di ritorno alla natura, ma anche di immedesimazione nella natura e di volontà di compendiarla in sé: violente tempeste marine, neviccate e piogge impetuose, immani montagne rupestri e impervie vallate rispecchiano così i moti violenti e contrastanti dell'animo umano. L'inquieta nostalgia senza oggetto della *Sehensucht*, desiderio ardente della brama stessa, unito allo *Streben* come perpetua tensione dinamica verso una meta assente, esprimono la più propria caratteristica della psicologia romantica: l'impossibilità di trovare sollievo in un compimento.

Come accadrà nel contesto della *Lebensphilosophie*, il "vero" non coincide né solidarizza hegelianamente con alcun "intero", il dramma della separazione dall'Assoluto permane in atto. La vampirizzazione della natura da parte del genio, che si vuole di essa tracotante incarnazione, si sospende nell'incompiutezza: dinnanzi all'immane spettacolo naturale l'uomo è insieme l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo.

Non è necessario entrare ulteriormente nel merito delle questioni estetico-esistenziali del tipo umano del genio titanico o del viandante per comprendere come il tema della nascente metropoli, pur nella sua complessità, appaia ancora qui tendenzialmente come elemento limitante e livellante, freno inibitore che smorza la vertigine e l'entusiasmo sublime, che annacqua l'immediatezza della vita e delle sue relazioni. La città è a questa altezza cappio al libero sfogo passionale, in cui l'eroe si depotenzia in cittadino, in cui la forza vitale si mortifica in routine quotidiana, luogo che smorza il travaglio e che limita la libertà del *Wanderer*: non è ancora quella sede dell'emergenza e del pericolo concentrato che diverrà nel primo Novecento, non è ancora, in senso stretto, *metropoli*.



### 6. Figure di Parigi. Wagner e Baudelaire

Alla romantica fuga dal destino di abbruttimento di un'umanità schiava degli spietati meccanismi produttivi imposti dalla rivoluzione industriale si può accostare il disprezzo per la *Zivilisation* di Wagner, che descrive l'esposizione universale di Parigi del 1867 in parallelo a Baudelaire: "Tutto mi aveva riempito di orrore e di angoscia: vedevo in anticipo tutti i vizi della popolazione della grande città, debolezza e morbosità, ottusità e desiderio malvagio, stupidità e repressione della vitalità naturale, terrore e paura, accanto a sfrontatezza e perfidia"<sup>186</sup>.

La Parigi sventrata e riordinata tra il 1850 e il 1870 dagli interventi di razionalizzazione urbanistica promossa da Napoleone III e coordinata dal barone Georges Eugène Haussmann, è emblema della rivoluzione urbana di cui Wagner riconosce solo l'aspetto decadente. Il compositore non coglie dunque il valore epocale di una riprogettazione ambientale per mezzo dei *grand travaux*, che cambiano la fisionomia parigina così come cambieranno il volto di Berlino il secolo successivo. *Boulevards* alberati sostituiscono i tortuosi vicoli dei quartieri medievali (pensiamo all'Île de la Cité) al fine di evitare problemi di ordine pubblico come la costruzione di barricate, o l'insorgere di difficoltà di natura igienica, le strade e i *passages* si illuminano di lampioni a gas, nuovi acquedotti e nuove fognature segnano lo scarto urbanistico con l'*Ancien Regime*.

Di grande interesse risulta da questo punto di vista la differenza che verrà rilevata da Kracauer tra l'immagine di città che sorge spontaneamente, creazione amorfa del caso priva di forma quanto la natura, e dunque somigliante al paesaggio, e l'immagine di città configurata consapevolmente da una volontà artistico-urbanistica<sup>187</sup>. La Parigi pre-haussmanniana, priva di un progetto costruttivo unitario, si traduce in seguito ai "grandi lavori" nel prodotto di un piano specifico e razionale.

Se Wagner viene generalmente associato al *Sinn-bild* zarathustriano del mago inteso come istrionico commediante e astuto in-

186 R. Wagner, *Briefe an H. v. Stein*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, E.W. Fritsch, Leipzig 1888, X, p. 319.

187 S. Kracauer, *Strade a Berlino e altrove* (1964), trad. it. a cura di D. Pisani, Pendragon, Bologna 2004, p. 55.

cantatore<sup>188</sup>, alle sue parole contro la metropoli sembra fare eco il discorso della cosiddetta “scimmia di Zarathustra”, il “pazzo furioso” il cui anatema contro la grande città “è la summa del ‘romantico’”<sup>189</sup>, compendio della wagneriana nostalgia di una “patria metafisica”<sup>190</sup>. Solo il potere magico-quietivo e insieme propulsivo-rivoluzionario dell’opera d’arte totale consente al popolo (*Volk*) di innalzarsi al di sopra della “melma cittadina”, della schiavitù del lavoro, della disperante ordinarietà della vita, e di realizzare il “miracolo di una formata pienezza comunitaria”<sup>191</sup>, l’utopia di una corrispondenza tra opera d’arte e vita. La funzione propulsiva e rivoluzionaria dell’opera d’arte wagneriana richiede una partecipazione attiva, una concentrazione che distoglie dall’ordinario ed immedesima lo spettatore nell’eroe, nel dio che agisce sulla scena come simbolo di un’umanità potenziata e di un destino condiviso. La rivoluzione prospettata nel clima fervido e appassionato della generazione “romantica” del tardo Settecento riaffiora quindi nel clima rivoluzionario del 1848: la tracotanza di Prometeo dei confronti di Zeus trova una nuova espressione simbolica nell’eroe ribelle Siegfried, che ne *L’anello del Nibelungo* spezza la lancia di Wotan, padre degli dèi di un Olimpo non più greco ma germanico.

Nella nuova epoca vagheggiata da Wagner non c’è dunque posto per “l’inferno della *Zivilisation*”, ossia per la “cattiva modernità”, in cui “l’arte è degradata a divertimento [...] e conferma la trasformazione del popolo in massa”<sup>192</sup>. Il compositore tedesco si fa portavoce di un antimodernismo che sfocia addirittura nella convinzione che ogni autentica rivoluzione non possa che comin-

188 Cfr. Za IV, *Il mago*, cit., pp. 286-293. Per un’esegesi della figura zarathustriana del mago-Wagner cfr. G. Gurisatti, *Zarathustra e il mago. Il gioco delle maschere nell’opera di Nietzsche*, in *Lo Zarathustra di Nietzsche: C.G. Jung e lo scandalo dell’inconscio*, a cura di M. Gay-I. Schiffermüller, Moretti&Vitali, Bergamo 2013, pp. 223-56; cfr. anche Id., *Scacco alla realtà*, cit., pp. 35-40.

189 Cfr. M. Cacciari, *Metropolis*, cit., p. 32.

190 Cfr. S. Barbera-G. Campioni, *Il genio tiranno*, cit., p. 22: “Il pazzo furioso che rovina l’elogio della follia di Zarathustra, che sputa veleno verso la città, e di cui Zarathustra disprezza il disprezzo, è però, in alcuni riferimenti rivelatori, anche il Wagner metropolitano”.

191 Cfr. *ivi*, p. 60.

192 *Ivi*, p. 62.

ciare con l'incendio di Parigi<sup>193</sup>, inaugurando così un celebre parallelismo tra città e deserto.

Il radicalismo di Wagner va relazionato al fallimento della rivoluzione del '48 in Germania: posto innanzi all'evidenza politica dello sgretolarsi degli ideali di unità e libertà, saldamente intrecciati al suo personale progetto di dramma universale e di ricostituzione di un'identità mitica, Wagner constata l'avanzata del deserto urbano e industriale. Alla profezia wagneriana: "Nessuno di noi toccherà la terra promessa; morremo tutti nel deserto"<sup>194</sup>, fanno eco il monito zarathustriano: "Il deserto cresce: guai a colui che cela deserti dentro di sé!"<sup>195</sup>, nonché lo scenario prospettato da Klages, per il quale l'uomo della metropoli è ormai ridotto a vivere

In un tempo in cui [...] le immense città ricoperte di filo metallico sembrano oasi sempre più insicure all'interno di un deserto che continua a espandersi sulla superficie della terra, nella quale la sopravvivenza dell'ultimo albero della foresta vergine è solo ancora questione di pochi anni, dove l'umanità di una volta, l'umanità dei templi, dei culti, delle immagini divine, assassinata dai colpi della "civilizzazione" (*Zivilisation*) giace negli spasmi della morte [...].<sup>196</sup>

A monte di queste visioni ci appare ancora una volta, come padre nobile e combattivo, Schopenhauer, strenuo oppositore della gazzarra cittadina ed in questo ispiratore del nietzscheano *pathos* della distanza. Nel capitolo dei *Parerga* intitolato *Del chiasso e dei rumori* il filosofo di Danzica descrive il disagio del pensatore immerso nel frastuono volgare: la pienezza dell'uomo di genio oppone la solitudine e l'elevazione dell'aquila, che tutto contempla dalle sue alture, alla volontà gregaria dell'uomo comune che aspira invece alla socievolezza, al rumore e agli stimoli delle vie strepitanti e brulicanti. Sono questi

193 Cfr. Lettera di Wagner a Uhlig, 22 ottobre 1850, in H. Mayer, *Richard Wagner*, trad. it. di B. Bianchi, Mondadori, Milano 1967, p. 20. Cfr. S. Barbera-G. Campioni, *Il genio tiranno*, cit., pp. 13-38.

194 R. Wagner, *Briefe an Röckel*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, C.F.M. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig 1907<sup>4</sup>, p. 70.

195 *Za IV, Tra figlie del deserto*, § 2, p. 348. Sulla questione della metropoli nello *Zarathustra* cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., pp. 205-219.

196 L. Klages, *Nietzsche. Le sue conquiste psicologiche* (1926), trad. it. a cura di G. Lacchin, Mimesis, Milano 2006, p. 224.

gli albori della riflessione di Nietzsche sullo spirito libero contrapposto all'ultimo uomo e alla comunità-*Gemein*, costituita dalle mosche del mercato: tanto schopenhaueriana quanto nietzscheana è dunque l'immagine del tipo-filosofo che rifugge la dimensione pubblica, l'*agorà* intesa come la piazza dei molti-meschini (*oi polloi-kakoi*).

Del resto, se la definizione di uomo come "animale politico" (*zoon politikon*) è luogo classico della filosofia aristotelica, altrettanto note sono le considerazioni di Aristotele legate alla necessità di liberarsi dagli affanni della gestione dei beni familiari (*oikos*) e dalle distrazioni della vita pubblica cittadina per giungere alla più alta forma di felicità ossia alla disinteressata contemplazione di ciò che è in sé (*theoria*) propria del filosofo<sup>197</sup>.

Seppur lontano dall'idea di una "teoresi pura" intesa come contemplazione metafisica, Nietzsche si risolve a sua volta per "la buona solitudine, la libera leggera animosa solitudine"<sup>198</sup>, sceglie la *Berges-Freiheit*, la libertà dei monti, l'aria fresca e il nitore dei ghiacciai, la solitudine della propria caverna, ma anche la beatitudine che egli sente risuonare nella *Barcarola* di Chopin, e che si prova nel "giacere per lunghe sere estive in una barca", lontani ed isolati dalla con-fusione della spiaggia, "che è così noiosa, sporca, malsana in vicinanza della plebaglia più chiasmata e avida"<sup>199</sup>. La dimensione sociale cittadina, dunque, seppur forse non immediatamente sovrapponibile a quella della folla, chiama in causa quel fondamentale rapporto tra il filosofo e i molti che già il mito della caverna platonico ci insegna essere non solo fonte di incomprendimento e scherno, ma addirittura potenzialmente foriero di morte.

Disilluso tanto nei confronti della *naiveté* del romanticismo nostalgico di Wagner quanto nei confronti di ogni ottimistica eco illuminista relativa al progresso, Baudelaire si assume la gravosa paternità del concetto di *modernité*, che si tinge di cupi colori melanconici nella Parigi "città di fango"<sup>200</sup>. Proprio contro qualsiasi

197 Cfr. Cfr. Aristotele, *Pol.*, 1253 b 2-8.

198 JGB, § 25, p. 32.

199 MA II, *Il viandante e la sua ombra*, § 160, pp. 198-199.

200 C. Baudelaire, *Il crepuscolo della sera*, in Id., *I fiori del male e altre poesie* (1857), trad. it. di G. Raboni, Einaudi, Torino 1993<sup>3</sup>, p. 155.

lettura teleologica ed escatologica della civiltà moderna Baudelaire scrive nel 1855 parole celebri:

Vi è ancora un errore dal quale voglio guardarmi come dall'inferno. Intendo parlare dell'idea di progresso. Questo fanale oscuro, invenzione del filosofismo attuale, brevettato senza garanzia della Natura o della Divinità, questa lanterna moderna che getta tenebre sopra tutti gli oggetti della conoscenza; la libertà svanisce, il castigo scompare. Chi vuol vederci chiaro nella storia deve anzitutto spegnere questo fanale perfido.<sup>201</sup>

Le riflessioni sui *Salon* a partire dal 1845 e sullo *Spleen de Paris* sino a *Le peintre de la vie moderne* del 1863, modellano la grande città come proscenio in cui alla fede entusiastica nell'inarrestabilità del progresso e all'idea di un irresistibile impulso dello spirito del mondo al miglioramento fanno da contraltare i "fiori del male" della noia, dell'ebbrezza degli *chiffonnières*, dell'angoscia e dell'agonia dell'arte che cede il posto alla massificazione industriale. La situazione affettiva dell'io cittadino è quella luttuosa in cui "Speranza/piange disfatta e Angoscia, dispotica e sinistra,/ va a piantarmi sul cranio la sua bandiera nera"<sup>202</sup>. Lo *spleen* è certo uno stato d'animo interiore, in cui l'anima schiacciata "geme nel suo tedio infinito"<sup>203</sup>, ma questo offuscamento è la stessa tonalità emotiva della città: "anche fuori è caligine"<sup>204</sup>. Con i suoi cieli grevi, le sue piogge, i suoi scorci sordidi, Parigi è crollo in atto di ogni mitologia originaria che canti il vivido ed autentico scambio simbolico tra anima dell'uomo e anima del paesaggio. Figure dello *spleen* sono perciò

gli stracci logori dei mendicanti, gli sguardi "pigri e fatali" delle prostitute, la cupa ostinazione dei giocatori d'azzardo, il volto affaticato dei nottambuli; la sera e il mattino e i loro crepuscoli, la nebbia dei sobborghi, il fango delle strade, la pioggia, il freddo, l'oscurità dell'inverno, il caldo soffocante di un'arida stagione; "i mobili ottusi, polverosi e

201 C. Baudelaire, *Esposizione universale – 1855*, trad. it. di E. Somarè in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, pp. 782-783.

202 C. Baudelaire, *LXXVIII Spleen*, in Id., *I fiori del male e alter poesie*, cit., p. 121.

203 *Ibidem*.

204 Cfr. G. Frank, *Forme del paradosso. Il doppio volto dell'opera tra Baudelaire e Nietzsche*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 45.

sbrecciati”, il caminetto spento, senza fiamma né brace, i lampadari che gettano pallidi riflessi, la luce dei lampioni in una notte senza stelle: tutto ciò è noia, tristezza, malinconia, abbandono.<sup>205</sup>

Il nichilismo nietzscheano, l'avanzata del deserto, del nulla, del non senso che erode e dissolve i valori, si incarna nella metafora baudelaireiana del poeta che perde la sua aureola nel fango lungo un boulevard che lo porta all'interno di un bordello. Il simbolo sacrale del vate cade nella melma del selciato mentre egli è costretto a schivare cavalli e carrozze. Il “mangiatore d'ambrosia”, il “bevitore di quintessenze”<sup>206</sup> non rimpiange tuttavia il suo simbolo distintivo: l'abbandonarsi in incognito al caos della metropoli, alle bassezze e alla crapula, comporta un cambio di prospettiva e di postura: “la parola poetica sembra spogliarsi della sua autenticità, della sua facoltà di essere irripetibile e unica, così come accadrà all'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”<sup>207</sup>.

Qualsivoglia romanticismo nostalgico fondato sulla polarità tra *city e country*<sup>208</sup> è neutralizzato, e il binomio *Genie-Natur* è definitivamente infranto: a distanza di un secolo dal movimento trasgressivo degli *Stürmer*, e di oltre un ventennio dalle *chance* rivoluzionarie dei moti del '48, una terza ondata di “controcultura” che abbiamo riconosciuto nelle figure del *flâneur*, del *bohémien* e del *dandy* si oppone alla morale borghese e al crollo della civiltà connesso all'avvento del positivismo e alla cosiddetta seconda rivoluzione industriale.

La critica baudelaireiana approccia la grande città con sguardo dissacrante e sarcastico dall'interno, dal ventre molle di essa: la lotta al conformismo e al perbenismo di una borghesia depositaria di quello che Marx aveva da pochi anni definito come “capitale”,

205 Ivi, p. 46. Cfr. C. Baudelaire, *Il gioco*, in Id., *I fiori del male*, cit., p. 157. Cfr. anche W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, trad. it. di R. Solmi in Id., *Opere complete. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, vol. VII, pp. 378-415, con un'appendice alle pp. 416-439.

206 Cfr. C. Baudelaire, *Perdita d'aureola*, in *Lo spleen di Parigi*, trad. it. di R. Bacchelli, in Id., *Poesie e prose (1869)*, trad. it. a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, p. 403.

207 V. Giordano, *Immagini e figure della metropoli*, Mimesis, Milano 2013, p. 15.

208 Cfr. F. Williams, *The Country and the City*, Chatto and Windus, London 1973, p. 147.

non ha più nulla del richiamo all'Arcadia pre-industriale, al *genius loci*, al buon tempo antico, all'autenticità dell'abitare.

Lo scarto simbolico dalla dimensione cittadina a quella metropolitana si può probabilmente riconoscere nell'avvento del *passage* parigino: al suo prototipo in legno, inaugurato nel 1786 a Parigi nei giardini del "Palace Reale" per volere del Duca d'Orléans, seguono, a partire dagli anni '20 dell'Ottocento, le gallerie coperte in muratura, caratterizzate dall'impiego del ferro e del vetro. In concomitanza con lo sviluppo dei primi processi di industrializzazione, nonché con il forte aumento demografico, il *passage* risponde a quelle nuove esigenze che la piccola bottega non poteva esaudire: lo spazio cittadino viene ridefinito da queste passeggiate al coperto dalle ampie tettoie in vetro, illuminate dai primi lampioni a gas e su cui si affacciano negozi, boutiques e caffè, in un caleidoscopio di vetrine e superfici riflettenti. Primo grande luogo di consumo e di esposizione della merce, il *passage* diviene di per sé oggetto di contemplazione, spazio che rivoluziona il concetto stesso di acquisto e imprescindibile banco di prova per il neonato capitalismo. L'imponente lavoro di Benjamin sui "*Passages*" di Parigi, ovvero il *Pas-sagen-Werk*, mostra la volontà di "cogliere, nella Parigi della prima metà dell'Ottocento, l'emblema della nascita della modernità, alla luce dei nuovi spazi urbani e delle nuove tecniche conoscitive"<sup>209</sup>. Ecco che ad una prima soglia rappresentata dalla città tardo medievale, oggetto dell'analisi di Weber, e ad una seconda caratterizzata dal giusnaturalismo barocco, segue il passaggio-*passage* epocale della Parigi ottocentesca, che Baudelaire delinea attraverso i caratteri della prostituta, del giocatore, dello straccivendolo, del borghese, del saltimbanco, dell'impiegato, del mendicante, del *bohémien*, del *flâneur*, del *dandy*.

Proprio lo stile di vita *bohème*, fatto di precarietà, dissolutezza e miseria apre una delle più suggestive finestre sulla metropoli parigina: l'incontro lungo la Senna tra Balzac e Baudelaire, avvenuto negli stessi anni in cui quest'ultimo frequentava insieme a Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Eugène Delacroix e Alexandre Dumas il *Club des Hashishins* presso l'Hôtel de Lauzun, incarna un intreccio tra le descrizioni ironiche e caricaturali della *Comeédie humaine*,

209 Cfr. G. Gurisatti, *Parigi, capitale del XIX secolo. Walter Benjamin e la soglia della modernità*, in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli*, cit., p. 80.

che tentano di esorcizzare le mostruosità della nuova vita borghese, e le melanconiche allegorie de *Les Fleurs du Mal*. Se l'eroe romantico sprezza la grande città industriale, l'atteggiamento baudelaireiano verso il *ménage* urbano è più articolato e ambiguo, si complica e arricchisce se messo in relazione con una letteratura coeva che coinvolge tra gli altri Flaubert, Zola, Bourget, Taine, Hugo, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Dalla prospettiva decadentista di crisi esistenziale e polemica antiborghese, i cosiddetti *Poètes maudits* ci invitano, più o meno metaforicamente, ad edulcorare l'abisso attraverso il vino (*Enivrez Vous!*), ovvero attraverso le esperienze lisergico-oniriche dell'assenzio, dell'hashish, dell'oppio e del laudano, che trasfigurano lo squallore dei vicoli fangosi, la povertà degli *atelier* parigini, l'immagine ripugnante della città-insetto (*fourmillante cité*)<sup>210</sup>, in paradisi artificiali. Ecco che, se è indubbio che “non v'è figura e tipo umano, più del dandy, in cui l'idea del ‘fare della propria vita un'opera d'arte’ acquisti una forma e uno stile altrettanto concreti e vissuti”<sup>211</sup>, e se è senz'altro vero che al dandy di Baudelaire è coesenziale una rigida etica della padronanza, governata fin nel minimo dettaglio e assimilabile all'*ethos* stoico e cinico<sup>212</sup>, altrettanto condivisibile è la tesi apparentemente opposta che riconosce nell'universo di Baudelaire “le figure esemplari della dispersione e dello smarrimento”<sup>213</sup>. Si tratta, a ben vedere, di una interrelazione tra forma e sua dissoluzione affine a quella che intercorre, in Nietzsche, tra saggia autopoiesi “apollinea” e lirico orgiasmo dionisiaco. “Alla disciplina ascetica del dandy”, scrive Giorgio Franck, “alla sua morale dello sforzo *si contrappone*, in Baudelaire, l'esperienza dell'ebbrezza posta sotto il segno della dispersione”<sup>214</sup>.

