



Il calcolo estetico di *Così parlò Zarathustra*

Claus Zittel

traduzione di
Annamaria Lossi

nietzscheana
saggi
29

Edizioni ETS



nietzscheana

saggi

29

collana diretta da

Giuliano Campioni, Maria Cristina Fornari

fondata da

Sandro Barbera, Giuliano Campioni e Franco Volpi

Claus Zittel

Il calcolo estetico di
Così parlò Zarathustra

Traduzione italiana di
Annamaria Lossi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



*La traduzione dell'opera è stata realizzata con il contributo
del SEPS - SEGRETARIATO EUROPEO PER LE PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE
Via Val D'Aposa, 7 - 40123 Bologna - www.seps.it*

Traduzione di Annamaria Lossi

Edizione originale

Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra"

© 2000 Königshausen und Neumann - Würzburg

© Copyright 2020

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi, 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675725-8

ISSN 1970-6138

Prefazione all'edizione italiana

Quando, esattamente venti anni fa, questo libro fu pubblicato per la prima volta, la ricerca su Nietzsche era ancora impegnata in accesi dibattiti sui grandi temi come il superuomo, l'eterno ritorno e la volontà di potenza. Chiunque avesse voluto prendere la parola, avrebbe prima dovuto dichiarare il proprio pensiero in proposito. Dall'altra parte del Reno, al contempo, gli interpreti postmoderni avevano avviato le loro macchine di ironia e proponevano un Nietzsche produttore di allegre sciocchezze. La lunga ombra di Heidegger era onnipresente, oscurando in particolare la composizione estetica degli scritti pubblicati da Nietzsche: era l'opera postuma a costituire il vero centro della sua filosofia. Gli scritti del lascito nietzscheano, tuttavia, sono un conglomerato selvaggio delle più diverse notazioni: estratti, bozze, progetti, piani, poesie, elenchi, schizzi di pensiero, la maggior parte dei quali manca di una vera forma letteraria. Questa noncuranza della differenza qualitativa tra testo esteticamente formato e semplice schizzo era, tuttavia, il presupposto per le grandi interpretazioni metafisiche di Nietzsche, che cercavano nei suoi frammenti ciò che si adattava meglio e riusciva a trasformare il pensiero nietzscheano in dogmi.

I tempi erano a questo punto maturi per un controprogetto, che privilegiasse decisamente gli scritti pubblicati da Nietzsche, che prendesse sul serio Nietzsche tanto come poeta quanto come filosofo, privando così della loro base letture postmoderne e reazionario-metafisiche. Il risultato è stato un'interpretazione decisamente antimitica dello *Zarathustra*, che allo stesso tempo manteneva la dimensione tragica del filosofare nietzscheano. Questo nuovo approccio, che intreccia filologia e interpretazione filosofica, è stato ripreso e sviluppato ulteriormente dalle nuove generazioni di studiosi negli ultimi due decenni di ricerca in Germania, tanto da creare una vera

e propria branca di studi su Nietzsche, che continua a fiorire incessantemente. Poiché questo approccio si basa su una lettura precisa dei testi di Nietzsche, sulle peculiarità linguistiche e stilistiche, i cui riferimenti intertestuali sono difficili da tradurre, esso rimaneva il privilegio di coloro che padroneggiavano il tedesco. Il fatto che una traduzione italiana elimini ora questo ostacolo è un evento molto rilevante. È un po' come se si chiudesse un cerchio, giacché l'autore di queste righe ha studiato anche in Italia da un giovane Giuliano Campioni e questo libro, che viene ora accolto nella collana da lui co-diretta, intende proprio colmare il divario tra ricerca italiana e tedesca degli scritti nietzscheani.

Ringrazio Annamaria Lossi di cuore per aver superato le difficoltà che questa traduzione imponeva, rendendo possibile la realizzazione di questo ponte, ora attraversabile anche dal lato italiano.

Claus Zittel

Venezia, dicembre 2019

Nota della traduttrice

Il testo seguente è la prima traduzione italiana dello studio zarathustriano di Claus Zittel. Per le citazioni tratte dalle opere, dagli appunti del lascito e dalle lettere di Nietzsche, il lettore troverà nel corpo del testo, accanto all'indicazione tedesca del volume e della pagina, il numero di pagina corrispondente all'edizione italiana, curata da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, delle Opere di Friedrich Nietzsche, uscite per Adelphi. Per le numerose citazioni zarathustriane, oltre all'indicazione del volume della KSA, il numero 4, che ospita lo *Zarathustra*, sono segnalate le pagine dell'originale e della traduzione italiana. Per tutte le altre citazioni, laddove non specificato da un riferimento ad altra edizione, la versione italiana è stata resa direttamente dalla traduttrice. Ogni intervento esterno al testo originale è stato puntualmente segnalato al lettore da una nota asteriscata o dalla dicitura “ndt” nel corpo del testo o nelle note. Infine, nelle note in ordine alfabetico che si trovano alle pp. 184-185, sono stati segnalati e tradotti al lettore i giochi di parole più significativi di alcune delle citazioni che l'Autore utilizza per l'analisi dello stile nella sua interpretazione del testo.

Per la traduzione di espressioni linguistiche particolari, presenti nel testo originale, ci limitiamo a segnalare:

Con “ricerca nietzscheana” abbiamo reso “Nietzsche-Forschung” ovvero l'insieme delle ricerche nietzscheologiche che da decenni si occupano specificatamente delle opere e degli scritti nietzscheani in generale.

Con “report finale” si intende il cosiddetto “Nachbericht”, che indica il resoconto, il commento pubblicato nella parte finale del volume 1 Abt. 6 dei KGW, che ospita lo *Zarathustra*, e scritto dai curatori del volume come report finale, appunto, dell'opera (cfr. Bibliografia in coda al volume).

Per la terminologia specifica dell'Autore, la difficoltà di traduzione più rilevante riguarda il termine "Prätext", un termine chiave per la comprensione dell'interpretazione filologico-ermeneutica di Zittel. Come lui stesso scrive, con "pre-testo" si indicano "tutti quei testi (o eventi) ai quali lo *Zarathustra* di Nietzsche si riferisce in una qualche forma – per allusione, citazione, imitazione o parodia" (*infra*, p. 25). Per evitare equivoci con l'italiano "pretesto", che ha un senso molto diverso da quello indicato dall'Autore, e con le varie teorie dell'intertestualità, abbiamo optato per "pre-testo", scritto col trattino: per la valenza semantico-ermeneutica specifica del termine, il trattino ci è sembrato un utile strumento grafico che riusciva a dissipare il potenziale fraintendimento.

Ringrazio tutti coloro che hanno reso possibile questa pubblicazione: il SEPS (Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche) per il generoso contributo; Giuliano Campioni e Maria Cristina Fornari per accogliere il testo nella collana dedicata ai più significativi studi nietzscheologici contemporanei; la casa editrice Edizioni ETS ed in particolare Maria ed Isabella, per lo straordinario lavoro redazionale e per la consueta disponibilità. A Claus Zittel va la grande gratitudine di aver saputo offrire un'interpretazione che combina finezza filologica e valore ermeneutico, ingredienti indispensabili per lo studio dei testi di Nietzsche e, in particolare, per la comprensione della sua opera più controversa.

Lo confesso: io
Non ho nessuna speranza.
I ciechi parlano di una via d'uscita. Io ci
Vedo

Quando gli errori sono esauriti
Siede come ultimo compagno
Di fronte a noi il nulla

Bertold Brecht: Der Nachgeborene*

“Per la genesi del nichilista. Solo tardi si ha il coraggio di ciò che propriamente si sa. Che io sia stato finora un nichilista radicale, me lo son detto solo: l'energia, la nonchalance con cui da nichilista andavo avanti, mi ingannava su questo fatto fondamentale. Quando si va incontro a uno scopo, sembra impossibile che “la mancanza di scopo in sé” sia il nostro principale articolo di fede”. (12.407; 63).

* B. Brecht, *Il postumo*, in: *Poesie*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi 1992, p. 71.

Sigle

GT	Geburt der Tragödie/Nascita della tragedia
UB	Unzeitgemäße Betrachtungen/Considerazioni Inattuali
MAM I	Menschliches, Allzumenschliches I/ Umano troppo umano I
VM	Vermischte Meinungen und Sprüche (MAM II)/Opinioni e sentenze diverse
WS	Der Wanderer und sein Schatten (MAM II)/ Il viandante e la sua ombra
M	Morgenröte/Aurora
FW	Fröhliche Wissenschaft/La gaia scienza
Za	Also sprach Zarathustra/Così parlò Zarathustra
JGB	Jenseits von Gut und Böse/Al di là del bene e del male
GM	Zur Genealogie der Moral/La genealogia della morale
EH	Ecce Homo/Ecce Homo
GD	Götzendämmerung/Il crepuscolo degli idoli
FWA	Der Fall Wagner/Il caso Wagner
AC	Der Antichrist/L'anticristo
DD	Dionysos-Dithyramben/I Ditirambi di Dioniso
NCW	Nietzsche contra Wagner/Nietzsche contra Wagner
DW	Die dionysische Weltanschauung/La visione dionisiaca del mondo
GG	Die Geburt des tragischen Gedankens/ La nascita del pensiero tragico
SGT	Sokrates und die griechische Tragoedie / Socrate e la tragedia greca
BA	Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten/ Sull'avvenire delle nostre scuole
CV	Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern/Cinque prefazioni per cinque libri non scritti
PHG	Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen/La filosofia nell'epoca tragica dei Greci
WL	Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne/Su verità e menzogna in senso extra-morale

Introduzione

Il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche: ambiguità di un'immagine filosofica

“Antimetafisico, antiromantico, artistico, pessimistico, scettico, storico. Una considerazione artistica del mondo, una antimetafisica – già, ma un'artistica –” (12.160; 401).

La comprensione filosofica e letteraria dell'opera nietzscheana *Così parlò Zarathustra* è stata resa difficile dall'enorme quantità di effetti che ha prodotto. I molti miti, cliscé e illusioni generati man a mano dai suoi lettori (e non lettori) impediscono un'interpretazione diretta dell'opera. Una volta stabilito il significato di un testo nei suoi tratti fondamentali, la sua interpretazione rischia di diventare alquanto ingenua di fronte all'intimidazione esercitata dai pregiudizi, e la sua lettura porta a seguire soltanto dei modelli interpretativi preesistenti. Per evitare tutto questo, è necessario un approccio che vada a scoprire quelle potenzialità di senso nell'opera stessa, che sono sfuggite alla prassi appropriativa dell'interpretazione esercitata fino a quel momento. Una tale esperienza di lettura dovrà essere preparata con metodo, provata sul campo e al contempo giustificata a livello teorico.

Per realizzarla, l'obiettivo è quello di risolvere l'annosa questione circa il valore estetico e filosofico dello *Zarathustra* con una nuova interpretazione, intraprendendo, da un lato, un preciso esame della rilevanza della forma di rappresentazione per lo stato e il contenuto delle singole affermazioni che vi sono contenute; e dall'altro, considerando la prospettiva zarathustriana come una tra le tante del pensiero nietzscheano ed eseguendo, sub specie di opera totale, un

confronto tra i filosofemi costitutivi e linguisticamente differenti. A tale riguardo è importante per me validare a livello cognitivo i processi estetici dello *Zarathustra*, presentarli come adeguate modalità di formulazione della filosofia critica nietzscheana. Infine, alla luce di queste considerazioni estetiche, tenterò di dare una valutazione della filosofia dello *Zarathustra* nietzscheano in termini di filosofia nichilistica in generale.

Definire lo *Zarathustra* un'opera nichilistica nasce dal fatto che nelle analisi estetiche della prassi poetica nietzscheana si mostra sempre un tratto fondamentale ovvero la *figura dell'autosuperamento*. Nel 1995 ho pubblicato uno scritto su tale figura nei termini di una strategia critica generale che investe ogni ambito tematico della filosofia nietzscheana. Un'interpretazione dello *Zarathustra* era stata lì solo accennata e lasciata in serbo per uno studio successivo espressamente dedicato. La conoscenza di tale libro* precedente costituisce un vantaggio per la comprensione di questo. Da un lato, esso inquadra dalla sua prospettiva tutto Nietzsche e offre così la cornice interpretativa generale per un'analisi nichilistica dello *Zarathustra*; dall'altro, gli esempi di entrambi i lavori sulle figure di autosuperamento si danno conferma a vicenda, andando ad aumentare la loro forza esplicativa e lo spessore argomentativo.

Sebbene questo libro derivi da quel contesto di discussione e sia improntato su di esso nella sua tendenza interpretativa («Bene ho tratto la conclusione; ora però essa trae me. → 4.110; 91), si pone tuttavia come suo proprio obiettivo principale non un incremento o completamento dell'interpretazione già presentata nello scritto del 1995 – che dovrà comunque essere compiuto. Il presente studio presuppone tale interpretazione, ma al contempo si distacca da una specifica figura di pensiero – quella dell'autosuperamento –, spostando il punto focale dell'interesse per il compimento essenzialmente teorico sulle domande estetiche più generali, basandosi sulla concreta interpretazione testuale. Si tratta quindi di cogliere primariamente i diversi procedimenti rappresentativi dello *Zarathustra* non solo a livello descrittivo, ma di esplicitarli nel suo *calcolo estetico*.

La parola “calcolo” è scelta qui in modo consapevolmente pro-

* L'Autore si riferisce al suo *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*, in: *Nietzsche in der Discussion*, K&N Würzburg 1995. Cfr. Bibliografia in coda al volume.

vocatorio ed è stata inserita nel titolo del libro dato che, da un lato, può essere compresa come “intenzione” oppure “messa in conto” sulla base del linguaggio comune e, dall’altro, però, non tanto come intento arbitrario soggettivo, bensì come sistema di segni o regole per l’esecuzione formale di conti matematici o conseguenze logiche. Non impiegherò la parola “calcolo” né nel suo significato meramente soggettivo, né nel suo senso puramente formale, mettendo in discussione il fatto che essa, nel suo significato più generale, debba rimanere riservata alla logica del concetto in termini di una strategia razionale; questo perché anche le opere d’arte organizzano il loro materiale, ed è quindi possibile presentarne dei principi di composizione ed organizzazione nonché descriverne le funzioni. Dato che nella composizione si tende alla coerenza o almeno alla stringenza e alla consistenza delle forme estetiche, e le si ricerca per dar forma alla sequenza drammatica o all’intreccio compositivo delle metafore che il disegno estetico impone, possiamo definirla adeguatamente una logica delle immagini o un suo modo di argomentarle. Tali sequenze di immagini, che sono in sé “concludenti”, possono essere a loro volta legate in un’intreccio iconografico complesso. In tal senso è lecito parlare di produzione di contesti argomentativi attraverso delle immagini.

Utilizzo quindi il termine “calcolo estetico” per descrivere l’*interazione* significativa e l’*intreccio di diversi* procedimenti estetici, in sé stringenti e coerenti, ma che non accadono in modo formalistico-deduttivo, bensì costruttivo, grazie alla forma, ad esempio con costellazioni di singoli elementi. Ancora, con questa formulazione, deve essere espressa l’idea per cui la forma della rappresentazione estetica della filosofia nietzscheana non è un fatto estrinseco e che il pensiero di Nietzsche è estetico intrinsecamente. Il divenire estetico della filosofia nietzscheana non comporta dunque l’abbandono dell’ambito razionale, come se finisse in un’inedita immediatezza dionisiaca, bensì esso si articola nelle forme della *riflessione estetica*.

“Nietzsche senza Zarathustra”

Un effetto di quella leggenda zarathustriana, che si è andata a formare e che abbiamo constatato all’inizio, consisteva nel fatto che a discapito di tre decenni della cosiddetta “Nietzsche-Renaissance”, periodo in cui sono state prodotte numerose monografie dedicate a singoli scritti o temi nietzscheani, non è stata presentata alcuna seria¹ interpretazione del libro che Nietzsche considerava il suo capolavoro. Nella carrellata sulla “nuova immagine di Nietzsche” Josef Simon constatava a buon diritto all’inizio degli anni Novanta: “Ciò che colpisce è anche il ritrarsi del ‘capolavoro’ di Nietzsche, dello *Zarathustra*, e delle poesie. Il momento espressivo si trova adesso meno in primo piano rispetto a quello del pensiero, per così dire, esoterico”².

Ci sono molti motivi che spiegano il fatto che *Così parlò Zarathustra* è rimasto per molto tempo soltanto una cenerentola poco amata dalla ricerca. Di questi motivi quattro mi sembrano particolarmente rilevanti: il primo viene nominato e riproposto anche nel giudizio di Simon: si considerava lo *Zarathustra* come un’opera d’arte poetico-espressiva. Di contro, per gli iniziatori della “Nietzsche-Renaissance” contava presentare un Nietzsche filosofo³, per poterlo rendere un personaggio fisso della discussione accademica. Quindi si unirono qui, in maniera fatale, interessi strategici con un pregiudizio scientifico non verificato, secondo cui una filosofia sarebbe tanto più ‘forte’ quanto meno procede ‘in senso estetico’. Il risultato è stato la naturalizzazione, anche nella letteratura più recente, di quella divisione tra il cosiddetto ‘filosofo critico’ Nietzsche e il ‘poeta ingenuo’, che la prima ricezione nietzscheana aveva inaugurato; la conseguenza è stata che lo *Zarathustra* è rimasto bandito, in quanto luogo di visione di mondi, di nuovi miti pseudo-religiosi, mentre sulla base

¹ I criteri secondo i quali “prendere sul serio” un’interpretazione saranno nominati a breve.

² Simon (1992), p. 1. Lo schizzo dipinto da Simon deve, tuttavia, essere analizzato. Anche negli anni precedenti erano stati prodotti grandiosi lavori sullo *Zarathustra*, come ad esempio di Morawa (1958), Brassard (1962), Bemmelen (1975), Kunne-Ibsch (1972/1976), Paronis (1976), Happ (1984), i quali tuttavia, con l’eccezione del libro di Bennholdt-Thomsen (1974), non sono riusciti a produrre delle ricerche innovative.

³ È indicativo, ad esempio, il titolo del libro decisamente antiestetico di Arthur Danto: *Nietzsche as philosopher* (uscito nel 1965, in traduzione tedesca nel 1998).

dei frammenti del lascito si andava costruendo sistematicamente e con una certa urgenza l'immagine del 'filosofo' Nietzsche. Tale operazione è alquanto sconcertante, dato che si afferma come risultato indiscusso l'indivisibilità di forma estetica e pensiero filosofico in Nietzsche. In queste interpretazioni si constata semplicemente l'impossibilità di interrogare la questione estetica fino in fondo. Si è descritta la prospettiva estetica nietzscheana ed i suoi vantaggi nei particolari, ma non la si è assunta.

Il secondo motivo è da ricercare nella funesta storia della prima ricezione nietzscheana. L'opera *Zarathustra* fu pubblicata in grandi quantità e inserita nella propaganda bellica, servendo come testo edificante e scritto incitante alla lotta in entrambe le guerre mondiali⁴. Dopo il 1945 la sua lettura è stata considerata per un lungo periodo insostenibile⁵, sia sulla base del dubbio ideologico che – e questo è il terzo motivo – del suo pathos linguistico avvertito come marziale e antiquato. Alle generazioni del dopoguerra risultò un libro vecchio e distante e la volontà di confrontarsi con lo *Zarathustra* cedette al tentativo faticoso di allontanarsi il più possibile da esso con sguardo storicizzante. Si acquisì una sicura distanza dallo *Zarathustra* al più tardi quando lo si poté giudicare come segue: "Non abbiamo davanti a noi della dinamite, bensì piuttosto un ritrovamento archeologico"⁶.

Il quarto motivo è collegato ai precedenti: si portò a compimento su vasta scala una svalutazione estetica dell'opera d'arte una volta così lodata: *Così parlò Zarathustra*. Si acconsentì a concepire

⁴ Cfr. la ricchissima presentazione di Aschheim (1996), ad esempio al capitolo 5: "Zarathustra in trincea", pp. 130-167. Un documento sorprendente sulla ricezione nietzscheana, che va controcorrente e che né l'intera ricerca nietzscheana (a quanto vedo), né Aschheim hanno preso in considerazione, è la dissertazione di Achim Fürstenthal, che fu conclusa nel 1940 in esilio in Svizzera con il titolo quasi postmoderno *Maschera e pudore in Nietzsche*. In seguito Fürstenthal emigrò negli Stati Uniti. Il lavoro di Fürstenthal è particolarmente interessante per il fatto di presentare una ricerca della ricezione ebraica di Nietzsche durante il nazionalsocialismo. Esso mostra in modo distaccato il culto di Nietzsche, che predominava in quegli stessi anni e che segue le tracce delle trasformazioni del pensiero di Nietzsche in studi sottilmente razionali. Nemmeno nella raccolta di Stegmaier (1997) sul *Nietzscheanesimo ebraico* si trova alcun riferimento a Fürstenthal.

⁵ Cfr. Allemann (1974), p. 57: "I tempi in cui i giovani con le guance arrossate hanno inghiottito lo Zarathustra, sono irrecuperabilmente andati". Un po' diversa, ma con la stessa tendenza alla svalutazione, è l'interpretazione di Hofmiller (1952), p. 167: "È certamente difficile oggi che ci siano giovani che si sottrarrebbero all'incanto del suono di questa prosa innica, ma di certo nessun uomo si sentirebbe rapito da essa".

⁶ Koch (1984), p. 245.

la poesia di Nietzsche in questi termini: “Le sue poesie si originano da metafore e immagini, e questo è perfino un motivo capitale per cui oggi, ad esempio, lo ‘Zarathustra’ ci appare antiquato e ha intorno a sé un’aura da XIX secolo in un cattivo senso”⁷. Lo stesso autore coniò allora la brutta espressione, spesso citata, per lo *Zarathustra* di “somma attività artistica” e “liberty avant la lettre”⁸.

Un saggio di Hermann Wein, apparso nel primo volume delle *Nietzsche-Studien*, ha reso particolarmente chiaro il legame tra l’incipiente ‘Nietzsche-Renaissance’ e lo sbiadimento che accompagnava lo *Zarathustra*. Wein collegava il suo scritto, teso a far valere Nietzsche non come irrazionalista, ma come filosofo da percepire una buona volta come illuminista, con l’eliminazione dello stereotipo kitsch. Ciò che intendeva dire lo chiarì nel titolo del suo saggio: “Nietzsche senza Zarathustra”⁹.

⁷ Allemann (1968), p. 34.

⁸ Allemann (1956), p. 48: “L’ingenuità rivendicata da Nietzsche sembra nascondere poco un tratto frenetico. Soprattutto nello *Zarathustra*, [...] del quale è difficile dire se possa rivendicare una sua validità come opera d’arte linguistica o invece piuttosto rimanga una somma di arte applicata e stile liberty avant la lettre”. Cfr. anche Kunne-Ibsch (1973), p. 324 e segg.

Oppure Karl Schlechta (1972), p. 354, che dava allo *Zarathustra* il seguente giudizio: “Un’opera il cui linguaggio ha perso la forza di convincere come i quadri di Böcklin hanno perso la luce nei loro colori”. Oggi si espongono con orgoglio nei musei le opere di Böcklin, le quali per un certo periodo erano state nascoste nei magazzini per la presunta mancanza di gusto e antiquarietà dei loro soggetti. Nel frattempo è stata riconosciuta la maestria tecnica dei dipinti di Böcklin e si è imparato a vederla e a stimarla da capo (cfr. Linnebach 1991). Böcklin e Nietzsche, il “Böcklin in parole”, sono molto vicini per l’individualismo senza compromessi e per il radicale pessimismo, nella loro maestria tecnica e nella cromatura, nel modo di usare allegorie mitologiche a proprio piacimento e nell’oscillare tra pathos e ironia, sconfessando l’artificialità dell’arte e nella consapevolezza di vivere in un’epoca tardiva. Valutazioni estetiche diverse dovrebbero a questo punto rendere possibile un’analoga revisione dello *Zarathustra* stesso.

⁹ Wein (1972).

Nietzsche con Zarathustra

Già dalla metà degli anni Ottanta ha avuto inizio la trasformazione della 'nuova immagine di Nietzsche', e la sua fisionomia ha acquisito forma anche grazie allo *Zarathustra*. Anno dopo anno sono usciti ed escono studi specifici, spesso di grande respiro, che considerano lo *Zarathustra* dalle prospettive più disparate, al punto che nell'anno 2000, nella ricerca nietzscheana il decennio passato dovrà essere ricordato retrospettivamente come quello dello *Zarathustra*. È lecito affermare che a partire dagli anni Ottanta si delinea anche una *Zarathustra*-Renaissance. Mi riferisco qui ai grandi lavori di Kaulbach (1985), Lampert (1986), Knodt (1987), Higgins (1987), Shapiro (1989), Pieper (1990), Duhamel (1991), Gasser (1992), Fleischer (1993), Rosen (1995), Schmidt/Spreckelsen (1995), Thumfart (1995), Brusotti (1997), e Braun (1998). Accanto a questi sono usciti numerosi saggi dedicati allo *Zarathustra*; ulteriori commenti e raccolte sono in preparazione.