Noi diremmo, piuttosto, che tale esperienza caotica e confusiva *si integra*, con quella della composta eleganza e della cura, convivendo e coesistendo polarmente con essa laddove, direbbe Nietzsche, “Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso”<sup>215</sup>. Il sé scrupolosamente coltivato, gestito con

210 Cfr. C. Baudelaire, *I sette vecchioni*, in Id., *I fiori del male e altre poesie*, cit., p. 143.

211 G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., p. 327.

212 Cfr. *ivi*, pp. 327-340.

213 G. Franck, *Forme del paradosso*, cit., p. 40.

214 *Ivi*, pp. 40-41.

215 GT, § 21, p. 145.



sprezzatura e squisita ironia, plasmato con accuratissima *nonchalance*, si vaporizza *temporaneamente*, fuoriesce da se medesimo ubbidendo all'esigenza dell'*ex-stasis* per poi tornare alla propria auto-coincidenza. Non si tratta certamente di una dinamica indolore: l'attimo della sospensione, l'intervallo che pone il mondo tra parentesi, è estasi momentanea, perdita di sé e liquefazione del limite transitoria in cui le barriere cadono solo per rigettare l'io entro i propri angusti confini. Il genio artistico, come si è visto in Schopenhauer, perviene nella contemplazione estetica all'"oblio di ogni individualità", alla "totale dimenticanza della propria persona"<sup>216</sup>; si colloca in un luogo extratemporale raggiunto "con un sublime atto intuitivo" in cui "ottiene felicità, benessere, calma, serenità, beatitudine, ed è, *per quel momento*, libero 'dal giogo oltraggioso della volontà'"<sup>217</sup>. Ma si tratta, appunto, solo di un momento: l'artista è condannato a scontrarsi nuovamente con la realtà quotidiana, ad oscillare tra estasi creativa e mediocrità giornaliera; da qui la sua peculiare misantropia, il suo impaccio nelle situazioni più banali, la sua condotta priva di moderazione (Torquato Tasso).

La differenza con Baudelaire è tuttavia decisiva, giacché l'estasi schopenhaueriana è – platonicamente – "osservazione oggettiva dell'idea e del bello"<sup>218</sup>, è emancipazione dalla schiavitù del *Wille* intesa come dimensione sensuale, corporea, desiderativa, mentre la narcosi di Baudelaire corrisponde ad uno sprofondare proprio nel crogiolo carnale delle qualità sensibili, dove l'ebbrezza è esattamente incantamento psico-fisico: se la grazia istantanea di Schopenhauer è estemporanea redenzione e culmine della lucidità, quella di Baudelaire rappresenta il suo cupo rovescio speculare. Mentre si è insistito molto sul carattere de-realizzante dell'allegoria come radicale effrazione del rapporto empatico, mimetico, simbiotico-osmotico, in-differente e coincidente tra immagine e parola, significante e significato, contenuto e forma<sup>219</sup>, non si è forse evidenziato ancora a sufficienza come l'azione luttuosa e

216 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, § 36, p. 384.

217 *Ibidem*. Cfr. G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., p. 233. Cfr. *supra*, pp. 169-171.

218 G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza*, cit., p. 232.

219 Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni*, cit., pp. 51-125; Id., *Scacco alla realtà*, cit., pp. 49-86.



distruttiva dell'allegorico sulla realtà delle cose si leghi in modo rilevante all'esperienza distorsiva – e dunque a sua volta de-realizzante – dell'ebbrezza.

Hans Robert Jauss per primo sostiene esplicitamente che ciò che giustifica “il discorso sulle esperienze nell'estasi da droga è anzitutto per Baudelaire l'analogia con l'attività poetica”<sup>220</sup>.

Nell'ebbrezza da hascisc dei *Paradisi artificiali*, che rivelano un gioco analogico “sorprendente e insieme problematico”, tra esperienza allucinatoria ed allegoria<sup>221</sup>, si assiste all'affastellamento stravagante ed alchemico di elementi eterogenei: nel “delirio chimico” si esprime l'arbitrio del montaggio allegorico, l'inanimato si anima, sconcertanti equivoci sparigliano le grammatiche convenzionali, nel sogno l'intermittenza anti-simbolica della derealizzazione raggiunge il parossismo:

Delicate, mediocri, o anche brutte, le pitture del soffitto si rivestiranno di spaventevole vita; la più grossolana carta da parati che tappezzi le pareti di un albergo potrà dilatarsi e approfondirsi come uno splendido diorama. Ninfe dalle carni abbaglianti vi guardano con occhi più fondi e più limpidi del cielo e dell'acqua; i personaggi del tempo antico, rivestiti di abiti sacerdotali e militari, scambiano con voi, in un semplice sguardo, solenni confidenze.<sup>222</sup>

Alla follia combinatoria dell'allucinazione allegorica fa da sfondo la metropoli grigia delle masse condannate al routinario inferno dell'inespressività che Baudelaire associa alla dimensione di un tempo della prostrazione di Lucifero, angelo caduto. È il tempo-palude della desolazione e della noia, del soffocamento dell'io. Parigi come proscenio di figure convulse, che rimandano alle atmosfere dei racconti di Edgar Allan Poe, ed in particolare al racconto *Man of the crowd*, in cui un convalescente all'ora del crepuscolo osserva il flusso della folla in strada dagli appannati vetri di un caffè di Londra: “Vedevo la gente solo come una massa di esseri associati da una relazione di vicinanza. Ben presto cominciai a guardare i

220 H.R. Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, trad. it. di O. Vox, in “Bel-fagor”, V, XXXV, 1980, p. 506.

221 Cfr. G. Franck, *Forme del paradosso*, cit., p. 41.

222 H.R. Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, cit., p. 481.



dettagli, interessandomi minutamente delle innumerevoli varietà di figure, abiti, atteggiamenti, visi e fisionomie<sup>223</sup>.

Dal racconto emerge chiaramente, come paradigmatico tipo umano della modernità, lo spettatore: colui che fissa la fluidità e l'impermanenza della massa informe per poi farne un inventario per ceti, classe, professione, abbigliamento, gestualità e caratteri<sup>224</sup>. La folla diviene così, per il collezionista di osservazioni, uno spettacolo curioso ed eccentrico, tutt'altro che monotono e grigio. L'esperienza dell'osservatore-spettatore si tramuta presto, nella novella di Poe, in quella dell'inseguitore, ossessionato da uno specifico *man of the crowd* e dai misteriosi oggetti che reca con sé: Poe inaugura dunque la figura del detective, che troverà la sua fortuna con il personaggio di Sherlock Holmes di Sir Arthur Conan Doyle, apparso per la prima volta nella celebre novella *Uno studio in rosso* (1887).

Se imboccare la via della genesi del genere giallo non è nei nostri intenti, risulta tuttavia straordinaria la descrizione-catalogazione dei tipi antropologici della Londra di metà Ottocento operata da Poe e da Doyle (uomini d'affari, nobili, mercanti, avvocati, commercianti, agenti di borsa, impiegati, borseggiatori, giocatori professionisti, bellimbusti, militari, megere e bambine, ubriaconi, facchini, carbonai, gobbi, suonatori d'organetto, ammaestratori di scimmie, venditori ambulanti ebrei, accattoni e così via), che ci rivela come quella che indistintamente viene definita "massa metropolitana" sottenda un'articolazione e una stratificazione che rende affatto semplicistico il binomio "proletariato"-"borghesia". Lo spettatore vive qui una relazione che oscilla tra lo stupore e il disincanto, tra la contaminazione con lo spettacolo della massa e il distacco<sup>225</sup>.

223 E.A. Poe, *L'uomo della folla* (1840), trad. it. di D. Palladini e I. Donfrancesco, in Id., *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Newton Compton, Roma 2007<sup>3</sup>, p. 126.

224 Cfr. V. Giordano, *Immagini e figure della metropoli*, cit., pp. 108-111.

225 Cfr. Ivi, pp. 110-111.

### 7. Le metropoli e la vita dello spirito. Il blasé a Berlino

Si è visto come il *bohémien* nella sua disperata ingenuità, il *dandy* nel suo raffinato esclusivismo e *flâneur* nella sua onirica lentezza rappresentino – insieme al “poeta maledetto”, al cacciatore-vampiro di immagini, al cospiratore e all’osservatore della folla – alcune delle figure di soglia e dei simboli crepuscolari che incarnano un passaggio epocale rispetto alle “forme di vita” della sincera trasparenza illuminista, dell’“anima bella” e del titanismo romantico: il sogno ad occhi aperti della *Belle Époque* parigina, sul quale si staglia l’ombra rimuginante di Baudelaire, si rivela a sua volta innervato di elementi melanconici, nichilistici, angoscianti, che mettono in crisi ogni scanzonata e fiducia nel progresso scientifico ed ogni ottimismo circa le possibilità della tecnica.

Si giunge così alle soglie della metropoli primo-novecentesca descritta da Simmel, nata sotto il segno della *crisi* (valoriale, sociale, economica, politica), ma anche dell’immediatezza, della brevità, e dell’impatto efficace che scardinano l’interazione simbolica autentica. L’elemento casuale ed incoerente della metropoli, il groviglio delle sue strade, i suoi “brandelli umani” e le luci della sua notte rinviano ad una bulimia degli impulsi in cui ogni codice dualistico viene delegittimato in favore di un prospettivismo e di una discontinuità coerenti con la serie di *choc* a cui la città sottopone i suoi abitanti. Da simbolo, la città si traduce in segno, o meglio, in insieme frammentario di segni privi di referenti e quindi di realtà.

La Parigi allegorica di Baudelaire, derealizzante e choccante, satanicamente priva d’aura, luttuosa rovina di ospedali, edifici cadenti, vicoli, magazzini, fumerie e bordelli, diviene l’origine archetipica della Berlino dei primi tre decenni del Novecento. Questo passaggio dalla Parigi capitale moderna del Secondo Impero alla Berlino capitale del XX secolo costituisce notoriamente uno dei decisivi snodi di riflessione del *Passagen-Werk* di Benjamin, il quale riconosce nella culla delle avanguardie poetico-figurative, del razionalismo tecnico-industriale, artistico e architettonico, sede della nascente cultura di massa, “quel ‘presente’ che [...] coglie nella Pa-

rigi del XIX secolo [...] la soglia epocale recante *in nuce* il destino (o l'utopia) della propria cultura e della propria arte"<sup>226</sup>.

In tale decisiva costellazione storica possiamo dunque considerare Berlino come divinità moderna che racchiude in sé i tratti di Proteo e Medusa: proteiforme in quanto luogo dell'incessante mutevolezza che diviene occasione feconda per la creazione del nuovo, medusea in quanto *anche* luogo della paralisi impietrente di un'anima che si perde nelle case-alveari e nell'impasto minaccioso-luttuoso di edifici giganti, fumo e anonima folla<sup>227</sup>. Così la *schöne Seele* schilleriana intesa come armonica sintesi di sensibilità e dovere morale, ed il *flâneur*-gentiluomo inebriato dal suo smarrimento, che passeggia trasognato e avulso da urgenze, appaiono paradossalmente destinati da un lato a sperimentare un fruttuoso camaleontismo sinonimo di libertà creativa, dall'altro a soccombere in una "città pietrificata" e pietrificante<sup>228</sup>.

In consonanza con Baudelaire, Simmel riconosce nella metropoli l'essenza – non immobile ma paradossalmente dinamica – della modernità; ciò che in particolare caratterizza la vita cittadina è la corrispondenza tra dimensione dell'intelletto, inteso come *Verstand* e dunque come facoltà logico-combinatoria, e l'economia monetaria (prefigurata dal tipo del mercante zarathustriano)<sup>229</sup>. Si potrebbe dire che alla dialettica tra *Geist* (spirito) e *Seele* (anima) a fondamento della filosofia di Klages, si affianchi quella che Simmel individua tra *Verstand* (intelletto calcolante) e *Gemüt* (animo come fondamento sintetico di rapporti sociali ormai liquidati)<sup>230</sup>.

L'ipertrofia metropolitana risulta dunque direttamente proporzionale ad un atteggiamento "strumentale e calcolistico tanto nei confronti delle relazioni tra le persone quanto nei confronti della

226 G. Gurisatti, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit. in M. Vegetti (a cura di), *Filosofia della metropoli*, cit., p. 82.

227 Cfr. F. Buono, *Stemma di Berlino*, cit., p. 14.

228 Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., pp. 797, 809.

229 Cfr. Za III, *Del passare oltre*, p. 201: "il sovrano gira intorno alla più terrestre delle cose – che è l'oro dei mercanti. [...] Sputa su questa città di mercanti e torna indietro!"

230 Cfr. M. Cacciari, *Metropolis*, cit., p. 10.



vita in generale<sup>231</sup>. Il denaro, come Simmel esplicita nella sua opera più articolata, “favorisce il predominio delle funzioni intellettuali sulle funzioni emotive<sup>232</sup>. Se già in Balzac il denaro dissolveva gli antichi rapporti patriarcali, esso diviene per Simmel un equivalente universale che tende a livellare le differenze qualitative ed induce ad approssiare insieme di fenomeni sempre più ampi nei termini di neutralità oggettiva, come merci che in quanto tali hanno sempre un prezzo<sup>233</sup>.

Prodotto emblematico di questa costellazione di forze, rileva Jedlowski, è il paradigma antropologico del *blasé*, la cui indifferenza nei confronti della varietà qualitativa delle cose e dei caratteri individuali tradisce una sudditanza al denaro in quanto livellatore del mondo: “in una transazione in denaro tutte le persone sono equivalenti, non perché ognuna di esse abbia valore, ma perché nessuna ne ha. Vale soltanto il denaro<sup>234</sup>. L’atteggiamento *blasé* di chi ha già visto tutto diviene arma di difesa contro la costante sovraesposizione agli impulsi della metropoli e all’intensificazione della vita nervosa (*Steigerung des Nervenlebens*): l’uomo metropolitano si schermisce innanzi alla contraddittoria esplosione di stimoli che costantemente lo investe, dal momento che qualsiasi breccia emotiva costituirebbe un serio rischio per la sua psiche. Anche in Simmel quindi si riconosce tutta l’ambivalenza di una metropoli in cui la massima espressione del dinamismo e della libertà prospettica costantemente rischia di rivolgersi in anestizzazione ed incapacità di percepire le differenze. Lo stesso soggetto è lacerato tra la resistenza al proprio livellamento e alla propria dissoluzione all’interno del meccanismo tecnico-sociale da un lato, e la connivenza con l’economia monetaria dall’altro. L’intellettualismo (*Verstand*) come facoltà contrapposta alla sentimentalità (*Gemüt*) diviene così l’arma che difende dalla violenza della metropoli ed insieme l’arma al servizio del denaro.

---

231 P. Jedlowski, *Introduzione* a G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 21.

232 G. Simmel, *Filosofia del denaro* (1900), trad. it. a cura di R. Liebhart, A. Cavalli e L. Perucchi, UTET, Torino 1984, p. 607.

233 L’oggettività e l’impersonalità delle operazioni di scambio monetario, che prescindono dal carattere dei soggetti coinvolti, nondimeno hanno la loro scaturigine nell’individualismo e nell’egoismo. Cfr. Ivi, p. 618.

234 Ivi, p. 611.



“Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze”<sup>235</sup>: egli è incarnazione del fenomeno estetico che Simmel definisce *Entfärbung*, “scoloramento”, tendenza a sbiadire<sup>236</sup>. Anestetizzato da ogni forte sentire, “navigato a ogni esperienza, incapace di stupore, sempre alla ricerca di sensazioni inaudite”<sup>237</sup>, egli, più che dello *Spleen* baudelaireiano – che *sente* fisiologicamente e psicologicamente il tedio, la tristezza, l’agonia di esistere – si fa interprete di quella tonalità emotiva melanconica del disinteresse che già caratterizzava l’indovino zarathustriano, per il quale “tutto è indifferente, nulla vale la pena”<sup>238</sup>. “Si produce così”, scrive Pinotti, “l’individuo *Blasé*, vero e proprio idealtipo antropologico metropolitano, erede moderno dell’*homo melancholicus*”<sup>239</sup>. Al sapore patico dell’uggia melanconica il *blasé* affianca pertanto un’indifferenza puramente intellettuale, che lo sbilancia verso il polo dello spirito oggettivo-calcolatore (nuovamente: *Verstand*) generato dall’economia monetaria. La resistenza del *blasé* all’“ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori ed interiori”<sup>240</sup> è perciò ben differente da quella di personaggi “come Ruskin e Nietzsche”, i quali per Simmel odiano appassionatamente la metropoli in quanto “trovano il valore della vita solo in ciò che è unico e non si lascia definire in modo univoco per tutti [...]”<sup>241</sup>. Da questo punto di vista Simmel sembra proporre un’interpretazione piuttosto unilaterale del problema-città in Nietzsche, non tenendo conto dell’ambiguo atteggiamento intrattenuto dal filosofo nei confronti di una realtà che non è mero oggetto di odio – come nel caso della “scimmia di Zarathustra” – ma di sovrana indifferenza, che può semmai tradursi positivamente in ricerca sperimentale di un terreno di chance liberatorie, in occasione per la creazione di nuovi valori e di nuove forme.

235 G. Simmel., *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 43.

236 B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXIX.

237 Ivi, p. XXVIII.

238 Za III, *Il convalescente*, p. 251. Cfr. anche A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., p. 216.

239 Cfr. A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., p. 132.

240 G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 36.

241 Ivi, p. 41.

L'analogia tra città e deserto inaugurata da Wagner riemerge nella "tacita avversione", nella "reciproca estraneità" e addirittura nella repulsione, che può rivolgersi in aggressione, che caratterizzano l'ansia o la fobia da contatto ravvicinato (*Berührungsangst*) tra uomini di città.

La necessità di tutelarsi rispetto alla permeabilità-porosità del proprio spazio privato risuona forse della celebre parabola schopenhaueriana della società dei porcospini, che più si avvicinano tra loro, più si feriscono l'uno con l'altro con i rispettivi aculei<sup>242</sup>. L'uomo metropolitano sarà dunque da un lato sradicato "dalla sua fissità conservativa"<sup>243</sup>, ovvero libero dal limitato orizzonte della provincia e dai suoi angusti vincoli sociali, dall'altro difficilmente si sentirà così solo ed abbandonato "come nel brulichio della metropoli"<sup>244</sup>, in quella folla che annulla la giusta distanza fra i corpi, revocando quel *Lebensraum* che si caricherà di drammatiche valenze politiche nella Germania hitleriana. L'unico *pathos* ascrivibile al *blasé* sarà dunque il nietzscheano *pathos* della distanza inteso come repulsione della prossimità, di cui mostreremo alcune declinazioni in relazione alla *Sociologia dei sensi*.

Non si tratta tuttavia, per Simmel, di una difesa dell'aristocrazia spirituale equivalente a quella argomentata da Nietzsche nella sezione intitolata *Che cos'è aristocratico?* In *Al di là del bene e del*

242 Cfr. A. Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, cit., vol. II, p. 884: "Una compagnia di porcospini, in una fredda giornata d'inverno, si strinsero vicini, vicini, per proteggersi, col calore reciproco, dal rimanere assiderati. Ben presto, però, sentirono le spine reciproche; il dolore li costrinse ad allontanarsi di nuovo l'uno dall'altro. Quando poi il bisogno di riscaldarsi li portò di nuovo a stare insieme, si ripeté quell'altro malanno; di modo che venivano sbalottati avanti e indietro fra due mali, finché non ebbero trovata una moderata distanza reciproca, che rappresentava per loro la migliore posizione. – Così il bisogno di società, che scaturisce dal vuoto e dalla monotonia della propria interiorità, spinge gli uomini l'uno verso l'altro; le loro molteplici repellenti qualità e i loro difetti insopportabili, però, li respingono di nuovo l'uno lontano dall'altro [...]". L'immagine degli aculei viene ripresa da Nietzsche nel senso di atteggiamento di difesa verso ciò che è piccolo e inficia la solitudine, cfr. Za I, *Delle mosche del mercato*, cit., p. 51: "Amico mio, fuggi nella tua solitudine! Io ti vedo assordato dal fracasso dei grandi uomini e punzecchiato dai pungiglioni degli uomini piccoli". Cfr. anche V. Vivarelli, *L'immagine rovesciata. Le letture di Nietzsche*, Marietti, Genova 1992, p. 85.