I motivi che hanno portato a contenere lo scetticismo degli anni passati sono da ricondurre tuttavia alla distanza temporale sempre più grande che ci separa dalla ricezione nazionalsocialista dell'opera, e non – come si potrebbe supporre – alla rinascita generale dell'estetica come disciplina filosofica. Come mostrerò a breve, in generale, e più avanti nel confronto tematico, questo fatto riduce enormemente il significato di quella nuova ricerca zarthusiana che si va profilando. Sia per l'influsso della cosiddetta postmodernità che per gli impulsi della adorniana *Teoria estetica* in filosofia le considerazioni estetiche sono legate a delle circostanze. Non soltanto si assiste ad una crescente interrogazione filosofica delle immagini estetiche per la comprensione delle loro dimensioni cognitive o etiche; ma, viceversa, si è sempre più attenti alla concettualità estetica di testi anche di filosofi 'tradizionali'. Non sono più una rarità studi sulla forma di rappresentazione di opere di Descartes o di Frege¹⁰. Dovrebbe risultare ovvio, a maggior ragione, che un'opera come lo *Zarathustra* ricade al centro del lavoro degli interpreti proprio per la sua forma poetica.

Tuttavia, volendo mettere in ordine i singoli studi citati prima in

¹⁰ Cfr. ad es.: Gabriel/Schildknecht (1990), Gabriel (1991), Frank (1992).

questo senso e aggiungendone altri, si arriva ad un risultato alquanto scarno. Si possono distinguere tre correnti:

1. Anzitutto citiamo le interpretazioni filosofiche tradizionali che ignorano la forma estetica del testo e che si occupano strettamente del contenuto. Lo *Zarathustra* serve loro soltanto come pozzo di citazioni, anche se poi è prassi consolidata lasciar in secondo piano il contesto delle singole citazioni e la loro forma di rappresentazione. Il procedimento estetico stesso è considerato un ingrediente superfluo da cui il testo deve anzitutto venir liberato e tradotto in una prosa normale e scientifica. A tale gruppo appartiene la maggior parte degli interpreti. Qui sono da citare le interpretazioni di Kaulbach¹¹, Lampert, Knodt, Higgin¹², Pieper¹³, Duhamel¹⁴, Fleischer¹⁵, Rosen, Thumfahrt¹⁶ e Brusotti.

Il fatto che la letteratura, che si è occupata specificatamente dello *Zarathustra*, abbia ereditato soprattutto la ricerca nietzscheana con i suoi fraintendimenti è senz'altro spiacevole. Idee per lo più cieche davanti alla poesia, e provenienti dallo spirito dello scientismo, caratterizzano per la maggior parte anche i lavori che si dedicano proprio alla forma linguistica dello *Zarathustra*. Il linguaggio

¹¹ Il breve studio di Friedrich Kaulbach (1985) propone sì tematicamente la via giusta, ma non va oltre i buoni propositi e rimane a livello della pura constatazione di vari comportamenti linguistici, mantenendo così la distinzione tra poesia e filosofia.

¹² Higgins (1987) afferma sì che si tratti di una forma estetica, tuttavia in molti passi del libro interpreta lo *Zarathustra* in un modo tradizionalistico.

¹³ Il lavoro di Pieper (1990) si limita alla prima parte dello *Zarathustra*, per cui le connessioni drammatiche e costellative dei discorsi di questa parte perdono quelle delle altre parti. Non è tematizzata quindi la forma estetica e si ritrovano delle interpretazioni coerenti laddove il testo è paradossale e ambiguo. La prospettiva rimane interna all'interpretazione ed impedisce una presa di distanza problematizzante che risulterebbe da un confronto con la parte restante dell'opera nietzscheana.

¹⁴ Il libro di Duhamel non va oltre la parafrasi e propone cose note da tempo in una forma che lascia a desiderare.

¹⁵ Il lavoro più conservativo di tutti è quello di Fleischer, che ignora altamente 40 anni di ricerca nietzscheana e si basa su un equivoco ontologico fondamentale. Fleischer chiarisce apertamente che si potrebbe tradurre ogni discorso dello *Zarathustra*, fino alle parti ditirambiche, in prosa filosofica (p. 90); cfr. per la critica a Fleischer la mia recensione: Zittel (1995b).

¹⁶ Dato che non mi azzardo a seguire i consigli di Thumfart (1995, p. 5) e a conoscere "lo spirito dello zen attraverso plurime sedute ed esercizi in templi per la formazione del prete zen", tanto meno mi piacerebbe intraprendere un "lungo pellegrinaggio a piedi", vorrei astenermi dal considerare criticamente questo lavoro.

metaforico dello *Zarathustra* risulta squalificato davanti alla logica argomentativa del concetto per il fatto di essere indeterminato, per “rimanere incagliato nell’immaginario”, per “non” essere “ancora” penetrato nel concetto e che quindi servirebbe, all’occorrenza, all’evocazione di una (mistica) immediatezza e alla riduzione di consapevolezza¹⁷.

Il fatto che ancora oggi i verdetti di Allemann, in particolare, continuino a sopravvivere, è testimoniato dalle concezioni di Volker Gerhardt, che sono a loro volta molto ascoltate: “E che le enigmatiche storie dello Zarathustra nietzschiano rappresentino le migliori prestazioni a livello letterario, si tratta di una questione di gusto su cui non c’è più da discutere. Ci sono passaggi emozionanti nei discorsi di Zarathustra, punti altamente oscuri e ambiguità stimolanti, soprattutto se si tiene conto del gioco delle maschere che Nietzsche mette in campo. Tutto considerato, però, quest’opera è un *parto tardivo del XIX secolo*. Dietro al pathos e alla serenità del profeta rinato si avverte lo sforzo nel ricercare un linguaggio in una certa misura al di qua e al di là del pulpito e della cattedra”¹⁸.

Il giudizio di Gerhardt è particolarmente esemplare in quanto in esso si riduce palesemente il confronto con la forma estetica dello *Zarathustra* a questioni di gusto personale. Il giudizio che viene così alla luce dallo sfondo di valutazioni indubbiamente classicistiche trova consensi e viene comunicato con un grande gesto in termini di *common sense*. È superfluo dire che in tal modo non ci sono possibilità di sorta per far emergere delle modalità procedurali del testo, specificatamente moderne, come il montaggio o la costituzione del senso intertestuale. Sulla base della visione meramente contenutistica si giunge senza possibilità di scampo a discreditarne polemicamente la supposta profetizzazione e un pathos che appare rattappito. È anche tipico l’atteggiamento benevolmente altezzoso del filosofo rasserenato, che rappresenta il rovescio della completa cecità davanti a modelli estetici del dar forma: “Da tempo l’autore dello *Zarathustra* non è più una figura cult, il quale si avvicina con-

¹⁷ Si consideri ad esempio: Gebhard (1980), pp. 72, 76, 82 e segg., in particolare p. 87 e segg.; – in appello a Röttges (1972), p. 48 e p. 53.

¹⁸ Gerhardt: *Hundert Jahre nach Zarathustra. Zur philosophischen Aktualität Nietzsches*. [Cento anni dopo lo Zarathustra. Per l’attualità filosofica di Nietzsche] In: Gerhardt (1988), p. 188 e segg.

trovaglia alla seria interpretazione filosofica. I criteri della valutazione si sono rovesciati: Nietzsche oggi interessa non come un artista né come figura simbolo di un'altra forma di vita. Esige attenzione primariamente come *critico* e *teorico*"¹⁹.

Ho citato nel dettaglio questi studi, pubblicati nel 1988, perché vorrei chiarire il più possibile il livello di consapevolezza della ricerca nietzscheana come quello scenario da cui la mia interpretazione intende distaccarsi radicalmente. A prescindere dal fatto che l'inventario fatto da Gerhardt salta la ricezione postmoderna di Nietzsche che tratta primariamente il Nietzsche artista, vorrei affermare, in opposizione a tutto ciò con questo libro, il fatto che oggi un'"interpretazione seriamente filosofica" dello *Zarathustra* sarà soltanto quell'interpretazione che si accerta delle possibilità cognitive aperte dai procedimenti estetici, i quali vanno a costituire i significati. Richiamandoci già all'"attualità" come criterio, non è più possibile fare a meno di interrogare i processi artistici messi in campo da Nietzsche, vista anche la veemente affermazione dell'estetica filosofica, né di prendere congedo dalla divisione accademica antiquata del filosofo critico dall'artista visionario. Cercherò di mostrare che Nietzsche, proprio come critico delle categorie filosofiche tradizionali, passa ad altre forme di rappresentazione, provando così a trovare una corrispondenza tra la filosofia e la sua rappresentazione e realizzando tale corrispondenza esteticamente in una modalità assolutamente moderna.

Ecco un piccolo esempio, ma molto istruttivo, per illustrare la cecità della ricerca nietzscheana, incentrata tutta sul contenuto, davanti all'estetica: è un'idea banale, ma gravida di conseguenze per l'interpretazione di un testo estetico, il fatto che (– devo proprio dirlo?) il protagonista di una poesia non sia da identificare con il suo autore²⁰. Tutti coloro che hanno avuto a che fare, anche solo per superficialmente, con la letteratura nietzscheana, sanno che questa

¹⁹ *Ivi*, p. 189 e segg. Cfr. anche Gerhardt (1990), p. 155, che parla di un "insieme di metafore da filisteo" di Nietzsche, e constata: "Normalmente una poesia necessita di un commento in prosa; ma lo 'Zarathustra' agisce oggi come un'illustrazione compendiativa alla prosa filosofica, e le sue immagini poetiche hanno solo raramente una pregnanza aforistica acutamente concettuale. Perciò Nietzsche si rivela più un pensatore che un poeta anche nella sua opera più spiccatamente letteraria".

²⁰ "Non credere che mio figlio Zarathustra esprima le mie opinioni. È infatti una delle mie preparazioni e intermezzi" (B 7.48; lettera 7.5.1885 alla sorella; Vol. V, 50).

premessa metodologica, appartenente all'abbicci dell'interpretazione letteraria, non viene considerata. L'identificazione tra Nietzsche e Zarathustra è talmente la regola, – direi nell'oltre il novanta per cento degli interpreti l'uso più ovvio – che è superfluo citarla. Si comprende immediatamente quali enormi conseguenze a livello ermeneutico comporta il partire da una differenza tra Nietzsche e il suo presunto alter ego. Ad esempio, i pensieri e i modi di comportarsi di Zarathustra potrebbero essere compresi criticamente per come Nietzsche li rappresenta a livello estetico, constatando subito come si debba accantonare la semplice contraddizione tra il Nietzsche critico e il Nietzsche affermativo, o presunto tale.

2. Le altre correnti della ricerca nietzscheana sono improntate su filoni filologici o letterari. Il ramo filologico della ricerca propone negli ultimi anni risultati impressionanti, e anche sullo *Zarathustra* ci sono numerosi studi che affrontano la ricerca delle fonti, *Quellenforschung*²¹, e sull'analisi delle versioni preparatorie degli appunti del lascito (tra cui lo straordinario studio di Marie-Luise Haase²² sulle pianificazioni del progetto sul superuomo) così come, soprattutto, il *Nachbericht zum Zarathustra* [*Il report finale sullo Zarathustra*]²³, che aprono visioni prima ignote riguardo la quantità di allusioni e la genesi del testo, i cui reperti tuttavia attendono ancora per la maggior parte di essere interpretati. Il ritrovamento di una fonte permette infatti di trasmettere materiale importante per l'interpretazione, ma di per sé non ne rappresenta ancora alcuna. In molti sensi i lavori filologici sullo *Zarathustra* rimangono sul piano del commento testuale. La questione del senso ed il carattere di un'allusione o di un rimando o il modo in cui ha avuto origine un'asserzione rimangono inespressi.

Dato che in base al confronto con le questioni di filologia si possono trattare anche problemi ermeneutici generali, mostrando in particolare che descrizione ed interpretazione possono darsi fondamento a vicenda, nella prima parte di questo lavoro ho posto un forte accento sulla discussione dei problemi filologici.

²¹ Cfr. la rubrica omonima delle *Nietzsche-Studien* e per esempio: V. Vivarelli (1989) e (1994).

²² Haase (1984), p. 228 e segg.

²³ KGW IV 4.

3. Gli studi prettamente germanistici dello *Zarathustra* rimangono in generale impantanati nella mera descrizione²⁴. A che cosa serve la descrizione di una figura retorica o di un verso isolato dal suo contenuto, lo schizzo di un modello comunicativo, se poi non si ricerca il che cosa, il perché si comunica in questo modo e non in un altro? Un'analisi poetologica dovrebbe invece essere concepita insieme e in modo complementare a quella filosofica, i modelli descrittivi dovrebbero anzi venir sviluppati nel contesto dell'interpretazione testuale, se volessimo tener conto del particolare carattere dello *Zarathustra*, cioè del fatto che la tradizionale distinzione tra filosofia e poesia qui non vale, bensì in quest'opera la filosofia si articola con mezzi estetici.

I lavori scientifico-letterari si suddividono a loro volta in letture dal metodo tradizionalistico (Bennholdt-Thomsen, Braun), da un lato, e in letture indirizzate in senso 'postmoderno' (Shapiro, Gasser), dall'altro. In entrambi i casi si evidenzia subito in modo sfavorevole l'assenza di considerazioni filosofiche. I lavori di Shapiro e Gasser si occupano della forma estetica dello *Zarathustra*, riconoscendovi però soltanto un gioco di rimandi primariamente *causa sui*, che a sua volta rimangono inanalizzati e non giustificati ulteriormente. Ciononostante essi offrono una quantità di descrizioni che possono essere utilizzate per un'interpretazione. Invece Braun procede come la filologia: in modo consapevolmente descrittivo. Spiega esplicitamente che la sua lettura dello *Zarathustra* non apre nuove considerazioni filosofiche e lascia alla ricerca nietzscheana l'indagine dei contenuti filosofici²⁵. Questa è una confessione apertamente disarmante della mancanza di significato di tale lavoro. La questione sarebbe invece proprio quella che si occupa delle modalità in cui le nuove scoperte di natura estetica si relazionano con le interpretazioni tradizionalmente filosofiche, le quali, a loro volta, si presentano senza cognizione alcuna dei procedimenti poetici. L'implicito presupposto di Braun consiste nel pensare che l'interpretazione del contenuto possa rimanere intatta dalla forma di rappresentazione estetica e viceversa, ovvero che le sue descrizioni possano prendere

²⁴ Ad esempio: Bennholdt-Thomsen (1974). Un esempio particolarmente cogente per la descrizione, intrapresa con l'acribia del dettaglio, è la ricerca di Leifs (1948), che si occupa delle sottolineature a matita.

²⁵ Cfr. Braun (1998), p. 21 e segg.

in considerazione come spiegazioni le vecchie interpretazioni senza tener conto delle circostanze che le producevano. Di contro il punto sarebbe invece quello di considerare la filosofia e l'analisi scientifico-letteraria in un confronto reciproco e di *esporre ogni volta all'esame critico di una diversa prospettiva il proprio modo di elaborare delle considerazioni*.

Conseguenze, esigenze, questioni e mete

La sminuente valutazione dello *Zarathustra* si deve ad una prospettiva estranea alla filosofia di Nietzsche – o meglio: ad una prospettiva valutativa da essa criticata, la quale scaturisce dai dualismi tradizionali di metafora e concetto, mito e ragione²⁶. Nietzsche tenta invece di sorpassare la concezione dualistica, non in quanto concilia gli opposti (Pieper), bensì contestando l'opposizione tra metafora e concetto, problematizzando il principio della loro contraddittorietà e attivando così una riconduzione di entrambi ad una capacità estetica di produzione ed articolazione. Il linguaggio metaforico usato da Nietzsche non manca di quella concretezza tipica del pensiero concettuale, piuttosto l'indeterminazione della metafora apre su un piano semantico, sintattico ed intertestuale, una molteplicità di possibili determinazioni che, proprio attraverso le interpretazioni, devono farsi evidenti. Ma per tutto ciò si richiede un "buon lettore", in senso nietzscheano, il quale riesca a produrre delle relazioni fruttuose e sostanziali anche dove non arriva il filo rosso della deduzione filosofica convenzionale o i consueti modelli descrittivi usati dalla germanistica.

Si rende necessaria una 'lettura sintomale', che mostri l'impossibilità di determinare metafore e la ricchezza di rimandi e rivendichi i principi artistici compositivi, l'intertestualità, i procedimenti parodistici, lo stile linguistico e la drammaturgia dello *Zarathustra*

²⁶ Ciò vale, con il segno opposto, per la linea seguita dalla ricezione che immagina di potersi collegare positivamente ad un filosofare mitico in Nietzsche: cfr. ad es. B. Gasser (1992), p. 16: "In nome dell'immediatezza di idee creative Nietzsche si dice libero dal pensiero concettuale della tradizione razionalistica e illuminista". Tuttavia Gasser, la cui lettura è ancorata per la maggior parte al decostruttivismo, si addentra nel linguaggio iconografico dello *Zarathustra* – più di altri interpreti. Il suo lavoro fungerà per questo da importante antagonista alla mia interpretazione.

nel suo significato costitutivo per la formulazione dei filosofemi nietzscheani.

A questo punto proseguirò in questo modo: tre sono i poli di riferimento che costituiscono la cornice interpretativa di Nietzsche: a) *Zarathustra* I-IV; b) gli stadi preparatori ed i pre-testi; c) il resto dell'opera.

a) Si indaga l'intero complesso drammaturgico, dando però spazio all'analisi della questione, ancora aperta, circa il rapporto tra la quarta parte dello *Zarathustra* che rimane per lo più non considerata, e le altre (Nietzsche indicava la quarta parte come il vero finale, ma non volle pubblicarla perché la considerava eccessivamente 'esoterica'). Interpretare i discorsi, i miti, i motivi e le metafore, significa andare a ricercarli e definirli ogni volta nella loro specifica costellazione. La lettura interpretativa deve intrecciare la considerazione sincronica con quella diacronica e rendere così possibile la comprensione delle metafore che via via emergono, anche nella loro trasformazione. Nei suoi discorsi Zarathustra cade spesso in contraddizioni che fanno dubitare di lui. Anche i presunti metafisismi delle sue 'dottrine' sono tutti da verificare davanti alla fallimentarietà del suo essere maestro; più importante della questione della validità dei singoli ideali è quella della loro funzione, effettivo potere e 'fabbricazione'. Per la loro dipendenza dalla figura fittizia di Zarathustra le cosiddette 'dottrine' vengono messe in questione in molti modi, drammaturgicamente e stilisticamente (attraverso l'ironia, la parodia, ecc.). Questo punto merita di essere descritto con attenzione e valutato con la dovuta cautela²⁷.

b) L'analisi degli stadi preparatori permette di osservare più da vicino l'officina di Nietzsche quale artista del linguaggio. Seguendo la genesi del testo vengono alla luce in alcuni punti alcuni principi estetico-compositivi o la differenza qualitativa del testo definitivo rispetto agli appunti del lascito è riconoscibile attraverso le differenze semantiche e funzionali. Ciò riguarda soprattutto il modo in cui si formano i presunti mitologemi quali l'«eterno ritorno».

Investigando e problematizzando i rapporti con i pre-testi, cioè con tutti quei testi (o eventi) ai quali lo Zarathustra di Nietzsche si

²⁷ Cfr. Simon (1994), p. 347 e segg.

riferisce in una qualche forma – per allusione, citazione, imitazione o parodia –, si devono descrivere i particolari procedimenti artistici della costituzione intertestuale di senso. Proverò a mostrare quale pesante influsso eserciti sull'interpretazione l'essere pronti a riconoscere tali procedimenti intertestuali ed utilizzarli a livello interpretativo.

c) Nietzsche ha segnalato molti dei suoi scritti come commenti allo Zarathustra: “Ti sei preoccupato di metterti nel mio ‘al di là’? (è un tipo di commento al mio ‘Zarathustra’. Ma quanto si dovrebbe capirmi per comprendere in che misura esso è un commento su di lui!)”²⁸. In ragione di questo interpreterò l'opera di Nietzsche contestando il fatto che lo Zarathustra sia interpretabile in maniera proficua a partire da se stesso. Attraverso il confronto con altre argomentazioni, caratterizzate e costruite diversamente, si arriva a comprendere il contenuto dello *Zarathustra come una concentrazione problematizzante*.

Mi propongo, dal procedimento qui delineato, di risolvere tra le altre, le seguenti questioni:

- quali varianti estetiche delle figure di autosuperamento si possono individuare per lo *Zarathustra* e come le si devono interpretare?
- qual è il rapporto tra la prassi poetica dello *Zarathustra* e la teoria nietzscheana del linguaggio? Costituisce tale prassi poetica la realizzazione della critica al linguaggio (e se lo è, in che modo) oppure ne esibisce l'impossibilità?
- come deve essere descritta e interpretata adeguatamente la prassi estetica? Che importanza ha, ad esempio, l'idea diffusa per cui lo *Zarathustra* sarebbe una “parodia” della Bibbia?
- che cosa propone Nietzsche stesso su questo in fatto di teoremi?
- in che misura Nietzsche trova una corrispondenza nello *Zarathustra* alle sue concezioni artistiche, ad esempio al suo ideale del ‘grande stile’, ovvero: che cosa significherebbe constatare che invece lo *Zarathustra* non gli corrisponde? (Cfr.: “il ditirambo greco è lo stile barocco dell'arte poetica” (8. 526; 30[26])).
- qual è il significato del carattere di invenzione che Nietzsche attribuisce direttamente alle ‘dottrine’ zarathustriane (“Ma anche Zarathustra è un poeta”), per valutare il loro stato interpretativo?

²⁸ B 7.270; cfr: B 6.364 (UB III, MA, FW); 6.496 (M, FW); GM, Pref. 8.

- come deve essere valutato il rapporto tra mito e illuminismo?
- come si rapporta lo *Zarathustra*, quale opera affermativa, alla cosiddetta ‘filosofia critica’ di Nietzsche?
- in che cosa consiste la differenza qualitativa, che deriva dalla particolare prassi estetica dello *Zarathustra*, e quale il senso collegato ad essa? – come si deve comprendere, dunque, il rapporto tra ‘essoterica’ ed ‘esoterica’ nel suo contesto interno?
- quali sono i criteri di valutazione estetica, i principi di forma e di organizzazione, che entrano adesso in gioco al posto delle leggi e delle regole scientifico-morali che sono state usate fino ad ora e come si deve definire il rapporto tra filosofia ed arte alla luce dello *Zarathustra*?

Rispondendo a queste domande, vorrei tentare di:

1. trovare un fondamento all’unità di filosofia e poesia sulla scorta del confronto tra la comprensione della relazione tra i procedimenti intertestuali e poliprospettivistici dello *Zarathustra* nietzscheano.
2. esplicitare la valenza cognitiva dei procedimenti artistici e fornire un contributo alla teoria della razionalità estetica.
3. determinare lo *Zarathustra* come trasposizione estetica di figure di autosuperamento, sulla scorta dell’analisi del procedimento parodistico, e raccogliere elementi per la fondazione di un’estetica del nichilismo.
4. rendere chiari i rapporti tra arte e mito – arte, filosofia e scienza, – simbolo e allegoria in Nietzsche.
5. motivare il rifiuto del relativismo postmoderno e le assolutizzazioni della filosofia della vita di Nietzsche.
6. giustificare il mio modello di commento e di lettura.
7. mostrare la modernità estetica dello *Zarathustra*.

Sulla scorta di questi obiettivi è facile vedere come ambisca nel mio lavoro non solo ad interpretare lo *Zarathustra*, bensì, come intendendo sottolineare, persegua *al contempo* interessi generali e sistematici riguardo a questioni di estetica filosofica. Risultati o difficoltà, che emergono con l’interpretazione concreta del testo, vengono quindi colti come un’occasione per discutere questioni più generali. Le discussioni sistematiche devono, a loro volta, rimanere unite all’analisi del testo.

A partire da questi assunti, dal fatto, cioè, che Nietzsche non voleva solo “avvolgere” la sua filosofia con la poesia, e che la prosa intensa, ritmica e colorata da suoni e riferimenti dello *Zarathustra* non è semplicemente riformulabile in una prosa scientifica normale²⁹, e che non è lecito inserire semplicemente il contenuto supposto di un discorso in ricostruzioni sistematiche, a partire da tutto ciò ritengo quindi che sia una premessa euristica indispensabile *il fatto che Nietzsche, lavorando allo ‘Zarathustra’, non dimenticasse le visioni critiche degli altri scritti*, bensì volesse contribuire a realizzarle grazie a mezzi più fruttuosi per la rappresentazione ovvero potesse trovare per tali visioni un’adeguata formulazione solo sul piano estetico. Anziché tradurre il testo nel linguaggio qualitativamente minore del filosofare convenzionale, si dovrebbe tentare una decifrazione del testo che intendesse non sostituirlo, ma rendere chiare le sue strutture e i procedimenti di senso.