243 Cfr. M. Cacciari, *Metropolis*, cit., p. 11.

244 G. Simmel., *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 49.



*male*: in questo contesto in effetti il filosofo tratteggia genealogicamente la storia delle origini di una società aristocratica sulla base della “scala gerarchica (*Rangordnung*)” e della “differenziazione di valore (*Werthverschiedenheit*) tra uomo e uomo”<sup>245</sup>. Il *pathos* della distanza viene a rappresentare, in questa prospettiva, un’attitudine selettiva che comporta “costante ampiezza e altezza di sguardo”, presupponendo tanto un distanziamento orizzontale tra *aristoi* – come tra vette che emergono dalle nubi – quanto un distanziamento verticale tra signori e servi<sup>246</sup>.

Il *pathos der Distanz* del *blasé* dunque non corrisponde più alla percezione di un discrimine fra nobile e ignobile fondato su una gerarchia di gradienti di forza, ma ad un’avversione per chi ci è massimamente alieno proprio in quanto più prossimo. Siamo perciò al cospetto di una solitudine ben diversa da quella del *Freigeist*, dello spirito libero simboleggiato dall’aquila nietzscheana: delicatezza, cultura individuale, salute spirituale, insostituibilità qualitativa ed orgoglio si opacizzano sul volto del *blasé*, così come la crescente divisione del lavoro diviene per Simmel fenomeno di deperimento della personalità complessiva in favore della prestazione unilaterale<sup>247</sup>. Ecco che sfuma inesorabilmente nell’ombra l’originalità inimitabile di quel *dandy* i cui guanti sono “morbide parentesi per proteggere la mano nuda dal contatto indesiderato”<sup>248</sup>.

Se nel *blasé* il grigio è divenuto destino, per il *dandy* esso è ancora gioco, volontà di sfuggire all’imitazione attutendo la vistosità del colore, affidando all’eloquenza garbata del particolare la possibilità di farsi riconoscere dall’occhio esperto. Come sottolineavamo in relazione all’etica della padronanza del *gentilhomme* urbano, alla sguaia vista vistosità il *dandy* oppone la grazia come paradosso in cui il culmine dello studio si traduce in massima naturalezza. Si tratta dell’esercizio etico-pratico della sprezzatura: è necessario, riferiva Castiglione già dal cuore del mondo cortese,

245 Cfr. JGB, § 257, p. 175.

246 Cfr. A. Giacomelli, *Germanesimo dionisiaco*, cit., p. 137.

247 Cfr. *ivi*, p. 54. Cfr. anche G. Simmel, *La divisione del lavoro come causa della discrepanza tra cultura soggettiva ed oggettiva*, in *Id.*, *Filosofia del denaro*, cit., pp. 640-653.

248 G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, cit., p. 14.



che essa “nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”<sup>249</sup>.

Riflettendo sull’insofferenza nei confronti dell’esuberato caratteristico dei fenomeni metropolitani, Simmel tradisce la difficoltà – che fu per certi versi propria anche di Nietzsche – di sbarazzarsi del concetto di “individuo” in favore di un’intersoggettività originaria o di un *Geist* sovraindividuale: il desiderio fisiologico (nietzscheano e simmeliano), di indipendenza rispetto al sovrappollamento, il bisogno del singolo di respirare “aria delle cime”, rende problematica qualsiasi dimensione di reciprocità, in una prospettiva in cui il cittadino sembra fare di tutto per “impermeabilizzarsi”, per cercare vere e proprie profilassi a qualsiasi forma di osmosi tra interno ed esterno. “Filosofo della distanza”, Simmel riconosce così nel *blasè* da un lato un’individualità che sfuma nell’indifferenza, dall’altro un tentativo di difesa del singolo rispetto alla fagocitazione in un’alterità indistinta. Il tipo *blasè* appare così al contempo anestetizzato, insensibile, indifferente, scettico, disincantato, annoiato, eppure deciso a non cedere il proprio spazio vitale, a preservare la sua *differenza*.



#### 8. *L’occhio, l’orecchio e il naso. Sociologia dei sensi e forme della sensibilità*

Alla cosiddetta “sindrome tattile”, legata al problema sociologico della vicinanza fisica, Simmel affianca, nel suo saggio *Sociologia dei sensi* (1908), una vera e propria fenomenologia della percezione sensibile del prossimo, descrivendo i sentimenti di piacere o dispiacere, eccitazione o repulsione che conseguono all’interazione tra individui. Nella prospettiva di approfondire il nesso tra forme di vita e forme della sensibilità<sup>250</sup>, cercheremo di attraversare analiticamente questo testo simmeliano dedicato alla dimensione visiva come forma perfetta di reciprocità, all’udi-

249 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (1513-1518), a cura di N. Longo, Garzanti, Milano, 2000, I, XXVI, p. 60.

250 Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXVIII.



to come senso dell'unidirezionalità transitoria, e all'olfatto come senso dissociante per eccellenza.

La percezione sensibile, intesa come “mezzo per riconoscere l'altro”, è per Simmel sempre qualcosa di eccedente rispetto alla semplice sensazione: l'impressione immediata da un lato reifica l'altro soggetto, riducendolo a qualcosa che, per effetto della sua vista, della sua voce o del suo odore fa bene o non fa bene *a me*, dall'altro costituisce l'unica via d'accesso all'“essere psichico” dell'altro, non più oggettivato. Nella percezione sensibile sono dunque intessute in unità la relazione esteriore che guarda all'altro come oggetto (di piacere o di dispiacere) e quella interiore che guarda all'altro come soggetto (di conoscenza): “entrambi gli aspetti – il timbro della voce e il contenuto delle parole dette, l'aspetto fisico e il suo presumibile significato psicologico, l'elemento attraente o ripugnante dell'atmosfera olfattiva di una persona e quindi anche le inferenze istintive che in base a quella ci parlano della sua colorazione interiore, a volte persino del suo grado di cultura”<sup>251</sup>, costituiscono per Simmel gli inestricabili poli del nostro rapporto con l'alterità.

Relativamente al tema dello sguardo, nella *Sociologia dei sensi* l'occhio risulta la fonte di una “prestazione sociologica” assolutamente unica: nello sguardo vicendevole, la connessione tra individui attiva “la forma di reciprocità più immediata e pura che esista”<sup>252</sup>. Tale legame è così forte e fine, che “il suo unico possibile medium” è la linea retta tra gli occhi, la più breve nella relazione *vis-à-vis*<sup>253</sup>.

La minima deviazione di tale linea, procede Simmel, “il più impercettibile guardare di lato, distrugge in modo irrimediabile l'aspetto unico e caratteristico di quel legame”<sup>254</sup>. Espressione rivelativa di questa deviazione della reciprocità è la vergogna, in cui l'inabissarsi dello sguardo distolto revoca all'altro la possibilità di *leggermi* a pieno. “Sul filo della linea retta che interseca le due paia di occhi”<sup>255</sup>, rechiamo all'altro soggetto la nostra personalità, i nostri stati d'animo, i nostri impulsi.

251 G. Simmel, *Sociologia dei sensi* (1908), in Id., *Stile moderno*, cit., p. 86.

252 *Ibidem*.

253 Ivi, p. 87.

254 *Ibidem*.

255 Ivi, p. 88.

L'importanza sociologica dell'occhio è del resto intimamente legata all'espressività del volto che, in termini affatto fisiognomici, Simmel riconosce come "luogo geometrico" dei fondamenti interiori dell'individuo, aspetto visibile della sua essenza invisibile, "simbolo di tutte quelle cose che un individuo porta con sé come presupposto della propria vita". Sul volto del singolo perciò "si sedimentano tutti quegli aspetti del suo passato che sono precipitati nel fondo del suo essere, trasformandosi in caratteristiche stabili"<sup>256</sup>. Il viso fa dunque sì che l'uomo venga compreso "a prima vista" già al suo apparire, senza aspettare il suo agire e attendere di valutarlo in base alle azioni: "Quante cose si vengono a sapere", esclama Simmel, "al primo sguardo sul conto dei nostri simili!"<sup>257</sup> Si tratta – come nel caso di Goethe – di una intuitiva *visio sine comprehensione*: nulla di esprimibile in concetti, o di scomponibile in qualità particolari. "Il primo sguardo ci permette di afferrare in modo immediato l'individualità nella misura in cui traspare dal suo aspetto visibile, e principalmente dal viso [...]"<sup>258</sup>. Il viso, nell'eloquenza micrologica dei suoi tratti fissi, offre dunque allo sguardo penetrante ed acuto del fisionomo il simbolismo intuitivamente più completo dell'individualità e dell'interiorità "non contingente" dell'individuo: la sua essenza generale e sovra-singolare. Ciò non di meno anche il paradigma mobile – per così dire patognomico – del volto, che cambia "a vista d'occhio" in quanto è animato, espressivo ed estemporaneo nella sua gestualità, appare altrettanto rivelativo dell'"idea" e del carattere essenziale dell'individuo, che traspare in modo più o meno perspicuo nella colorazione particolare di uno stato d'animo, di un'impulsività momentanea, "di un umore passeggero", di "un moto di soddisfazione" di "un gesto impulsivo". Ecco che, per Simmel, il volto rende "visibile l'aspetto stabile-unitario e quello fluido-molteplice della nostra anima nei termini di un'assoluta simultaneità [...]"<sup>259</sup>.

Mentre l'occhio coglie, nell'immediatezza dell'intuizione atemporale, il precipitato del passato dell'altro, la condensazione sincronica delle esperienze del sé e dell'intera storia della sua vita "nella

---

256 *Ibidem*.

257 *Ivi*, p. 89.

258 *Ibidem*. Trad. leggermente modificata.

259 *Ibidem*.

forma sostanziale dei suoi tratti somatici”, l'orecchio offre solamente una manifestazione dell'uomo “prigioniera della forma temporale”<sup>260</sup>. Questo discrimine tra il significato sociologico dell'occhio e quello dell'orecchio viene ripreso poco oltre: ciò che *si vede* “è l'aspetto permanente della persona; il suo viso ci offre come uno spaccato geologico dei diversi strati che compongono la storia della sua vita, e l'individuo porta scritto nei propri tratti che cosa, in quella storia, è dipeso dalla dotazione senza tempo della sua natura intrinseca”<sup>261</sup>. Mentre perciò nello sguardo la visione silenziosa (fisiognomica) dei tratti fissi del volto – in cui si sedimentano in termini con-presenti la vita storica del singolo nel suo *essere* – e la loquacità (patognomica) delle “fluttuazioni della mimica facciale” – che si esprimono nella forma della successione e dunque del *divenire* – si compendiano in un tutt'uno simultaneo, la parola *udita* non può che essere espressione della transitorietà.

È evidente che anche all'occhio pertiene la sfera del mutabile, e tuttavia è l'orecchio che può captare *solo* il flusso momentaneo dell'esperienza. La parola detta, che si perde per sempre nell'istante in cui viene pronunciata, è l'oggetto dell'udito. La contraddizione tra la capacità visiva di cogliere la stabilità dell'essere e la capacità uditiva di cogliere la motilità del divenire, osserva Simmel, è tuttavia nell'uomo solo apparente: mentre in natura “il perdurare e il fluire si distribuiscono in forme molto più nettamente polarizzate [...]” – cosicché la pietra non può che essere simbolo della permanenza e l'acqua non può che essere simbolo della fluidità – “l'essere umano appare ai nostri sensi come un che di simultaneamente stabile e transitorio”<sup>262</sup>. La dualità metafisica tra essere e divenire (già interna, come si è visto, ad una visione al contempo fisiognomica e patognomica) “si estrinseca in una reciprocità con la polarità occhio-orecchio [...]”, giacché “nell'insieme ciascuno dei due sensi ha bisogno di venire completato dall'altro: quindi l'orecchio integrato dall'elemento plastico-durevole e l'occhio dalla sensibilità alle espressioni che appaiono e scompaiono nel tempo”<sup>263</sup>. Nella grande città questa convivenza equilibrata tra vista e udito è d'al-

---

260 *Ibidem*.

261 Ivi, p. 91.

262 Ivi, p. 92.

263 *Ibidem*.

tro canto del tutto sbilanciata, nella lettura di Simmel, in direzione dell'occhio: la conversazione, così comune e confidenziale tra abitanti del borgo, risulta neutralizzata specie nei mezzi di trasporto pubblici come gli omnibus, le ferrovie e le tramvie, cosicché le persone in transito si attestano in una condizione di muto isolamento.

Si rischierebbe d'altra parte di stravolgere il significato delle pagine simmeliane, come è stato efficacemente rilevato, se si interpretasse questa osservazione sui trasporti metropolitani "con gli occhiali dell'anticapitalismo romantico"<sup>264</sup>. Simmel, rilevano Carnevali e Pinotti, non può essere considerato, *à la* Rousseau, un nostalgico della spontanea franchezza e sincerità dell'origine naturale, giacché "il fatto che gli abitanti della metropoli, seduti gli uni davanti agli altri sul tram e frastornati dal rumore, si limitino a guardarsi in silenzio non significa che prima avessero qualcosa di significativo da dirsi"<sup>265</sup>. Come osserva ironicamente Hans Blumenberg, "è appunto l'assunto implicito di ogni critica alla 'civiltà' pensare che l'avessero"<sup>266</sup>. Come nel caso di Nietzsche, la posizione di Simmel sulla metropoli, e in genere sulla modernità, appare "profondamente ambivalente"<sup>267</sup>: in quanto costellazione fenomenologica, la città è il luogo dell'appiattimento degli attori sociali ma anche l'occasione per la loro emancipazione. Essa pertiene a quell'orizzonte "che torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno"<sup>268</sup> a cui abbiamo già fatto riferimento proprio per connotare la natura ossimorica della *große Stadt*, in cui il denaro soggioga e livella ma può anche rendere liberi, in cui l'anonimato "produce una mortale solitudine ma favorisce la liberazione di categorie di individui"<sup>269</sup>. Tale equivocità, ambivalenza, ambiguità (*Zweideutigkeit*) relativa al moderno, che sembra legittimare le critiche di "indecisione" ed "impressionismo" mosse a Simmel "da sinistra" da Lukács, Bloch,

264 B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXIX.

265 *Ibidem*.

266 H. Blumenberg, *Uscire dalla caverna* (1989), Medusa, Milano 2009, p. 59. Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXIX.

267 Ivi, p. XXX.

268 FW, § 343, p. 205.

269 Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXX.

Benjamin e Adorno, rivela piuttosto quella che per il filosofo berlinese è la natura intrinsecamente *dialettica* del moderno, libera da qualsiasi nostalgia per una presunta "autenticità" del passato così come da qualsivoglia pessimismo apocalittico.

Pur nel silenzio del traffico, procede Simmel, lo sguardo continua a istituire una reciprocità tra occhio e occhio che non è invece possibile all'orecchio. Se l'occhio "per sua essenza, non può mai prendere senza dare, l'orecchio è invece "l'organo più egoista, quello che prende e non dà mai nulla": fisiologicamente, osserva Simmel, "l'orecchio si presenta come una sorta di appendice passiva della figura umana, l'organo più incapace di movimento tra tutte le strutture della testa". Esso paga questo egoismo con il fatto di non potersi distogliere o chiudere come l'occhio: dal momento che riceve semplicemente i suoni, "è anche condannato a prendere tutto ciò che gli capita a tiro"<sup>270</sup>.

Le differenze tra l'occhio e l'orecchio sin qui messe in luce da Simmel trovano un'esemplificazione plastica nella peculiare "forma di vita" dell'operaio: come gli studenti di un'aula universitaria o i soldati di un reparto, afferma Simmel, gli operai sono dominati nei loro rapporti dell'organo visivo "perché nel corso delle attività comuni che fanno di loro una collettività quei soggetti si possono guardare, ma non si possono parlare tra loro"<sup>271</sup>. La "costellazione" – è questo il termine, che sarà decisivo per Benjamin, utilizzato da Simmel – rappresentata da "mancanza di prossimità verbale", "interazione di configurazioni sociali tendenzialmente astratte e aspecifiche" e "manifestazioni di massa"<sup>272</sup> favorisce per il filosofo di Berlino la genesi del concetto moderno di "operaio", che unifica l'elemento generale di tutti i lavoratori salariati.

Riflettendo sul senso dell'olfatto, Simmel parla di simpatie e antipatie istintive correlate alla sfera degli odori. Un vero e proprio "*pathos* della distanza" si lega al problema del naso, che complica e scoraggia quel contatto personale tra classi istruite e operai così importante ai fini dello sviluppo epocale dell'epoca moderna: "L'avvicinamento tra due metà di mondo della quale l'una, come si suol dire, 'neppure sa che cosa vive l'altra', predicato dagli entusiasti

270 G. Simmel, *Sociologia dei sensi*, in Id., *Stile moderno*, cit., p. 92.

271 Ivi, p. 94.

272 Ivi, p. 95.



e sentito dalle stesse élite intellettuali come un ideale etico, fallisce già solo per l'ostacolo insormontabile delle impressioni olfattive<sup>273</sup>. Questa considerazione, in apparenza così fastidiosamente classista e superficiale, rientra nella più ampia analisi sociologica sulla "fobia da contatto ravvicinato" dell'uomo moderno, che vive la sensazione di annegare nel magma cittadino e teme di venire risucchiato da quello "spirito storico [che] ci rende sempre più sensibili agli *chocs* e ai turbamenti che derivano dalla prossimità immediata e dal contatto con uomini e cose"<sup>274</sup>.

Scioccato da un'infinità di stimoli e di esperienze che appaiono insopportabili, l'individuo percepisce l'olfatto come senso per eccellenza della prossimità: "I privilegiati", scrive Simmel non senza una certa ironia rivolta a smascherare una diffusa attitudine all'artisticratismo paternalista, "preferirebbero mille volte privarsi e spandere a piene mani piuttosto che avere contatti fisici con il popolo ancor madido del 'nobile sudore del lavoro'"<sup>275</sup>. Affine all'ironia "simmeliana" sembra essere quella di Calvino, che nel *Barone rampante* "ha insediato il suo eroe sulle piante, a una distanza tale da poter essere in rapporto con gli uomini e giovar loro senza essere offeso dalla sana, ma un po' maleodorante natura del popolo [...]"<sup>276</sup>. Mentre Proust descrive l'ineffabile gioia sinestetica della memoria vivificata di Swann, che gusta e odora le dolci *petites madeleines* sbriciolate nel tè caldo<sup>277</sup>, e Vladimir Nabokov – citando Kipling – rileva che "per commuovere, gli odori funzionano meglio di suoni e immagini"<sup>278</sup>, per Simmel "annusare" significa attirare intimamente in sé un'atmosfera fisica: "l'odore penetra per così dire in forma gassosa nel cuore della nostra interiorità sen-

---

273 Ivi, p. 96.

274 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 668.

275 G. Simmel, *Sociologia dei sensi*, cit., p. 96.

276 Cfr. C. Cases, *Calvino e il pathos della distanza*, in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, p. 160.

277 M. Proust, *Dalla parte di Swann* (1913), trad. it. di G. Raboni, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, VIII voll., Mondadori, Milano, vol. I, 1983, p. 19.

278 Cfr. V. Nabokov, *Il dono* (1937), trad. it. a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1991<sup>2</sup>, p. 21. Cfr. G. Zucconi, *La sua voce è profumo. Passeggiata letteraria tra aromi, odori, fragranze*, Mondadori, Milano 2014, p. 80.





sibile”<sup>279</sup>. Il raffinarsi della civiltà comporta così una “repulsione isolante” nel cittadino dal naso particolarmente fino<sup>280</sup>.

Ecco perché “di fronte a una crescente reattività alle impressioni olfattive in genere”, è inevitabile operare una selettività e una presa di distanza, che emerge plasticamente in un giudizio tanto radicale quanto *tranchant* di Simmel nei confronti del filosofo del *pathos der Distanz*: “È caratteristico che un individualista della tempra di Nietzsche, con il suo fanatico esclusivismo, dica tanto spesso dei tipi umani che detesta: ‘Hanno cattivo odore!’”<sup>281</sup>.

### 9. L'operaio. Lavoro, moda e forme stregate dell'eterno ritorno

Nel contesto della *Sociologia dei sensi* l'astrattezza peculiare della forma di esistenza operaia viene considerata solo *en passant*, e tuttavia la riflessione di Simmel sul circuito della produzione seriale e sulla separazione tra il lavoratore e il prodotto finale del suo lavoro – chiaramente consonante con concetto marxiano di alienazione – anticipa per molti aspetti la riflessione sulla tecnica che, tra esaltazioni e anatemi (basti pensare a Jünger, Benjamin, Heidegger, Jaspers, Horkheimer, Adorno, Spengler, Arendt, Anders e così via) segnerà la riflessione della prima metà del Novecento e oltre. L'organizzazione delle prestazioni operaie fa sì che i contenuti soggettivi e personali vadano progressivamente sbiadendosi: come si legge nella *Filosofia del denaro*<sup>282</sup>, l'avanzamento della tecnica e lo sviluppo dell'economia monetaria comportano un'inesorabile e progressiva eclissi del primato della personalità. L'alienazione del lavoro di fabbrica, inteso come radicale impoverimento delle risorse simboliche del singolo, si lega anzitutto allo svincolarsi dell'uomo dai ritmi della natura, ma anche – e soprattutto – al frazionamento del singolo e alla riduzione dell'individuo al suo ruolo.

In diversi luoghi testuali Nietzsche si interroga “sull'utilità e il danno del lavoro per la vita”, applicando la propria “scuola del so-

279 G. Simmel, *Sociologia dei sensi*, in Id., *Stile moderno*, cit., p. 97.

280 *Ibidem*.

281 Ivi, p. 98.

282 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., pp. 432 ss.



spetto” alle matrici ideologiche dell’“etica del lavoro”, della “civiltà del lavoro”, della “dignità del lavoro” e così via<sup>283</sup>. In un frammento preparatorio dello scritto *Lo stato greco* (1871), lo sguardo “inattuale” di Nietzsche indaga l’antichità rifiutando l’idea del valore in sé del lavoro:

I Greci pensano del *lavoro* quello che oggi noi pensiamo della procreazione. Entrambe le cose si ritengono vergognose (*schmällich*), ma nessuno per questo dichiarerà disonorevole (*schmachvoll*) il risultato. La “dignità del lavoro” (*Würde der Arbeit*) è uno dei più stolti vaneeggiamenti moderni. È un sogno di schiavi. [...] E quella necessità sfibrante della vita (*verzehrende Lebensnoth*) che si chiama lavoro, dovrebbe essere “dignitosa”? [...] Soltanto il lavoro compiuto dal soggetto libero dalla volontà è dignitoso. In questo senso un vero lavoro di cultura ha bisogno di un’esistenza fondata, libera da preoccupazioni. Inversamente: la schiavitù rientra nell’essenza di una civiltà (*Kultur*).<sup>284</sup>

La schiavitù, leggiamo ne *Lo stato greco*, è una vergogna indispensabile “perché esista un terreno vasto, profondo e fertile per lo sviluppo dell’arte”<sup>285</sup>. Se il lavoro dell’antico schiavo è “un’onta necessaria” per il darsi di “una forma superiore di esistenza”<sup>286</sup> (quella del genio artistico la cui attività è, schopenhauerianamente, libera dalla volontà), l’operaio moderno diviene espressione di una “classe impossibile”, ossia “dell’impossibilità umana”. Riprendendo il *topos* della critica romantica all’avvilente sottomissione del singolo alla logica economica e insieme anticipando quelle che saranno le grandi riflessioni novecentesche sulla Tecnica e sulle logiche di dominio del macchinismo planetario, Nietzsche scrive in *Aurora*:

Povero, lieto e indipendente! – queste cose insieme sono possibili; povero, lieto e schiavo! – anche queste cose sono possibili – e, della schiavitù di fabbrica, non saprei dire nulla di meglio agli operai, posto che essi non sentano come *ignominia* il venir in tal modo *adoperati*, ed è quel che succede, come ingranaggi di una macchina e, per così dire, come accessori dell’umana inventività tecnica! È obbrobrioso credere

283 Cfr. G. Pasqualotto, *Nietzsche: critica del socialismo come ideologia*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., pp. 114-133.

284 NF 1869-1874, cit., p. 143, 7 [16].

285 PZG, *Lo stato greco*, p. 226.

286 *Ibidem*.



che attraverso un più elevato salario la *sostanza* della loro miseria, voglio dire la loro impersonale condizione servile, possa essere eliminata! [...] È obbrobrioso avere un prezzo, per il quale non si resta più persone, bensì si diventa ingranaggi. [...] Ma dov'è il vostro intimo valore, se non sapete più cosa significa respirare liberamente? Se non avete, neppure un poco, voi stessi in vostro potere?<sup>287</sup>

Solo in quanto “assolutamente libero” e non “comandato”, creativo, autonomo, “spirituale” – dirà Weber nelle celebri conferenze dal titolo *Il lavoro intellettuale come professione (Die geistige Arbeit als Beruf)* –<sup>288</sup> il lavoro perde la sua insostenibile natura servile.

Benché Nietzsche abbandoni la legittimazione estetico-metafisica dell'esistenza, egli resta fermo nel distinguere un'aristocrazia dello spirito artisticamente produttiva (e non parassitaria e inerte), da una massa di “ultimi uomini” che si adagia nell'ottusa soddisfazione della propria condizione, che si accontenta del lavoro come garanzia di sussistenza, oppure ne soffre l'inevitabile schiavitù. A differenza degli uomini comuni, che cercano un *qualsiasi* lavoro come *mezzo* per il salario, e a differenza degli aristocratici arcaici che “dichiarano con terribile franchezza che il lavoro è un'onta”<sup>289</sup>, “esistono”, scrive Nietzsche,

uomini rari che preferiscono morire piuttosto che mettersi a fare un lavoro senza *piacere* di lavorare: sono quegli uomini dai gusti difficili, di non facile contentatura, ai quali un buon guadagno non serve a nulla se il lavoro non è di per se stesso il guadagno di tutti i guadagni. A questa rara specie di uomini appartengono gli artisti e i contemplativi d'ogni genere, ma anche quegli oziosi che passano la vita a caccia, nei viaggi o in amori e avventure. Tutti costoro vogliono lavoro e ristrettezze in quanto sono connessi col piacere, e se non è possibile fare altrimenti, anche il lavoro più difficile e più duro. [...]. Non temono tanto la noia, quanto il lavoro senza piacere: anzi è ad essi necessario annoiarsi molto perché il *loro* lavoro abbia a riuscire.<sup>290</sup>

287 M, § 206, pp. 152-153.

288 Cfr. M. Weber, *Il lavoro intellettuale come professione (1917-1919)*, a cura di M. Cacciari, Mondadori, Milano 2018; cfr. M. Cacciari, *Il lavoro dello spirito*, Adelphi, Milano 2020, pp. 12-13.

289 PZG, *Lo stato greco*, p. 224.

290 FW, § 42, p. 68.

La noia, osserva Nietzsche, è per il pensatore una necessaria quanto “sgradevole ‘bonaccia’ dell’anima, che prevede il viaggio felice e venti giulivi. [...] Fuggire con tutti i mezzi la noia è volgare: lavorare senza piacere è volgare”<sup>291</sup>. Insieme all’angoscia e alla nausea, perni della riflessione esistenzialista di Heidegger e Sartre, la noia appare a Nietzsche una tonalità emotiva necessaria, un prodromo alla creatività e non una condizione da rifuggire da parte dell’inquieto e dell’insofferente, che – preda dell’*horror vacui* che lo pone da solo innanzi a se stesso – cerca in ogni modo di riempire, con il lavoro o con la distrazione, ogni tempo che reputi *morto*. Come l’*Angst* heideggeriana sospende l’Esserci nel Niente aprendo, per mezzo di tale sospensione, alla possibilità di un’interrogazione autentica sull’esistenza<sup>292</sup>, così la noia, in quanto distacco da sé, “avvizzimento degli oggetti” di cui parlerà Alberto Moravia<sup>293</sup>, è per Nietzsche necessaria condizione per il pensiero creatore.

Vi sono dunque, rispetto agli “integrati” che rifuggono volgarmente la noia e *accettano* la propria condizione lavorativa, e rispetto ai “disperati”, che *subiscono* una condizione di schiavitù lavorativa per sopravvivenza e bisogno, dei rari “combattenti”, che non si abbandonano alla *routine* del lavoro e all’ottusa soddisfazione né si lamentano passivamente della loro mancata realizzazione, ma cercano con intransigenza – attraversando e vivendo la noia e il dolore – degli spazi di libertà creativa e di produttività “inattuale” fra le maglie del presente.

Riflettendo sul fenomeno della *décadence*, Nietzsche critica coloro che credono di *risolversi* nel lavoro, riconoscendo solo in esso un orizzonte di senso che giustifichi una vita ed un agire altrimenti insensati, e pone l’accento sull’imbarbarimento dell’uomo, dovuto alla divisione e all’iper-specializzazione professionale. Si è visto come nel capitolo zarathustriano *Della redenzione* il filosofo ci ponga di fronte al penoso spettacolo di frammentazione di un’umanità mutilata e storpia: “In verità, amici, io mi aggiro in mezzo agli uomini, come in mezzo a frammenti e membra di uomini! E questo

291 Ivi, pp. 68-69.

292 Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 40, pp. 225-233.

293 Cfr. A. Moravia, *La noia* (1960), Bompiani, Milano 1971, p. 7.

è spaventoso ai miei occhi: trovare l'uomo in frantumi e sparpagliato come su un campo di battaglia e di macello<sup>294</sup>.

La questione della frammentazione dell'uomo "intero", del resto, era già stata affrontata da Herder oltre un secolo prima sia nei *Frammenti di letteratura tedesca più recente* (1767), che nei *Boschetti critici* (1769). Riflettendo sullo statuto della letteratura moderna, Herder lamentava un mondo che non conosceva più uomini "veri", "completi", ma solo funzioni, ruoli e specializzazioni<sup>295</sup>. In un contesto come quello del pensiero herderiano – per molti aspetti fonte occulta tanto della prospettiva idealistica quanto di quella romantica – troviamo dunque i semi di una critica alla compartimentazione della vita. Fonte più diretta di Nietzsche sarà in questo senso Hölderlin con il suo *Iperione* (1797), da cui la scena zarathustriana descritta in *Della redenzione* trae spunto quasi letteralmente. Nella penultima lettera a Bellarmino, Iperione descrive i tedeschi come "barbari [...] resi più barbari dallo zelo, dalla scienza [...] sordi e disarmonici come i cocci di un vaso buttato via [...]". "Non mi posso immaginare", procede Iperione,

un popolo più dilacerato dei Tedeschi. Vedi operai, ma non uomini, pensatori, ma non uomini, sacerdoti, ma non uomini, padroni e servi, giovani e gente posata, ma non uomini... non è tutto ciò simile a un campo di battaglia, dove giacciono mescolate l'un l'altre mani, braccia, tutte le altre membra, mentre il sangue vitale versato si disperde nella sabbia?<sup>296</sup>

La constatazione di una progressiva perdita d'interesse dell'uomo attraversa pertanto la modernità sino a giungere a Simmel, per il quale l'"enigmatica unità dell'anima"<sup>297</sup> si frantuma nella specificità

294 Za II, *Della redenzione*, p. 156.

295 Cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 141. Come abbiamo già rilevato altrove (cfr. A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*, cit., pp. 75-76), Goethe trae da Herder anche l'idea di uomo come "dio della terra" (*herrschende Gott*), che inaugura il tema titanico dell'*hybris*, il quale risulterà la cifra dello *Sturm und Drang*. Cfr. J.G. Herder, *Herders Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Berlin 1877- 1913, rist. an. Olms, Hildesheim 1967-1968, cit. in G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 143.

296 F. Hölderlin, *Iperione* (1797), trad. it. di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2001<sup>5</sup>, p. 172.

297 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 426.

di ruoli e di prestazioni frazionate che compongono gli anelli della rete sociale. Il processo di oggettivazione ed esteriorizzazione della vita, che conduce alla scomparsa di quell'“inoltre” che costituisce la peculiare dimensione di eccedenza del *Leben* rispetto ad ogni forma predeterminata e parziale, si manifesta in termini espliciti nella figura dell'operaio in quanto uomo-produttore ridotto a funzione, tassello, ingranaggio vicino “all'ideale dell'oggettività assoluta”<sup>298</sup>. Riprendendo, come si accennava, uno snodo esplicitamente marxiano, Simmel rileva come l'operaio non possa percepire la propria attività come realizzazione di un progetto di vita, come qualcosa di *proprio*: il sistema capitalistico-industriale gli preclude qualsiasi coinvolgimento personale nel destino dell'oggetto che produce, né gli consente di infondere al proprio produrre una parte di sé. Egli *sacrifica* nel lavoro l'unità sintetica della propria personalità, *perde* le innumerevoli particolarità che caratterizzano l'esistenza compiuta e si oggettiva della funzione preformata, nell'efficacia determinata e nella fissità unilaterale dell'azione singola.

In quanto figura della frammentazione, dell'alienazione e dell'“oggettività”, il tipo-operaio appartiene a pieno, per Simmel, a quel genere di temporalità stregata, ripetitiva e inautentica caratteristica della cattiva infinità del lavoro in fabbrica, contrapposta a quella che abbiamo chiamato la fluida flessibilità del ritmo vitale. “Il desolato tran-tran di un tormento lavorativo senza fine”, scriverà Benjamin nel *Passagen-Werk* citando Engels, “in cui il medesimo processo meccanico viene rieseguito sempre di nuovo, è simile alla fatica di Sisifo. Il peso del lavoro, come il macigno di Sisifo, riprecipita sempre di nuovo l'operaio stremato”<sup>299</sup>. Quella dell'*Arbeiter* legato alla catena di montaggio è dunque una forma di vita posta in costellazione con il “cerchio incantato dell'eterno ritorno” nella forma deteriore della ripetizione che costituisce “l'essenza dell'accadere mitico [...] in cui si iscrive come figura latente quell'inutilità che marchia la fronte di alcuni eroi degli inferi (Tantalo, Sisifo

298 G. Simmel, *Sociologia*, trad. it. di G. Giordano, Torino, Edizioni di Comunità 1998, p. 33.

299 W. Benjamin, *La noia, eterno ritorno*, in Id., *I “Passages” di Parigi*, cit., vol. I, p. 114. Cfr. F. Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Wigand, Leipzig 1848, p. 217, cit. in K. Marx, *Il capitale* (1867), pref. di E.J. Hobsbawm, a cura di A. Aiello, Ed. Riuniti, Roma 1973, p. 129 (trad. modificata).

e le Danaidi)<sup>300</sup>. Come una sfera d'avorio della *roulette*, l'operaio è inserito in un inesorabile meccanismo rotante, al quale tuttavia sembra preclusa la "peccaminosa delizia dell'azzardo"<sup>301</sup>, che cattura il destino nell'attimo di una decisione che sembra rompere il circolo. Quella del giocatore, tuttavia, è evidentemente una falsa decisione: puntare sulla casella rossa o nera, lanciare i dadi ovvero confidare su una carta significa per un verso rompere la ciclicità alienante della *routine* e "catturare il destino nel piacere"<sup>302</sup>, per l'altro, al contempo, consegnarsi all'arbitrio del numero, alienarsi in una relazione inautentica dominata dalla cieca impersonalità del denaro. Di qui il legame, lumeggiato da Benjamin, tra il tipo del giocatore e quello del frequentatore del bordello, entrambi schiavi – simmelianamente – delle esperienze simbiotiche e costitutivamente depauperanti dell'estasi erotica e dell'azzardo prodotte dall'economia monetaria. L'analogia fra la transazione in denaro e la prostituzione è del resto esplicita in Simmel, che già nel 1892 pubblicava, in forma anonima, un articolo per *Die neue Zeit* intitolato *Einiges über die Prostitution in Gegenwart und Zukunft* (*Considerazioni sulla prostituzione oggi e in futuro*)<sup>303</sup> dove la prestazione sessuale indifferenziata e a pagamento veniva intesa come astrazione dall'individuale, slegata dall'oggetto e priva di componenti affettive<sup>304</sup>. L'equivalenza di mercificazione e prostituzione segna in Simmel il culmine del processo di interiorizzazione dell'economia monetaria, per cui l'intellettualizzazione, l'oggettivazione della merce e l'asservimento dell'uomo al mezzo di produzione non costituiscono l'elemento superficiale e accessorio del moderno, bensì il suo carattere innato, similmente a come, per Aristotele, l'azione non virtuosa estemporanea si tramuta, col tempo, in vizio.

La sala da gioco e il bordello, in quanto luoghi di reificazione in cui il singolo si metamorfizza in merce di scambio, solo *apparentemente* infrangono il circolo maligno del tempo, rilanciando piut-

300 W. Benjamin, *La noia, eterno ritorno*, cit., in Id., *I "Passages" di Parigi*, cit., vol. I, p. 129.

301 Ivi, *Prostituzione, gioco*, p. 550.

302 *Ibidem*.

303 Cfr. G. Simmel, *Cultura femminile* (1892-1911), a cura di L. Perucchi, Mimesis, Milano 2016, pp. 91-105.

304 Cfr. G. Simmel, *L'equivalente in denaro dei valori personali*, trad. it. a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, in Id., *La filosofia del denaro*, cit., pp. 536-547.



tosto la logica ripetitivamente omologante del lavoro di fabbrica. “L’intervento dell’operaio sulla macchina”, scrive Benjamin,

è senza rapporto col precedente proprio perché ne costituisce l’esatta ripetizione. Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un *coup* della partita d’azzardo dal *coup* immediatamente precedente; e la schiavitù del salariato fa, in qualche modo, *pendant* a quella del giocatore. Il lavoro dell’uno e dell’altro è egualmente libero da ogni contenuto.<sup>305</sup>

Le questioni della divisione del lavoro, della produzione in serie, del rapporto tra eterno ritorno e miseria della ripetitività industriale convocate asistematicamente nella *Filosofia del denaro* (1900), ne *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903) e ne *La sociologia dei sensi* (1908) venivano embrionalmente affrontate da Simmel già in un breve articolo del 1896 intitolato *Esposizione industriale berlinese*. Ponendosi in continuità con le descrizioni baudelaireiane dei *Salon* parigini e preconizzando le riflessioni sul carattere feticcio della merce e sui meccanismi dell’industria culturale che impegneranno rispettivamente Benjamin e Adorno, il filosofo berlinese – qui, come altrove, in veste di sociologo – parla di “paralisi della capacità di percepire”, ossia di “vera e propria ipnosi”, causata dalla “stretta vicinanza in cui vengono collocati i più eterogenei prodotti industriali”<sup>306</sup>. Il legame tra divertimento (*Amusement*) e dispersione (che Benjamin articolerà nelle forme del gioco e della prostituzione), rispecchia perfettamente la dinamica della sovrastimolazione nervosa a cui consegue la tonalità emotiva *blasé* e insieme l’uniformità affatto statica e sempre uguale a sé della prestazione di fabbrica. La fantasmagoria della merce ed il suo infinito intrattenimento si rivolgono in monotona ripetizione: “ogni sentimento profondo e sensibile” è per Simmel “violato e sembra disorientato dall’effetto massificante delle merci offerte”<sup>307</sup>. Tale effetto uniformante della merce protagonista dell’esposizione industriale e frutto della catena

305 W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di S. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014, p. 113.

306 G. Simmel, *Esposizione industriale berlinese* (1896), trad. it. di U. Hoffmann e V. Mele, in Id., *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Armando, Roma, 2006 p. 79.

307 Ivi, p. 80.





di montaggio innesca un “carosello di stimoli sempre più veloce e colorato”<sup>308</sup> e tuttavia attesta l'uomo in quella “superficialità media” che anticipa quasi alla lettera la dimensione heideggeriana del *man*, dell'impersonalità, dell'“esser-così” della chiacchiera-mediocre di massa, della distrazione e della dispersione. La tendenza riconosciuta da Heidegger come insita nell'Esserci a livellare se stesso sui modi di comportamento degli “altri”<sup>309</sup> riprende e sviluppa quanto si trova già espresso nel saggio simmeliano intitolato *La moda* (1895), pressoché coevo alle riflessioni sull'esposizione industriale berlinese. Come i prodotti di consumo in genere, così la moda appaga “il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi”<sup>310</sup>, e nondimeno in essa differenziazione individuale e uniformazione sociale si fondono in un conformismo che si ripete innescando una logica inesorabile del consumo come circolo vizioso di eterno ritorno della merce. Feticismo marxiano della merce ed *ewige Wiederkunft* nietzscheano vengono dunque a convergere nell'indagine di Simmel, secondo il quale “Per la moda conta soprattutto il cambiamento”, e tuttavia essa “ritorna sempre a forme precedenti [...], al punto da far paragonare la sua vita ad un circolo”<sup>311</sup>. Novità e caducità, effimero ed eterno, individualismo e conformismo, libertà e schiavitù delle convenzioni coesistono nel fenomeno psicologico-sociale della moda intesa come “forma complessa nella quale le fondamentali tendenze opposte dell'anima sono rappresentate”<sup>312</sup>.

La *Lebensform* della moda e del modaiolo è quindi *Bewegungsform* e insieme *ewige Form*, pura energia cinetica che, nel momento di massimo dinamismo ci appare paradossalmente statica. Del tutto fuorviante sarebbe tuttavia assimilare quest'immagine a quella del nietzscheano attimo immenso come eternità simultanea degli infiniti istanti, visivamente rappresentabile per mezzo del celebre esempio della trottola di Cusano, la cui circonferenza, alla massima

308 *Ibidem*.

309 Cfr. F. Volpi, *Glossario*, in M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 600.

310 G. Simmel, *La moda*, cit., p. 15.

311 Ivi, p. 55. Cfr. anche Id., *Filosofia del denaro*, p. 650: “La moda è una di quelle configurazioni sociali che uniscono in una particolare combinazione il fascino della differenza e del cambiamento con quello dell'uguaglianza e della coesione”.