Il lavoro intende tener conto – e il motivo sarà esposto nel dettaglio immediatamente – del suo oggetto anche dal punto di vista della forma, nella misura in cui lo si comprende in maniera relazionale. Proceede per costellazioni, lavora con analisi singole che si depositano una dopo l’altra e si discutono a vicenda. Si percepisce così un continuo scambio tra l’interpretazione di esempi e l’auto-certezza metodologica così come riflessione e discussione filosofica

²⁹ Cfr. invece, ad es., ancora Fleischer (1993), p. 90, che interpreta soltanto per “le parti univocamente ditirambiche” dello *Zarathustra* un distacco del “contenuto proprio dell’opera dalla forma poetica”, ma scrive che “il passaggio alla vita come volontà di potenza dal capitolo ‘dell’autosuperamento’ “non possa essere tradotto nella “quotidianità” filosofica senza la perdita di contenuto. Qualcosa di analogo vale per la “dottrina” del superuomo”. Anche Fink (1973), p. 103, interpreta “la traduzione in filosofia” e rimane prigioniero “dell’idea dell’involucro esterno e dei pensieri interni: si vede “come il linguaggio metaforico di Nietzsche è colmo ovunque di pensieri essenziali. Non si è letto lo ‘Zarathustra’ se si ascolta la voce cialtriera, ubriaca di immagini, rigogliosa e sovraccarica – quando non si riesce a tradurre i paragoni in pensieri. Lo stile intuitivo e visionario di Nietzsche non può essere assunto in maniera congeniale normalmente: lo si deve sillabare faticosamente volendo leggere la scrittura veemente, fatta di immagini, del suo pensiero”.

Sulla divisione astratta tra forma e contenuto si basa anche l’indagine di Bernd Thönges (1993). Thönges interpreta l’aforisma psicologicamente come la forma che equilibra, salva, difende e protegge contro il caos dionisiaco (p. 118 e segg. o ad es. p. 63: “è la paura di guardarsi negli occhi che cambia le forme create dal Nietzsche aforistico in maschere protettive”). Il suo lavoro, che è basato sul confronto Nietzsche-Goethe, arriva a svalutare ingiustificatamente lo stile nietzscheano a favore dello stile goethiano (p. 133) e riesce a vedere all’opera nello *Zarathustra* una “volontà vuota per la stilizzazione” (p. 20).

della letteratura secondaria. A tal fine ho concepito la mia ricerca in maniera necessariamente interdisciplinare.

Nella prima parte discuto soprattutto le questioni metodologiche della descrizione testuale, in particolare riferendomi alle *relazioni* del testo; nella seconda parte tento di rendere esplicite da un punto di vista teorico le difficoltà prima accennate di descrizione e interpretazione e di motivare filosoficamente una possibile soluzione grazie al pensiero della relazione, proprio di Nietzsche; nella terza parte i suddetti pensieri dovranno essere approfonditi sotto forma di punti nodali in analisi interpretative ed excursus concreti.

È chiaro che qui non è possibile rappresentare globalmente tutte le importanti combinazioni metaforiche. Se ne deve dare un'interpretazione su una serie di esempi. Ciò vale anche per la trattazione dei restanti procedimenti estetici. Nell'interpretazione concreta del testo mi adopero al fine di presentare una lettura che si basi sul numero più alto possibile di aspetti, nelle forme più diverse e su piani molteplici, esposta con degli esempi. Si indagheranno complessi metaforici (il complesso del donare e della pienezza), si renderanno espliciti procedimenti generali (la parodia, l'intertestualità, il prospettivismo), si considereranno singole frasi ('Dei topi e dei superuomini'), si interrogheranno delle specie di termini (neologismi), si problematizzerà l'atteggiamento narrativo (le forme narrative della fine), si effettueranno analisi dei ruoli (Zarathustra, il profeta), ed altro ancora. Si affiancheranno sempre le singole interpretazioni con discussioni a loro volta supportate da esempi, come è il caso delle questioni di genere letterario, dei concetti simbolici o delle forme di comprensione adorniane.

Non si deve comprendere in modo troppo rigido la divisione in parti, che ho descritto secondo le mie stesse esposizioni che sottolineano la corrispondenza tra teoria e arte. Al contrario: le concrete analisi del testo e la riflessione generale devono volta volta motivarsi ed illuminarsi a vicenda in tutte le sezioni del libro.

Dalla suddivisione in diversi punti focali mi riprometto di poter seguire con maggiore facilità come i procedimenti estetici risolvano i presunti mitologemi, come mostro nella terza parte, dato che nella seconda si fornisce la spiegazione teorica del perché non si possa restituire nessun nuovo mito secondo la critica nietzscheana della conoscenza. Viceversa le argomentazioni astratte delle parti precedenti vengono illustrate man a mano e materialmente provate.

Per evidenziare nel modo migliore la ricchezza di sfaccettature di singoli motivi le note a piè di pagina rispondono anche ad un'altra funzione in questo lavoro. Con il loro aiuto è possibile evitare la successione di singoli aspetti che appesantiscono ed inoltre camuffano il senso. Le note a piè di pagina dispongono puntualmente a ventaglio sul tavolo un motivo e presentano le sue costellazioni³⁰. Il confronto costante con la letteratura secondaria serve anche allo scopo di considerare in modo prospettico le singole parti del testo in modo molteplice e di mostrarne le molte possibilità di interpretazione. Non mi interessa in questi casi ammonire da questo o l'altro fraintendimento. Con l'aiuto dell'acribia riposta nella discussione della letteratura secondaria, vorrei seguire le tracce delle singole ragioni generali che hanno condotto agli errori delle interpretazioni fino a questo momento. Spero così di poter aiutare il lettore, sia germanista che filosofo, a giudicare secondo dei chiari criteri lo *Zarathustra* e le sue interpretazioni. In generale vorrei provare a sensibilizzare il lettore alle molteplici difficoltà principali della considerazione filosofica – inevitabile alle volte – di testi letterari. Mi auguro anche che possa partecipare a quelle visioni estetiche, anche qualora non condividesse la tendenza generale della mia interpretazione.

Per la struttura costellativa del mio lavoro, come ho descritto, alle volte risultano inevitabili delle ripetizioni. Si devono sempre esaminare da prospettive diverse e rendere trasparenti in visioni sempre nuove i pensieri e le immagini di Nietzsche, e si devono sempre illustrare le conseguenze ogni volta diverse per l'interpretazione. Per questo posso richiamarmi a Nietzsche stesso quale garante che propone il ruminare per la lettura dei suoi scritti: "È chiaro che per esercitare così la lettura come "arte", è necessaria soprattutto una cosa che al giorno d'oggi si è disimparata più di tante altre – e perciò, per arrivare alla «leggibilità» delle mie opere, ci vorrà ancora tempo – una cosa, cioè, per cui si deve essere piuttosto simili a una vacca e in "nessun" caso a un «uomo moderno»: il 'ruminare'". (GM Pref. 8; 6)³¹. Oppure ancora 'rumina' nella bocca di Zarathustra: "Se

³⁰ Per questo le note a piè di pagina sono da considerarsi in questo lavoro parti integranti del testo e sono altrettanto importanti.

³¹ Per la comprensione dei prossimi capitoli si consideri il fatto che il discorso nietzscheano del 'ruminare' non è una sua invenzione originale, bensì sia esso stesso, a sua volta, un esempio del "ruminare". Da un lato si riproduce un topos classico: per primo Aulo Gellio ha introdotto il ruminare per illustrare il processo di imprimere i con-

non mutiamo e non diventiamo come le mucche, non entreremo nel regno dei cieli. Da loro, infatti, noi dovremmo imparare una cosa: il ruminare". (4.334; 306).

tenuti nella memoria "Allorche? io e Giulio Celsino mangiando (a casa di Giulio Celsino) abbiamo ascoltato la lettura dell'Alcesti di Levio e [...] eravamo sulla via del ritorno, ruminavamo le forme linguistiche e le espressioni più stravaganti ricorrenti della poesia di Levio e ci imprimevamo nella memoria le espressioni più notevoli che avremmo potuto usare" (Noc. Att. 19, 7, 2). Dall'altro, questa metafora permea con valore negativo tutta l'opera nietzscheana in diversi contesti e viene così ruminata incessantemente (ad es. 1.250; 256): "C'è un grado di insonnia, di ruminazione, di senso storico in cui l'essere vivente riceve danno e alla fine perisce, si tratti poi di un uomo, di un popolo, di una civiltà" (cfr. anche 7.638 e 9.32). Si descrive anche il pensiero come un ruminare in 7.113 e 115. In FW 128 con tale metafora si ridicolizza la religiosità, così come in FWA 3).

Prima Parte

Sulla pratica dell'edizione e del
commento della filologia nietzscheana:

La ricerca delle fonti *versus* i
concetti di intertestualità

Premessa

Le seguenti considerazioni potrebbero apparire a qualcuno pungenti, ma con esse non si intende intavolare un'oziosa discussione filologica, bensì attirare l'attenzione sulla discussione di forti tendenze, che intervengono quando si inserisce il testo dello *Zarathustra* in una cornice categoriale come quella della ricerca nietzscheana, che si occupa dell'indagine delle fonti e delle influenze. Già in base alla filologia testuale si deve comprendere che la scelta di una determinata prassi descrittiva condiziona fortemente lo spazio interpretativo e ne decide preventivamente l'interpretazione stessa. Potendo chiarire gli effetti prodotti dai dati filologici, apparentemente non significativi e neutrali, esercitano, ecco che diventa ben più evidente come procede, insieme al testo, non solo la prassi filologica, ma anche la consueta prassi filosofico-interpretativa. Dalla maggior parte degli esperti presunte 'dottrine' di Zarathustra vengono ricondotte con ovvietà imperturbabile ai 'grandi temi' ('oltreuomo', 'eterno ritorno', 'volontà di potenza') in vista di un'interpretazione univoca, anche se poi ogni volta indichiamo sicuri il 'significato' di immagini e paragoni (per es.: l'arcobaleno' *sta per* il legame tra Dio e gli uomini, ecc.).

I principi intertestuali della composizione testuale hanno significato come tali. Già con il semplice rimando alla molteplicità dei riferimenti si contesta fin da subito il diritto di quelle visioni interpretative generali [*Deutungen*] di favorire singole interpretazioni [*Auslegungen*] le quali intendono magari che con la sua poetica zarathustriana, Nietzsche porrebbe l'arte al servizio della vita. Inoltre, su una presentazione dei procedimenti estetici, che sottostanno ai criteri di univocità, si preparano le fondamenta di una teoria che

cerca di descrivere adeguatamente le complesse strutture di rimando del testo zarathustriano e di fondare una prassi poetica in termini di forma propria di riflessione. A tale scopo esporrò nel secondo capitolo i pensieri nietzscheani sul concetto di relazione.

1. Fonte, testo, intertesto

“Ho da consumare le mie mille citazioni annue, anzi ho anche inventato come vendere per vere delle citazioni false”. Heine [1981], Bd. 3, p. 284.

Molto più che in altri scritti, in *Così parlò Zarathustra* Nietzsche si richiama alla tradizione letteraria e filosofica con citazioni innumerevoli, allusioni e parodie, componendo la sua opera principale come un mosaico di segmenti testuali propri ed estranei e tematizzando il suo procedimento nel testo stesso.

Qualunque sia l'interpretazione dello *Zarathustra* essa solleva inevitabilmente delle domande sullo status di quei passi che, al di là del loro significato testuale, hanno a che fare, direttamente o indirettamente e in funzione della specie di rimando, con testi precedenti. Per comprendere tali rimandi è anzitutto necessario, tuttavia, applicare o sviluppare un apparato descrittivo che dovrebbe essere in grado di rendere visibile la particolare fattura e il calcolo compositivo del testo zarathustriano. Si deve quindi riflettere se siano qui adeguati i procedimenti tradizionali o se le proposte provenienti dalla teoria dell'intertestualità *orientata all'applicazione*, permettano di conseguire risultati più adeguati per questo testo.

Se le categorie ('referenzialità', 'comunicatività', 'autoriflessività', 'strutturalità', 'dialogicità' e 'selettività' o 'intenzionalità')¹ sono basilari per la valutazione delle caratteristiche testuali, ecco che si deve comprendere lo *Zarathustra* come costituito in modo 'fortemente' intertestuale. Sulla base della densità dei riferimenti permanenti ad altri testi, della struttura altamente complessa dei rimandi così come della costante autoriflessività, *Così parlò Zarathustra* si delinea come un'opera che presenta un'"intensità massima del rimando".

¹ Cfr. Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich/Pfister (1985), pp. 1-30.

Riferimendomi qui a *quelle* teorie di intertestualità devo sottolineare che esse non si presentano come una scuola unitaria che usa una terminologia comune, bensì provano costantemente a formulare innumerevoli definizioni l'una dell'altra. Quando parlo della problematica 'fonte'-intertexto evito per quanto possibile confronti dettagliati con particolari e mi oriento alla visione d'insieme data da Manfred Pfister², che è idonea ai miei scopi. Per determinare il grado di intensità di rimandi intertestuali, Pfister filtra sei criteri qualitativi dalla quantità smisurata di proposte definitorie delle teorie intertestuali con i criteri quantitativi di densità e frequenza dei riferimenti. I criteri che propone, di cui farò un uso parziale, sono i seguenti:

1. Referenzialità: l'intensità dell'intertestualità aumenta con la tematizzazione del pre-testo che si commenta, che si mette in una certa prospettiva ed interpreta. Il testo che ne consegue diventa il metatesto. Una citazione inserita senza riferimenti ha, ad esempio, una debole intensità intertestuale, mentre il carattere citazionale di un'espressione, che viene messo in evidenza, ha una forte intensità intertestuale.

2. La comunicatività: il grado di consapevolezza del riferimento intertestuale nell'autore e nel lettore determina l'intensità del rimando. Il rimando consapevole deve essere segnalato nel testo in modo univoco e chiaro. Tale criterio vale però soltanto per lo *Zarathustra*, dato che, come mostreremo, l'opera è costruita con un doppio modello di lettore ed esorta ad utilizzare ogni volta differenti criteri di intensità in funzione dei vari piani di comunicazione. La proposta di Pfister porta ad una svalutazione puramente *formalistica* di testi esoterici, che sono accessibili ad una stretta cerchia di lettori e contengono rimandi nascosti. Da un punto di vista qualitativo proprio tali testi possono tuttavia rappresentare una forma di comunicazione altamente differenziata e, in tal senso, intensa, perché esige dal lettore delle molteplici capacità.

3. L'autoriflessività: l'intensità aumenta in modo graduale, con l'aumento della riflessione sulla costituzione intertestuale propria che è segnalata e tematizzata nel testo stesso.

4. La strutturalità: l'intensità aumenta quando il pre-testo non è citato puntualmente, ma integrato in modo sintagmatico e funge da sfondo strutturale per la formazione di un nuovo modello.

² Ivi, p. 26 e segg.

5. La selettività: qui si intensifica l'arguzia con cui si sceglie un elemento da un pre-testo. Una citazione letterale sarebbe definita chiaramente e perciò costituirebbe un rimando più pregnante rispetto all'allusione ad un topos.

Anche su questo punto si insinua un criterio formalistico che riesce a valutare la qualità dei rimandi. Come vedremo, le citazioni letterali nello *Zarathustra* non sono più pregnanti delle allusioni. Inoltre ci sono dei riferimenti, assolutamente arguti e selettivi, a pre-testi i quali sono puramente semantici e perciò non hanno mai gli indizi formali di un'allusione. Ciò accade quando un *contesto tematico* [*Sachzusammenhang*] produce un collegamento con un pre-testo. Per la teoria dell'intertestualità – si noti subito che si tratta qui di un raro caso limite: l'approccio descrittivo deve infatti terminare e la relazione intertestuale essere esibita con un'interpretazione.

6. La dialogicità: il crescere della tensione semantica e ideologica tra pre-testo e testo produce l'intensità dialogica.

Come si osserva facilmente, tali concetti di intertestualità permettono la descrizione e la scala di una molteplicità di forme di rimando a pre-testi di tipo 'sistematico' e 'a singoli testi' che non (possono) essere prese in considerazione dalla ricerca tradizionale delle fonti. Per quest'ultima tali riferimenti rappresentano un invito insistente a riflettere nuovamente sulla propria autocomprensione. La ricerca tradizionale delle fonti viene quindi necessitata a rispondere sul motivo per cui accorda preferenze ai riferimenti testuali, che sono costituiti da citazioni palesi. Dato che nel contesto dell'edizione dei KGW da tempo è presente un report finale che si occupa dello *Zarathustra*³, tale testo nietzscheano si pone come test privilegiato per l'esame dei limiti e della capacità descrittiva tradizionale e moderna. Tale esame deve essere preparato a livello teorico e poi verificato nella pratica sull'esempio del capitolo "Dei poeti", anche utilizzando altri passi caratteristici dello *Zarathustra*, anche se *non* è la fattibilità, ma *l'utilizzabilità per l'interpretazione testuale* che determinerà la prospettiva valutativa.

Sulla base di quanto detto fino ad ora, il mio proposito è quello di mostrare che e in quali modalità l'interpretazione e la descrizione si definiscono a vicenda, come si possano fissare, a partire dal contenuto, dei criteri fondati per l'identificazione e l'edizione di 'fonti'

³ KGW, VI, Bd. 4.

e, viceversa, come si possa individuare quale rilevanza si addica ai procedimenti descrittivi scelti volta volta per l'interpretazione.

2. Fonte *versus* intertesto

Iniziando dalla questione più ovvia, le direttive di Nietzsche circa le modalità di interazione con i suoi testi sono le seguenti:

“Per comprendere la lingua più abbreviata che ogni filosofo ha parlato, si deve, – inoltre la più parca di forma, la più vivace, quella maggiormente artistica – avvalersi della procedura inversa a quella che altrimenti la letteratura filosofica rende necessaria. La si deve condensare, [...] – mi si deve assottigliare, fluidificare, annacquare. [...] In breve: I miei lettori stessi devono diventare prolissi, diventare ampi, per raccogliere in alto e insieme ciò che ho pensato e che ho rimuginato dietro le quinte. Ci son od'altra parte dei presupposti da “comprendere” qui e di cui solo i più rari sono all'altezza: si deve saper collocare un problema al posto giusto, intendendo dire in quel contesto con i problemi che gli appartengono – e per questo si devono aver presenti topograficamente gli angoli, le contrade più difficili di tutte le scienze e soprattutto della filosofia stessa”. (14.484)⁴.

Per i propri libri Nietzsche si augura “soltanto lettori e filologi perfetti”, che siano pronti ad imparare “l'arte del leggere bene”, “cioè lentamente, in profondità, andando avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita ed occhi delicati”. (M, Pref. 5; 8)⁵.

In base alle esigenze di massima dettate da Nietzsche un'edizione delle fonti si mette inevitabilmente sulla difensiva. Tuttavia Montinari postulava ancora che la scoperta delle ‘fonti’ per l'opera di Nietzsche si sarebbe dovuta muovere su un doppio binario: “Da un lato dall'extratesto, dalla lettura nietzscheana (confermata dal lascito) fino a ‘Così parlò Zarathustra’, ma poi anche dal testo (‘Zarathustra’) all'extratesto [...], cioè ai testimoni del contesto storico, in cui il pensiero e l'opera di Nietzsche hanno vissuto: si ricorderà

⁴ Questo testo è uno scritto preparatorio per *Ecce Homo*, “Perché scrivo così buoni” 3.

⁵ I ritrovamenti più importanti per il concetto nietzscheano del “buon leggere” vengono raccolti nel saggio di Johann Figl (1989), proprio a partire dall'idea di un concetto di interpretazione fondato ontologicamente.

– continuava Montinari – che in Nietzsche si sovrappongono una tradizione letteraria e filosofica in modo esemplare e *singolare*⁶. Perciò Montinari arriva alla concezione per cui, “l’apparato per i componimenti poetici (e per lo Zarathustra) deve essere più ricco di quello degli aforismi e dei frammenti”⁷.

Nella prefazione i curatori del report finale dell’edizione dello *Zarathustra* per i KGW si richiamano proprio a questa concezione di Montinari, segnando al contempo, tuttavia, i confini dei compiti del lavoro all’edizione dalle considerazioni pragmatiche⁸. Il progetto di Montinari non può venir realizzato in un modo così estensivo come se lo era augurato Montinari stesso. In *Così parlò Zarathustra*, “è spesso confluito in una singola riga il bagaglio culturale europeo di ambiti diversi, attraverso cui vengono evocate molteplici associazioni, e deve rinunciare ad un commento che si appoggia soltanto a suggestioni [...] in una edizione critica complessiva”⁹. Nella premessa di Marie-Luise Haase all’apparato critico vengono formulate le linee guida per le ‘argomentazioni’ come segue: “Le argomentazioni hanno un carattere filologicamente storico; si comprendono non come un commento. Si documentano citazioni riconoscibili, estratti, reminiscenze”¹⁰.

Il punto cruciale di questa massima consiste nel fatto che la ‘ri-

⁶ Mazzino Montinari (1987), p. 249. Cfr. anche Montinari (1988), p. 138.

⁷ Mazzino Montinari, cit. in: Campioni (1989), p. LX.

⁸ Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi: Prefazione, KGW VI 4, p. VII.

⁹ KGW VI, 4, p. VIII. Ciò significa una riduzione, rispetto al commento di Montinari, nella edizione critica degli studi (KSA 14), il quale si permette spesso di formulare delle supposizioni. Sulla base della sua provvisorietà il commento della KSA non può tuttavia compensare le limitazioni del report finale.

¹⁰ KGW VI, 4, p. 7. Altrove la curatrice motiva i suoi criteri in modo più dettagliato: “Le prove delle associazioni, che si insinuano ovunque, delle connotazioni e delle ‘risonanze’, che ci verranno fornite con modelli letterari, devono rimanere prerogativa dei lavori di ricerca in cui possono essere interpretate e discusse con argomentazioni. Il solo tentativo di voler ritrovare le ‘risonanze’ bibliche presenti nello *Zarathustra*, sarebbe un’impresa immane”. M.-L. Haase (1994), p. 504.

Seguono le numerose allusioni bibliche, ad esempio: Kaempfert (1971), che non si limita alla mera filologia; inoltre: Weichelt (1910), Vollmer (1936), Vitens (1948), Richard (1990) e Hayoun (1997).

Del resto la rappresentazione grafica dei discorsi di Zarathustra si orienta al modello dei versi biblici. Sento già il rimprovero secondo cui avrei dovuto aver riguardo per questo aspetto nel riportare le citazioni zarathustriane. Ma a parte la questione appena affrontata, non saprei proprio che cosa dovremmo ottenere con tale riguardo. In generale si confronti sulla questione dei riferimenti biblici il capitolo sulla parodia (III, 1).

conoscibilità univoca' è fissata al proposito della documentabilità filologico-storica. Cercherò di esporre adesso quali conseguenze comporta una tale limitazione nel caso di Nietzsche.

3. Intertesto *versus* fonte

Quando un testo si va a costituire esplicitamente nel suo rapporto con altri testi – e questo lo si è ammesso riconoscendo un “particolare addensamento” di motivi tradizionali nel caso di Nietzsche –, ecco che si deve indirizzare idealmente la sua analisi tanto alla somma dei suoi singoli rimandi quanto alle relazioni reciproche dei riferimenti. Il senso del testo non è semplicemente presente davanti a noi, ma si va a formare innanzitutto nella contrapposizione delle strutture intertestuali di rimandi e delle loro singole cristallizzazioni. L'interpretazione del ‘lettore ideale’, nel senso nietzscheano, sarà sempre il risultato delle più diverse operazioni di relazione. Qui inizia la teoria dell'intertestualità, al cui centro analitico si pone proprio la dinamica dei procedimenti intertestuali e della loro funzione di integrazione tra i diversi riferimenti intertestuali. Paragonandola a tutto ciò, la ricerca delle fonti si dedica ad un ambito settoriale sui tipi di rimando e deve giustificare quindi perché abbia favorito soltanto un tipo particolare di relazione. Essa deve quindi potersi porre la questione sulla sufficienza o meno dei criteri secondo cui distingue singoli pre-testi e li eleva al rango di ‘fonte’. Deve quindi porsi domande sulle seguenti proprietà dei testi:

- Sulla base della forte elaborazione o, altrimenti detto, delle strategie di nascondimento che Nietzsche adotta, la maggior parte dei pre-testi è difficilmente riconoscibile.
- Il chiaro rimando citazionale è rimosso rispetto ad altri procedimenti di rimando segnalati diversamente.
- Perciò nominare *semplicemente* un repertorio di fonti è irrilevante rispetto alla ricerca del modo in cui un pre-testo viene a diventare parte integrante dell'opera, giacché solo una tale analisi riesce ad aprire scenari decisivi sul procedimento poetico del testo stesso. Le citazioni di Nietzsche non sono delle spoglie¹¹.