312 G. Simmel, *La moda*, cit., p. 51.

velocità di rotazione, appare immobile<sup>313</sup>. Lo *ungeheuren Blick* è in effetti esattamente ciò che *suspende* – ma allo stesso tempo comprende in sé – l’ordine della successione, la circolarità dell’anello, la meccanica canzone da organetto<sup>314</sup> in cui la moda – nella sua essenza ciclica e tirannica – non costituisce che una variante. Proprio in quanto con-presenza in atto di tutti i tempi e di tutte le esperienze che sono stati, sono e saranno, l’attimo di cui parla Nietzsche è “immenso”. In questo senso esso non si costituisce semplicemente come istante eccezionale che spezza e scardina il flusso normale della durata: se così fosse si tratterebbe di “un’anomalia straordinaria di un tempo regolare e regolato”, di “un evento privilegiato in un’esperienza uniforme”<sup>315</sup> corrispondente all’attimo dell’azzardo del cattivo giocatore, che, cercando di evadere dal circolo, ne resta invece invischiato e non fa che confermarne la tragica necessità. L’attimo immenso, insieme “terrificante e sublime”<sup>316</sup> è invece l’intuizione di una *permanente*, incessante, esuberante, incommensurabile ed eterna attualità del divenire. “*Imprimere* al divenire il carattere dell’essere”, scrive Nietzsche in un celebre frammento “è questa la suprema *volontà di potenza*”<sup>317</sup>. “*Che tutto ritorni*”, procede Nietzsche, “è l’estremo *avvicinamento del mondo del divenire a quello dell’essere* [...]”<sup>318</sup>. L’esperienza dell’attimo immenso corrisponde così a quella dell’eterno ritorno come paradossale coincidenza fra il fluire perpetuo del divenire e l’immota unità dell’essere. Questa *complexio oppositorum*, che evidenzia una convergenza fra le visioni greche eleatica ed eraclitea, viene colta inizialmente da Löwith, il quale, commentando l’interpretazione di Nietzsche proposta proprio da Simmel già nel 1907<sup>319</sup>, definiva la dottrina dell’eterno ritorno come “tentativo di cogliere l’essere nella forma del

313 Cfr. N. Cusano, *De possesset*, in *Scritti filosofici*, cit., vol. II, p. 256. Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 83. Cfr. G. Pasqualotto, *Nietzsche: attimo immenso e con-sentire*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., pp. 69-70.

314 Cfr. Za III, *Il convalescente*, p. 250.

315 Cfr. G. Pasqualotto, *Nietzsche: attimo immenso e con-sentire*, in Id., *Saggi su Nietzsche*, cit., p. 58.

316 Ivi, p. 62.

317 NF 1885-1887, cit., p. 297, 7 [54].

318 *Ibidem*.

319 Cfr. G. Simmel, *Schopenhauer e Nietzsche* (1907), trad. it. di A. Olivieri, Ponte alle Grazie, Firenze 1995.

divenire<sup>320</sup>. Nella celebre monografia *Nietzsche et la philosophie* – destinata a inaugurare la cosiddetta Nietzsche *renaissance* francese degli anni Sessanta – Deleuze sottolinea a sua volta questo nesso essenziale: “Ci sono cose che l'uomo superiore non sa fare: ridere, giocare e danzare. Ridere è affermare la vita e, nella vita, anche la sofferenza; giocare è affermare il caso e la sua necessità; danzare è affermare il divenire e, del divenire, l'essere<sup>321</sup>. Sono queste capacità a segnare il discrimine tra il cattivo giocatore, che diviene “giocattolo” del caso e schiavo del denaro, e il giocatore che siede “al tavolo divino della terra, per giocare a dadi con gli dèi<sup>322</sup>. Quest'ultimo è il giocatore i cui “divini lanci di dadi” sono *liberi* dal cappio della ripetizione e della moneta. Il senso in sé chiuso e indipendente dell'azione ludica del lancio di dadi, di cui si gode con gioia disinteressata, diventa così occasione di sprofondamento nel “lampo di luce dell'eternità<sup>323</sup>: è l'affermazione dell'attimo immenso come convergenza del tutto, congiuntura in-differente di caso e necessità, essere e divenire, mezzanotte e mezzogiorno “tavolo” della terra e “tavolo” del cielo. Solo all'oltre-uomo, che è in grado di porsi ludicamente, per l'appunto, *oltre* il tempo quotidiano della successione, e dunque di imprimere al fugace lancio di dadi della propria vita “il riflesso dell'eternità<sup>324</sup>, l'attimo immenso apparirà come la condizione di massima densità e ricchezza, di *felicità* corrispondente ad un senso di sovrabbondanza, fecondità e pienezza in cui la con-fluenza dell'infinita quantità e varietà degli eventi, delle realtà e delle possibilità si esplica in un intimo, eterno momento di beata meraviglia, di “mistica” intuizione della profondità del mondo.

320 K. Löwith, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, cit., p. 208.

321 G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 255. Cfr. A. Giacomelli, *Esistenza e struttura eterna. Il Nietzsche di Severino tra eterno ritorno e volontà di potenza*, in “La Filosofia Futura”, 10, 2018, pp. 61-62.

322 Za III, *I sette sigilli. (Ovvero: il canto “sì e amen”)*, § 3, p. 263. G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., pp. 39-40.

323 Cfr. E. Fink, *Oasi della gioia. Idee per una ontologia del gioco* (1957), introd. di A. Masullo, trad. it. di E. Cutolo, Edizioni 10/17, Salerno 1986, p. 38. Cfr. anche G. Franck, *Nietzsche: Tempo sacro, tempo del gioco nel pensiero dell'eterno ritorno*, in M. Bertaggia e M. Cacciari (a cura di), *Crucialità del tempo. Saggi sulla concezione nietzscheana del tempo*, Liguori, Napoli 1980, pp. 119 ss.

324 NF 1881-1882, cit., p. 367, 11 [264].

Tornando all'articolo *Esposizione industriale berlinese*, come Berlino compendia in sé le produzioni provenienti da tutto il mondo in quanto “città universale”, così per Simmel l'esposizione industriale condensa in sé lo spirito della cultura moderna, vale a dire il suo *Zeitgeist*, come in un simbolo. La riflessione simmeliana prosegue inaugurando quella discriminante tra oggetto estetico autonomo ed irripetibile e prodotto estetico-industriale che sarà alla base del concetto contemporaneo di *design*: oltre ad essere utile, la merce deve apparire seducente, ammiccare al divertimento, così da inaugurare “una nuova sintesi di principio tra bellezza esteriore e utilità oggettiva”<sup>325</sup>. Nel 1896 Simmel preconizza così il dibattito estetico sul funzionalismo – e dunque sul *design* come sintesi di produttività industriale, originalità artistica e personalità artigianale – che costituirà, a partire dal 1907, il focus teorico del Deutscher Werkbund e, a partire dal 1919, un decisivo snodo di discussione nel contesto del Bauhaus<sup>326</sup>. La categoria dell'estetico applicata all'oggetto seriale, “la qualità di vetrina degli oggetti (*Schaufenster Qualität der Dinge*)”, diverrà notoriamente un elemento cardinale di riflessione nel saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) ed offrirà spunti per la critica adorniana all'industria culturale, premonendo l'idea di estetizzazione del quotidiano caratteristica della Pop Art<sup>327</sup>.

Il caleidoscopio della moda e l'esposizione industriale si basano sul medesimo presupposto di iperstimolazione percettiva che la metropoli suscita sul *blasé* e che riscontriamo anche nell'esposizione d'arte (*Kunstaustellung*), in cui il piacere della contemplazione “si tramuta presto in uno spiacevole disagio allorquando, già dopo la visione di una decima parte di un'esposizione d'arte, l'animo e i sensi sono talmente saturi che il sovraccarico sarebbe davvero doloroso “se il nostro stomaco spirituale non fosse così splendidamente adattato da non assimilare nemmeno quei nove decimi, ma farseli, per così dire, scivolare sulla superficie senza succhiarli dentro”<sup>328</sup>.

325 G. Simmel, *Esposizione industriale berlinese*, in Id., *Estetica e sociologia*, cit., p. 84.

326 Cfr. A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum*, cit., pp. 37 ss.

327 Cfr. A. Mecacci, *La morte dell'arte e l'ascesa della merce design*, in “*Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*”, 2, 2009, pp. 95-96.

328 Cfr. A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., p. 143; G. Simmel, *Sulle*

L'oggetto prodotto dalla divisione del lavoro è già per Simmel prodotto di massa, prodotto culturale oggettivato che rispetto alla tradizionale creazione artistica "ha tanta meno anima quante più anime hanno preso parte alla sua produzione"<sup>329</sup>. In quanto infinitamente riproducibile, l'oggetto, affermerà Benjamin, perde la sua "aura", il suo volto irripetibile ed autentico. Nessuna nostalgia evidentemente, da parte di Benjamin, per l'irripetibilità "auratica" dell'opera d'arte, che invece il Simmel interprete di Michelangelo, Rembrandt, Böcklin e Rodin ancora riconosce come "possibilità di redenzione, sollievo, via di fuga, allontanamento e presa di distanza rispetto a ciò che preme troppo da vicino"<sup>330</sup>. L'arte coinvolta nel processo industriale, rileva Klages da una prospettiva prossima a quella di Simmel – ma ancor più a quella che sarà la riflessione estetica di Heidegger – perde la sua anima (*Seele*) per divenire mezzo dello spirito (*Geist*), inteso come deleterio impulso volto a corrompere la purezza dell'origine<sup>331</sup>.

---

*esposizioni d'arte* (1890) trad. it. di U. Hoffman e V. Mele, *Sulle esposizioni d'arte*, in Id., *Estetica e sociologia*, cit., pp. 60-71. Simmel parla in particolare di "snobismo (*Blasiertheit*)" e superiorità del sentimento artistico moderno, definendo il cervello dello spettatore "così intorpidito da non percepire più nessun calore, nessun entusiasmo". Ivi, p. 64.

329 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 658.

330 A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., p. 142. Cfr. G. Simmel, *I paesaggi di Böcklin* (1907), in Id., *Saggi sul paesaggio* (1913), a cura di M. Sassatelli, Armando, Roma 2006, pp. 91-102; Id., *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* (1916), trad. it. di G. Gabetta, Abscondita, Milano 2001; Id., *Rodin* (1917), in Id., *Il volto e il ritratto*, cit., pp. 197-215.

331 Benché il fine "antiestetico" dell'arte per Benjamin sia quello – in opposizione a Klages, Heidegger, e in parte a Simmel – di distruggere qualsiasi forma di radicamento, simbolicità, origine irripetibile ed autentica, è ampiamente attestata la paternità klagesiana del concetto di "aura", intesa come "tonalità emotiva", "atmosfera" peculiare dell'opera. Cfr. W. Fuld, *Walter Benjamins Beziehung zu Ludwig Klages*, in "Akzente", 28, 1981, pp. 274-287; M. Pauen, *Eros der Ferne: Walter Benjamin und Ludwig Klages*, in K. Garber (a cura di), *Global Benjamin*, Fink, München 1999, pp. 693-716; M. Kagel, *Widersacher des Fortschritts. Zu Ludwig Klages' ökologischem Manifest „Mensch und Erde“*, in J. Hermand (a cura di), *Mit den Bäumen sterben die Menschen. Zur Kulturgeschichte der Ökologie*, Böhlau, Köln et al. 1993, pp. 199-220; W. Braungart, *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, 3 voll., De Gruyter, Berlin 2012, vol. III, pp. 1485-1490; G. Moretti, *Nimbus. Nota sulla questione dell'aura in Ludwig Klages* in "Rivista di Estetica", 52, 2013,

Taluni degli elementi consonanti nelle descrizioni di Simmel e Benjamin sinora emersi sul tipo-operaio nel contesto della metropoli (distacco, formalità, specializzazione, segmentazione del sé, impoverimento dell'esperienza vitale, condanna alla ripetizione e così via) non devono evidentemente legittimare una pacifica relazione di continuità tra i due interpreti, come del resto già suggerisce l'accennata differenza di approcci rispetto alla riproducibilità tecnica: critico del materialismo storico e del marxismo ortodosso, Simmel si interroga sui meccanismi dell'economia monetaria e del capitalismo che ad essa è legato riconoscendo in quest'ultimo – da una prospettiva di moderato riformismo “borghese” – una via di ampliamento della libertà individuale. Nonostante il suo *Kulturpessimismus* di matrice nietzscheana e la sua prossimità al concetto marxiano di alienazione, il filosofo berlinese mostra pertanto di condividere alcuni elementi distintivi dell'ottimismo liberale inglese e francese, e di *non riconoscere* nel socialismo una soluzione rispetto all'impoverimento spirituale dell'individuo metropolitano. Anzi, secondo Simmel un eventuale successo del socialismo – che riconosce nella metropoli anti-auratica il terreno della lotta di classe – tenderebbe ad accentuare quelle caratteristiche costrittive che la razionalizzazione e la calcolabilità dei rapporti sociali impongono agli uomini. In un'ottica che fuga ogni unilateralità, il lavoro rappresenta per Simmel una prassi che insieme aliena e libera, e il capitale è parimenti fonte di livellamento ed individuazione, di frammentazione e potenziamento della personalità. Il “pensiero negativo” simmeliano, inteso come messa in discussione delle condizioni di vita sociale e culturale dominanti e come critica “nei riguardi delle sintesi tradizionali, dell'‘umanesimo’ della città”<sup>332</sup>, non intende perciò mostrare la fisiologica vocazione del capitalismo al collasso, ma piuttosto avvalersi di una strumentazione teorica ancora “sintetico-conciliatoria”, poco propensa a considerare le contraddizioni di classe come radicalmente insanabili. Scettico nei confronti della visione socialista, Simmel auspicava

pp. 149-159; D. Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, in L. Klages, *L'anima e lo spirito*, cit., p. 9.

332 Cfr. M. Cacciari, *Metropolis*, cit., p. 15. Tale critica all'ideologia della “civiltà borghese” e quindi metropolitana, fu certamente già propria di Balzac, Baudelaire, Schopenhauer e Nietzsche (cfr. G. Pasqualotto, *Pensiero negativo e civiltà borghese*, cit., p. XI).

un cambiamento interno al capitalismo attraverso l'attenuazione di quella che definiva "l'umana tragedia della concorrenza"<sup>333</sup> e la riduzione delle diseguaglianze sociali. A tali posizioni, tutt'altro che intransigenti, si contrappone nettamente il messianismo utopico-rivoluzionario di Benjamin, che fomenta un'accelerazione della catastrofe nichilista e del suo "carattere distruttivo", riconoscendo nell'acme della rovina moderna l'unica *chance* per il dispiegarsi del socialismo reale, e dunque l'unica occasione per fare piazza pulita del "raccapricciante guazzabuglio" dei feticci del vecchio patrimonio culturale borghese<sup>334</sup>. La dimostrazione del fatto che Simmel si muova ancora all'interno di una dimensione "sintetica" va riconosciuta, secondo Cacciari, nel suo rifuggire l'analisi del fenomeno delle avanguardie, che costituiscono invece quel nuovo orizzonte di radicalizzazione del pensiero negativo colto lucidamente da Benjamin<sup>335</sup>.

#### 10. *La vita dipinta. Simmel interprete di Böcklin e Rembrandt*

Mentre dunque Benjamin si impegnerà nell'elaborazione di una teoria materialistica dell'arte, riconoscendo nelle avanguardie dadaiste, surrealiste e costruttiviste, nonché nelle espressioni eminenti della riproducibilità tecnica come la fotografia, il cinema, l'architettura modernista e la radio, una prassi produttiva e *politica* di distruzione, disgregazione e mortificazione di qualsiasi dimensione culturale propria del mondo borghese e in sé reazionaria, Simmel fa riferimento – nel caso della pittura barocca di Rembrandt, del simbolismo *fin de siècle* di Böcklin e della scultura di Rodin – a delle forme d'arte prive di una funzione immediatamente critico-provocatoria, ancora tradizionalmente legate, per così dire, ad un'espressività "auratica", che nella loro vicinanza e insieme lontananza dalla molteplicità empirica del mondo rendono possibile "una fuga nel remoto, nel simbolico e nell'inattuale"<sup>336</sup>. Il carattere conchiu-

333 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 258.

334 W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, trad. it. di F. Desideri in Id., *Opere complete. Scritti 1932-1933*, cit., vol. V, p. 248.

335 M. Cacciari, *Metropolis*, cit., p. 49.

336 Cfr. A. Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in M. Vegetti, *Filosofie della metropoli*, cit., p. 142.



so dell'opera d'arte, circoscritta, in ambito pittorico, dalla soglia della cornice, consente un'esperienza di immersione meditativa, di "quieta contemplazione", che è insieme una presa di distanza dall'iperstima della tecnica, "una bonifica dall'iperstimolazione quotidiana"<sup>337</sup>, e un'occasione privilegiata di cogliere da vicino la vita in un punto di condensazione massimamente eloquente. In questo senso Simmel parla di "posizione insulare" (*Inselhafte Stellung*), ovvero di "oggettività e insularità dell'opera d'arte compiuta"<sup>338</sup>, enfatizzando l'effetto di distacco critico dell'opera dal mondo reale – di discontinuità e trascendenza di questa rispetto al referente sensibile – ma anche e soprattutto la capacità dell'opera di lasciare che l'essenza della cosa si riveli, venendo alla luce e aprendosi all'occhio che in essa sa sprofondarsi. "Ogni arte", scrive Simmel,

trasforma il campo visivo in cui ci poniamo originariamente e naturalmente di fronte alla realtà. Da un lato essa ce l'avvicina, *ci pone in un rapporto più immediato con il suo senso più vero e più intimo* [...]. D'altra parte, però, ogni arte comporta un allontanamento dall'immediatezza delle cose, arretra la concretezza degli stimoli e stende un velo tra noi e loro, simile al sottile vapore turchino che aleggia sui monti lontani.<sup>339</sup>

La cornice del quadro "proclama che al suo interno si trova un mondo soggetto soltanto a norme proprie [...] simboleggiando l'unità autosufficiente dell'opera d'arte [...]"<sup>340</sup>: nella loro "significatività autonoma" le forme artistiche, pertanto, da un lato "ci distanziano dalla totalità e dalla pienezza delle cose, ci parlano 'come da lontano'"<sup>341</sup>, dall'altro attivano "un'originaria vibrazione dell'anima" che ci eleva "dall'immediatezza del rapporto con noi stessi e con il mondo"<sup>342</sup> e ci consente una limpida visione della vita nel suo fluire. La "realtà" (*Wirklichkeit*), scrive Simmel, non si presenta nelle forme dell'arte "con vera sicurezza, ma quasi in punta di piedi, ritirandosi subito"<sup>343</sup>: come si è anticipato è difficile non coglie-

337 Ivi, p. 143.

338 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., pp. 26-27. Cfr. anche M. Vozza, *Introduzione a Simmel*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 65.

339 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 666. Corsivi nostri.

340 G. Simmel, *Sociologia*, cit., pp. 752-753.

341 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., p. 667.

342 Ivi, p. 229.

343 Ivi, p. 667.





re, da questi passi, la preconizzazione di alcuni elementi decisivi della riflessione estetica di Heidegger, per il quale il manifestarsi dell'essere nell'opera d'arte è contemporaneamente un nascondersi. Questa dinamica richiama evidentemente la connotazione della verità come *a-letheia* sulla quale ci siamo già soffermati: l'essenza viene preservata come penombra, nella sua indefinita, chiaroscurale incompletezza.

Il “fare artistico”, si legge ne *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), altro non è che un “lasciar-venire-fuori (*hevorgehenlassen*)” l'essere dell'ente<sup>344</sup>, il quale tuttavia non perviene mai alla piena trasparenza di se stesso, ma mantiene intatto il suo intimo rapporto con il “nascondimento” (*Verborgenheit*). Lasciare che l'ente si riveli, nel suo essere che insieme si dischiude e ritrae, significa emancipare tale ente dai vincoli dell'utilizzabilità quotidiana e dalla dinamica soggettivo-dominante del produrre. Nella sua celebre interpretazione di *Un paio di scarpe* di van Gogh (1886), Heidegger mostra come il quadro dischiuda la cosa riposante in se stessa, libera da quella dialettica di anestesia e iperestesia che connota, per Simmel, le relazioni funzionalistiche dell'esistenza comune: il dipinto lascia essere la cosa “in quanto” cosa, ci pone di fronte all'evento (*Ereignis*) straordinario del suo essere, colpendoci con un urto prodigioso (*Stoß*) che ci impone di sospendere e di trasformare – anche se solo per un istante – il nostro consueto modo di vedere il mondo e di agire in esso<sup>345</sup>.

Nel saggio *I paesaggi di Böcklin* (1907), Simmel intuiva in nuce questa dinamica di liberazione dal flusso del quotidiano innescata dall'opera d'arte, che consente di relazionarsi al mondo nella gratuità del suo darsi, e dunque di corrispondere, in grazia di una tranquilla meditazione, allo spettacolo dell'Essere: nei paesaggi di Böcklin, scrive Simmel, “questo sottrarsi a tutte le mere relazioni, a ogni condizionamento, a ogni legame e a ogni confine con l'esterno, produce il sentimento di libertà che proviamo di fronte ai suoi quadri”<sup>346</sup>.

È significativo che il saggio sulla pittura böckliniana si apra nel segno della “tonalità spirituale” del “meriggio”: “Il fascino del meriggio estivo sta nel sentirsi cullare e calmare dal sonno e

344 M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 45.

345 Cfr. G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte e l'essere in Martin Heidegger*, cit., p. 186.

346 G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, cit., p. 88.



dall'immobilità intorno a noi. [...] Dorme il grande Pan, e dormiamo anche noi, con lui e in lui [...]. Questo è lo stato d'animo, la tonalità spirituale che attingiamo dai paesaggi di Böcklin<sup>347</sup>. Si tratta di una dimensione letteralmente *panica* che coinvolge, fonde ed assorbe il fruitore nella "pace della natura". È come se nella contemplazione dei paesaggi, scrive Simmel, lo spettatore trovasse "un momento di quella unità originaria delle cose, a partire dalla quale soltanto si sono sviluppati lo spirito conscio e la natura inconscia su versanti opposti; come se l'anima, oscillando tra i due poli, si sforzasse di reintegrarli nella perduta unità"<sup>348</sup>. L'antitesi tra l'uomo ed il mondo, la separazione tra l'io e la natura in quanto *oggetto* che gli sta di fronte (*Gegen-stand*), viene assorbita nell'istante atemporale "separato da ogni momentaneità storica"<sup>349</sup>, del meriggio estivo.

Riferendosi al meriggio come all'istante in cui la natura "trattiene il respiro", in cui "il corso del tempo si coagula"<sup>350</sup>, Simmel si richiama, come è stato rilevato, alla dimensione di atemporalità che connota il regno delle Madri nel *Faust*<sup>351</sup>; è tuttavia più che plausibile un'allusione anche alla nozione nietzscheana di *grosser Mittag*, all'ineffabile ora del mezzogiorno estivo che trova una sua prima formulazione ne *La visione dionisiaca del mondo*:

Un messaggero racconta di essere salito con le greggi, nella calura meridiana, sulle cime dei monti: è il momento giusto e il luogo giusto, per vedere ciò che mai si vede; ora Pan dorme, ora il cielo è lo sfondo immoto di un fulgore, ora il giorno *florisce*. Su un prato montano il messaggero scorge tre cori di donne [...] tutte sonnecchiano. All'improvviso la madre di Penteo comincia a esultare, il sonno è scacciato [...].<sup>352</sup>

"È un'ora, questa", scrive Masini, "di intatto silenzio, sepolta nella calura meridiana come l'inquietante e ambigua *μεσημβρία* – *meridies* degli antichi: un nome, questo, pregno di sensi sa-

347 G. Simmel, *I paesaggi di Böcklin*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, cit., p. 91.

348 Ivi, p. 92.

349 *Ibidem*.

350 Ivi, pp. 92-93.

351 Cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. II, v. 6214, p. 549: "Non luogo intorno ad esse e meno ancora tempo".

352 PZG, *La visione dionisiaca del mondo*, §1, p. 55.



crali che lo differenziano dal corrispondente μέσα-νόξ – *media nox*<sup>353</sup>. Questo tempo della sospensione, “privo di meta e pago in sé” è un istante-limite-zenitale “che riposa in se stesso e perciò appare come eternità”<sup>354</sup>. Non solo la *Stimmung* meridiana che si attiva nella contemplazione dei paesaggi di Böcklin richiama l’atemporalità delle altere dèe faustiane e insieme l’attimo estatico-kairologico del “grande meriggio” di Zarathustra, ma anche – nuovamente – una continuità tra la visione estetica di Simmel e quella di Heidegger, proprio laddove, per entrambi, l’opera d’arte sospende, silenzia e converte il consueto rapporto dell’uomo con il mondo, che da produttivo-assoggettante diviene contemplativo-accogliente. Lo “strano desiderio di pace”, il risuonare di voci sempre più lontane mentre “il sole dardeggia a picco sulla testa”<sup>355</sup> accomuna così l’attimo panico e “immenso” del meriggio (*ungeheuren Blick*) alla condizione di “abbandono” (*Gelassenheit*) del poeta, dell’artista e dell’“uomo estetico” heideggeriano.

È significativo, da questo punto di vista, come Heidegger, a conclusione de *I concetti fondamentali della metafisica*, faccia riferimento al *Canto del nottambulo* dello Zarathustra, che costituisce, insieme a *Mezzogiorno*, un’ode mistico-contemplativa, pervasa di melica ispirazione, ad un mondo profondo, “paradisiaco”, “maturo come un dorato pomeriggio d’autunno”<sup>356</sup>. Heidegger si richiama perciò a una felicità *ontologica* – e non psicologica – di fronte al fatto che il mondo semplicemente sia anziché non essere. Dinnanzi a un tale mondo perfetto e maturo, in cui “tutte le cose sono incatenate, intrecciate, innamorate”<sup>357</sup>, e che innocentemente si mostra nel suo essere “ardente” come “il meriggio che dorme sui campi”<sup>358</sup> o simile al suono di una “lira di mezzanotte”<sup>359</sup>, l’at-

353 F. Masini, *Lo scriba del caos*, cit., p. 205.

354 Cfr. O.F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1956, p. 222.

355 MA II, *Il viandante e la sua ombra*, § 308, p. 256.

356 Cfr. Za III, *Il canto del nottambulo*, § 6-7, p. 365.

357 Ivi, § 10, p. 367.

358 Ivi, *Mezzogiorno*, p. 315.

359 Ivi, *Il canto del nottambulo*, § 8, p. 366.

teggimento dell'uomo non potrà che essere quello dell'“insonne rapimento estatico”, della beatitudine e della meraviglia<sup>360</sup>.

L'arte, come nel caso dei paesaggi pittorici di Böcklin, non attiva del resto per lo Simmel discepolo di Nietzsche e precursore di Heidegger solamente una dinamica di sospensione dal quotidiano commercio con il mondo, un'emancipazione dell'uomo dal tram-busto della metropoli e del mercato e una sua immersione nella quiete e nell'abbandono del Mezzogiorno e della Mezzanotte: essa deve essere in grado, nel paradossale attimo eterno del dipinto, di rendere la continuità assoluta dello scorrere della vita. Non si tratta di isolare un “fotogramma” ovvero un frammento dalla via, ma di esprimere, nell'unicità del singolo momento pittorico, il *Leben* nella sua totalità, nella sua continua e incessante metamorfosi. È questa, per Simmel, l'essenza del movimento espressivo di Rembrandt, che “consiste nel far sentire l'intera successione dei movimenti della vita nell'unicità di un solo momento, superandone la frammentazione [...]”<sup>361</sup>.

Già nel “primitivo tratto” di pennellata rembrandtiana la totalità del senso è presente, “ognuno degli attimi continuamente connessi della vita in movimento” è compiutamente rivelato e personificato in una forma determinata<sup>362</sup>. Sembra di poter scorgere, in questa dinamica intensiva del gesto pittorico, un'eco con la tradizione cinese, laddove per il monaco Shitao – vissuto come Rembrandt nel XVII secolo – la vera maestria consiste nel condensare nell'“unico tratto” (*yi hua* 一畫) del pennello “la radice di tutti i fenomeni”<sup>363</sup>: se per Rembrandt l'atto creativo del ritratto deve essere aderente espressione del flusso del divenire, del mutamento storico delle forme della vita, per Shitao esso dev'essere traccia in cui si ricrea e si esprime il *Dao* (道), la dinamica polare e a-duale del cosmo, la

360 Cfr. M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine* (1929), trad. it. di P. Coriando, a cura di F.W. von Hartmann, ed it. a cura di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992, pp. 468-469. Sulla relazione tra i *Concetti fondamentali della metafisica* e i passi zarathustriani *Canto del nottambulo* e *Mezzogiorno*, cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 206 ss. e 222 ss. Cfr. anche Id., *Est/etica ontologica*, cit., pp. 207 e 217 ss.

361 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 19.

362 Ivi, p. 21.

363 Cfr. Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, a cura di M. Ghilardi, pref. di G. Pasqualotto, Jouvence, Milano 2014, p. 64.

relazione scambievole e fluida degli elementi naturali. La pittura, per Shitao, genera il mondo, ovvero i “diecimila esseri”, la totalità degli aspetti e dei processi di cui si compone il reale<sup>364</sup>.

Benché sia Rembrandt che Shitao sembrano possedere la capacità di cogliere il dinamismo della vita sin dal primo e “unico” tratto, scaturigine di ogni figurazione, e benché sia possibile individuare una risonanza tra l'atto del seguire il soffio del *qi* (氣 energia vitale) e l'atto del preservare nel dipinto l'ininterrotto scorrere del *Leben*, le divergenze tra il ritratto barocco-rembrandtiano e la pittura del monaco cinese della Dinastia Qing superano le analogie. Pur non essendo, come vedremo, espressioni del carattere personale del raffigurato, i ritratti di Rembrandt, secondo Simmel, sono comunque il precipitato delle esperienze dell'uomo *individuale*, della sua unità corporea e spirituale, della sua “personalità interiore nel suo complesso”<sup>365</sup>, che emerge in grazia della “personale genialità” del pittore<sup>366</sup>. Proprio nell'idea di opera come *medium* espressivo e grafia inconfondibile dell'essere dell'individuo – pur nella sua pluralità irriducibile e nella sua dialettica con l'universalità della vita – va riconosciuto uno dei tanti elementi di discontinuità con l'esperienza artistica cinese, che punta ad essere manifestazione sensibile del “vuoto” come non-sé dell'autore e del rappresentato, nonché espressione della natura come impermanenza e immenso scenario di processi dinamici<sup>367</sup>.

364 Cfr. *Ibidem*.

365 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 37.

366 Ivi, p. 24. Il riferimento di Simmel alla “genialità” dell'artista non deve d'altra parte indurre a pensare che egli interpreti l'opera di Rembrandt unicamente come rispecchiamento soggettivo ed espressione consapevole dalla psicologia del suo autore. Al contrario: “Nel grande ritratto [...] l'anima creativa in generale si oggettiva in strutture di carattere autonomo, dotate di una propria logica e di una propria conformazione, indipendenti in modo del tutto incommensurabile dal carattere, dalla conformazione e dalla logica delle personalità che la creano”. Ivi, p. 43. Anche nel rigettare una lettura psicologista-antropologico-sociologica dell'opera, irriducibile alla biografia del suo autore, Simmel anticipa un tema fondamentale della riflessione estetica di Heidegger.

367 Per un raffronto tra l'ontologia del ritratto europeo e la pittura tradizionale cinese, cfr. A. Giacomelli, *Pittura, soggettività e storia. Forme estetiche e attraversamenti ermeneutici fra Cina ed Europa*, in “Rivista di Estetica”, 3, 2019, pp. 30-47.

Come nella statuaria e nella ritrattistica della Grecia classica, in cui si punta ad avversare il divenire e il mutamento storico delle forme, considerato come manchevole di una perfezione definitiva, così nel ritratto rinascimentale si esprime per Simmel un'immagine-volto personale ma al contempo ideale, che fissa "la forma metastorica dell'esistenza psicofisica", ossia ferma l'individuo in un attimo atemporale segnato da una sobria *dignitas*, da una maestosa nobiltà. È questo ciò che si riscontra – nel contesto umanistico-rinascimentale italiano – in Raffaello, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Lotto, o anche – in ambito tedesco-fiammingo – in Van Eyck, Dürer e Holbein. "Certo", scrive Simmel:

il ritratto fiorentino e veneziano non è privo di vita e di anima. Ma è un'attribuzione di forma universale a strappare gli elementi all'immediatezza del loro esser vissuti [...]. Quello stile tipizzante non richiede per agire una somiglianza contenutistica degli individui [...] ma prospetta un tipo particolare di "universalità", ossia la rappresentazione dell'individuo ideale, che si attua per *astrazione* da tutti i singoli momenti della sua vita.

Rispetto alla raffigurazione atemporale e metastorica del volto classico e rinascimentale, che ha per oggetto il "tipo" e non l'individuo, quello di Rembrandt è un ritratto "istantaneo", "temporale" (*Erscheinungsproträt*)<sup>368</sup>, "vitale" in quanto espressione dell'aspetto emozionale, transitorio e momentaneo della figura. Lo stesso carattere, inteso da Simmel come "*a priori* soggettivo", come filo rosso del corso della vita, ovvero "forma" del destino, non deve apparire fissato sulla tela: "in Rembrandt questo elemento stabile, persistente e relativamente atemporale della personalità viene dissolto [...]"<sup>369</sup>. Il singolo destino caratterologico, nella sua determinatezza contenutistica, si sottrae alla trasfigurazione pittorica. Mentre nel ritratto di Tiziano, per esempio, è facilmente riconoscibile "la *facundia* di Ariosto", osserva Simmel, "di fronte ai grandi ritratti di Rembrandt, invece, si sarebbe spesso in imbarazzo dovendo indicare o anche solo chiarire in noi stessi quale 'carattere' possiede

368 Cfr. E. Buschor, *Das Proträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, Piper, München 1960, pp. 192 ss. Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., pp. 251-252.

369 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 116.

realmente la figura raffigurata<sup>370</sup>. Mentre di taluni soggetti pittorici si può dire: “questo è superbo, quello è rozzo, il terzo ha un'intelligenza superiore, [...] per Rembrandt tali concetti tipologici non dominano di per sé come dato primario la raffigurazione dell'individuo<sup>371</sup>. Lo si evince, per Simmel, in opere come l'*Uomo coi guanti* (1642), il *Tito* (1655) e i *Sindaci dei drappieri* (1662), lontanissime dalla tradizionale teoria dei “temperamenti” (malinconico, collerico, flemmatico, sanguigno), i quali rappresentano “caratteri stabiliti a un livello di generalizzazione molto più alta, e quindi di più chiara classificabilità<sup>372</sup>. Ecco che Rembrandt, ribadisce Simmel, “non isolava né accentuava in modo particolare quell'astrazione sottratta al movimento della vita che chiamiamo carattere<sup>373</sup>”.

L'impressione di incompiutezza che si trae dai disegni di Rembrandt – ovvero dalla natura vibrante dei suoi ritratti – ha allora a che vedere con un rifiuto della stilizzazione, dell'astrazione, dell'individuazione schematica: “Il ritratto di Rembrandt sembra indicarci da sé i suoi enigmi, perché emerge dalla vita che è sempre e soltanto in divenire, soggetta al destino del tempo [...]”<sup>374</sup>. Questa vita, osserva Simmel riferendosi a Goethe, “vive al di sotto, all'interno, al di là di ciascuno di noi”: è come una metafisica linfa vitale comune a tutte le individualità<sup>375</sup>, “una vibrazione [...] che sommerge tutte le determinazioni di confine<sup>376</sup>”.

Ecco che la forma non si può in alcun modo considerare *separatamente* dalla vita: in termini anti-dualistici affatto goethiani (e aristotelici), Simmel mostra come Rembrandt rappresenti l'uomo singolo inteso come plesso espressivo unico e irripetibile di anima e corpo, come sinolo di spiritualità e sensibilità. Giacché “l'individuo umano, còlto realmente come pura individualità, è una forma irripetibile”, il quadro rembrandtiano resta fedele alla legge metamorfica individuale, rigettando la tipizzazione sulla base di un modello indiscriminatamente applicabile, e cioè contraddicendo “il concetto di forma secondo cui essa significa un che

---

370 Ivi, pp. 116-117.

371 Ivi, p. 131.

372 Ivi, p. 117.

373 Ivi, p. 118.

374 Ivi, p. 31.

375 Cfr. ivi, p. 128.

376 Ivi, p. 131.

di universale, ripetibile infinite volte e con qualsiasi materia”<sup>377</sup>. Solo presupponendo “con assoluta disinvoltura l’equivalenza tra forma e forma universale” è possibile rimproverare a Rembrandt un “difetto di forma”<sup>378</sup>. In Rembrandt la forma è invece presente, ma lo è in quanto formazione irripetibile. Confondere tale formazione con un’idea rigida e interscambiabile equivale, per Simmel, all’errore di identificare una legge con una legge universale, laddove – nietzscheanamente – il carattere impersonale e oggettivo dell’astrazione non è che l’applicazione di una rete categoriale stabile e convenzionale ad una pluralità di casi concreti tra loro imparagonabili<sup>379</sup>.

Si potrebbe quindi dire che il contrasto tra il ritratto rinascimentale e quello di Rembrandt corrisponda schematicamente a quello tra la “forma” statica e la “vita” in quanto formazione dinamica. Se considerati separatamente, il principio della vita e quello della forma appaiono del tutto eterogenei:

Anche dire che essa [la vita] consiste in un continuo mutamento, nella costante dissoluzione e creazione di nuove forme, si presta già a facili fraintendimenti. Sembra infatti presupporre che in qualche modo, idealmente o in realtà, esistano forme solide, a ciascuna delle quali, però, [...] è concessa una durata temporale estremamente breve. Ma allora quel che chiamiamo vita consisterebbe solo nel movimento che si inserisce tra una forma e la successiva, esisterebbe solo nell’intervallo in cui l’una trapassa nell’altra.<sup>380</sup>

La vita non può dunque essere considerata un movimento interstiziale tra elementi formalmente stabili, tra solide essenze ideali separate dal processo. Dal punto di vista sia logico che ontologico “la forma *non* può *mutare*; perché il mutare implica la presenza di un soggetto che persiste identico nel variare dei suoi fenomeni”<sup>381</sup>. Se solo il vivente può mutare, a rigore esso non può avere forma (*Gestalt*), ma solo formazione (*Gestaltung*). La forma atemporale in quanto “*definitivum*” si distacca dalla vita intesa come fluire pro-

377 Ivi, p. 76.

378 *Ibidem*.

379 Cfr. A. Giacomelli, *Delitto e castigo. Psicologia criminale, responsabilità e pena tra Dostoevskij e Nietzsche*, cit., p. 81.

380 Ivi, pp. 81-82.

381 Ivi, p. 82.



cessuale, “all’incirca come i concetti astratti indicano relazioni logiche completamente distinte da quelle che realmente congiungono le singole cose che ne sono alla base”<sup>382</sup>.

Se la vita non può essere separata dalla forma in quanto formazione-formatività, altrettanto essa, dei dipinti di Rembrandt, non è qualcosa di *opposto* alla morte: “In tutti i più significativi ritratti di Rembrandt [...] dimora *un* punto nel futuro che è il solo, in genere, a rendere la vita una totalità, proprio in quanto la interrompe: la morte”<sup>383</sup>. “La morte”, scrive Simmel, “non si pone rispetto alla vita come una possibilità che prima o poi diverrà realtà, ma la nostra vita vien resa ciò che noi conosciamo solo dal fatto che, crescendo o appassendo, al culmine della vita come al suo declinare, noi *siamo* sempre *destinati a morire*”<sup>384</sup>. Anche in questo caso l’anticipazione di un tema fondativo dell’analisi dell’esistenza heideggeriana come quello dell’“essere-per-la morte” (*Sein zum Tode*) appare palmare. In *Essere e tempo* (1927) Heidegger scrive: “Si dice: ‘La morte verrà certamente, ma, per ora, non ancora’. [...] Il progetto esistenziale di un essere-per-la-morte autentico deve chiarire i momenti di un simile essere che lo costituiscono come comprensione della morte nel senso di un essere che non fugge e non copre la sua possibilità più propria”<sup>385</sup>. Nel suo *Rembrandt* (1916), Simmel scrive: “Certo, moriamo solo nel futuro, ma questo non è un mero ‘destino’, il dover morire non è semplicemente un’anticipazione, un’ideale prefigurazione della nostra ora fatale [...]; la morte è invece una realtà continua interna ad ogni presente, è il tono e la conformazione della vita”<sup>386</sup>.

Secondo Simmel – e poi secondo Heidegger – va smentita l’idea inautentica secondo la quale “si muore” unicamente in un futuro indeterminato: solo se avvertiamo la morte “come un elemento immediatamente unito o interno alla vita [...] non siamo più ‘minacciati’ dalla morte come da un nemico”<sup>387</sup>. Solo mediante l’“anticipazione” (*Verlaufen*) della propria morte, scrive Heidegger

---

382 Ivi, p. 83.

383 Ivi, p. 105.

384 Ivi, p. 106.

385 M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., §§ 52-53, pp. 309-312.

386 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 106.

387 Ivi, p. 107.

ger, “l’Esserci assume la retta attitudine per rapportarsi in modo autentico al suo poter essere più proprio”<sup>388</sup>.

L’intima e dinamica relazione di vita e morte interna ai ritratti di Rembrandt legittima forse un altro accostamento con il pensiero orientale, questa volta di matrice giapponese. Nel suo “interrompere” la vita e insieme appartenere alla vita stessa in quanto totalità, la morte attua nella pittura rembrandtiana quella che Ryōsuke Ōhashi definisce la pratica del *kire-tsuzuki* (切れ・つづき), vale a dire della “dis/continuità” o “continuità nel taglio”<sup>389</sup>. Tale espressione composta rimanda a quella di *kire*, che esprime l’azione del “tagliare via”, e, ambito estetico, indica un “taglio” della natura nella sua “cruda” e irriflessa immediatezza ad opera di un intervento “tecnico” dell’uomo al fine di far emergere da essa una naturalezza più profonda ed essenziale. Nella composizione floreale *ikebana*, per esempio, la “morte” del fiore reciso attraverso la dis/continuità del *kire-tsuzuki* permette un suo sbocciare a nuova vita, mentre nell’opera *Hagakure*, che trasmette i precetti della “via della spada”, il “taglio” della morte è ciò che scandisce ogni giorno l’esperienza del guerriero (*bushi*) donandole il suo senso proprio. È in particolare l’espressione giapponese *shōji* (生死) – assai difficilmente traducibile – a indicare una peculiare disposizione spirituale in cui si coglie il legame e la circolarità incessante di vita e morte. Composto dai kanji che stanno per “vita” (生) e “morte” (死), il termine *shōji* esprime letteralmente “l’intera vita, dalla nascita alla morte”, ma al contempo la dis/continuità della vita e della morte, il reciproco permearsi donarsi senso di “al di qua” e “al di là”, che appare un elemento centrale – sep-

388 Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 53, pp. 311-319. Cfr. anche F. Volpi, *Glossario*, in M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 605.