¹¹ Ma tali diventano con la rappresentazione delle fonti che fanno i KGW. Non

Una tale concezione della filologia, che è in aperto contrasto con la positivistica cura monumentale¹², si ritrova nel capitolo dello *Zarathustra* che porta in titolo indicativo “Del paese dell’istruzione”. Qui Zarathustra rinfaccia agli “eruditi”: “Ricoperti dai segni del passato, e anche questi segni ripassati con la vernice di segni nuovi: così vi siete ben nascosti a tutti coloro che sanno interpretare i segni! [...] Un guazzabuglio di tutte le epoche e le nazioni traspare dai vostri veli; un guazzabuglio di tutti i costumi e le fedi si esprime nel vostro gestire. [...] voi esseri dipinti a screzio! [...] Nei vostri spiriti cianciano l’una contro l’altra tutte le epoche”. (4.153 e segg.; 131-132)¹³.

Dato che il testo dello *Zarathustra* nietzscheano è colmo a sua volta di “segni del passato”, questo passo presenta una metariflessione su come questi segni debbano essere messi in relazione con esso. Si può già stabilire a questo punto che Nietzsche si rifa esplicitamente al paragone, usato spesso dai teorici dell’intertestualità, tra il testo costituito e un “palinsesto”¹⁴. Nietzsche non si accontenta di dare una nuova pennellata a versioni preparatorie e alla varietà colorata che ne risulta. Il suo obiettivo va oltre la mera ed arbitraria accumulazione ed esibizione del bagaglio culturale. Il modo in cui si cita e come queste citazioni si intersecano tra loro, ha una valenza semantica. In esso si manifesta l’autocomprensione filosofica di Nietzsche più che a livello contenutistico. Nel capitolo che segue, intitolato significativamente “Della redenzione” Nietzsche fa spiegare a Zarathustra: “E il senso di tutto il mio operare è che io immagini come un poeta e ricomponga in uno ciò che è frammento ed enigma e orrida casualità”. (4,179; 157).

so se Albrecht Schöne tirasse in ballo anche i KGW quando, nel suo commento al *Faust* (1994), p. 141, osservava con pieno ottimismo: “L’idea di impadronirsi di una poesia, se si individuassero soltanto tutte le sue ‘fonti’ e la si riconducesse così ai suoi componenti ultimi di cui è costituita, è da tempo diventata obsoleta nella scienza letteraria”.

¹² Cfr. Frey (1990), p. 15.

¹³ Non è una scelta felice richiamarsi a questa citazione se si vogliono così esibire le modalità intertestuali di rimando presenti nello *Zarathustra*. Cfr. Wolfram Groddeck (1994) p. 321. Questa correzione terminologica, importante per i miei scopi, non deve però sminuire il valore dell’interpretazione acuta e sbalorditiva di Groddeck che, dicendo in modo convincente che tale discorso di *Zarathustra* è costruito secondo la sezione aurea, apre un nuovo campo di riferimenti intertestuali rilevanti per l’interpretazione. Cfr. su questo il capitolo sulle “Speculazioni numeriche” alla fine di questa sezione.

¹⁴ *Palinsesti* è il titolo di un’opera fondamentale per questo tema di Genette (1993).

In questo passo del testo zarathustriano si vede immediatamente non solo come affermazioni sul contenuto possono essere comprese in termini di metacommenti poetologici e autoriflessivi, ma come in tale passo Nietzsche metta in atto il programma poetico che vi è formulato. La sua realizzazione infatti corrisponde alla sua propria forma, ad esempio, di appropriarsi in modo produttivo di “frammenti”: le frasi che vengono citate si compongono a loro volta di citazioni (= frammenti) come tutto il discorso da cui da cui derivano, e si integrano in un nuovo contesto – nelle modalità che indagheremo.

In un capitolo successivo di questo lavoro torneremo ad analizzare ancora tale citazione, così importante per la poetologia nietzscheana, sulla base dei suoi riferimenti. A tal proposito citerò nel dettaglio i rimandi e i riferimenti con il contesto che tale citazione presenta. Essa risulta anzitutto interessante in quanto riesce ad illustrare la problematica del rapporto tra l'intertesto e la ‘fonte’. Se Nietzsche non è interessato soltanto a raccogliere frammenti, è significativo riconoscere come tali frammenti così diversi tra loro vengano ‘redenti’ grazie alla forma del testo, cioè come vengono integrati da quest’ultimo. Con ciò si solleva la questione se una tale modalità di integrare citazioni, che si distanzia dal mero raccogliere, possa essere compresa con le tipologie di commento che sono praticate fino ad oggi. Per poter comprendere che molteplici rimandi a pre-testi vengono ‘messi insieme in uno’, si deve far capire, almeno nell’approccio iniziale, anche l’intera varietà dei riferimenti e il loro intreccio, – in una parola: il reticolo dei rimandi in cui si muovono in modo deciso e costitutivo anche le mere allusioni. Con la sola conoscenza delle poche citazioni chiare si perde necessariamente la comprensione della forma del testo e il senso.

Le teorie intertestuali orientate all’applicazione si sono adoperate per sviluppare categorie dinamiche che devono permettere di qualificare le varie forme di rimando e far diventare particolarmente significativa anche la drastica trasformazione dei pre-testi. Qui si nota che il rimando intertestuale diventa più intenso laddove si rapporti dialogicamente con il pre-testo. Ora risulta decisiva la deviazione attraverso cui il testo si pone in un rapporto di tensione e contrasto significativi col proprio pre-testo. Il mero accordo, come avviene ad esempio in una classica citazione, non raggiunge che una debole intensità normalmente. L’accordo formale è invece un criterio della ricerca delle fonti, per il quale è da temere che valga

l'assunto: *più intenso a livello intertestuale, cioè più rilevante è il rimando ad un pre-testo, meno verosimile risulta che esso sia documentato nella sezione del report finale in termini di rapporto con la fonte.*

Inoltre i riferimenti a quei testi con cui sussiste una grande vicinanza, sono talmente evidenti che in parte non necessitano di essere segnalati, in parte si tenta addirittura di coprirli. Come si legge chiaramente nell'indicazione al lettore, citata poco fa, Nietzsche presuppone la conoscenza dei riferimenti relativi. Per coloro che ne sono all'oscuro, Nietzsche lascia nascoste anche le sue 'fonti' intenzionalmente.

La ricerca di un'origine chiara' si trasforma in un'impresa colma di rischi. Il volere ottenere assolutamente un punto di partenza sicuro e definitivo contrasta con la sicurezza delle 'fonti' delle intenzioni filosofiche nietzscheane, che non in ultimo erano dirette all'intaccare proprio quella fiducia nelle certezze apparentemente chiare delle scienze. In un tale passo, che dobbiamo ancora sondare ed approfondire (4.162) Nietzsche fa chiarire spesso a Zarathustra in modo significativo di non sapere più da dove derivino le conoscenze, anzi: Zarathustra contesta in modo deciso la rilevanza della questione del "da dove", e paragona le sue opinioni, acquisite da altri per propria ammissione, con gli "uccelli", che gli sono arrivati volando da altri posti. Dato che dal punto di vista nietzscheano non ci sono 'origini' identificabili in modo univoco, ad un certo punto, si dovrà smettere di ricercare la 'fonte': "Non si scrive proprio libri per nascondere ciò che si cela dietro? – si chiede Nietzsche, e anche se in un filosofo c'è "dietro ad ogni caverna, ancora un'altra più profonda – un mondo più vasto, più strano, più ricco al di sopra di una superficie, un abisso sotto ogni fondo, sotto ogni 'fondazione'. Ogni filosofia è una filosofia di prosenio [...] Ogni filosofia *nasconde* anche una filosofia; ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera". (JGB 289; 201)¹⁵.

4. Pre-testo o fonte?

Il criterio positivistico della chiarezza della documentazione tradizionale delle fonti può essere tuttavia superato anche a livello

¹⁵ Cfr. su questo il capitolo II, 2c: Esoterica-Essoterica.

formale. Per la comprensione descrittiva dei principali riferimenti ai pre-testi¹⁶, in particolare anche di tipo sistematico-referenziale, ciò appare già essere un procedimento pragmaticamente meno plausibile dell'esclusione di costellazioni di riferimenti che costituiscono il senso, secondo le possibilità esibite dalle teorie intertestuali applicative.

Come suggerito poco fa, quella che si va a formare è de facto una gerarchizzazione delle forme più diverse di relazione, risultato della mania filologica della chiarezza *formale* che favorisce la gerarchizzazione, fissabile in senso positivistico, come quella della citazione chiara ovvero dell'accordo terminologico con passi derivanti da altri testi. È tuttavia decisivo dubitare, ad esempio, se il valore conoscitivo dell'indicazione di una fonte, così rilevante come quella de *Le fiabe delle mille e una notte*¹⁷, che viene sottolineata nel report finale, superi quello di un'analisi sistematica del riferimento, che mostra come le immagini e i motivi del mondo fiabesco vengono inseriti in modo suggestivo. Se così non fosse, dovremmo prendere in considerazione anche altri tipi di rimando evidenti al genere 'fiaba'.

È senza dubbio da osservare, ad esempio, il fatto che ne "Il canto del nottambulo" un narratore emerge in modo inaspettato e parli al lettore all'improvviso con tono fiabesco (cfr.: 4.396; 361).

Quindi la citazione evidente è soltanto *una* variante dei procedimenti intertestuali che producono riferimenti a testi descrivibili e rilevanti e, considerata nel suo insieme, ha un peso quantitativamente limitato. Il numero dei pre-testi infatti oltrepassa di molto quello delle cosiddette 'fonti'. I curatori dei KGW scelgono alcuni dei pre-testi senza considerare i criteri di senso e li spiegano in termini di fonti. Operare una scelta dei testi di riferimento significa però *ridurre* la molteplicità dei riferimenti che si possono riconoscere nello *Zarathustra*. È qualcosa su cui riflettere sempre, giacché nella stabilizzazione dei riferimenti contestuali scelti, è già in atto un'interpretazione¹⁸.

¹⁶ Cfr. Broich (1985), pp. 31-47

¹⁷ Cfr. KGW VI 4, p. 898 e segg., e p. 924.

¹⁸ Non si perora la causa per la formulazione utopica di un commento totale – questo è assolutamente da non auspicare se non come idea regolativa; tutti i singoli riferimenti finirebbero in un tale commento nel mare degli innumerevoli riferimenti –, bensì per la formulazione dei criteri di senso che potrebbero portare ad una drastica riduzione del numero delle cosiddette 'fonti'. Poiché in ogni caso si interpreta scegliendo, si deve preferire una selezione che rifletta sulla molteplicità delle relazioni rispetto ad una consuevolmente formalistica.

L'insieme delle metafore sull'influenza delle fonti¹⁹ suggerisce inoltre la presenza di un rapporto di dipendenza che si limita all'ambito genetico-causale, che nel caso di Nietzsche appare un controsenso. Si deve ben osservare, a tale proposito, che non esistono 'fonti in sé'. Nel rimandare ad altri testi particolari, un testo li definisce come suoi pre-testi. Solo una ricerca che, come esige Montinari, intraprenda la seconda direzione di ricerca, quella che porta dal testo al pre-testo, mirerà a tutti i rimandi e le tipologie di rimando che sono già state considerate *dal testo stesso* e, in tal modo, ad ogni dinamica intertestuale. Solo una tale ricerca potrebbe mostrare le modalità particolari in cui un testo va oltre altri testi e farebbe comprendere le modalità di presentare tali riferimenti *privilegiati dal testo stesso* ed in esso rilevanti.

Per ricapitolare più sinteticamente i punti critici della ricerca delle fonti, toccati fino ad ora, possiamo dire: con la limitazione ad una particolare forma del rimando la quale non è indicata né quantitativamente né qualitativamente dal testo, si fissano primariamente degli inevitabili rimandi alle fonti, che sono attaccati alla struttura di senso del testo di cui indirizzano la ricezione, e ne comunicano anche un'ideologia discutibile.

La critica più feroce ad una tale prassi editoriale è espressa chiaramente da Montinari stesso: "Combatto due forme di niaiserie académique: 1. La stupidità dei cosiddetti filologi, che portano avanti il loro lavoro per chiarire un testo accontentandosi di ricercare e di raccogliere le cosiddette fonti e perdere così lo sguardo d'insieme di una visione spirituale: ad esempio Nietzsche. 2. La stupidità dei filosofi, i quali amano un loro Nietzsche ridotto e non colgono mai l'occasione di chiedersi: che cosa intende Nietzsche quando parla della *décadence*? [...] Il lavoro storico è cieco senza la comprensione filosofica, il pensiero filosofico è vuoto senza contenuto storico"²⁰.

¹⁹ Hödl (1997), il quale assume una posizione conciliante in questo aspetto, produce involontariamente un buon esempio della capacità dei concetti di diventare autonomi, in quanto nel suo capitolo "Per la metaforica di 'fonte' e 'influsso'" (p. 44 e segg.) è indicato nell'indice con il titolo istruttivo "Per la metafisica di 'fonte' e 'influsso'".

²⁰ Montinari, citato in: Campioni (1989), p. LXV.

5. Descrizione ed interpretazione: “Dei poeti”.

Su verità e menzogna in *Così parlò Zarathustra*

A questo punto passo ad approfondire le problematiche accennate sulla base del capitolo “Dei poeti”²¹ dello Zarathustra, alternando l'interpretazione di esempi con il confronto teorico. Per rendere concrete le conseguenze interpretative delle posizioni filologiche iniziali, analizzerò e discuterò alcune interpretazioni dello *Zarathustra*. A questo proposito abbandono il terreno della pura discussione metodologica per presentare i punti interpretativi che verranno completati e collegati tra loro ulteriormente.

Inizio con un fatto che va manifestamente, già a livello contenutistico, contro i diffusi cliscé interpretativi secondo cui Zarathustra sarebbe un profeta che annuncia nuove verità con la seguente dichiarazione compromettente che lui stesso fa: “Da quando conosco meglio il corpo – disse Zarathustra a un discepolo – lo spirito è per me solo per modo di dire spirito; e tutto quanto è ‘imperituro’ – anche ciò, non è altro che un simbolo”. “Te l’ho già sentito dire un’altra volta” – rispose il discepolo – e allora aggiungesti anche: “ma i poeti mentono troppo”. “Perché, poi, dicesti che i poeti mentono troppo?”. “Perché? – disse Zarathustra”. “Chiedi perché? Io non sono di quelli a cui si possa chiedere il loro perché. Forse che l’esperienza della mia vita risale a ieri? È un pezzo che ho vissuto i motivi delle mie opinioni. Non dovrei essere un tino colmo di memoria, se volessi avere con me anche i miei motivi? È anche troppo, se riesco a mantenere le mie opinioni; e qualcuna se n’è volata via. E a volte mi capita di trovare nella mia colombaia un uccello sperduto, che non è mio e trema al tocco della mia mano. Ma che ti disse una volta Zarathustra? Che i poeti mentono troppo? – Ma anche Zarathustra è un poeta”. (4.163; 141).

Qui l’oltreuomo di Zarathustra è espresso chiaramente in termini “simbolo e raggio dei poeti”; già solo questa dichiarazione basterebbe a mettere in imbarazzo le interpretazioni correnti. Ma ne

²¹ Per chiarire l'importanza di questo discorso in un recente commento allo *Zarathustra*, che intende anche porsi come sua interpretazione, si devono citare in toto le frasi del suo autore: “Nel passo *Dei poeti* non sono prese in considerazione le critiche che Zarathustra muove alla letteratura e al linguaggio nella terza e quarta parte del libro, quanto piuttosto l’antica credenza nella verità e nella volontà da cui i poeti dopo Goethe così come gli scienziati non avrebbero saputo liberarsi”. Duhamel (1991), p. 43.

riparleremo. Ora deve venir sottolineata anzitutto la modalità in cui si rappresenta il procedimento estetico della formazione di senso.

Le conseguenze negative della divisione, già indicata da Montinari, tra filologia ed esegesi emergono adesso chiaramente: il testo di riferimento, che è filologicamente il più evidente, è il coro mistico del *Faust II*, i cui versi si citeranno nel discorso dei poeti. Questo riferimento è documentato, accanto ad altri, nel report finale²². Senza essere esplicitamente nominato, il riferimento decisivo per il contenuto è tuttavia il topos della critica filosofica ai poeti che Platone descrive in modo esemplare nella *Repubblica*. Che tale testo debba venir preso in considerazione, è dettato unicamente dall'interpretazione che esso stesso espone del discorso di Zarathustra. Anche se non è possibile 'provarlo' formalmente a livello filologico, con l'interpretazione del passo diventa 'chiaro' che il suo pre-testo è costituito dai libri 2 e 10 della *Repubblica*, in cui il topos della critica ai poeti trova la sua formulazione più stringente²³.

²² Cfr. KGW VI, 4, p. 890. Ulteriori indicazioni importanti che si trovano nel report finale si riferiscono a passi paralleli nei discorsi "Sulle isole beate" e "Il mago". Ci sono degli errori, tra l'altro, nel commento della KSA a VM 2 e a WS 188 nel report finale – si intendano qui VM 32 e VM 188: "*Le muse come ingannatrici*". – "Noi sappiamo dire molte menzogne" – così cantarono un giorno le muse mostrandosi ad Esiodo. – È cosa che porta a scoperte essenziali il concepire una buona volta l'artista come ingannatore" (2.462; cfr. anche 9.173). Il riferimento ad Esiodo è tuttavia più significativo alcune righe più avanti, in 4.164, riga 18, dove si dice: "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". È perciò un'illusione tematicamente più vicina alla consacrazione dei poeti, che Esiodo racconta nella *Teogonia* (Theog. V. 24 e segg.) che non al *Faust II*, 1 come invece suppone il commento (cfr. KSA 14.305).

²³ Il confronto con la critica platonica ai poeti è una costante fondamentale. In tutte le fasi di lavorazione dell'opera, cfr. ad es. KSA 7, 74: "L'avversità platonica per l'arte è qualcosa di molto significativo. La sua tendenza teorica, la via al vero attraverso il sapere, non ha nemico più grande dell'apparenza bella". - KSA 9, 176: "Il biasimo principale di Platone non va contro i sofisti ma contro i poeti [...] Ora si potrebbe ripetere il biasimo, ma invertendolo. I filosofi soddisfano l'orgoglio dei giovani come i poeti – *li portano via dalla scienza*". – e l'intero capitolo: "Come il mondo diventò una favola", (6.80 e segg.). Si tratta di passi del commento nietzscheano irrinunciabili per l'interpretazione del commento a Nietzsche che dovrebbero auspicabilmente essere almeno indicati nel report finale dei KGW. Seguendo il passo parallelo, nominato per primo nel commento, si potrebbe 'provare a posteriori', tuttavia, per coloro che lo ritengono importante, anche il riferimento filologico a Platone: si rimandi ad un passo del commento in cui un aforisma fa riferimento diretto a Platone, il Nr. 32 da VM: la versione preparatoria di quella pubblicata di *La supposta 'vera realtà'*, il cui titolo è ancora il *Il poeta come ingannatore* (14.165). È proprio tale testo, che fa da tassello di congiuntura con lo Zarathustra, a

Il rimprovero che Platone rivolge ai poeti, quello di copiare delle copie di immagini e formare così un mondo deficitario fatto di apparenze, viene qui rivolto contro Platone stesso. Anche i filosofi, Zarathustra compreso, sarebbero dei poeti che dicono menzogne. Proprio il luogo della verità eterna ed immutabile, su cui Platone fonda la sua critica, è un “simbolo e raggiri di poeti”.

Non si intende con questo mettere in gioco ‘una fonte ignota fino ad ora’, l’intento è invece quello di mostrare che in questo caso l’evidenza interpretativa e la ‘provabilità’ filologica non coincidono, con la conseguenza che porta ad un assurdo il senso di realizzare un’edizione delle opere che ha la cura delle fonti, poiché il testo di riferimento più importante per questo passo non può venir inserito nell’apparato critico, anche se risulta chiaro ed irrinunciabile ad ognuno “di coloro che sanno riportare un problema al posto giusto”.

La critica nietzscheana a Platone diventa chiara se si prende in considerazione la differenza tra le parole iniziali di Zarathustra con un altro testo di riferimento. In *A Goethe* (3.639) Nietzsche ironizza: “L’imperituro è soltanto il tuo simbolo”. Nello *Zarathustra* la citazione di Goethe è trasformata significativamente in: “Tutto quanto è ‘imperituro’ – anche ciò, non è altro che un simbolo”. Le parole “anche... altro che” conferiscono all’affermazione un senso generale e totalmente diverso per cui tutto, a questo punto, risulta essere un simbolo da cui segue che anche il mondo platonico delle idee non è che un mondo da favola.

In questo modo il platonismo non è semplicemente rovesciato, e non si spiega soltanto come il mutevole si trasformi in vero, bensì si abbandona ogni paradigma ontologico esibendo la capacità simbolica di qualsiasi discorso (– cosa che verrà ancora approfondita e motivata nel capitolo sul pensiero nietzscheano della relazione). Richiamandosi a questo discorso di Zarathustra, sulle riflessioni intertestuali, Rainer Warning²⁴ poteva dire perciò che appunto

risultare estremamente insoddisfacente, poiché esso, oltre al titolo, non indica alcun collegamento diretto al passo dello *Zarathustra*.

Per lo *Zarathustra* in particolare Lampert (1986) indica alcuni riferimenti platonici, tra la *Repubblica* e il capitolo “Della guerra e dei guerrieri” Pangle (1986) e soprattutto Rosen (1995).

²⁴ Warning (1982), p. 168 e segg. (che offre l’interpretazione migliore, fino ad oggi, dello *Zarathustra*).

l'intertestualità ha esibito sempre il dualismo tra essenza e fenomeno. Ci si riferisce non più all'essere, ma alla letteratura, cioè all'apparenza. Questo è anche il senso più profondo delle molte citazioni nel testo zarathustriano che tengono costantemente viva la possibilità del riferimento all'apparenza, dato che l'istanza che nasconde l'unità, cioè Dio, è – 'morta'. Si delinea così lo sgretolamento della tradizione in frantumi. Queste citazioni sono quindi doppiamente segni della verità andata perduta per sempre: con l'intertestualità, che rende esplicito il loro carattere di apparenze, e con la loro forma frammentaria, che rende visibili le rovine della tradizione nella propria forma.

Alla luce di questa idea il modo di citare usato da Nietzsche diventa ora comprensibile e ha significato: il *chorus mysticus* non è citato per intero, bensì è scomposto nelle sue parti e nel testo del discorso è ricomposto solo sulla scorta di alcuni passi. Con questo procedimento rimane ben poco dell'aura delle parole poetiche "immortali" e del loro messaggio, del *pensiero della redenzione* presentato in piena armonia alla fine del *Faust* con le parole dei poeti e nella forma del coro organicamente conchiusa e completa. Con lo sgretolamento e la trasformazione le 'verità eterne' della tradizione vengono distrutte (sia sul piano semantico che formale) e rimesse *per così dire* nuovamente al flusso del divenire. Ciò vale in particolare, e questo diverrà anche il motivo portante della mia interpretazione, per le idee di redenzione. Se non rimane più alcuna verità e non può esserne fissata nessuna nuova al di là dell'apparenza, ecco che si dovrà definire nichilistica la posizione qui espressa a livello formale e così rappresentata nel suo contenuto.

Oggi, dato che il discorso della retoricità del linguaggio è onnipresente, il riferimento al topos della menzogna poetica può apparire ovvio. Attingendo Nietzsche alla critica antica e medievale alla menzogna poetica e impiegandola inoltre in modo autocritico, all'interno della tradizione poetica stessa ha rotto in modo netto e improvviso con l'autocomprensione tardoromantica della poesia, secondo la quale, ad esempio in Brentano o Eichendorff, è proprio il poeta colui che è il solo in grado di esprimere il vero²⁵. In tal

²⁵ Uno sguardo ulteriore alla comprensione delle verità tradizionali dei poeti, negate da Nietzsche, si trova nella raccolta di Wolfgang Kayser (1959). Anziché seguire il romanticismo e l'estetica del genio la comprensione della poesia da parte di Nietzsche

senso si deve comprendere il ricorso operato da Nietzsche per la prima volta nella storia della letteratura a questo topos antico in termini di un calcolato controprogetto alle idee poetiche del romanticismo da cui si prende congedo insieme al platonismo. Il mondo romantico dell'immaginazione rimane ancora sullo sfondo, nello spazio del rimando intertestuale, in cui Nietzsche si posiziona con i suoi riferimenti con cui, al contempo, lo fa saltare in aria. Tali idee vengono cioè mantenute presenti nella forma del loro congedo in termini di rilevanti punti di riferimento tematici sempre da considerare nell'interpretazione e come presenze latenti nel commento. Il trovare riferimenti sempre oppositivi, caratteristica metodologica di Nietzsche, conduce a mantenere presente ogni volta ciò che viene criticato, anche laddove rimanga inespresso, nell'atteggiamento risolutamente *anti-platonico* e *anti-romantico*.

Al fine di comprendere ancor più precisamente il senso del discorso sui poeti, è imprescindibile, nel proseguo dell'interpretazione, trarre le conseguenze della critica autoreferenziale ai poeti di Zarathustra e comprendere davvero *il fatto che anche il divenire espresso in simboli*, ovvero nel modo indiretto che è stato descritto, può essere rappresentato. Anche il divenire è un simbolo [*Gleichnis*], un raggirio di poeti [*Dichter-Erschleichenis*].

Incolpando se stesso, in quanto lui stesso appartiene ai poeti menzionieri, Zarathustra commenta il suo discorso, insidioso in quanto all'apparenza positivo, tenuto all'inizio del secondo libro, portando la maggior parte degli interpreti nietzscheani a fraintenderlo. Si legge qui:

“Dio è un pensiero che rende storte tutte le cose dritte e fa girare tutto quanto è fermo. Come? Il tempo sarebbe abolito, e tutto ciò che è perituro solo una menzogna? Pensare queste cose è vor-

deve trovarsi nella dubbiosa autotematizzazione estetica. Nel 1882, vicino alla composizione dello *Zarathustra*, Conrad Ferdinand Meyer pubblicava l'ultima versione della sua poesia *Möwenflug* [volo di gabbiani], in cui l'io poetico afferma con terrore nel chiaro specchio del mare la piena equiparazione di “inganno e verità” e rivolgendosi a se stesso, afferma: “E tu stesso? Hai davvero le ali? / O sono soltanto dipinte o riflesse? Svolazzi in circolo con cose inventate? / O hai sangue nelle ali”. Da qui in avanti la tematizzazione autoriflessiva dell'apparenza estetica, passando per testi come quelli di Hofmannsthal *Gestern* [Ieri], Robert Walser *Für die Katz* [Per il gatto], fino alla Szymborska *Freude am Schreiben* [Gioia di scrivere] dalla raccolta *Salz* [Sale], che segnano una via diretta da Nietzsche alla modernità e al presente.

tice e vertigine per gambe umane, e vomito per lo stomaco [...]. Io lo chiamo cattivo e ostile all'uomo tutto questo insegnare l'Uno e il Pieno e l'Immoto e il Satollo e l'Imperituro. Ogni Imperituro – non è che un simbolo! E i poeti mentono troppo. – Invece i migliori simboli debbono parlare del tempo e del divenire: una lode essi debbono essere e una giustificazione di tutt'quanto è perituro!" (4.110; 91).

Tale discorso è stato considerato un controprogetto positivo di un poeta veritiero che mette in versi il divenire e quindi non mente. Gasser, ad esempio, vede in questo un "platonismo rovesciato": "Il motto di Zarathustra rovescia parodisticamente la chiusa del Faust goethiano. La trasvalutazione nietzscheana della metafora ha le sue fondamenta nell'idea scambiata di corpo e spirito, mondo finito e infinito, immanenza e trascendenza. L'elemento caduco, rappresentato sotto forma di metafora nella tradizione cristiana diventa ora protagonista mentre il trascendente è svalutato in una chimera poetica"²⁶. Ma Zarathustra rettifica, dicendo che anche la sua poesia della caducità è il prodotto di un poeta menzoniero e mette l'accento su ciò che prima era stato detto, ovvero che si può parlare sempre e soltanto in simboli.

Una variante più drastica dell'interpretazione del rovesciamento è quella di Theo Meyer²⁷. Sulla base dello stesso passo, Meyer trova un'altra prospettiva interpretativa, quella dell'opposizione tra una "poesia ingannevole dell'immortale" e una poesia veritiera del 'mortale'. Ma Meyer parla addirittura del fatto che Nietzsche rovescia "la valutazione originale di 'verità' e 'menzogna' nel suo contrario elevando la 'menzogna' a livello metafisico più alto"²⁸, traendone la seguente conclusione: "Ciò che per Platone era il vero essere, il mondo delle idee, per Nietzsche è mera apparenza e viceversa, ciò che per Platone era mera apparenza, la realtà sensibile sottoposta al tempo, diventa l'essere"²⁹. Meyer intende così poter risolvere con la sua interpretazione la messa in discussione di se stesso da parte di Zarathustra, secondo cui si distinguono i veri poeti, in quanto co-

²⁶ Gasser (1992), p. 53.

²⁷ Meyer (1993), p. 144.

²⁸ Meyer (1991), p. 467; cfr. anche p. 498 e segg.

²⁹ *Ivi*, p. 472.

loro che 'creano veramente', da quelli falsi, superficiali e vanitosi³⁰.

³⁰ Meyer (1993), p. 144 e Meyer (1991), p. 520: "Zarathustra non si ferma alla critica ai poeti, bensì annuncia al contempo una nuova *affermazione* degli stessi", ovvero quando il linguaggio poetico afferma "come veramente creativo, come linguaggio del poeta, la 'caducità' e non è più un linguaggio della menzogna, ma della verità". Meyer lo eleva addirittura a caratteristica generale dello *Zarathustra*: "Con lo *Zarathustra* inizia l'apoteosi nietzscheana del soggetto che trasforma il mondo. L'idea del soggetto che crea valori è una nuova forma di culto del genio". (*Ivi*, p. 495).

Kathleen Higgins a sua volta commenta liberamente e con fantasia senza raggiungere il risultato positivo sperato: "Zarathustra ricerca un tipo di poesia che sia più profonda di quella raggiunta dai poeti tradizionali. Ricerca una poesia che riguardi una visione del mondo, una visione sintetica del tutto anziché una poetica che rimane sul dualismo 'metà e metà'. La poesia che qui si difende è quella che raggiunge una sintesi di sogno e desiderio fervente, una sintesi di Apollineo e Dionisiaco. Questa poesia presenterebbe una visione di realtà umana che 'mente meno' della poesia tradizionale". Higgins (1987), p. 148.

Un'altra strategia difensiva consiste nell'ignorare del tutto la critica ai poeti ed affermare, come fa Olzien (1941), p. 138 e segg., che Nietzsche combatte qui, nell'atteggiamento poetico, "l'assenza di responsabilità spirituale con cui il poeta cerca di sottrarsi all'esigenza etica della vita di un confronto esistenziale serio con le questioni dell'essere rifuggendo in un regno svincolato e dominato puramente dalla poesia e dall'estetica". Sarebbe l'"esistenza poetica ad essere peggiore rispetto alla serietà morale del pensatore". È rilevante, che proprio a questo punto, Olzien devii da questa condotta linguistica, altrimenti coerente, e si adoperi lui stesso per creare un linguaggio, come quando in tale contesto, come motivo della sua critica ai poeti, afferma che Nietzsche manca "nel rifiutare la responsabilità della vera decisione per finire nel mito svincolato e puramente poetico".

Anche Koch (1984), in particolare nella critica ai poeti menzionieri, afferma che "l'arte verrebbe in primo piano solo come oggetto di critica nei discorsi di Zarathustra" (p. 250). Anticipando una definizione dello *Zarathustra* come "forma artistica del tramonto", di cui parlerò più avanti, vorrei solo far notare che proprio una tale dissolvenza della forma estetica dello *Zarathustra* permette a Koch di giustificare il titolo programmatico del suo saggio "*Zarathustra ist kein décadent!*" [*Zarathustra non è un décadent!*].

La cosa più facile è lasciar più o meno perdere l'intero discorso sui poeti. Dà nell'occhio l'assenza di un'interpretazione di questo discorso così centrale nello studio zarathustriano di Bennholdt-Thomsen (1974). Si afferma legittimamente in tale studio che Zarathustra si rivolge soltanto ad un giovane e, non come accade nella seconda parte, ad un gruppo (Cfr. p. 107). Penso, tuttavia, che non sia un caso che manchi un confronto con le figure dell'autosuperamento presenti nel discorso "Dei poeti". Dato che la Bennholdt-Thomsen indaga le forme comunicative dello *Zarathustra* e intende mostrare come Zarathustra impari a risolvere i problemi comunicativi nello svolgimento dell'azione narrativa, tale concetto si è infiltrato con la critica autoriflessiva dei poeti di Zarathustra, giacché essa mette in questione, sia retrospettivamente che anticipandola, la possibilità della comunicazione e con ciò pervade ogni dialogo con uno scetticismo di fondo.

È particolarmente spiacevole il fatto che l'unica monografia sul problema, lo studio di Bindschedler *Nietzsche und die poetische Lüge* (1954) [*Nietzsche e la menzogna poetica*], a cui gli interpreti rimandano spesso in tale contesto (e evidentemente senza darne prova), sia proposto con errori di valutazione molto grossolani. La critica che Nietzsche

Il senso del discorso di Zarathustra sarebbe dunque quello per cui i poeti devono trasformarsi in questi creatori, come Meyer attesta sulla base delle ultime parole del discorso “Dei poeti” di Zarathustra: “Ho già visto poeti trasformati, con lo sguardo rivolto contro se stessi. Ho visto venire penitenti dello spirito: essi li hanno generati”. (4.166; 144). Meyer riesce quindi a mantenere come esempio per gli interpreti, che ne sono a conoscenza ovviamente, il riferimento a Platone, ma conduce il confronto con quest’ultimo senza tener conto dei procedimenti estetici del rimando. Non si deve infatti tenere in considerazione soltanto il riferimento a Platone, ma l’insieme dei rimandi e le conseguenze che risultano dalla composizione estetica particolare di tale riferimento all’interno dell’intreccio testuale. Anche i “penitenti dello spirito, a loro volta, si riferiscono naturalmente a passaggi di tale contesto che sono rilevanti per l’interpretazione: Oggi ho visto un sublime, un solenne, un penitente dello spirito: oh, come la mia anima ha riso della sua bruttezza! [...]. Tutto addobbato di verità brutte, la sua preda di caccia” (4.150; 128). Sono evidentemente tematizzate l’autoriflessione del poeta e le spiacevoli conseguenze che risultano dall’autospiegazione: il poeta diventa qualcuno che deve espiare, che ha iniziato a riflettere sul proprio operato dato che ora coglie delle brutte e nude verità invece che menzogne colorate. Tale trasformazione dura fin quando la “caccia alla verità” non si risolve parodisticamente in apparenza, quando il mago fa la parte del “penitente dello spirito”, “il poeta e il mago che

muove alla poesia – e proprio anche quella di *Così parlò Zarathustra* – viene qui paragonata con l’atteggiamento generalmente ‘morale’ di Platone verso l’arte: laddove Nietzsche “rimprovera l’artista di essere sempre ‘giullare soltanto, soltanto poeta’, non lo giudica secondo il concetto della verità eterna, chiusa ed essente in sé” (p. 63). Dato che però, come nota comunque Bindschedler stesso, non potrebbe più farlo dopo aver eliminato il ‘mondo anteriore’, contraddice se stesso e cade incosapevolmente nel platonistico, dicendo: “Nietzsche sta nella scia di Platone in quanto giudice della menzogna poetica senza volere che sia vera” (p. 64). Con Nietzsche continuerebbe così la tradizionale “diffidenza verso il dono poetico dell’invenzione” (p. 64). Secondo Nietzsche l’uomo si sarebbe “addossato, come poeta, come ‘inventore’ di cose di cui non può garantire la verità, di una colpa tremenda [!]” (p. 68). La comprensione della poesia nietzscheana e implicitamente la sua propria capacità poetica, non si sono mai depotenziate tanto. Secondo Bindschedler per Nietzsche la “menzogna poetica” sarebbe soltanto “qualcosa di provvisorio sulla via del sapere, della verità. Non è altro che un male necessario” (p. 37). Per contro nel contesto della tarda filosofia della “volontà di potenza”, il poeta sarebbe visto positivamente in quanto non parla come singolo, ma sarebbe un “mistico” entusiasta del tutto (pp. 83-85), poi si sarebbe trasformato, in questa potenza, in “grazia” (p. 85).

finisce col rivolgere il proprio spirito contro se stesso, il trasformato che gela per la sua cattiva scienza e coscienza" (4.318; 290).

Sulla base di altri passi con riferimenti diretti, vedremo che la problematica della menzogna verrà approfondita sempre di più verso uno scetticismo linguistico di fondo. Nel discorso "Della conoscenza immacolata", che si trova poco prima del discorso sui poeti, si dice: "Chi non crede a se stesso, mente sempre" (4.158; 136). Tale affermazione, che considerata da sola potrebbe essere ancora letta come una nozione terapeutica,³¹ si esplica nel problema seguente: come può colui che sa di mentire sempre, credere alle proprie composizioni poetiche? Tale questione viene inasprita alla fine con il ditirambo del mago, quando questi cerca di persuadersi ad una verità col suo poetare, a cui non può più credere. «Un pretendente della verità sei tu? – dicevano beffarde – / No! Solo un poeta! Un animale scaltro, predace, sguisciante, / Che deve mentire, / Che deve – sapendolo, volendolo – mentire [...] Che sale su per ponti menzogneri di parole, / Per variegati arcobaleni, [...] Giullare soltanto! Soltanto poeta!" (4.371 e segg.; 339)³².

Il mago organizza, qui senza incantesimi, una parodia dello Zarathustra, imita i suoi dissidi interni precedenti e li mette nudo. La stretta correlazione tra mago e poeta diventa evidente nella tematica della menzogna. Diamone uno schizzo brevemente: in un passo preparatorio a questa parte è il poeta e non il mago a prendere l'arpa e inizia a comporre il ditirambo³³ e viceversa in un testo preparatorio

³¹ Questo era, per esempio, proposto nella sdrammatizzazione di Paul Böckmann per il quale, da tale passaggio, seguiva che i poeti dovessero imparare a credere di più in sé. Cfr.: Böckmann (1953), pp. 77-99, qui p. 84.

³² Ulteriori e caratteristici tentativi di relativizzazione, volti a difendere la radicale messa in questione di Nietzsche si ritrovano in Fleischer, che parla del "montaggio di punti interrogativi" che poi sarebbero ripresi dal contesto affermativo generale, e in Hillebrand (1963), il quale ritiene di poter comprendere che la critica ai poeti sia circoscritta e diretta essenzialmente alla "poesia epigonale dell'epoca e al circolo di Monaco con il suo classicismo", ma senza fornire prove a suo favore e richiamandosi legittimamente ad un garante, Johannes Klein (1957, p. 138), nel cui studio però non si trovano nemmeno dei riferimenti precisi.

³³ "– 'Questi poeti! Si truccano anche quando si mostrano nudi al proprio medico". (E come Zarathustra a ciò non disse no, ma rise, guarda, ecco che subito il poeta abbracciò la sua arpa e spalancò la bocca per intonare un nuovo canto)" 11.371; 31[33]; 44. Cfr. anche le varianti dei titoli pensate nel report finale, KGW VI 4, p. 749: "Soltanto poeta" / "Il penitente dello spirito". Con il titolo: "Doglie del partoriente" un testo preparatorio di questa poesia fa parte del ciclo di frammenti di inni della Medusa. (14.711;

allo *Zarathustra* al posto di “No! Giullare soltanto! Soltanto poeta” si legge “solo un mago!” (11.367; 40).

Il mago è, in quanto ingannatore, l'equivalente metaforico del poeta. Perciò l'atteggiamento di alcuni studiosi di Nietzsche, che equiparano senza esitazione e quasi in modo immediato il mago con Wagner, è totalmente inopportuno per due ordini di motivi: in primo luogo la problematica della poesia viene così ridotta ad un mero confronto con una controparte che è chiaramente negativa, portando così a non riconoscere – anche nel passo appena citato – l'autoriflessione e inevitabilità del dover mentire; in secondo luogo, il contesto immanente del rimando è vanificato per far spazio ad un riferimento, che si presume diretto, sotto forma di realtà concreta. In tal modo non si tiene conto delle circostanze in cui la filosofia nietzscheana si trova ad operare con il modello dei riferimenti (si vedrà più avanti), fatto che da un lato è dovuto alle concezioni che non si prendano a cuore la poesia e spalanca la porta, dall'altro, alle erbacce dell'interpretazione biografica.

Si dovrebbe piuttosto tentare di riconoscere la problematica filosofica collegata con l'insieme delle metafore del mago anziché soffocare il lavoro interpretativo nascente con delle frettolose decifrazioni simboliche. Naturalmente ci sono indizi riconoscibili e ritrovabili che conducono a Wagner. Ma che cosa si guadagna utilizzandoli per la genesi del testo? Per rispondere a tale domanda non possiamo rimanere staticamente su ogni singolo riferimento, ma cercare piuttosto di trovarne contestualmente la ragione. Per inciso non si rischierebbe poi molto se si osasse pronosticare che, così facendo, vengano fuori scarni risultati³⁴. In relazione alla costellazione dello

cfr. anche Groddeck [1991], Bd. 2, p. 473, nota 45). L'effetto di una pietrificazione guardandosi ad uno specchio, che è suggerito dal titolo e che altrove è lo scopo di tutta la quarta parte dello *Zarathustra*, assume nel primo Nietzsche il leitmotiv della conoscenza di sé della *'Mortalità della verità'* (DD 4, 6.390).

³⁴ Per lo più gli interpreti si limitano a constatare semplicemente il riferimento a Wagner. Laddove all'occasione, in un ristretto contesto, si provi a dare un'interpretazione, questa si impiglia nella limitazione atomistica di affinità costruibili puntualmente. In questi casi non diventa mai un problema il fatto che nei DD Nietzsche presenti più tardi con il proprio nome i versi del suo presunto rappresentante Wagner, tanto più che vengono in mente i suddetti riduzionismi. Cfr. ad esempio: Carlsson (1970 e 1971), che prima affermava (1958, p. 398), che Zarathustra si mostra “in taluni passi come un wagneriano contro voglia, in cui ogni esaltazione linguistica del maestro è riportata ad una nuova parodia involontaria – per arrivare alla più ingenua mancanza di gusto”. Dato che non si

Zarathustra ('Zarathustra – poeta – mago – indovino', ad esempio da completare con: 'pazzo – giullare'), il possibile riferimento a Wagner, nel potenziale esplicativo di tali rimandi interni, diventa così debole da diventare una reminiscenza marginale.

Anche qui è necessario rovesciare la direzione interpretativa: nella misura in cui il riferimento a Wagner deve fornire un punto archimedeo per così dire sicuro al di là del testo, da cui si può innescare l'interpretazione, ecco che questa sarà necessariamente solo esterna e riduzionistica. Se invece si comprende il testo a partire dal gioco interno dei rimandi comprendendo che anche la persona di Wagner e le sue opere devono essere comprese come possibili pre-testi, qua e là accanto ad altri, ecco che il riferimento che si pensava esterno al testo è inteso in termini di funzione interna e qui trova la sua ragion d'essere. Il testo spiega così i propri pre-testi e se stesso, attraverso i suoi pre-testi.

Inoltre, non a caso, l'uso nietzscheano della parola 'mago' non ha alcun chiaro riferimento, non rappresenta cioè alcun simbolo, bensì una cifra mutevole³⁵ che può essere anche rappresentata da Platone, ad esempio. Perciò si deve sempre cercare il motivo concreto per un possibile rimando, in primo luogo a partire dal contesto che il testo fornisce.

Solo come schizzo veloce posso descrivere qui l'aumento di in-

trova alcun motivo concreto per discutere il riferimento a Wagner, lo si spiega come un fallimento nell'argomentazione nietzscheana. Sulla critica alla comprensione della parodia in questi termini, si rimanda al capitolo in cui viene trattata (III, 1).

³⁵ Il dinamismo della cifra del mago viene attestato da una riflessione di Nietzsche che si trova in GM III 10, in cui essa ed anche quella dell'indovino, vengono colte come maschere scambiabili del filosofo (!): "Lo spirito filosofico ha dovuto sempre, prima di tutto, mascherarsi e travestirsi nei tipi *già fissati* dell'uomo contemplativo, da sacerdote, mago, indovino, da uomo religioso in genere, *per essere in qualche modo anche solo possibile: l'ideale ascetico* è servito per lungo tempo al filosofo come forma fenomenica, come premessa esistenziale – il filosofo doveva *rappresentarlo*, per poter essere tale, doveva crederci per poterlo rappresentare". Questo passo attesta inoltre che il motivo della maschera e del teatro, come in generale l'introduzione dei mezzi retorici, servono non solo a nascondere in modo protettivo o ingannevole, all'evanescenza e alla seduzione, *bensi rendono possibile il mantenimento, il dispiegamento e la mediazione della filosofia stessa nelle più diverse forme di manifestazione*. In tal senso sono da indagare le diverse figure nello *Zarathustra* per quanto riguarda la funzione di rappresentazione dei pensieri filosofici che incorporano, sebbene possano anche esprimere assolutamente, come mostra la citazione, diverse sfaccettature di un pensiero, ma non possono tuttavia essere ridotte a semplici rappresentanti di antagonisti nietzscheani che intraprendono delle dispute con Zarathustra, il supposto alter ego nietzscheano.

tensità dei rimandi intertestuali all'interno di un testo. Ci fornisco un esempio i riferimenti che sono dati anche soltanto dal titolo (il 'paratesto') "Dei poeti":

1. Zarathustra parla dei poeti;
2. Zarathustra tratta di particolari poeti a cui rimandano citazioni evidenti, e
3. del suo rapporto con loro;
4. si richiama così la tradizione del discorso filosofico sulla poesia, la definizione del poeta come mentitore richiama la tradizione della critica alla poesia;
5. con la sua affermazione, quella di essere egli stesso un poeta, Zarathustra si collega al topos del poeta come filosofo³⁶, e con l'aggiunta "un mentitore", alle forme argomentative dell'autoriflessione, come il paradosso del mentitore*;
6. tale autocaratterizzazione problematizza oltre il testo, riguarda anche l'autocomprensione estetico-filosofica del filosofo Nietzsche e rimanda così a testi in cui Nietzsche descrive la sua poetica in particolare e le sue valutazioni dello *Zarathustra* in termini di poesia;
7. la critica ai poeti si trova in generale nel contesto delle riflessioni teorico-culturali sulle possibilità di fare poesia dopo 'la morte di Dio' ed è, a sua volta, resa possibile nella sua radicale autoreferenzialità dall'epoca della *décadence*;

³⁶ Cfr. Curtius (1984), p. 210 segg.

* Qui Zittel si riferisce al paradosso che nacque con una nota affermazione di Epimenide di Creta (poeta greco vissuto durante il VI secolo a.C.), il quale avrebbe dichiarato che "Tutti i Cretesi sono mentitori". Essendo però lui stesso un Cretese, l'enunciato assume un carattere contraddittorio. Infatti, ammesso che i mentitori mentano sempre e che quelli che non lo sono dicano sempre la verità, la frase non può essere vera poiché in tal caso Epimenide sarebbe mentitore e quindi ciò che dice sarebbe falso; e non può neppure essere falso perché ne deriverebbe che i Cretesi sono sinceri e, di conseguenza, ciò che dice Epimenide sarebbe vero. Dal paradosso del mentitore sono derivate elaborazioni diversificate nel corso dei secoli tra cui quella di Diogene Laerzio: un coccodrillo afferra un bambino che gioca sulle rive del Nilo; la madre del piccolo implora il coccodrillo di restituire il figlio, ma il coccodrillo fa la seguente proposta: "Dimmi tu quel che farò: se dirai il vero te lo restituirò, se dirai il falso lo mangerò". La madre allora dice al coccodrillo: "Credo che lo mangerai". Se la madre ha detto il vero, se ha cioè indovinato che il coccodrillo vuole mangiare il bimbo, allora in questo caso il coccodrillo ha promesso di restituirlo. Ma se il coccodrillo restituisce il bimbo, significherebbe che non lo ha mangiato, e quindi la donna non avrebbe indovinato e non potrebbe salvare la vita del figlio. Il risultato pertanto è sempre il medesimo.

8. rimanda fundamentalmente ai suoi pensieri linguistico-filosofici secondo i quali ogni asserzione linguistica e le sue ulteriori logizzazioni secondarie, come quelle che usano le scienze, devono essere viste come poesie, cioè come delle finzioni.

Uno sguardo complessivo sul discorso “Dei poeti” dovrebbe rendere evidenti almeno questi rapporti e trasporli in costellazioni variabili in cui sperimentarli. Questo vale come primo approccio e deve essere analizzato nel dettaglio.