389 Cfr. R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., pp. 11 ss. Cfr. anche A. Giacomelli, *Übergänge und Übersetzungen. Kire-tsuzuki als „Schnitt-Kontinuum“ zwischen Kunst und Natur*, in L. Krings, F. Greco, Y. Kuwayama (a cura di), *Übergänge – Transitions – 移り渉り: Crossing the Boundaries in Japanese Philosophy*, Chisokudō, Nagoya 2021, pp. 253-282. Id., *Kire-tsuzuki and shōji: a pictorial analysis of the “flower” as an image of dis/continuity between life and death*, in C. Craig, E. Fongaro, R. Milani, J. Tink (a cura di), *Images, Philosophy, Communication*, Hasekura League, Mimesis International, Milano 2021, pp. 143-164.

pure in termini non pacificamente sovrapponibili – nel contesto taoista e buddhista<sup>390</sup>.

È nel segno di questa dis/continuità, si potrebbe dire, che Simmel descrive la relazione di vita e morte nei ritratti di Rembrandt. Contestando l'accostamento con l'immagine mitologica delle Parche greche, che semplicemente tagliano al momento della morte il filo del destino di ogni uomo, il filosofo berlinese mostra come nelle pitture rembrandtiane la vita non venga affatto "recisa" dalla morte: piuttosto vita e morte appaiono intimamente e polarmente connesse da una relazione di "taglio" e "continuità". "Mi sembra", dichiara Simmel,

che il suo modo [di Rembrandt] di sentire il rapporto tra vita e morte [...] implichi una più profonda comprensione del significato della morte. Sono convinto che esso esiga il completo abbandono dell'immagine delle Parche: come se in un certo istante venisse "reciso" il filo della vita [...] come se la vita fosse destinata a incontrare la morte in un punto preciso del suo percorso, ma venisse a contatto con essa solo allora. Mi sembra invece del tutto fuor di dubbio che sin dall'inizio la morte è *dentro* la vita.<sup>391</sup>

Mentre "molte delle determinazioni essenziali della nostra esistenza", come bene-male, maschile-femminile, merito-colpa, progresso-stagnazione, "si strutturano in coppie di opposti", la vita e la morte, "anche se sembrano escludersi a vicenda logicamente e fisicamente, sono opposti relativi, pervasi dalla vita nel suo senso assoluto, che fonda ed eccede il loro delimitarsi e condizionarsi reciproco"<sup>392</sup>. Nell'*Autoritratto con Saskia* (1636) e nell'*Autoritratto ridente*, realizzato 34 anni dopo (1670), "il riso è inconfondibilmente qualcosa di fugace [...] mentre il tutto è pervaso di morte ed orientato verso di essa"<sup>393</sup>.

In contrasto con la tradizionale idea occidentale secondo la quale le "nature morte" e le "danze macabre" – con il loro campionario simbolico di candele al lumicino, teschi, frutti marcescenti e petali sfioriti – sono espressioni della *vanitas* e del *memento*

390 R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 254.

391 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 106.

392 Ivi, p. 108.

393 Ivi, p. 110.

*mori*, Rembrandt non concepisce la morte come “la cosa orribile e commiserevole contro la quale o ci si ribella eroicamente, o ci si assoggetta liricamente”<sup>394</sup>. A differenza delle allegorie barocche, che alludono alla transitorietà, alla caducità, all’effimero e alla mortalità come elemento “negativo” della trascendenza e dell’eterno, la morte nei quadri di Rembrandt “è sin dall’inizio un *character indelebilis* della vita”<sup>395</sup>.

La pittura rembrandtiana perciò, secondo Simmel, ci esorta a non considerare la morte come uno “spettro scheletrito (*ein Knochenmann*) [...] che ci balza di fronte all’improvviso”:

Se si coglie la morte non come un’entità brutale che aspetta dal di fuori, come un destino che ci colpisce solo in un certo istante, ma si coglie la sua indissolubile, profonda immanenza alla vita stessa, allora la morte segretamente adombrata da numerosi ritratti di Rembrandt non diviene che un sintomo del modo incondizionato con cui nella sua arte il principio della vita si congiunge con quello dell’individualità.<sup>396</sup>

Nel loro rapporto con la vita e con la morte, “le figure di Rembrandt sono al di là della comparabilità e dell’incomparabilità perché sono uniche per antonomasia”<sup>397</sup>. Vi è solo un altro artista – Auguste Rodin – che per Simmel, con il suo mondo di figure, può condividere la rembrandtiana fedeltà alla corrente della vita. “L’arte di Rodin, nella sua originalità e creatività, si pone sotto il segno dell’eraclitismo moderno”<sup>398</sup>. La sua scultura, così come il corpus erotico dei suoi ritratti di nudo, sono paradossalmente cinetici, traduzioni in movimento della sostanzialità e della fissità:

a nessuna configurazione è concessa la benché minima durata, e ogni unità apparente del suo contorno non è che una vibrazione e il gioco ondulatorio dello scambio delle forze [...]. Trattati e movimenti del corpo sono qui i simboli di anime che si sentono trascinate in un

---

394 Ivi, p. 107.

395 *Ibidem*.

396 Ivi, p. 115.

397 Ivi, p. 147.

398 Ivi, p. 150.

ciclo infinito di genesi e di distruzione; in ogni istante queste figure si trovano nel punto in cui nascita e tramonto coincidono.<sup>399</sup>

Il mondo delle figure di Rodin, così consonante con quello metamorfico e pulsante di Goethe e ancor più con quello di Nietzsche, “gioco di forze, di onde di energia [...] che fluiscono e si agitano su se stesse, in eterna trasformazione”<sup>400</sup>, appare a Simmel il “vessillo del momento fuggente della vita”<sup>401</sup>. È proprio questo attimo della vita che fugge, al quale Faust esclama: “Ma rimani! Tu sei così bello!”<sup>402</sup> che in queste pagine abbiamo cercato di inseguire, nelle effimere incarnazioni delle sue forme.

---

399 Ivi, p. 151.

400 NF 1884-1885, cit, pp. 292-293, 38 [12].

401 G. Simmel, *Rembrandt*, cit., p. 151.

402 J.W. Goethe, *Faust*, cit., vol. I, v. 1700, p. 131.

## CONCLUSIONE. TRAMONTO DEL TIPO?

Il fenomeno del “postmoderno”, che si pone certamente in continuità con la disarticolazione della soggettività da parte di Nietzsche e con la fluidificazione delle “forme di vita” da parte della *Lebensphilosophie* – ma anche con una vastissima vicenda di pensiero novecentesco che coinvolge fenomenologia, esistenzialismo e strutturalismo – è ormai parte integrante della storia occidentale del pensiero, già sorvolata dalla hegeliana nottola di Minerva, “che inizia il suo volo soltanto sul far del crepuscolo”<sup>1</sup>. È cosa nota che l’avvento del “postmoderno” sia stato connotato da una radicalizzazione di quella dimensione prospettica e di quella “cultura della crisi” a cui diffusamente abbiamo fatto riferimento nel presente lavoro. Come riferisce il celebre saggio di Jean-François Lyotard,<sup>2</sup> la postmodernità corrisponde a una condizione di frammentazione, di dissolvimento delle “grandi narrazioni”, di fine delle visioni onnicomprensive del mondo, a cui consegue un’esplosione di linguaggi caotici, privi di ideologia, dal contenuto veritativo drasticamente depotenziato. È di fatto la fine del “grande racconto” (*grand récit*) e insieme il trionfo della simulazione, della “derealizzazione”, del “simulacro”.

È il tempo dell’ironizzazione patafisica di Jean Baudrillard<sup>3</sup>, del “pensiero debole” di Gianni Vattimo<sup>4</sup>, della “società dello spettacolo” di Guy Debord<sup>5</sup>, della “società dell’incertezza” di Zygmunt

- 
- 1 Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto* (1821), a cura di G. Marini, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 17.
  - 2 Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione post-moderna* (1979), trad. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1985.
  - 3 Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 1984.
  - 4 Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Garzanti, Milano 1985; P.A. Rovatti, G. Vattimo (a cura di), *Il pensiero debole*, Bompiani, Milano 1983.
  - 5 Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), trad. it. di P. Salvatori, SugarCo, Milano 1990.

Bauman<sup>6</sup> o ancora della critica al metodo scientifico di Paul Feyerabend<sup>7</sup>. In questo contesto si è parlato di “tramonto dell’espressione”, di “appiattimento della personalità emotiva”, ma anche di “sgravio liberatorio”, di balsamica “complessificazione” e “pluralizzazione” del reale. Il nichilismo è apparso così, in questa fase, un antidoto produttivo all’irrigidimento metafisico di forme, categorie e schemi interpretativi “forti”. Si tratta certamente di fenomeni che pongono drasticamente in discussione la praticabilità e l’attualità di nozioni come quella di “tipo umano”, “modello di esistenza”, forma di vita” qualora queste vengano connotate in senso *essenzialistico*. Giacché tuttavia a più riprese nel presente volume si è inteso contrastare una visione rigida, statica e atemporale della forma, tale “ontologia debole del tipo” non può che consonare e dialogare con quella fase di fertile proliferazione di stili e di figure esistenziali che è stata – e per certi aspetti è forse ancora – il postmoderno. Se il *blasé* di Simmel allude all’uniformante grigiore di un mondo metropolitano disanimato, “nulla lascia pensare”, scrivono Pinotti e Carnevali,

che Simmel considerasse la ‘decolorazione del mondo’ come l’ultima parola sul moderno *Lebensstil*: i tipi umani non si riducono al *blasé*, ma includono molteplici stili di vita, tra cui spiccano le forme di ‘individualismo qualitativo’ [...]. Là dove si dissolvono delle qualità altre ne rinasceranno, fioriranno diverse forme sensoriali: così l’indifferenza all’eccesso di stimoli potrà ispirare nuovi modelli di soggettività (qualcuno ha evocato l’affinità tra l’attitudine *blasé* e il gusto contemporaneo del *cool*), e sul grigio fondale delle odierne metropoli continueranno a stagliarsi l’arcobaleno delle mode, i colori dei cartelloni pubblicitari [...].<sup>8</sup>

Il dinamismo che connota la realtà postmoderna è stato del resto spinto alle sue conseguenze più estreme dall’attuale e pervasivo fenomeno storico-sociale della digitalizzazione. Le nozioni di “rete” e di *network society* da un lato si pongono in continuità con la de-

6 Cfr. G. Bauman, *La società dell’incertezza*, trad. it. di R. Marchisio e S. Neirrotti, Bologna, il Mulino 1999.

7 P. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* (1975) pref. di G. Giorello, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1981<sup>4</sup>.

8 Cfr. B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XXXI.

scrizione postmoderna di una “società liquida”<sup>9</sup> caratterizzata da legami fittissimi ma labili e da una fisionomia sempre più effimera e incerta, dall’altro segnano una cesura epocale non solo in campo tecnologico, ma anche ontologico con le precedenti visioni del mondo. La società in rete, in quanto struttura complessa e onnipervasiva, è spazio fluido del decentramento e della frammentazione, in cui qualsiasi “paradigma esistenziale” può essere decostruito, rielaborato, manipolato, decontestualizzato e ricomposto virtualmente. Il Web, da questo punto di vista, appare connotato da una duplice natura: in quanto sistema tecnico invadente e petulante, responsabile di forme di a-socialità, analfabetismo emotivo, impoverimento relazionale, isolamento e anestetizzazione percettiva esso mostra il suo volto apocalittico-regressivo, che conduce alla “demenza digitale”<sup>10</sup>; in quanto comunità aperta, dislocata in un’armonica dimensione interattiva e democratica, in un cyberspazio che rende l’informazione e la conoscenza immediatamente attingibili e che sviluppa un’intelligenza cosmopolita ed equidistribuita, esso mostra il suo volto utopico-rassicurante<sup>11</sup>. Non è possibile, a questo punto, problematizzare adeguatamente la dicotomia tra rete come comunità virtuale solidale e trasparente e rete come regno della frode e dell’alienazione, né è il caso di chiedersi quali possano essere le strategie di resistenza ovvero le possibilità per un’etica critico-dialettica nei confronti della manipolabilità delle immagini digitali<sup>12</sup>.

Appare invece di rilievo, nel contesto del nostro studio, notare come i temi della pluralità del sé, della de-soggettivazione e dell’auto-plasmazione – ma anche della generalizzazione simbolica – trovino nel mondo digitale una nuova frontiera nel momento in cui il computer si trasforma da calcolatore a medium nel senso di strumento relazionale, in cui esperienza reale e virtuale si intrecciano offrendoci un potentissimo strumento per creare *ex*

9 Cfr. Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2007.

10 Cfr. N. Carr, *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, Milano, Raffaello Cortina 2011; Cfr. anche M. Spitzer, *Demenza digitale: come la nuova tecnologia ci rende stupidi*, trad. it. di A. Petrelli, Corbaccio, Milano 2013.

11 Cfr. H. Rheingold, *Perché la rete ci rende intelligenti*, a cura di S. Garassini, Raffaello Cortina, Milano 2013.

12 Cfr. sul punto G. Gurisatti, *Il delitto perfetto. Strategie dell’immagine tra analogico e digitale*, in “Scenari”, 10, 2019, pp. 330-352.



*novo* o modificare la nostra immagine. Rispetto alle forme di etero-rappresentazione generalizzate della televisione e della radio, tendenzialmente monodirezionali, l'individuo nel contesto virtuale si riappropria di un ruolo attivo nella rappresentazione di sé. Nello spazio digitale l'utente costruisce ed esibisce un proprio sé-profilo descrivendosi e fornendo agli altri utenti un'immagine codificata, *tipizzata*, cioè rispettosa di una serie di parametri predefiniti dal social network. Il "tipo umano" – inteso nei termini di estemporanea e paradigmatica condensazione di determinate caratteristiche culturali e sociali – pertanto non tramonta: piuttosto si trasla in un nuovo ambiente simbolico in cui la forma si disincarna, in cui il corpo è rimosso e i contenuti si emancipano dal medium che li trasmette. Questo distacco dei significati dal significante permette all'utente di divenire *dramatis persona*, o meglio, di giocare con la pluralità delle proprie immagini parziali. Il soggetto svapora nel *patchwork* delle sue maschere, che l'utente tuttavia deve essere in grado di gestire, se non vuole divenire schiavo dei propri emblemi sbiaditi e triviali, come avviene nel caso dell'"ultimo uomo" di Nietzsche. Una volta eroso il principio di realtà, bisogna essere in grado di vivere la libertà difficile dell'apparenza priva di essenza, la "prode e beffarda superficialità [...] che adora la maschera come sua ultima divinità e redentrice [...]"<sup>13</sup>.

Ciò che in conclusione resterebbe da chiedersi è se il mondo del Web, in quanto *spazio dei fluidi* e delle *possibilità sperimentali* dell'identità, si possa effettivamente considerare in qualche modo un'articolazione tecnica assimilabile alla dinamica inesauribile e indisponibile alla sintesi propria della vita. Si tratta evidentemente di una domanda delicata, che per ora lasceremo aperta, giacché ogni libro è, in fondo, una pratica della finitudine.

---

13 NF 1885-1887, cit., p. 68, 2 [33].

## INDICE DEI NOMI

- Adorno, T.W., 271 n., 284, 326, 328, 335.  
Agamben, G., 12, 13.  
Agostino d'Ippona, 33 n., 71.  
Agrrippa, H.C., 218.  
Alessandro Magno, 207, 220.  
Alfonso II, 84, 85, 89, 90.  
Ammiano Marcellino, 190.  
Anassagora, 107, 109, 129, 151.  
Anassimandro, 107-109.  
Anders, G., 328.  
Andersen, H.C., 224.  
Archiloco, 22.  
Arendt, H., 328.  
Arendt, W., 258.  
Ariosto, L., 84, 349.  
Aristotele, 13, 33, 45, 48, 49 e n., 50 e n., 51-53, 122, 126 e n., 136, 156 n., 220, 307, 334.  
Augusto, C., 81.  
Austen, J., 252.  
Avenarius, F., 224 e n.  
Bach, J.S., 235.  
Bachofen, J.J., 57.  
Baeumler, A., 256 n., 265.  
Bahnsen, J., 133.  
Baioni, G., 82, 122.  
Baltrušaitis, J., 29, 30.  
Balzac, H. de, 189, 284, 310, 317, 341 n.  
Banfi, A., 272 n.  
Baudelaire, C., 25, 97, 283, 286, 301 n., 304, 308, 310-316.  
Baudrillard, J., 357.  
Bauman, Z., 358.  
Beethoven, L. van., 98, 194, 213, 235.  
Behrens, P., 263.  
Benedetto XVI, 264.  
Benjamin, W., 24, 25, 224, 225, 271 n., 284, 290, 291, 310, 315, 326, 328, 333-335, 339, 340 e n., 341, 342.  
Benn, G., 255, 265.  
Benveniste, E., 288, 289.  
Berg, L., 258.  
Bergson, H., 270, 272, 273.  
Bertram, E., 180, 199, 203, 205-207, 265.  
Betti, E., 12.  
Bismarck, O. von, 98, 162, 228.  
Blake W., 301 n.  
Bloch, E., 24, 271 n., 290, 325.  
Blumenberg, H., 325.  
Blunck, R., 110 e n., 111 e n.  
Boccaccio, G., 236.  
Böcklin, A., 340, 342, 344-347.  
Böhme, J., 218.  
Bonaparte, N., 207.  
Borchardt, R., 262.  
Borgia C., Valentino, *detto*, 207, 232, 235, 237, 238, 242, 244, 266.  
Bosch, H., 181.  
Bourget, P., 311.  
Broch, H., 265.  
Brummel, B., 286.  
Bruno, G., 218.  
Brusotti, M., 161, 163.  
Burckhardt, J., 162, 206, 266.  
Burke, E., 299.  
Byron, G.G., 192, 193, 196, 286, 300.

- Cacciari, M., 342.  
 Caffi, A., 272 n.  
 Calasso, R., 112.  
 Calvino, I., 37, 53, 327.  
 Campioni, G., 190, 201, 208, 219.  
 Carlyle, T., 198-203, 207.  
 Carnevali, B., 24, 271 n., 293, 325, 358.  
 Cartesio, R., 118, 120, 126 n., 156, 157.  
 Carus, C.G., 124, 125, 129-131.  
 Cassirer, E., 69.  
 Cervantes, M. de, 225.  
 Cézanne, P., 275.  
 Chamfort, S.R.N., 209.  
 Charron, P., 230.  
 Chopin, F., 307.  
 Cicerone, M.T., 147.  
 Coleridge, S.T., 193, 200.  
 Colli, G., 127 n., 39, 256 n.  
 Conan Doyle, A., 314.  
 Constable, G., 300 n.  
 Cotti, C., 272 n.  
 Cromwell, O., 199.  
 Cusano, N., 33 N., 336.  
 D'Annunzio, G., 235, 236, 261, 262.  
 D'Holbach, P.H.T., 296 n.  
 Dante A., 199.  
 Darwin, C., 60, 108, 145, 185 e n.  
 Debord, G., 357.  
 Dehmel, R., 266.  
 Delacroix, E., 311.  
 Deleuze, G., 94, 241 n., 291, 338.  
 Della Porta, G.B., 124.  
 Democrito, 107.  
 Dickens, C., 300 n.  
 Dilthey, W., 11, 12 n., 15, 16, 270.  
 Diogene di Sinope, 224.  
 Dostoevskij, F., 268.  
 Dumas, A., 311.  
 Dürer, A., 179-182, 232, 349.  
 Durkheim, É., 291.  
 Eckermann, J.P., 39, 64, 83, 118, 121, 123.  
 Eckertz, e., 263.  
 Eisner, K., 258.  
 Eleonora d'Este, 84, 88.  
 Eleonora Sanvitale, 84, 89.  
 Emerson, R.W., 104, 200, 201 e n., 269 n.  
 Empedocle, 32, 107, 142, 206.  
 Engels, F., 333.  
 Epicuro, 95, 111, 247.  
 Epitteto, 85, 117 n., 247.  
 Eraclito, 107-109, 185, 207.  
 Erasmo da Rotterdam, 225, 236.  
 Ermanarico, 191, 193, 197, 201, 202.  
 Eschilo, 22, 108, 187.  
 Esenbeck, N. von., 40.  
 Esiodo, 68, 195.  
 Esopo, 68.  
 Euripide, 22, 108, 161.  
 Faulkner, W., 252.  
 Federico II, 207.  
 Feuerbach, L., 65.  
 Feyerabend, P., 358.  
 Fichte, J.G., 200, 272.  
 Fink, E., 209.  
 Flaubert, G., 311.  
 Fontenelle, B. de, 209.  
 Förster-Nietzsche, E., 110 n., 141 e n., 255, 256 n., 257 n., 262, 264, 265.  
 Foucault, M., 13, 14, 61, 117 n., 248 e n., 249, 250, 279.  
 Foucher, P., 233 n.  
 Fraenger, W., 290.  
 Franck, G., 312.  
 Freud, S., 134, 270.  
 Friedrich, C.D., 299, 303.  
 Gadamer, H.G., 28.  
 Gainsborough, T., 300 n.  
 Gautier, T., 311.  
 Gehlen, A., 12 n.  
 Gentili, C., 158 n., 185 n., 220, 221, 224, 257, 261, 263 n.  
 Gerhardt, V., 249.  
 Gersdorff, C. von, 258 e n.  
 Gide, A., 265.  
 Giorgione, Zorzi, G., *detto*, p. 349.  
 Giulio Cesare, 207.  
 Goethe, J.W., 9, 10 n., 16-18, 24, 27 e n., 28 n., 29-40, 41 e n., 42, 43