Vorrei tuttavia sottolineare che anche i riferimenti apparentemente sicuri, sono ingannevoli. Proclamando: “Ahimè, vi sono tante cose tra cielo e terra, di cui solo i poeti hanno saputo sognare” (4.164; 142) – non è difficile riconoscere come pre-testo l'*Amleto*, che anzi ha anche un posto nel discorso sui poeti. Ma i versi citati dall'*Amleto* sono al contempo anche il motto della tragedia che Nietzsche preferisce, ovvero il *Manfredi*, con cui Nietzsche richiama la costellazione significativa ‘Goethe – Byron’, più esattamente, ‘Manfredi – Faust’³⁷. *Con tale costellazione* si concentrano i riferimenti alla paro-

³⁷ Nietzsche oppone per lo più l’abissalità del *Manfredi* alla non tragica, secondo Nietzsche, concezione del *Faust*: “Io devo avere una profonda affinità col *Manfredi* di *Byron*: tutti quegli abissi li ho trovati in me, – a tredici anni ero maturo per quell’opera. Non rispondo neppure, getto solo uno sguardo, a quelli che dinanzi al *Manfredi* osano pronunciare il nome di Faust” (EH 6.286; 295).

Dato che anche nel contesto presente, che fa da parodia del pensiero redentivo del *Faust*, ha senso una tale contrapposizione, ecco che si può supporre che l’allusione sia qui del tutto consapevole. Si può tuttavia mettere in questione anche il criterio dell’allusione consapevole, poiché, anche se evidente una certa attinenza al contenuto, da un lato, risulta produttiva una costellazione di pensieri affini anche senza l’intenzione dell’autore; dall’altro, le varie figure di pensiero e i motivi, in quanto elementi dello spirito tipico nietzscheano, sono sempre pervasi da lui stesso e dal suo contesto culturale. Sono delle cifre concentrate, formule ‘abbreviate’, le cui molteplici combinazioni non devono e non possono essere sempre presenti contemporaneamente, ma sono comunque sempre supposte. Proprio in questo modo Nietzsche stesso critica il concetto tradizionale di coscienza, motivo per cui diventa problematico formulare un criterio per il lavoro di commento a Nietzsche.

Un’ulteriore piano di senso, aperto dalla costellazione Byron-Goethe, riguarda il tema collegato in altri passi con i loro nomi, della debolezza fondamentale di qualsivoglia ingegno poetico, che in questo lavoro verrà ancora approfonditamente discusso al cap. III 2 c) e che qui verrà perciò solo accennato: “A qualcuno che sia come Faust e Manfredi che cosa volete che gliene importi dei Faust e dei Manfredi del teatro!” (FW 86; 98) Nietzsche esemplifica questo pensiero anche sulla scorta di Achille ed Omero (Cfr. GM III 3 e MA I 211). Anche la triade Byron-Goethe-Shakespeare si ritrova in MA I 221 (2.183), dove si parla della mancanza di efficacia dei grandi poeti e della coscienza di una tale mancanza.

la chiave dell'“oltreuomo”, che si trova poco più avanti. “Davvero, sempre ci sentiamo trarre in alto – cioè nel regno delle nuvole: su queste facciamo posto ai nostri manichini multicolori e li chiamiamo dèi e superuomini: –” (4.164; 142), infatti, da un lato, la caratterizzazione dell'oltreuomo, usata ironicamente, si ritrova anche nella scena dello spirito della terra nel Faust I (“Quale tremendo timore/ti coglie superuomo”); dall'altro, Nietzsche aveva indicato “Manfredi” come l'oltreuomo in un iniziale testo di Byron³⁸.

Excursus sulle “isole beate”

Quando nella ricerca delle fonti il lettore segue l'indicazione del report finale circa il passo parallelo alla critica dei poeti, nel capitolo *Sulle isole beate*, Nietzsche lo conduce chiaramente all'errore. Nel commento a tale passo si rimanda all'aforisma 84 della *Gaia scienza*, in cui si legge: “Non è una cosa assai divertente che ancor oggi i filosofi più seri, nonostante il rigore con cui sono soliti prendere ogni certezza, si richiamino a sentenze di poeti per dar forza e attendibilità al loro pensiero? Eppure è più pericoloso per una verità il fatto di trovarsi d'accordo con un poeta che l'essere da lui contraddetta! Infatti, come dice Omero: “Molto mentono gli aedi!” –” (3.442; 96). Il commento a tale passo (cfr. 14.249) manca di specificare che la citazione proviene in realtà dalla *Metaphisica* di Aristotele (983 a, 3), dove se ne parla come proverbio, attribuito tuttavia a Solone. Il fatto saliente di questo passo consiste nel notare che il filosofo Nietzsche, proprio per mostrare che i filosofi si richiamano stranamente sempre ai poeti, riprende un poeta – e quindi mente.

Si deve osservare inoltre che Zarathustra intona la sua lode alla caducità quando si trova “Sulle isole beate”, cioè nel territorio *utopico* della poesia par excellence. *Anche qui il poetico comprende le affermazioni che trascendono il chimerico*.³⁹ Tutte le metafore e i discorsi della seconda parte, che accadono sulle ‘isole beate’, devono interpretarsi proprio in tal senso, ovvero in riferimento allo stato di questa tappa di Zarathustra.

³⁸ BAW 2, p. 10 e p. 14.

³⁹ Sul motivo biografico e in generale sulla genesi storica dello stesso si veda Pfeiffer (1940), pp. 86-99.

Al contempo il congedo di Zarathustra dalle isole significa per lui il dover rinunciare alle possibilità che gli erano state aperte nello scenario utopico, al fine di poter partorire ed esprimere dei pensieri più alti. Qui, nel regno della poesia, Zarathustra poteva concedersi speranze che devono essere lasciate alle spalle, insieme alle isole. Dopo il cammino conduce conseguentemente alla disillusione sempre più forte. Il problema che si pone alla critica alla conoscenza, anche qui presente, ovvero il fatto che senza fede non si possa vivere, è direttamente legato all'utopia dell'isola. Nel capitolo "Sulle isole beate" esso viene reso esplicito nel luogo preposto: "Dio è una supposizione: ma chi potrebbe bere tutto il tormento di questa supposizione, senza morire? Deve essere tolta al creatore la sua fede e all'aquila il suo librarsi in lontananze d'aquila"? (4.110; 91).

Queste frasi retoriche sono interessanti soprattutto in quanto con esse si istituisce un parallelismo tra il bisogno cristiano di credere e quello del creare, un parallelismo con cui si rivela la precaria dipendenza anche del creatore dalle illusioni. Con ciò ogni distruzione autoriflessiva delle illusioni diventa pericolosa per la vita di "colui che crea"; egli è costantemente minacciato dall'essere deluso dalla conoscenza e cercherà nella sua debolezza di difenderla o almeno di mantenerla. In un appunto del lascito Nietzsche descrive quali effetti abbia il luogo idilliaco su Zarathustra: "Zarathustra 3 Inizio. Ricapitolazione. Vuoi insegnare il superuomo – ma ti sei innamorato dei tuoi amici e di te stesso e hai fatto della vita un ristoro. Le isole Beate ti rammolliscono" (10.532, 16 [89]; 191).

Anche in un altro passo del lascito, che non tratterò nella mia interpretazione, si chiarisce ex negativo, sulla base della fine produttiva e quindi benefica dell'utopia, che il tempo sulle isole beate era trascorso in un'atmosfera eccessivamente epicurea⁴⁰, positiva, e che adesso, con la fine delle isole, l'intero progetto zarathustriano

⁴⁰ La prima formulazione della seconda parte dello *Zarathustra* con il motivo delle 'isole beate', risale al contesto dello scambio epistolare con Peter Gast, di cui Nietzsche parla dello *Zarathustra* in una lunga lettera del 20.5.1883, in cui inserisce citazioni di Epicuro e Seneca. Nietzsche riprende presumibilmente il riferimento ad Epicuro (lettera a Gast del 1.7.1883, KSB 6.389) e poco dopo emergono come motivo per la prima volta le 'isole beate' al contempo distanziandosi dell'unilateralità della dottrina epicurea (cfr. la lettera a Gast del 3.8.1883, KSB 6. 418; Vol. IV, 417: "Già nell'ultimo periodo della sua notorietà i porci affollavano i suoi giardini", e le lettere del 16.8 e 26.8.1883, KSB 6.428 e segg. e p. 437 e segg.).

all'improvviso fallisce in toto: "Zarathustra 3. *Contro la comodità del saggio* – contro la "gaia scienza" Lo sprofondamento delle isole beate lo desta! Felicità nel proprio insuccesso. Il più grande dolore nell'accorgersi dell'aver perduto tutto quanto aveva guadagnato fino ad allora dalla vita: enorme insuccesso!" (10.482; 15[17]; 144).

È facile osservare che le "isole beate" sono a loro volta costituite in modo particolarmente intertestuale: derivano da Esiodo (*Erga* p. 168 e segg.), Pindaro (2. Ode Olimpica V. 70-74), dal topos antico, tramandato da Platone e Luciano, che è stato poi ripreso nel romanzo per artisti della classicità tedesca di Heine, l'*Ardinghella e le isole beate*. Lo stesso Nietzsche, nelle sue lettere da Tribschen e Ischia⁴¹, fa menzione delle "isole beate". Il motivo delle isole⁴² in quanto tale rimanda ad un topos amato dalla storia della filosofia, il quale viene usato in modo evidente – forse nel modo letterariamente più riuscito – da Kant nella sua *Critica della ragion pura* e da Nietzsche trasvalutato in maniera caratterizzante. Kant aveva impiegato già la metafora del topos dell'isola con esplicita ironia. Kant la chiama l'isola del puro intelletto 'la terra della verità (un nome eccitante), circondata da un immenso oceano tempestoso, la sede propria dell'apparenza, in cui alcuni banchi di nebbia e alle volte del ghiaccio che si sta sciogliendo, nascondono nuove terre illudendo incessantemente il navigatore, che sogna nuove scoperte, con delle speranze vuote che non può né abbandonare, né far cessare"⁴³.

'La terra della verità' di Zarathustra è quella delle isole dell'apparenza. Non esiste alcuna isola sicura per l'intelletto in mezzo al mare ingannevole delle finzioni, – le isole stesse sono le più grandi illusioni. Kant ha descritto esattamente ciò che per Zarathustra significa essere in cammino.

Vorrei approfondire soltanto questo importante riferimento interno per la tematica della menzogna, che si trova in un forte contrasto nel contesto tanto chiaro quanto inoggettivabile dal punto di vista filologico: ancora nella seconda parte dello *Zara-*

⁴¹ Cfr. le lettere a Gast del 3 e del 16 Agosto, KSB 6.418 e 429.

⁴² Strettamente collegato al motivo delle isole è anche il quinto dei DD "Il fuoco del faro", in cui emerge l'aspetto dell'incerto, dell'insicurezza, del sapere apparentemente certo: "Qui, dove tra mari l'isola crebbe, rupe del sacrificio erta torreggiante, Zarathustra qui sotto un nero cielo accende i suoi fuochi dell'altezza, fari per naviganti smarriti, interrogativi per chi ha una risposta".

⁴³ Kant, KrV, B 294 / A 236.

thustra “il vero” si ritrova trattato nei “Deserti senza Dio”. “Nella sabbia gialla e bruciato dal sole, egli certo guarda di sottocchi, assetato, verso oasi ricche di sorgenti, là dove la vita riposa sotto alberi scuri. Ma la sete non basta per convincerlo a diventare simile a questi pacifici: perché dove sono oasi, là sono anche immagini di idoli. [...] Nel deserto hanno abitato, da sempre, i veraci, gli spiriti liberi, come signori del deserto”. (4.133; 111); lo stesso per lo spirito libero, nella omonima poesia nietzscheana, (11.329). Luogo utopico del vero è per Nietzsche la terra che si trova nel gelido nord degli iperborei: “– Guardiamoci in viso. Noi siamo Iperborei – sappiamo abbastanza bene di vivere in disparte. «Né per terra, né per acqua troverai la via che conduce agli Iperborei»: questo già Pindaro sapeva di noi. Al di là del Nord, dei ghiacci, della morte – la nostra vita, la nostra felicità ...” (AC 1, 6.169; 158. Cfr. ad es.: WS 265 e 13.601).

Una coppia di riferimenti è data per Nietzsche, evidentemente, dalle isole beate e dalla terra degli iperborei in cui si situa metaforicamente. Entrambe, in quanto utopie geograficamente al di qua, ‘orizzontali’, contrastano con le idee cristiane dell’al di là ultraterreno. Nel proseguo dello *Zarathustra*, le isole beate non vengono abbandonate, all’inizio della terza parte si dice espressamente che Zarathustra supera dopo “quattro giorni di viaggio” il suo dolore e si rinforza nuovamente: “Vittorioso e a piè fermo, egli stava seduto sul suo destino”. (4.203; 181). Nella quarta parte l’“indovino” [!] diffonde il suo cupo pessimismo: “Ma tutto è indifferente, nulla vale la pena, non giova cercare, e non ci sono più nemmeno isole Beate! –” (4.302; 275). Anche se Zarathustra rifiuta questa visione anche nel proseguo, l’indovino alla fine è colui che si affermerà.

Secondo Excursus: la colombaia

Qualcuno potrebbe essere dell’idea che, nella critica ai poeti, il riferimento a Platone sia talmente evidente da non essere necessario nemmeno citarlo e che quindi i danni derivanti da questa omissione siano minimi. A tal proposito non è nemmeno necessario pensare alla perdita crescente di riferimenti culturali nel lettore di oggi e in quello futuro: uno sguardo alla letteratura secondaria su questo capitolo è sufficiente per vedere che anche questo chiaro riferimento

è passato inosservato o è stato tralasciato⁴⁴. Basta prendere come esempio lampante l'assurda conseguenza delle linee guida della documentazione delle fonti.

Se il riferimento alla critica platonica ai poeti può comunque saltare agli occhi del dilettante interessato, le cose non vanno esattamente così per l'esempio che sto per citare.⁴⁵ Con il riferimento platonico in mente il *livello dell'attenzione*⁴⁶ si è abbassato, per assegnare anche il seguente passo, già citato precedentemente, al suo pre-testo: "E a volte mi capita di trovare nella mia colombaia un uccello sperduto, che non è mio e trema al tocco della mia mano". (4.163; 141).

Il piccione, che si tocca con la mano, era per Nietzsche certamente un riferimento al *Teeteto*⁴⁷, facilmente più riconoscibile; nel *Teeteto* l'anima viene paragonata ad una colombaia da cui è possibile estrarre ogni volta del sapere latente, posseduto già, come dei colombi a cui si è dato la caccia e li si è imprigionati, cioè è possibile attualizzare tale sapere attraverso una nuova applicazione, – in tal modo il passo risulta un intertesto, che prende immediatamente senso: se si prende il Colombo sbagliato (un pezzo sbagliato di sapere), si arriva secondo Socrate ad un'opinione falsa e come questa sia errata, lo chiarisce la metafora della colombaia. Come si sa è un'impresa perdonabile agli occhi di Socrate. Un'opinione vera (doxa!)⁴⁸ nasce quando scegliamo il pezzo di sapere adeguato.

⁴⁴ A titolo di esempi rappresentativi per molti, si pensi al libro di R. Duhamel (1991), p. 43 o ai più recenti R. Schmidt e all'introduzione di C. Spreckelsen (1995), pp. 89-99.

⁴⁵ Evidentemente tale riferimento platonico non è noto agli studiosi tedeschi della ricezione nietzscheana; esso non è nemmeno riportato nel report finale. Ho trovato il riferimento solo in Lampert (1986), p. 127.

⁴⁶ Il concetto di livello di attenzione corregge il secondo criterio di Pfister della comunicatività (vedi sopra) ed indica la valutazione degli errori che si insinuano con la pratica del commento alla rilevanza dei riferimenti; infatti un riferimento chiaramente evidenziato può avere anzitutto la funzione di rendere più sensibili verso quelli più nascosti. Preso di per sé tale riferimento non deve avere una rilevanza propria, ma andare oltre nel rimando. Il confine tra riferimenti apertamente indicati e nascosti non è più, quindi, così netto.

⁴⁷ Platone, *Teeteto*, St. 197a-200d.

⁴⁸ Nella poesia platonica della metafora della colombaia mi trovo d'accordo con il commento di Ernst Heitsch (1988), pp. 122-132. Vi si trova anche un riferimento, utile per i miei scopi, al fatto che nel testo originale si usa l'espressione '*doxa aletheis*' e che essa debba essere compresa correttamente come 'opinione vera' (p. 132, 138). Bröcker

Con ciò si distingue il possesso del sapere, che non si rivendica mai completamente, dall'“avere sapere”, dalla sua applicazione secondo il bisogno.

Per Zarathustra, tuttavia, l'acquisizione di sapere e il suo possesso sono comunque contingenti. La sua colombaia è aperta: i suoi colombi non sono catturati cacciando, ma arrivati volando, non sono suoi e posseduti, ma estranei, a volte qua, a volte là. Si potrebbe ancora distinguere un'opinione corretta da una falsa, giacché, se un colombo giusto si trattenesse nella colombaia, si arriverebbe a formulare un'opinione giusta. Ma se non si considera il fatto che il tono rilassato di Zarathustra fa capire che per lui tale distinzione non è rilevante, ecco che dalla trasformazione della metafora della colombaia in Zarathustra risulta l'assurda conseguenza (da un punto di vista platonico), il *para-dosso*⁴⁹, per cui si può avere sapere senza possederlo. Ciò comporta che ogni tentativo di acquisire una conoscenza sicura fallisce rovinosamente. Non si riesce ad accumulare una scorta di sapere latente e non si raggiunge nemmeno il potere di avere a disposizione dei pezzi di sapere. Un tale sapere non è sistematizzabile e per le sue applicazioni non si possono stabilire delle regole fisse che possano valere per una prassi futura. Se oggi si trattiene in gabbia un colombo adatto, è davvero un caso fortunato, e domani l'uccello potrebbe già essere volato via.

La metafora zarathustriana offre la possibilità di un'acquisizione continua del sapere ed anche di una riserva duratura di sapere da cui attingere ogni volta che ce ne sia bisogno. Ma nel contesto del discorso sulle menzogne dei poeti tale interpretazione non si rivela abbastanza radicale, e sarebbe tanto insufficiente quanto sottovalutante supporre che Zarathustra diffonda un pragmatismo spensierato.

(1985), p. 378 e segg. ritiene invece di poter parlare di ‘giudizio’ vero anziché di ‘opinione’, comprendendo il giudizio come il collegamento giusto con un pezzo del sapere. Ma Platone non parla di collegamento, bensì di una scelta giusta. I colombi non stanno per predicati, come pensa Bröcke, ma per frasi. Questo passo del *Teeteto* ha avuto inoltre moltissime conseguenze dal punto di vista della storia degli effetti. Ne parla diffusamente Aristotele negli *Analitici Secondi*. Altra letteratura e una chiara spiegazione di questa tematica dell'opinione e del sapere si ritrova nel commento di Detel agli *Analitici Secondi* (1993), Bd. 2, pp. 523-538.

⁴⁹ Come si possa comprendere il paradosso in Nietzsche in un duplice senso, da un lato come stile paradossale, dall'altro come paradosso, nel senso di una dottrina che è diretta contro un'opinione predominante, abituale, lo mostra Groos (1913). Si potrebbero collegare le due accezioni: grazie allo stile paradossale Nietzsche va contro l'ortodossia.

to ad hoc al posto di una concezione di sapere tradizionale, che non si lasciasse turbare nemmeno quando si catturano dei colombi sbagliati. Col discorso per cui ogni metafora è da comporre poetando [*dichten*], secondo le parole di Zarathustra, ecco che la distinzione, ancora possibile per Platone, tra opinioni vere e false diventa per lui inconsistente. Tutte le idee di oggettività della filosofia si basano su un inganno; come i discorsi di Zarathustra anche le epistemologie di Platone e, in generale, quelle scientifiche non sarebbero altro che invenzioni [*Erfindungen*]. La stessa immagine socratica della colombaia è anzitutto un'immagine inventata e, come tale, dello stesso valore delle menzogne da poeta di Zarathustra.

Di conseguenza in questo passo viene trasferito nel regno della finzione anche il contesto che sostiene la spiegazione tra causa passata e azione attuale⁵⁰. Zarathustra spiega: «Chiedi perché? Io non sono di quelli a cui si possa chiedere il loro perché. Forse che l'esperienza della mia vita risale a ieri? È un pezzo che ho vissuto i motivi delle mie opinioni. Non dovrei essere un tino colmo di memoria, se volessi avere con me anche i miei motivi? È anche troppo, se riesco a mantenere le mie opinioni; e qualcuna se n'è volata via». (4.163; 141).

Ma laddove si tenti di costruire dei contesti di ragioni a partire dalla quantità di cause non più trasparente e dominabile dalla memoria, saremmo costretti a mentire. Si ricercano o si adducono delle ragioni che possano essere plausibili e tra queste sono comprese anche le opinioni vere – almeno quelle ritenute possibili alle volte –. Colui che vende delle opinioni come vere, mente necessariamente, sia che ne sia consapevole o meno.

Questa interpretazione trova un'ulteriore conferma se si presta attenzione ai rapporti intertestuali tra l'espressione nietzscheana 'opinione' e la *doxa* platonica. Non credo che a Nietzsche interessi una corretta interpretazione di Platone e ritiene quindi inverosimile volersi collegare consapevolmente al tratto scettico che caratterizza il *Teeteto*. Nietzsche tenta invece di applicare tacitamente a questo dialogo platonico il concetto negativo di *doxa* quale si trova nella *Repubblica*, per portare ad absurdum il modo in cui esso viene usato nel *Teeteto*: già la parola "doxa" indica, come sembra voler suggerire anche Nietzsche, una coincidenza tra l'opinione vera e il carattere menzoniero dell'apparenza. Dato che anche l'opinione vera si rivela

⁵⁰ Cfr. su questo il capitolo: crisi della causalità (II 4).

mera *doxa*, sarebbe smascherata anche l'intera argomentazione di Socrate come un camouflage teorico-conoscitivo.

Se si indagano i rapporti intertestuali della metafora della colombaia all'interno dell'opera di Nietzsche, ecco che si deve pensare alla metafora del *columbarium* delle nozioni presenti in *Verità e menzogna in senso extra-morale*. La colombaia aperta dello Zarathustra poeta e la colombaia chiusa della scienza sono significativamente in contrasto l'una con l'altra. Inoltre il *columbarium*, a cui rimanda incessantemente Hans-Gerald Hödl⁵¹, è caratterizzato dalla metafora della tomba, e in questo fitto contesto di rimandi l'aggiunta di Nietzsche per cui il *colombarium* dei concetti è la "tomba dell'intuizione" risulta illuminante. Per contro non risulta alcun riferimento sensato a Nietzsche, cioè che specifichi o arricchisca in qualche modo la metafora della colombaia, di altri impieghi della metafora dei colombi o dello stormo di colombi che hanno normalmente una funzione positiva di presagi (di cui è lecito peraltro diffidare). Ma ciò non esclude che si possa confrontare su un piano diverso il complesso insieme di metafore della colombaia e dello stormo di colombi. Sia però chiarito che non insisto con ciò nell'affermare un collegamento associativo a piacimento tra metafore, cosa che viene seguita volentieri da Derrida; sono invece dell'idea di mostrare possibili costellazioni di senso tra metafore di semantica equivalente o vicina o posizionate in modo simile in strutture generali. Se le metafore si spiegano tra loro, il loro rapporto è cognitivo e non associativo. Non si tratta quindi di presentare un flusso di metafore in movimento permanente, come tenta di fare Gasser⁵², bensì di rappresentare un intreccio metaforico, che trova sì un collegamento sempre nuovo, ma ogni volta a delle strutture e modelli che sono riconoscibili.

⁵¹ Cfr. Hödl (1997), p. 94 e segg.

⁵² Cfr. Gasser (1992), p. 13: "La nostra indagine si deve alla nozione di 'lettura plurale' la quale procede più circolarmente che linearmente, aggira le tesi filosofiche che si definiscono conclusive favorendo quei tentativi di lettura che tengono in movimento il pensiero delle immagini presenti nella filosofia zarathustriana, che rimanda incessantemente". La mia indagine procede non meno in modo plurale, ma la sua pluralità non costituisce il suo scopo. Fa una grossa differenza abbandonarsi al flusso delle immagini da lettore o cercare da interprete di dominarlo, volendo ottenere da esso delle visioni specifiche e non lasciando che 'tutto rimanga nel flusso'. Ciò può anche accadere diversamente dall'avere delle tesi conclusive come quando si pone alla base della ricerca non il principio di un rimando permanente delle immagini, ma quello della loro discussione reciproca.

Un'ulteriore conseguenza a cui è necessario rimandare in questo contesto, riguarda la funzione del ricordo che altrove nello *Zarathustra* viene problematizzata e che fonda unità, una funzione che è definita sia psicologicamente che poetologicamente come attività che fa da base a contesti fittizi. Mettere insieme dei pezzi derivanti dalla tradizione letteraria e filosofica in un una nuova forma di totalità relazionale, che non costituisce una struttura testuale organica, ma quella particolare dello *Zarathustra*, equivale a dissolvere l'identità dell'io nel campo della psicologia.

Se un contesto coerente tra le varie opinioni è possibile, ecco che non è nemmeno pensabile un'unità dell'io a cui ricondurre tutte le opinioni. Non le possiede, non le domina, ma è consegnato ad esse e non può formare un'identità duratura visto che la memoria non è in grado di mantenere stabile una continuità temporale del soggetto conoscente all'interno del continuo mutamento. È quindi possibile dire che la fattura del testo esibisce ogni volta dei filosofemi critici dell'identità che si articolano sul piano dell'asserzione, facendo così dissolvere la tradizionale categoria di opera. La modalità di rappresentazione tiene conto della critica, la assume su di sé, la trasforma e la supera, per così dire. Viceversa le singole critiche che Nietzsche esercita su vari campi tematici, vanno ad interrogare come essi si relazionano alla forma rappresentativa, se le corrispondono o la contraddicano e, – nel caso le corrispondano, se possono essere compresi a partire dall'ottica poetologica in termini di metariflessione del procedimento testuale.

Il passo di riferimento, tematicamente decisivo per la metafora dei colombi, che non è citato né nel report finale, né in altre interpretazioni dello *Zarathustra*, si trova infatti nell'ultimo aforisma di *Al di là del bene e del male* (Nr. 296; 228-229), che non solo rappresenta un suo commento diretto, ma contiene in nuce l'intera poetica di rassegnazione dello *Zarathustra*. In essa Nietzsche esprime in maniera non fraintendibile quale tipo di colombi riesce ad afferrare nella sua gabbia, quale tipo di sapere riesce a cogliere: "Ahimè, che cosa siete mai voi, miei pensieri scritti e dipinti! Or non è molto eravate ancora così versicolori, giovani e maliziosi, così colmi di spine e di droghe segrete, che mi facevate starnutire e ridere – e ora? Avete già messo a nudo la vostra novità, e alcuni di voi sono pronti, lo temo, a divenire tante verità: hanno già un'aria così immortale, così onesta da spezzare il cuore, così noiosa! Ed è mai stato diversamente? Che cosa, infatti,

scriviamo e dipingiamo noi, mandarmi dal pennello cinese, eternizzatori delle cose che si lasciano scrivere, che cosa soltanto siamo capaci di dipingere? Ahimè, sempre unicamente quel che appunto è destinato ad appassire e comincia a perdere il suo profumo! Ahimè, sempre tempeste dileguanti e affievolite e tardi sentimenti ingialliti! Ahimè, sempre soltanto uccelli che presero stanchi il volo e fuggirono via, e che ora si lasciano acchiappare dalla mano – dalla nostra mano! Noi eternizziamo quel che non può più vivere a lungo e volare, soltanto cose stanche e marcescenti! Ed è soltanto per il vostro pomeriggio, o miei pensieri scritti e dipinti, che io possiedo colori, forse molti colori, molte variopinte dolcezze e cinquanta gialli e marroni e verdi e rossi: – ma questo non basta a far indovinare quale aspetto avevate nel vostro mattino, voi improvvise faville e prodigi della mia solitudine, voi, miei vecchi, amati – malvagi pensieri!”⁵³.

6. ‘Riferimento di sistema’⁵⁴

Una volta provata la molteplicità dei riferimenti, ecco che diventa necessario commentarli. Da un lato, la consistenza stessa dei rimandi come fenomeno stilistico si collega alle riflessioni nietzscheane sullo stile barocco in letteratura⁵⁵, dall’altro, esiste un sistema di riferimenti alle poesie della tradizione con cui Nietzsche esemplifica le sue riflessioni sulla citazione, sui modi di rappresentazione allegorica come caratteri connotativi della letteratura moderna: su Sterne e sul *Faust II*⁵⁶.

⁵³ Cfr. sull’atteggiamento nietzscheano moderno e all’insegna della rassegnazione, qui assunto da Nietzsche, i capitoli di questo studio sul contesto di decadenza della cultura e forme artistiche del tramonto (III 3 e III 5).

⁵⁴ Uso il concetto di ‘riferimento di sistema’ per descrivere i rapporti strutturali tra testi, anche perché è un *terminus technicus* introdotto dalle teorie dell’intertestualità. Per prima cosa faccio notare però che il pensiero ovvio di sistema, con tutte le sue implicazioni e connotazioni, è inadeguato e fuorviante per ciò che io intendo con la costituzione relazionale dei testi poetici. In seconda istanza suggerisco, come si può facilmente notare, di impiegare tale concetto espressamente non opponendolo ad una mera comprensione intertestuale che si limita alle relazioni di determinati testi (rappresentanti di questa concezione vengono riportati in Broich/Pfister, p. 17 e segg.). L’esclusione dei rapporti tra modelli letterari di genere dall’ambito della teoria dell’intertestualità non può essere giustificata a partire dalla prospettiva interpretativa che è stata qui intrapresa.

⁵⁵ Cfr. MA I, 221 (2.180 e segg.) e VM 113 (2.424 e segg.).

⁵⁶ Cfr. 11.520: “Secondo libro. Fuggente-scettico-mefistofelico. ‘Del farsi corpo

I riferimenti al *Faust II* presenti nello *Zarathustra* acquisiscono così un'ulteriore dimensione tematica di senso. Inoltre è plausibile ammettere che la strofa finale del *Faust II* sia diventata un pre-testo non solo per la sua tematica redentiva, ma anche per il suo carattere autoriflessivo, giacché i versi "L'insufficiente/qui avviene l'evento" possono essere anche compresi come commento agli accadimenti sul palco⁵⁷. Per il loro significato esemplare all'interno della poetica nietzscheana, la spiegazione di questi rapporti è senza dubbio di gran lunga più rilevante che la semplice citazione di singoli rimandi. (Per la prassi della cura degli scritti si fa largo l'esigenza di dover commentare il testo di riferimento finché non diventano riconoscibili tali rapporti strutturali).

Lo stesso modo di citare può a sua volta rappresentare un rimarchevole riferimento di sistema. Il programma di trasformazione creativa [*Das Umschaffungsprogramm*] rimanda a predecessori che hanno mostrato un simile atteggiamento di superiorità nei confronti della tradizione. Così Goethe diceva di Byron [!], con sguardo rivolto verso il *Faust* [!]: "Non appartiene a lui de iure tutto ciò che il mondo ha fatto prima ed insieme? Perché deve aver soggezione di trovare dei fiori dove li trova? Solo attraverso l'appropriazione di tesori altrui nasce un grande"⁵⁸.

Perfino l'indecisionabilità non ha portato a schierarsi per un relativismo diffuso, ma a poter essere letta come acuto riferimento di sistema. Come Nietzsche stesso afferma nell'esempio di Sterne:

"Sterne è il grande maestro dell'*equivocità* [...] è da dare per perso il lettore che voglia sapere esattamente ogni volta che cosa pensa veramente Sterne di una cosa [...]; le sue sentenze contengono nel

delle esperienze" oppure MA I 221, dove Nietzsche parla delle "mancanze di forma" del *Faust*.

⁵⁷ Cfr. Schlaffer (1981), p. 164 ed anche: Schöne (1994b), pp. 231-234. *A partire dalla cosa* appare tutt'altro che non interessante, inoltre, la circostanza per cui Gustav Gerber, nella sua opera nota a Nietzsche *Die Sprache als Kunst*, nel capitolo sulla metafora, aveva espresso la sua concezione della metaforicità che domina tutto proprio con la seguente coitazione: "Tutto ciò che passa è solo una metafora" (così nella seconda edizione del 1885, Bd. 2, p. 73. Dato che non sono in possesso dell'edizione che Nietzsche conosceva, posso solo supporre che anche in tale edizione fosse già contenuto questo passo sulla metafora).

⁵⁸ I colloqui di Goethe (1971), Bd. III 1, Nr. 5564, p. 742. Cfr. su questo Schöne (1994), Nota 10, p. 12 e segg. È ridondante affermare come possano essere applicate liberamente le osservazioni che Schöne rivolge al *Faust* anche allo *Zarathustra*.

contempo un'ironia su tutto ciò che è sentenzioso [...]. Egli produce quindi nel lettore giustop un sentimento di incertezza se si cammini, si stia in piedi o si giacca: un sentimento che è massimamente affine a quello del fluttuare. Egli, l'autore più versatile, comunica anche al suo lettore qualcosa di questa versatilità. Anzi Sterne inverte improvvisamente i ruoli ed è totsto altrettanto lettore; il suo libro è uguale ad uno spettacolo nello spettacolo, ad un pubblico di teatro davanti ad un altro pubblico di teatro. – Bisogna arrendersi alla clemenza ed all'inclemenza dell'umore sterniano [...], è strano ed istruttivo considerare l'atteggiamento assunto da un grande scrittore come Diderot nei confronti di questa generale equivocità di Sterne: cioè un atteggiamento altrettanto equivoco – e ciò è appunto genuino, superiore umorismo sterniano. Lo ha egli, nel suo Jacques le fataliste, imitato, ammirato, deriso, parodiato? – non lo si può dedurre con certezza – e forse proprio ciò ha voluto il suo autore". (2.425; 46-47).

Se questa fosse anche l'intenzione di Nietzsche, sarebbe qui soltanto una limitazione ai riferimenti chiari e non più una variazione della relazione intertestuale data, al contrario: ne costituirebbe il loro capovolgimento. Questo vale ovviamente anche per il piano dell'interpretazione. Se *Zarathustra* viene interpretato, come accade regolarmente, come una parodia della Bibbia, come la "predica anticristiana del monte" (Löwith), ecco che si va a fissarne il senso su un determinato modello preesistente. Già guardando i titoli dei capitoli diventa chiaro come ripartirli quantitativamente. I titoli che hanno una connotazione cristiana come "Sul monte degli ulivi", "La cena" si contrappongono ad un grande gruppo simile di titoli che evocano gli antichi, come "Sulle isole beate", "Il sacrificio col miele" e ad un numero ancora più grande di titoli che sono orientati alla tematica trattata. Inoltre, dicendo che si tratta di una parodia, non viene detto comunque niente, in quanto non si domanda né il come, né il perché⁵⁹.

Nell'apofrismo su Laurence Sterne Nietzsche stesso ha citato le imponderabilità del concetto di parodia ed è ovvio che 'lo spirito più libero', cominciando a fare l'autore, guarda all'autore più libero,

⁵⁹ "La domanda: "Da dove lo deduce il poeta?" diventa Che Cosa; del Come non ne sa niente nessuno" Goethe, *Considerazioni nel senso del viandante*. Cfr. su questo Henkel (1984).

ai suoi procedimenti poetici ambigui per imparare (– ‘imita, ammi-ra, ironizza, parodizza’). In altri termini: trattando il modo di pa-rodia-re di Laurence Sterne, Nietzsche descrive il suo e lo presenta. Quindi al concetto di parodia sarà dedicata un’ulteriore analisi in un capitolo a sé (III 1).

7. Intratestualità

Un altro ambito problematico in Nietzsche è dato dall’indagine più precisa delle relazioni *intratestuali*. Questo aspetto si aggiunge alla questione delle fonti, dato che dal punto di vista della teoria dell’*intertestualità* anche il rapporto tra citazioni proprie ed esterne costituisce un fattore importante nella formazione intertestuale del testo. Per lo *Zarathustra* riveste poi un significato centrale in quanto il testo più citato nello *Zarathustra* è proprio *Zarathustra*. Nel pro-seguo del libro le parti precedenti diventano per così dire storiche, delle ‘provviste di fonti’ a loro volta. Con esse si procede come per gli altri extra-testi: singoli elementi vengono scelti dal contesto e ela-borati trasformandoli in maniera pertinente. Ciò comporta notevoli difficoltà, tra le quali vorrei metterne in evidenza due.

La prima riguarda la cancellazione del limite del concetto di citazione, giacché con tale trasformazione di testi propri e altrui in Nietzsche si va a costituire un forte linguaggio delle immagi-ni “tipico dell’autore”, e nasce uno spazio di rimandi denso che è *autointertestuale*, in cui sparisce la citazione pura; in altri termini: tutto diventa citazione. In tal modo un’“interpretazione adeguata all’autore” sarebbe possibile solo “se il lettore” tenesse conto anche “del particolare impiego del motivo”⁶⁰ sia in questo che in altri te-sti dell’autore. Data la quantità di testi e l’abbondanza di motivi in Nietzsche, questa costituisce un’impresa gigantesca, un lavoro infi-nito nel solo *Zarathustra*, per la costante ripetizione e variazione dei singoli motivi. (Sarebbe invece almeno da accennare alla ricchezza delle costellazioni in un ‘apparato critico’ almeno *virtualmente* e da presentare come compito per il lettore).

La seconda difficoltà risulta essere il problema della limitazione formale della citazione e della ripetizione. Il report finale fornisce in

⁶⁰ Holthius (1993), p. 253 (sull’esempio di Trakl).

proposito una brevissima informazione: “Nelle analisi dell'apparato dello *Zarathustra* i rimandi interni si limitano prevalentemente alle citazioni letterali e ai rapporti di composizione”⁶¹.

Ma che cos'è una citazione letterale? Il report finale comprende con questa accezione primariamente i passi paralleli. Come si distingue la citazione letterale dalla ripetizione letterale, per esempio, nelle formulazioni che chiudono i discorsi (o all'interno del discorso “Della redenzione” il fatto che ben cinque volte si usi il termine “frammento”)? E cosa si ottiene citando dei passi paralleli? Evidentemente i curatori del report finale sono dell'avviso che i passi paralleli si spieghino da soli⁶². Ma questa pratica ha degli effetti disastrosi per la lettura futura dato che essa va a dare già una prima costruzione al testo.

Come l'esempio del parallelo tra “A Goethe” e l'inizio del discorso “Dei poeti” ha mostrato, non si tratta mai di un mero ritorno dell'uguale, ma di variazioni, fenomeni di contrasto, analogie e contraffazioni, che il più delle volte mirano a far riconoscere la loro diversità e rispondono ad un'intenzione di fondo della filosofia nietzscheana: la critica alle equiparazioni di ogni tipo. Perciò non è nemmeno possibile prevedere un concetto unitario di forma, un modello generale per lo *Zarathustra*. Come negazione dei generi convenzionali, esso costruisce la sua struttura per così dire dal basso, a partire dal materiale. Ciò che fa eccezione rispetto all'idea tradizionale di forma, in quanto disintegrazione, si rivela essere un intreccio dinamico delle relazioni più diverse, il quale è prodotto da singoli elementi che si organizzano a livello del testo.

Troviamo, ad esempio, delle corrispondenze tra i diversi personaggi: tra Zarathustra ed il giullare, Zarathustra ed il mago, Zarathustra e l'uomo più brutto, Zarathustra e l'asino (e molti altri) o situazioniche si ripetono, costellazioni e andamenti della storia che ritornano. Inoltre c'è un numero incalcolabile di piccoli elementi che fanno da collanti: pensieri fondamentali che vengono variati e ripetuti, concetti e metafore, metri e immagini, motivi di fondo, modi di dire che ritornano solo come forma e che si collegano arti-

⁶¹ KGW VI, 4, p. 7.

⁶² Sulla questione dei passi paralleli come anche, in generale, sul rapporto tra descrizione ed interpretazione, si rimanda alle lucide spiegazioni di Andreas Thomasberger (1993), p. 12 e segg.

sticamente in una rete la quale mette in comunicazione a volte più strettamente, a volte più fluidamente parti di testo tra loro distanti. Ogni sottolineatura di determinati rimandi accompagna sempre ad un oscuramento di altri rapporti e rappresenta quindi una forte intramissione nella complessa costituzione di senso del testo.

Risulta quindi particolarmente svantaggioso privilegiare singoli riferimenti dal punto di vista del commento editoriale, giacché essi marcano col sigillo dell'oggettività scientifica delle pregnanze funzionali. Tali riferimenti necessitano di una giustificazione dettagliata, in cui anche la ragione e il grado della riduzione intrapresi divengano evidenti. In vista della quantità di parallelismi il report finale dei KGW può presentare ogni volta solo una scelta che è sembrata ai curatori più rilevante di altre, le quali sarebbero state comunque possibili, da un punto di vista formale. Poi i curatori si sono sentiti obbligati a rendere trasparenti i loro criteri di selezione, cioè a dar ragione a livello di contenuto dei passi ogni volta citati, dato che non sono né neutrali, né oggettivabili. Costrizioni di ordine pragmatico, che sono necessarie alla selezione dei passi formalmente paralleli, non forniscono delle ragioni di legittimazione sufficienti alla scelta non dimostrabile di alcuni riferimenti. In particolare in un report finale così autorevole di un'edizione critica generale, le preferenze soggettive dei curatori non dovrebbero andare a costruire preliminarmente la situazione di partenza per ricerche successive, senza render noto tutto questo. Il lettore del report finale può ad esempio desumere il motivo per cui i curatori definiscono l'espressione nel testo "Che importa di me?" come modo di dire specifico di Zarathustra⁶³. Ma per quale motivo non si spiegano le linee guida generali secondo cui si preferiscono, in modo metatestuale, dei passi precisi? Sarebbe preferibile questo piuttosto che rinunciare ai passi paralleli, dato che questa sarebbe un'ulteriore autointerdizione del curatore.

8. Intertestualità extraletterale

Una particolarità dello *Zarathustra* che salta agli occhi è il fatto di essere ambientato in un universo poetico non specifico, difficile da localizzare nello spazio e nel tempo, in cui si presentano i suoi

⁶³ KGW VI, 4, p. 940.

paesaggi mitici e scenari surreali ed anche i suoi protagonisti indistinti. Non sono individuabili dei riferimenti concreti al presente di Nietzsche, come eventi storici a lui contemporanei. Quindi, nel report finale dello *Zarathustra* si trovano solo raramente rimandi a punti di riferimento non letterari nel senso della teoria dell'intertestualità (*intertestualità extraletteraria*), – quelli presentati confondono anche di più: così l'espressione zarathustriana “la corona intrecciata di rose: io stesso ho posto sul mio capo tale corona” – piuttosto esprime la ‘chiara’ “allusione all'autoincoronazione di Napoleone del 1804”⁶⁴. Anche con la massima buona volontà non è possibile intuire quale sia il senso di una tale allusione in quel passo. Tanto per accennare ad una delle possibilità, se si leggesse “corona di rose [*Rosenkranz*]-corona [*Krone*]” come una contaminazione tra ‘corona di rose’ e ‘corona di spine’, che non sembra essere lontana, visto che Nietzsche si serve spesso di questo mezzo stilistico ed il riferimento alla Bibbia è onnipresente, ecco che risultano delle relazioni intertestuali assolutamente spontanee ed intense che mettono in scena il ruolo tragicomico di Zarathustra come Cristo martire. Il senso dell'immagine cambia improvvisamente una volta che si apprendono i suoi riferimenti, la corona si rivela una corona di spine e lo scenario che si pensava sereno piomba improvvisamente nella luce accecante della disperazione. Si dovrà tornare su tale cambiamento di atmosfera.

È almeno un ‘fatto’ certo come l'autoincoronazione di Napoleone che il mettersi da soli una corona sia uno dei motivi-guida più impiegati⁶⁵ dalla poesia anacreontica. Scriveva ad esempio Gleim su *Anacreonte*: “Si cinse il capo di rose”⁶⁶. Dato che questo Anacreonte canta sempre di “vino e amore”, ed inoltre la rosa è considerata nella poesia anacreontica come il fiore di Bacco, ecco che la propria

⁶⁴ KGW VI 4, p. 933 (commento a KSA 4.366; 335). Il commento presente nella KSA tenta almeno una spiegazione: “il fatto che N[ietzsche] qui pensasse all'autoincoronazione di Napoleone, è confermata in 10, 22 [5]. Dato che nemmeno qui emerge il nome di Napoleone, rimane altrettanto vago interpretare così tale osservazione che nel contesto dei testi preparatori allo *Zarathustra* non si accordano per niente.

⁶⁵ I riferimenti ai ‘motivi-guida’ non possono essere univocamente assegnati ad una determinata ‘fonte’; il report finale lo esclude categoricamente.

⁶⁶ Gleim, *Poesie* (1969), p. 3. Non è da chiedersi se questo fosse per Nietzsche un motivo familiare, in quanto si ritrova anche nel *Lehrling der Griechen* di Klopstock (altri esempi si trovano in Jochen Schmidt (1985), Bd. 1, p. 235, Nota 129).

messa in scena blasfema da parte di Zarathustra nelle vesti di Cristo acquista anche un tratto autoparodistico, dionisiaco.

Come noto, Thomas Mann trova questo passo disgustoso. Il suo giudizio è stato da allora citatissimo: “Zarathustra, questo spirito maligno senza volto e figura, quest’uomo alato con la ridente corona di rose sull’inconoscibile capo, con il suo ‘diventate duri!’ e le sue gambe da danzatore non è una creazione poetica: è retorica, eccitata impertinenza, voce tormentata e dubbia profezia, un fantasma di impotente grandezza, spesso commovente e quasi sempre penoso; una non figura che barcolla ai confini del ridicolo”⁶⁷. Con i rimandi testuali di questa scena aumenta improvvisamente il numero delle stratificazioni di senso e della raffinatezza artistica con cui questi passi diventano nuovamente leggibili e acquisiscono un nuovo stimolo. Con i meri giudizi di gusto su singole immagini non si arriva lontani. Per questo la funzione delle metafore deve ritornare centrale e si deve decifrare il loro gioco di rimandi. Le metafore nietzscheane non sono delle immagini che copiano altre immagini, non sono dei simboli con significato, ma segni, cifre che rimandano ad altre cifre⁶⁸.

9. La ricerca delle fonti e la prospettiva interpretativa

Tutti i problemi citati si sommano e si potenziano proprio dove si creerebbe lo spazio per una rappresentazione argomentativa del modo in cui Nietzsche interagisce con le sue fonti. Ciò accade proprio negli studi dedicati alla ricerca delle fonti. Qui domina incontrastato l’insieme delle metafore sull’influsso esercitato dalle fonti con tutte le conseguenze che abbiamo poc’anzi criticato; il testo è ricondotto a cose note, integrato nella tradizione, le irritazioni del testo sono trasposte in sicurezze, cioè nella certezza della sua origine. Per far ciò ci si serve di un procedimento alquanto discutibile, ma diffuso: *a partire dall’inclusione artistica delle autocitazioni e delle citazioni esterne si estrapola un componente che con altri componenti, provenienti dal loro contesto compositivo, vanno a far parte*

⁶⁷ Thomas Mann (1978), pp. 240; 1306-1307.

⁶⁸ Cfr. su questo il capitolo: Sulla problematica della poesia simbolica e allegorica (II 7).

di una catena artificiale, che poi è chiamata la 'traccia' di Hölderlin, Emersons o Goethe, la quale diventa per così dire vincolante per ogni interpretazione successiva. Sarebbe prima di tutto da spiegare però perché, ad esempio, la citazione di Goethe in "Dei poeti" sia da mettere in relazione con altre citazioni goethiane piuttosto che con altre citazioni esterne che essa ritrova nelle vicinanze.

Il procedimento che di frequente viene adottato dai 'ricercatori di influenze' nella mera descrizione, li porta ad un'imbarazzante situazione per lo più quando vogliono fornire informazioni su ciò che intendono intraprendere con la fonte citata. Così, ad esempio, si assicura che un ritrovamento (per es. quello di Justinus Kerner in "Dei grandi eventi") darebbe all'accaduto (al vulcano) una nuova svolta⁶⁹; – in che cosa questa debba consistere, rimane però un mistero.

Il rapporto di Nietzsche con Emerson è particolarmente grave. Tale rapporto è riuscito a costruire in molti studi filologici l'immagi-

⁶⁹ Haase (1994), p. 504. Si esaminino, tra gli altri, anche: Vivarelli (1989), p. 509 e segg. È ovvio che non discuto sui risultati dei curatori dei KGW e degli studi sulle fonti. I loro 'reperti' rendono possibile vedere anzitutto un problema intertestuale in Nietzsche. L'argomentazione di questi è qui funzionale solo alla mia posizione teorica. Vedo tuttavia molto chiaramente un problema che risulta dal modo di lavorare dei ricercatori delle fonti, ovvero il fatto di indagare normalmente i libri di Nietzsche in particolare seguendo le tracce delle sue letture e guardare poi se i passi sottolineati o rilevati in altro modo trovano un accesso nei suoi testi (– una via veloce per la fama nella ricerca). Qui viene presa e fatta metodo quella critica mossa da Montinari all'ottica di visionare a partire dai testi esterni alle opere di Nietzsche. Il pericolo che si corre è quello di esser stati irritati dal testo, di vedersi indotti a tenere gli occhi aperti su possibili retroscena. In questo caso si dovrebbe interrogare il testo secondo delle indicazioni che alludono a dove poter cercare a partire da ragioni concrete. Invece la filologia nietzscheana si affida solitamente dall'inizio alla strada che deve portare dall'esterno al testo e promuove la pigrizia e la cecità interpretative. Come se non bastasse, si fissa un patrimonio di fonti casuali, giacché non sono conservati tutti i libri di Nietzsche, né la mancanza di sottolineature e note a margine ad un testo costituiscono la garanzia per stabilire che questo non sia stato recepito. Viceversa vale anche l'idea per cui non tutto ciò che Nietzsche ha sottolineato con la sua matita in un attimo di entusiasmo esagerato sia stato di fatto rilevante. Si farebbe quindi meglio a riflettere quanto siano sensati i progetti giganteschi che sono stati messi in piedi per promuovere l'apertura della biblioteca di Nietzsche (tutte le tracce di lettura devono essere pubblicate anzi, l'intera biblioteca deve essere resa accessibile possibilmente in internet), anziché intendere fuori dal senso di inferiorità, neanche nascosto, dello studioso di scienze dello spirito, di dover offrire necessariamente dei fatti certi (e questo proprio per Nietzsche!). Tali progetti sono tombe. La biblioteca di Nietzsche diventa il cimitero della sua filosofia. Un tale pensiero ha portato a considerare con maggiore valore in alcuni casi un semplice ritrovamento delle fonti piuttosto che un'interpretazione.

ne di una forte influenza, dato che si è persa di vista la problematica circa la grande opposizione, di fatto, tra i due filosofi.