- e n., 44-46, 48 e n., 50, 52, 53, 55, 56, 58, 59 e n., 60, 61, 62 n., 63-65, 67, 68, 73, 76 e n., 77-85, 86 n., 87, 90-102, 118, 119 n., 120-124, 126, 129, 145, 146, 176, 183, 192, 194, 196, 207, 209, 217-219, 228, 229, 235, 241, 262, 271, 276, 291, 293, 301-303, 323, 332 n., 350, 356.
- Goffman, E., 291.
- Gordon Craig, E., 262.
- Gracián, B., 87-88.
- Gregorio XIII, 87.
- Griffero, T., 11, 15, 16.
- Groethuysen, B., 12.
- Gropius, W., 19 n., 263.
- Grotthuß, J.E., 259.
- Guglielmo II, 260.
- Gundolf, F., 17, 92.
- Gurisatti, G., 290 n.
- Gurson, D. De, 231.
- Hadot, P., 14, 249 n.
- Hamann, J.G., 122.
- Hardekopf, F., 284.
- Hartmann, E. von., 125, 126, 129, 131-133, 259.
- Hegel, G.W.F., 29, 38, 39, 118, 192, 200, 293.
- Hartleben, O.E., 258.
- Hausman, G.E., 303.
- Heidegger, M., 21, 24, 54 n., 69, 70 n., 71-77, 127 n., 154 e n., 155, 156 e n., 157, 158, 164, 165, 212, 228, 254, 280, 288, 328, 331, 336, 340 e n., 344, 346, 347, 348 n., 352.
- Heine, H., 192.
- Heller, E., 102.
- Henri d'Andeli, 220 n.
- Henri de Valenciennes, 220.
- Herder, J.G., 27 n., 31, 34, 37, 96, 332 e n.
- Hessel, F., 284.
- Heyne, C.G., 50.
- Hobbes, T., 296.
- Holbein, H., 349.
- Hölderlin, F., 54 e n., 55 n, 72, 73, 77, 183, 254, 302, 332.
- Horkheimer, M., 328.
- Hugo, V., 193, 311.
- Humboldt, W. von, 29.
- Huss, J., 233.
- Husserl, E., 292.
- Jacobi, F.H., 43, 67.
- James, H., 252.
- James, W., 201.
- Jankélévitch, V., 277.
- Janz, C.P., 111 n., 142, 257, 264.
- Jaspers, K., 12, 23, 103, 157, 203, 328.
- Jauss, H.R., 313.
- Jedlowski, P, 269 e n., 275, 317.
- Jordanes, 190.
- Jullien, F., 270, 274.
- Jung, C.G., 12, 21, 125.
- Jünger, E., 265, 328.
- Jünger, F.G., 74 n.
- Kafka, F., 252.
- Kant, I., 32, 59, 61-64, 111, 118-120, 156 n., 177, 183, 277, 278, 299.
- Kassner, R., 290.
- Kerényi, K., 64, 159.
- Kessler, H., 262.
- Kierkegaard, S., 268.
- Kipling, R., 327.
- Klages, L., 12 e n., 42, 45, 57, 73, 81, 85, 120, 121, 124-126, 130, 157, 268, 289, 290, 306, 316, 340 e n.
- Kleist, H. von, 111, 183.
- Klinger, M., 257.
- Klopstock, F.G., 96.
- Köselitz, H., 114, 142 e n., 143 n, 237, 238 n., 256, 257.
- Kracauer, S., 24, 290, 305.
- Kramer, A., 257.
- Kretschmer, E., 12.
- Kriek, E., 265.
- Kruse, M., 257.
- Kuki, S., 19 n.
- La Bruyère, J. De, 209.
- La Rochefoucauld, F. de, 208,
- Lavater, J.K., 31, 118 n., 119 n., 124.

- Le Corbusier, C.-É. Jeanneret, *detto*, 263.  
 Leeuwenhoek, A. van, 28.  
 Leibniz, G.W., 16, 27 e n., 28 n., 119, 120, 122, 185 n.  
 Leisegang, H., 12.  
 Leonardo da Vinci, 207, 261.  
 Leone X, 237.  
 Lessing, G.E., 54 n.  
 Lichtenberg, G.C., 229, 298.  
 Liliencron, D. von, 266.  
 Liszt, F., 191, 201.  
 Lorenzo il Magnifico, 237, 240, 241.  
 Lotto, L., 349.  
 Löwith, K., 18, 39, 41, 42 e n., 208, 270, 337.  
 Lukács, G., 24, 271 e n., 275, 289, 325.  
 Lupo, L., 289.  
 Lutero, M., 98, 180, 199, 233-242.  
 Lyotard, J-F., 357.  
 Machiavelli, N., 235.  
 MacIntyre, A., 249, 252.  
 Mahler, G., 256.  
 Mallarmé, S., 311.  
 Mann, H., 266, 270.  
 Mann, Th., 240, 241, 263.  
 Mannheim, K., 12.  
 Marco Aurelio, 247.  
 Martin, N., 100, 102.  
 Marx, C., 269 n, 310.  
 Masini, F., 107, 154, 345.  
 Meinecke, F., 289.  
 Melville, H., 201.  
 Meyer, A., 263.  
 Michelangelo Buonarroti, 236, 340, 349.  
 Milton, J., 196.  
 Mishima, Y., 19 n., 197 e n., 198 e n., 206.  
 Mitner, L., 302.  
 Monet, C., 275.  
 Montaigne, 95, 208, 226, 229, 230-232, 246.  
 Montinari, M., 256 n., 265, 266.  
 Moravia, A., 331.  
 Mozart, W.A., 98.  
 Murger, H., 282.  
 Munch, E., 262.  
 Musil, R., 111, 265.  
 Nabokov, V., 327.  
 Napoleone III, 303.  
 Nehamas, A., 249.  
 Nerval, G. de, 193, 311.  
 Newton, H., 59, 270.  
 Nietzsche, F.W., 9, 12, 14 e n., 15, 16, 18-20, 22-25, 34, 41, 42, 45, 60-62, 65, 69 n., 79, 81, 92, 93, 95-110 e n., 111-114 e n., 115-118, 120, 121, 124, 129, 130, 131, 133, 136-140 e n., 141, 142 e n., 143, 144 e n., 145 e n., 146-154 e n., 155, 156 e n., 157-167, 170-176 e n., 177-179 e n., 180-191, 193-195 e n., 196, 197 e n., 199-201 e n., 202, 203 e n., 204-218 e n., 219-230, 232 n., 233-241 e n., 242, 244, 245 e n., 246-248 e n., 249-252, 254-256 e n., 257 e n., 258-267 e n., 268-272 e n., 273 e n., 276-281, 287, 289, 294, 307, 312, 318, 319 e n., 321, 325, 328-332, 337, 338, 341 n., 347, 356, 357, 360.  
 Nohl, H., 12.  
 Nussbaum, M., 249, 252.  
 Novalis, von Hardenberg, G.P.F.F., *pseudonimo di*, 193.  
 Obenauer, K.J., 265.  
 Oehler, M., 256 n.  
 Oehler, R., 256 n., 265.  
 Oehler-Nietzsche, F., 256.  
 Oelze, F.W., 255.  
 Ōhashi, R., 19 n., 353.  
 Olde, H., 257.  
 Omero, 22.  
 Otto, W.F., 17, 56 e n., 57 e n., 58, 60, 62-64 e n., 65-69 e n., 73 e n., 74-76 e n., 77, 172, 212.  
 Otto Dix, W.H., 257.  
 Ovidio Nasone, P., 17, 53-55.  
 Panofsky, E., 290.

- Paolo di Tarso, 67, 108.  
 Paracelso, Theophrast Bombast von Hohenheim, *detto*, 218.  
 Parmenide, 49 n., 50 n., 107.  
 Pascal, B., 95.  
 Petrarca, F., 236.  
 Picasso, P., 270.  
 Pico della Mirandola, G., 241.  
 Pindaro, 22, 76, 113, 114 n., 116.  
 Pinder, P., 195 n.  
 Pinotti, A., 24, 271 n., 291 n., 292, 293, 318, 325, 358.  
 Pitagora, 53, 107.  
 Platone, 9, 45, 47 e n., 48, 49 n., 50 e n., 53, 71, 94, 112 n., 117, 122, 126, 127 n., 128, 129, 151-153, 156, 178, 242.  
 Plessner, H., 59 n.  
 Plotino, 33, 122.  
 Plutarco, 23.  
 Poe, E.A., 313.  
 Poliziano, A., 236, 240, 241.  
 Prassitele, 161.  
 Proust, M., 327.  
 Puccini, G., 282.  
 Raffaello Sanzio, 236, 349.  
 Ramnoux, C., 107, 127 n.  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 25, 340, 342, 347, 348 e n., 349-355.  
 Reuber, R., 249.  
 Riegl, A., 290.  
 Riehl, A., 265.  
 Rimbaud, A., 311.  
 Ritschl, O., 259.  
 Rickert, H., 157.  
 Rodin, A., 340, 342, 355, 356.  
 Rohde, E., 180 e n., 218 n., 239, 264.  
 Rolland, R., 266.  
 Romundt, H., 239.  
 Rorty, R., 249.  
 Rothacker, E., 12 n.  
 Rousseau, J.-J., 95, 192, 296 e n., 297 e n., 298-300, 325.  
 Ruskin, J., 318.  
 Salomé, L. von, 104, 112 n., 114, 167, 256.  
 Sartre, J-P., 331.  
 Savonarola, G., 240, 241.  
 Scheler, M., 12 n.  
 Schelling, F.W.J., 41, 55, 119, 120.  
 Schiller, J.C.F., 16, 38, 40, 193, 194, 297 n.  
 Schlechta, K., 52, 256 n.  
 Schlegel, F., 164, 290.  
 Schmid, W., 249.  
 Schmitt, C., 225.  
 Schopenhauer, A., 9, 22, 62, 85, 86, 89, 95, 96-97, 108, 111, 126, 128, 129, 131-138, 140, 142, 167-170 e n., 172, 173, 178-184, 186, 189, 193, 207-209, 230-232, 242, 245, 246, 259, 306, 312, 341 n.  
 Scòpa, 161.  
 Scoto, E., 33 n.  
 Scott, W., 193.  
 Sedlmayr, H., 290.  
 Semper, G., 290.  
 Seneca, L.A., 247.  
 Shakespeare, W., 121 n.  
 Shelley, P. B., 193, 302.  
 Shitao, Zhu Ruoji, 347.  
 Simmel, G., 12, 24, 25, 32, 40, 43, 61, 62 n., 157, 188, 255, 271 e n., 272 e n., 273-281, 283, 287, 289-295, 315-328, 332-337, 339, 340 e n., 341-348 e n., 349-352, 354-356, 358.  
 Socrate, 9, 22, 51, 95, 107-110, 117, 149-154, 242.  
 Sofocle, 22, 108.  
 Spengler, O., 12, 60, 290, 295, 328.  
 Spinoza, B., 34, 54 n., 76 n., 95, 122, 127 n., 147, 148, 166.  
 Spranger, E., 11, 12, 15, 16, 124.  
 Starobinski, J., 230  
 Stegmaier, W., 21.  
 Stein, C. von, 83.  
 Stein, H. von, 229.  
 Stendhal, 221, 229.  
 Stifter, A., 229.

- Stobeo, G., 136.  
 Stövig, C., 256.  
 Strauss, D., 108.  
 Strauss, R., 257.  
 Strindberg, A., 265.  
 Swammerdam, J., 28.  
 Swedenborg, E., 122, 218.  
 Taine, H., 311.  
 Takayama, R., 19 n.  
 Talete, 30, 32, 107, 109.  
 Tantzscher, G., 260.  
 Tarde, G., 291.  
 Tasso, T., 17, 78, 81-85, 86 e n., 88-92, 186, 312.  
 Tedesco, S., 12 n.  
 Tezuka, T., 74.  
 Tieck, L., 192.  
 Tiziano Vecellio, 349.  
 Tönnies, F., 264.  
 Türck, T., 259.  
 Turner, J.M.W., 303.  
 Ungern-Sternberg, A. von, 257 n.  
 Uexküll, J. von., 12 n.  
 Vaihinger, H., 265.  
 Van de Velde, H., 262.  
 Van der Bruck, A.M., 260.  
 Van der Rohe, M., 263.  
 Van Eyck, J., 349.  
 Van Gogh, V., 344.  
 Van Hoddis, J., D. Hans, *detto*, 294.  
 Vattimo, G., 143, 357.  
 Verlaine, P., 311.  
 Virgilio, 84, 86.  
 Von Hofmannsthal, H., 265.  
 Volpi, F., 156 n., 264, 265, 267 n.  
 Voltaire, F-M. A., 209, 235.  
 Wach, J., 12.  
 Wagner, R., 91, 94-98, 108, 159, 163, 164, 180, 182-184, 194, 199, 201, 207-209, 213, 214, 225, 228, 230, 234, 235, 241, 261, 304, 305 e n., 306 e n., 308, 319.  
 Warburg, A., 290, 291.  
 Weber, M., 12, 276 n., 291, 295, 310, 330.  
 Weichelt, H., 265.  
 Weizsäcker, V. von., 12 n.  
 Whitman, W., 201.  
 Wieland, C.M., 235.  
 Winckelmann, J.J., 102.  
 Wittgenstein, L., 10-12.  
 Wolff, C.F., 43.  
 Wolff, C., 119, 120.  
 Wordsworth, W., 300 e n., 301 n.  
 Würzbach, F.C., 256 n.  
 Zelter, C.F., 58.  
 Zenone di Cizio, p. 247.  
 Zerbst, M., 262.  
 Zittel, C., 249-251.  
 Zolà, E., 311.  
 Zweig, S., 266.

## FILOSOFIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna*

650. Antonio Donato, Leonardo Tonelli, Eduardo Galak (a cura di), *Le pieghe del corpo*
651. Paolo Bordonali, *Esercizi di scetticismo: l'aforisma filosofico*
652. Rosanna Niniavaggi, *L'emisfero muto. Fenomeni mistici e neuroscienze*
653. Ernst Bloch, *Il principio speranza. Sogni a occhi aperti. Volume 1*
654. Ernst Bloch, *Il principio speranza. Per un mondo migliore. Volume 2*
655. Ernst Bloch, *Il principio speranza. Immagini di desiderio. Volume 3*
656. Lucia M. G. Parente (a cura di), *Sfumature di pensiero su Emmanuel Mounier*
657. Michele Matta, *La libertà nel pensiero di Friedrich A. Von Hayek, Cultura, etica e politica nell'ambito della Scuola austriaca.*
658. Massimo Mezzanzanica, *Corpo, potere e rappresentazione. Figure della sovranità tra teologia politica e antropologia*
659. Wilhelm von Humboldt, *Idee per un tentativo di determinare i limiti dell'attività dello Stato*, Postfazione di Riccardo Pozzo
660. Andrea Cocco e Marcello Ghilardi (a cura di), *La necessità dell'altro, Scritti in onore di Adone Brandalise*
661. Claudio Borghi, *L'ipotesi generativa. Una nuova dinamica del tempo*
662. Filippo Moretti, *Il pensiero di Dio. L'analogia nella teologia occidentale*
663. Léon Dumont, *L'abitudine*. Traduzione e cura di Denise Vincenti, Postfazione di Catherine Dromelet
664. Paolo Musso, *La scienza e l'idea di ragione. Scienza, filosofia e religione da Galileo ai buchi neri e oltre*
665. Massimo Guastella, *Narciso. L'amore senza la distanza naufraga*
666. Andrea Amato, *Il Dio legislatore, il Dio educatore. Considerazioni dissonanti sull'etica del Vecchio e del Nuovo Testamento*
667. Cristiana Biogli, Sergio Busi, *Yoga e Klesa*
668. Roberto Fai, *Pastorale arcadica. Per un Regno giusto*
669. Silvano Tagliagambe, Paolo Bartolini, *Per una filosofia del tra. Pensare l'esperienza umana sulla soglia*
670. Fabrizio Valenza, *Filosofia mistica della conoscenza. L'unione degli ambiti conoscitivi nel mistero relazionale*
671. Valter Bucelli, *Questione di valori. Punti di vista su scelte e valutazioni*
672. Daniele Iezzi, *L'infinito mare dell'essere, tra pensiero antico e tardo-antico*
673. Caterina Mengotti, *Azione performativa. Terapia del corpo politico e poetica della singolarità*
674. Paolo Sommaggio e Chiara Tamanini (a cura di), *A suon di parole – Il gioco del contraddittorio. Il format trentino del dibattito per l'innovazione della didattica*
675. Teresa Tonchia (a cura di), *L'enigma del potere. L'immaginario politico nel cinema*
676. Costantino Avanzi, *Lenin e la dialettica. Teoria e prassi di un metodo rivoluzionario*
677. Davide D'Alessandro (a cura di), *Filosofia e psicoanalisi. Le parole e i soggetti*



678. Ivana Randazzo, *Rudolf Wittkower e gli "itinerari" simbolici*
679. Paolo Massimo Buscema, *L'arte della previsione. Intervista sull'Intelligenza Artificiale a cura di Vittorio Capecchi*
680. Giorgio Volpi, *Aristotele il Filomita*
681. Antonio De Simone, *L'ultimo classico. Max Weber. Filosofo, politico, sociologo*
682. Ornella Crotti, *Ágnes Heller. Un'etica in cammino*
683. Angelo Calemme, *Alle origini della tecnologia scientifica. Ricezione e sviluppo del pensiero galileiano nell'opera di Isaac Newton*
684. Franco Di Giorgi, *Il dramma dell'esistenza mancata. Dell'essere sé stessi e della falsificazione. Saggio su Ibsen*
685. Mauro Grosso, *Purificare la sorgente. Male, conoscenza per connaturalità e pratica letteraria del romanzo in J. Maritain*
686. Andrea Tortorella, *L'införme*
687. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Studi della natura*, a cura di Marco Menin
688. Erasmo Silvio Storace, *Corpo, Individuo, Identità, Scitti di filosofia e simbolica politica*
689. Fabio Vander, *Essere/Contraddizione. Confronto con Emanuele Severino*
690. Cristiano Vidali, *Fine senza compimento. La fine della storia in Alexandre Kojève tra accelerazione e tradizione*, Prefazione di Massimo Cacciari
691. Davide Innocente, *Idee per una visione integrale. Breve introduzione al pensiero di Ken Wilber*
692. Francesco Borgia, *Vedere nel segreto. Racconto, testimonianza, immagine*
693. Yitzhak Y. Melamed, *La metafisica di Spinoza: sostanza e pensiero*, a cura di Emanuele Costa
694. Massimo Villani, *Arte della fuga. Estetica e democrazia nel pensiero di Jean-Luc Nancy*
695. Tran Duc Thao, *Ricerche sull'origine del linguaggio e della coscienza*, Edizione a cura di Jacopo D'Alonzo e Andrea D'Urso sulla base della traduzione di Bonaventura Menato
696. Viola Carofalo (a cura di), *Racconti di pace e di guerra. Riflessioni tra arte, politica, musica e filosofia*
697. Gemma Bianca Adesso, *La rappresentazione concomitante. Nietzsche a Basilea*
698. Danilo Di Matteo, *"L'esilio della parola". Il tema del silenzio nel pensiero di André Neher*
699. Corrado Fizzarotti, *Mary Midgley: emozione, filosofia, ambiente*
700. Gianni Vacchelli, *L'inconscio è il mondo là fuori. Dieci tesi sul capitaleocene: pratiche di liberazione*
701. Davide Di Maio, *Espressione, movimento, poesia. Studio su Ludwig Klages*
702. Enzo Cocco, *Figure dell'ombra nell'Illuminismo. L'inquietudine e la noia*
703. Spartaco Pupo, *Lo scetticismo politico, Storia di una dottrina dagli antichi ai giorni nostri*
705. Antonio De Simone, *Essere e politica. Dialettica dell'umano*
706. Livio Boni, *Tra desiderio d'evento e volontà di sistema. Dieci inviti al pensiero di Alain Badiou*
707. Davide Viero, *La scuola del macchinismo*

708. Paolo Landi, *Principi di un realismo fenomenologico*
709. Francesca Marino, *Responsabilità. Storia filosofica, problemi attuali e prospettive future*
710. Domenico Burzo, *La conversione di un uomo moderno. Pavel Florenskij e il sentiero dell'esperienza religiosa*
711. Elisa Grimi, *Epistemologia della morale nel pensiero di Dietrich von Hildebrand. Con un saggio di Dietrich von Hildebrand, "La detronizzazione della verità"*
712. Arnold I. Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*
713. Anselmo Aportone, *Pensare la sostenibilità. Prospettive kantiane e postkantiane*
714. Silvano Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*

*Finito di stampare  
nel mese di marzo 2021  
da Digital Team – Fano (PU)*