Gli errori metodologici che sono emersi sul piano della mera filologia, continuano a porsi in forma potenziata sul piano dell'interpretazione. Si manifestano nel modo di interpretare di quegli studiosi che leggono *Zarathustra* ogni volta nella direzione di un pre-testo determinato. A seconda dello sfondo di ricerca culturale o filosofico che un interprete porta con sé, si tenderà a definire lo *Zarathustra* anzitutto in base ai riferimenti ad un testo particolarmente favorito all'interprete. Così per il teologo lo *Zarathustra* rappresenta la parodia della Bibbia, per lo studioso di Platone il gigantesco controprogetto a *Repubblica* (Rosen), per il conoscitore di Hölderlin dietro ogni metafora anche generica si nasconderanno delle allusioni all'*Empedocle* (Vivarelli), l'apologeta di Wagner vede in esso un anti-*Parsifal* (Borchmeyer), colui che si occupa, per chissà quali casi, della satira di Meinippo vede nello *Zarathustra* quasi soltanto dei riferimenti all'*Asino d'oro* (Higgins) ed il conoscitore della lirica latina costruirà un'enorme edificazione di commenti attraverso la quale le parti dello *Zarathustra* appariranno improvvisamente come dei tentativi di far rivivere la bucolica latina e l'elegia d'amore (Braun), ecc.

Tutti questi saggi di lettura di *Così parlò Zarathustra* non sono banalmente errati, giacché molti dei riferimenti che riportano non possono essere negati. Tuttavia, privilegiando unilateralmente un pre-testo particolare riducono, da un lato, la molteplicità dei riferimenti del testo e, dall'altro, producono l'idea per cui in Nietzsche si tratta semplicemente di mettersi a confronto in modo oppositivo. Di fatto Nietzsche si confronta con determinati temi, motivi e pensieri, con il pensiero della redenzione attraverso l'arte e a tal proposito utilizza svariati riferimenti, che poi indirizza sulla tematica trattata e li concentra in un punto. Ad esempio, in un passo vengono tirati in ballo per questo scopo Goethe e Wagner, in un altro che concentra l'attenzione su un diverso problema, Goethe e Platone. Anche qui vale ciò che era stato obiettato contro la generazione filologica di dipendenze artificiali ovvero il primo riferimento a Goethe non deve aver niente a che fare con il secondo che si trova in un contesto differente. Più è fortemente contestualizzato il collegamento delle varie citazioni, più ci si avvia su una cattiva strada cominciando a costruire un contesto fittizio tra le citazioni e a raddrizzare al con-

tempo l'indeterminabilità di singoli passi, che nasce con il rimando a diversi pre-testi. Questi diverse interpretazioni possono quindi anche non essere concepite come studi parziali che si completano addizionalmente, giacché tale completamento consisterebbe in una sommatoria di singoli errori.

Al posto della generazione di sicurezze ingannevoli e dell'offerta di soluzioni semplici si dovrebbe piuttosto tentare di mettere in lettore in una situazione di insicurezza produttiva, sia con il lavoro filologico che interpretativo, cercando di fornirgli un'impressione sufficiente della enorme complessità e della immensa ricchezza di sfaccettature dello *Zarathustra*. Almeno Montinari aveva in mente come scopo della sua edizione ancora questo: "La nuova edizione promette non sicurezza, ma deve generare una giusta misura di insicurezza, tenere alta l'attenzione per il fatto che il testo proposto copia la realtà di un testo vivente soltanto incompleto. L'utente non ritiene il testo un possesso sicuro, ma un compito alla cui soluzione deve contribuire a lavorare in ogni attimo"⁷⁰.

10. La teoria dell'intertestualità e la prospettiva interpretativa

Nel caso di Nietzsche la teoria dell'intertestualità *orientata all'applicazione* si trova davanti ad una difficoltà particolare: essendo molti i riferimenti più evidenti, essi non risultano oggettivamente né è possibile operare con essi. L'immensità dei riferimenti e delle modalità di riferimento ha come conseguenza il fatto che lavorare con un apparato solo formalmente diverso, come Genette⁷¹ ha teorizzato nel modo più eclatante, adduce delle perplessità sul dover applicare ogni volta la variante categoriale.

Inoltre i teorici dell'intertestualità di concentrano nella loro pratica quasi esclusivamente su rapporti testuali chiari, che vanno a costituire un ben determinato pre-testo (*Ulisse*, *Shamela* ecc.) o almeno che si riferisce a varianti diverse di uno stesso pre-testo (per es. *Caliban auf Setebos* di Arno Schmidt e le diverse variazioni del mito

⁷⁰ Cfr. Campioni 1989, Nota 6, p. LXV. Montinari cita Karl Stackmann.

⁷¹ Genette (1993). La concezione di Genette viene tra l'altro criticata da Lachmann (1990), p. 64, in termini di "riaccademizzazione".

di Orfeo). Qui possono essere mostrati diversi riferimenti singoli e strutturali che poi possono essere modelli interpretativi vincolanti per il testo studiato. Ma come abbiamo visto, per lo *Zarathustra* tali modelli non possono essere considerati. Non è riconoscibile la sua struttura compositiva cercando i riferimenti ad un singolo pre-testo. Né la vita di Gesù, i santi di Buddha, i Zen-Awesta⁷², le *Favole delle mille e una notte*, il destino di Faust, dell'asino d'oro o di Empedocle, le dottrine della *Repubblica* o la bevuta del *Simposio*⁷³ né tutti quanti gli altri testi che hanno un riferimento formale e contenutistico a *Così parlò Zarathustra*, forniscono all'interprete un modello corrente utilizzabile per la sua interpretazione.

In tal modo l'unica via che si apre è quella di cessare di considerarlo in modo puramente letterario e di avvicinarsi al complesso reperto di testi per tentativi incrociando descrizione ed interpretazione, pur rimanendo il risultato interpretativo del lettore, interpretante e giudicante, sempre dipendente dalle sue capacità soggettive e dalle mete che si pone.

Se un testo si integra dalla sua nascita non soltanto in un universo discorsivo, ma sceglie, al di là di questo, dai reperti della tradizione determinati testi che divengono partner di dialogo privilegiato con esso, il teorico dell'intertestualità *universale* si ritrova una situazione in cui è costretto a legittimare il contenuto coinvolgendo altri partner di dialogo. Giacché si cancella così la differenza tra riferimenti generali ed espliciti, si istituisce per un discorso organizzativo un gioco vuoto di rimandi il che equivale ad una dequalificazione del testo stesso. Se si guarda violentemente al testo con gli occhi deformanti del procedimento tradizionale, strutturato grossolanamente, circa la documentazione delle fonti, ecco che la fisionomia⁷⁴ del testo perde i suoi contorni operando con le teorie universali dell'intertestualità.

In tal modo va perso il valore conoscitivo di un'indagine che si dedica al modo peculiare del riferimento, al di là del mero essere riferito a qualcosa, e che cerca di trasmettere anche la *ragione di tale*

⁷² Cfr. Mehregan (1979).

⁷³ Lo propone, ad esempio, Shapiro (1989), p. 100 e segg.

⁷⁴ Questo termine usato da Groddeck per lo *Zarathustra* – afferma con ragione una “fisionomia ‘moderna’” – è nella condizione di presentare molto bene la funzione *deittica* della forma del testo. Cfr. Groddeck (1994), p. 321.

relazione. Le metafore spaziali, con cui i rappresentanti di una teoria universale dell'intertestualità descrivono le relazioni tra i testi, sono evidenti: "camera dell'eco"⁷⁵, "lo spazio della memoria", "memoria", "container", "deposito intertestuale", "cripta" ecc.⁷⁶, che riescono ad indicare solo delle relazioni esterne⁷⁷ del carattere accidentale e casuale. Si deve arrivare allo "scontro" tra testi in cui si manifesterebbero delle "esplosioni semantiche"⁷⁸. Una tale lettura dovrebbe mostrare che cosa si ottiene in tali "relazioni di contatto"⁷⁹ tra testi oltre all'evento sempre uguale di un'esplosione semantica.

Tentare infatti di interrogare tali relazioni testuali che non sono concepite in modo specifico, il modo in cui possano presentarsi, porta velocemente ad un giuramento dichiarativo teorico: per esempio, in Lachmann la comprensione delle relazioni, in termini di relazioni esterne, porta ad un neomisticismo travestito con la terminologia moderna. Dato che non è possibile fornire alcuna ragione concreta per un riferimento, si preannuncia soltanto una "reincarnazione di testi del passato nei testi del presente, il ritorno di culture, che indica anche il ritorno di miti ancestrali"⁸⁰. Il dissolvimento del testo composto in modo intertestuale che in Nietzsche, come è stato mostrato inizialmente ed ancora sarà argomentato nel dettaglio, congedano definitivamente l'idea di qualsiasi tipo di redenzione, sono interpretati da Lachmann in modo generale, radicalmente diverso e fin troppo escatologico, in questi termini: "I gradi di decadenza del testo vanno a compensarsi nel mito della sua rinascita a partire dalla sua tomba, della sua strutturazione dalla sua destrutturazione, del

⁷⁵ Barthes (1978), p. 81.

⁷⁶ Lachmann (1990), pp. 37, 121, 36 e 44.

⁷⁷ Riguardo all'espressione "relazione esterna", che indica appunto una relazione la quale lascia intatti i suoi riferimenti nella loro costituzione come ad esempio la relazione tra un tavolo e la tazza che vi si trova sopra e che divide, più che unire, cfr. Schaaf (1966) e Leisegang (1969).

⁷⁸ Lachmann (1990), p. 57. Nei testi di Lachmann si trova il più grande concentrato di metafore sulla memoria che sono tutte modellate su quella dei computer e che vengono assegnate poi al mondo 'vivo' del testo: un classico abuso nella storia della filosofia. Invece, secondo Nietzsche, non è solo il ricordo, ma anche la memoria ad essere attiva e immanentemente dinamica. Ciò comporta un'interpretazione sempre diversa, la correzione del proprio passato culturale con cui è corretto descrivere anche ciò che accade tra testi di 'primo rango'.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 97.

frammento a partire dalla sua frammentazione”⁸¹. Nella posizione di Lachmann si mostra in modo paradigmatico come la rinuncia critica ai contesti motivazionali si trasformi nella cattiva ideologia di una dottrina salvifica dell’inter testo.

Le cose non migliorano nemmeno nel caso seguente: negli ultimi decenni si è fatta strada la teoria ‘ricca di influssi’ di Harold Bloom con la categoria psicologizzante dell’“ansietà dell’influenza”⁸². Tale ansietà renderebbe i poeti nati dopo necessitati da una lotta perenne per l’indipendenza. Con la metafora (che rimane comunque patetica) dell’“influenza”, Bloom non vuol più andare a conoscere la trasmissione delle immagini e delle idee, ma la comprende radicalmente come relazione senza dei veri riferimenti. Influenza significa infatti “che non esiste alcun testo, ma soltanto le relazioni tra i testi. Tali relazioni dipendono da un atto critico, da un disleggere o fraintendere, compiuto da un poeta all’altro; tale atto non si differenzia essenzialmente da qualsiasi altro atto critico non sostanziale, a cui ogni lettore forte sottopone ogni testo con cui ha a che fare. La relazione dell’influenza guida quindi tanto il leggere che lo scrivere, ragion per cui ogni lettura è un descrivere e ogni scrivere un disleggere”⁸³. Secondo Bloom le ansietà di fallimento⁸⁴ nei confronti dei grandi predecessori e le reazioni difensive, le quali guidano il modo di citare di un poeta, sono inevitabili per la propria affermazione⁸⁵. L’arma principale che è impiegata in questa lotta sarebbe la dislettura*. Bloom cita come esemplare il modello nietzscheano del “buon leggere” che viene abbreviato nel concetto di ‘lettura forte’ e portato alla sua dimensione cognitiva. A questo punto la dimensione psicologica del confronto è l’unica che conta e funge da spiegazione aspecifica per ogni conflitto. L’aspetto agonale ha un ruolo anche in Nietzsche, ma non è il solo⁸⁶.

⁸¹ *Ivi*, p. 513. Cfr. anche p. 310.

⁸² Così nell’omonimo libro *The Anxiety of Influence* del 1973 (tradotto in tedesco nel 1995 col titolo “Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung”).

⁸³ Bloom (1997), p. 9.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 205.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 99 e p. 115.

* Con “dislettura” traduciamo il tedesco “Fehllektüre”, che a sua volta rende l’americano di Bloom “misreading”.

⁸⁶ Cfr. il capitolo (II 2c): Esoterica-Essoterica.

Vorrei mostrare nel mio lavoro che non sono motivazioni di tipo psicologico o storico-curativo, ma ragioni filosofiche che hanno portato Nietzsche a realizzare *Così parlò Zarathustra* come un'opera esemplarmente intertestuale.

11. Passaggio alle parti successive: l'opera come 'identità' relazionale

“Se il folle gira per tutte le scene, il pezzo è collegato a sufficienza”. Goethe, Paralipomena a *Faust 1*

Secondo le riflessioni esposte fino a questo punto circa il procedimento intertestuale che interessa *Così parlò Zarathustra*, si possono respingere due interpretazioni dell'“opera” in quanto comprensioni inadeguate del testo. La prima si basa sulla concezione tradizionale dell'opera d'arte chiusa, autonoma e che sta in se stessa con la propria aura, che si ciba di diverse fonti senza per questo essere sfiorata nella sua identità. La seconda mancata comprensione consisterebbe nel concepire la struttura relazionale del testo e il rimando ad altri pre-testi come caduta in un'accozzaglia di discorsi plurali tra loro slegati e nel risolvere l'“opera” in un insieme aperto di relazioni esterne, come fanno i sostenitori di una teoria universale dell'intertestualità.

Le due posizioni, come è noto, si trovano in aperto contrasto tra loro sebbene i teorici dell'intertestualità si sforzino di giocare l'“opera aperta”, ‘dialogica’, ‘critica’ contro l'opera borghesemente chiusa, dal loro punto di vista, ‘monologica’, mentre gli avvocati del concetto tradizionale di opera ritengono pericolosa la dissoluzione dell'opera nel caos e nell'arbitrio⁸⁷. Alla luce delle riflessioni accennate sarebbe possibile ovviare alla brutta alternativa tra autonomia e disgregazione, cercando di concepire l'“opera” *in termini di una creazione che si produce attraverso le sue relazioni con altri testi*.

Se si contesta la validità delle categorie tradizionali dell'ordine

⁸⁷ Anche in Adorno si trovano simili opposizioni: “L'opera d'arte chiusa è quella borghese, quella meccanica appartiene al fascismo, quella frammentaria ha il suo significato nello stato della completa negatività dell'utopia”. Adorno (1978), p. 120, nota 40.

per lo *Zarathustra*, non per questo si deve subito attribuirgli l'anarchia. Ciò che, da un punto di vista convenzionale, sembra anarchia e che viene affermata come tale con intento progressista, lo si può descrivere come un principio organizzativo alternativo, sviluppando altri criteri di ordine ed unità, ovvero criteri estetici. In altri termini, cambiando il concetto *tradizionale* di opera e l'idea abituale di unità. Non si applica più un modello al testo dall'alto, per così dire, e non lo si interroga sulle corrispondenze con idee tradizionali di totalità e conclusività, né si afferma un gioco di rimandi slegati completamente; si intrecciano, invece, a partire dal basso costellazioni di elementi in una rete ogni volta diversa di metafore, motivi e pensieri. L'opera sarebbe così definibile come un centro organizzato di rimandi plurali e reciproci, che forma dall'interno⁸⁸ un'unità sempre nuova: "Ogni unità è *solo* come *organizzazione e collaborazione* unità: nient'altro di come una collettività umana è un'unità: quindi l'*opposto* dell'anarchia degli atomi, una *struttura di dominio* che ha il *significato* di uno, ma che uno non è" (12.104; 2[87]).

Anche *Così parlò Zarathustra* 'ha il significato di uno', alla fine questo testo si presenta sì come un libro, ma non è 'uno', dato che nega ogni idea di unità astratta e semplicemente infilata a forza e dimostra una 'molteplicità' che fa interagire i suoi elementi.

Anche i teorici della letteratura, orientati alle teorie tradizionali, tentano di rendere conto dei cambiamenti che risultano dai rapporti intertestuali per il concetto di opera. L'opera, ad esempio, è definita come "somma di prestazioni di attenzione" (Stierle) o come "contesto di integrazione" (Lobsien)⁸⁹. Tali tentativi tendono però a distinguere i momenti che fungono da testo (allusioni, rimandi, ironizzazioni) dai momenti che trovano nell'opera il loro centro⁹⁰; e tendono ad affermare questi ultimi come dominanti. Tali momenti si ritengono responsabili per la formazione dell'identità estetica. Stierle, guidato dal suo rifiuto netto dei concetti di pluralità esterna,

⁸⁸ Per amor di chiarezza aggiungo che non si deve fraintendere il mio modo di dire 'interno'. Si intende con ciò non un'idea esterna e astratta di unità, bensì una produzione interna e un attraversamento di riferimenti. Considerando la reazione immanente al testo o intertestuale non intendo affermare alcuna differenza qualitativa tra interno ed esterno. Non esiste alcuna gradazione tra riferimenti interni ed esterni bensì soltanto delle relazioni determinate cioè che vanno a costituire l'opera o il testo, siano esse intra o intertestuali.

⁸⁹ Cfr. Lobsien (1988), pp. 97-107.

⁹⁰ Cfr. Stierle (1997), p. 17.

oppone un concetto così ottenuto di identità dell'opera contro quello aperto. Ma ciò porta ad un collegamento del tutto problematico del concetto tradizionale di opera con l'identità estetica⁹¹. Si deve notare che per rafforzare l'identità dell'opera come centro gravitazionale contro i tentativi che allontanano dall'opera, il concetto è supportato teoricamente e caratterizzato da ulteriori assunzioni antropologiche con una funzione di compensazione o sgravio delle opere d'arte e da metafismi sullo stato ontologico dell'arte. L'identità estetica, invece, non deve necessariamente coincidere con un concetto di opera convenzionale. Almeno per lo *Zarathustra*, ma anche per molte altre opere d'arte centrali per la modernità, vale *il fatto che acquistano la loro 'identità' grazie ai loro rimandi e non contro di essi*. Un concetto di *individuazione indifferenziale, relazionale* sarebbe così come un'estetica ontologica che si richiama a Heidegger⁹².

Non abbiamo l'intenzione di iniziare con ciò una disputa metodologica sullo studio della letteratura, ma chiarire che Stierle collega il suo concetto di identità (intenzionalmente) ad assunzioni sostanzialistiche. A seconda di come vengono descritti il testo e il suo procedimento, si arriva a conoscere (consapevolmente o meno) le posizioni filosofiche che gli appartengono e che ne predeterminano l'interpretazione nei suoi tratti essenziali.

⁹¹ Cfr. Stierle (1984), p. 144.

⁹² Anche Lobsien (1988) tenta di fondare da una prospettiva fenomenologica l'identità dell'opera contro l'apertura, anche se non in forma massiccia come Stierle. Lobsien osserva molto precisamente il fatto che in un'opera d'arte letteraria non si trovano "mai gli elementi di un'interazione dinamica in posizione di arresto". "Il contesto di integrazione si mostra come un equilibrio delicato di forze che si spostano continuamente" (p. 104). In tale equilibrio delicato Lobsien inserisce però un elemento dominante come correlativo che domina la complessità (cfr. p. 102): "Non è presente davanti a noi [...] alcun reticolo aperto che attraversa sempre nuove direzioni a partire da tratti equivalenti e quindi arbitrari; piuttosto l'opera è dotata come sistema di un certo punto fermo, una direzione o posizione" (p. 101). Tale concezione dell'opera d'arte come sistema e, collegato a questa, la concezione fenomenologica di una 'direzionalità' dell'opera verso il mondo della vita (p. 102 e p. 214), che portano ad un relativo orientamento degli elementi che compongono l'opera, rappresentano delle posizioni problematiche. Non si contraddistinguono tra i vari rimandi intertestuali del testo quelli diretti alla cosiddetta 'realtà' extratestuale rispetto agli altri, piuttosto si interrogano in ragione del divenire consapevoli del carattere finzionale del rimando e della costituzione estetica delle 'realtà'. Per questo motivo ritengo inammissibile considerare la 'realtà' in termini di criterio estetico e precedente ontologicamente, esterno al testo. Proprio il riferimento a realtà date per scontate, e per questo considerate valide, è ciò che il procedimento estetico mette in questione. (cfr. Parte II).

Con l'espressione "crisi del concetto di opera" è stata posta tale problematica in modo chiaro da Rüdiger Bubner: "Maggiore è la pressione che si fa sull'arte per render presente la verità, minore è la possibilità di stabilire la categoria dell'opera. D'altra parte, però, si contrappongono chiaramente e fin troppo programmaticamente le moderne osservazioni dell'arte all'idea classica di opera della forma saldamente chiusa e della organicità con cui ogni sua parte si relaziona al tutto. La dissoluzione dell'unità tradizionale dell'opera si può documentare formalmente come tratto della modernità. La coerenza e l'autonomia dell'opera vengono messe in discussione consapevolmente o distrutte programmaticamente. Con l'invenzione di sempre nuove tipologie di opera dalle forme irritanti o il procedimento della dissoluzione, che smentisce l'unità di senso dell'opera, fanno a gara le distinguibili epoche della modernità"⁹³.

Per *Così parlò Zarathustra* un tale mettere in questione la tradizionale unità dell'opera e il congedo consapevole dall'estetica della verità, legata ai concetti di unità, deve considerarsi un tratto fondamentale. La crisi del concetto tradizionale di opera è il segno della crisi della metafisica. Lo *Zarathustra* è nel senso di Bubner un'"opera" esemplare dell'estetica moderna. Ma l'"opera" relazionale e costituita in modo intertestuale non è soltanto l'espressione della crisi della metafisica, ma della sua rappresentazione. La crisi della tradizione diventa esperibile e riconoscibile nel medio dell'arte, la tradizione prende congedo dentro ed attraverso l'arte.

(a) *Questioni di genere letterario*

Fino ad oggi sono falliti quasi tutti i tentativi di attaccare allo *Zarathustra* un'etichetta tradizionale. Non esiste una definizione di genere letterario che non sia stata tentata in tutto questo tempo per definirlo (e quasi sempre con la massima convinzione). La ricerca nietzscheana esibisce un'accozzaglia davvero unica di definizioni di forma, che è risultata significativa in quanto caratterizza il testo più di qualsiasi altra singola affermazione. Ci sono in generale tre modelli in base ai quali si legge lo *Zarathustra*: quello del dramma (Gadamer), del romanzo (Zeitler) e dell'opera d'arte totale (Vitens), anche se questi modelli generali si suddividono in modo molteplice

⁹³ Bubner (1989), p. 19. Cfr. anche pp. 30-34, 63 e segg. e p. 111 e segg.

in ulteriori definizioni eterogenee interne.

Sulla base della caratterizzazione di genere letterario in termini di 'tragedia' si può dimostrare particolarmente bene la molteplicità inflazionistica delle definizioni. È noto come Nietzsche abbia qualificato spesso la propria filosofia come tragica ed anche lo *Zarathustra* in termini di tragedia (ad es. in FW 342 "Incipit tragoedia" ed EH, 6.312 e segg.). Tuttavia risulta difficile alla ricerca nietzscheana – e non solo per lo *Zarathustra* – riuscire a definire precisamente in che cosa consista il tragico secondo Nietzsche. Questo si rispecchia nelle diverse modalità di lettura che fino ad oggi sono state provate su *Così parlò Zarathustra* a tale riguardo: sulla base del suo 'stile ditirambico' De Bleckere vi rivede "la nuova formulazione della "Nascita della tragedia"⁹⁴, per Gadamer⁹⁵ lo *Zarathustra* è un dramma in ragione della divisione in tre parti che Gadamer accetta in toto (!), Thönges, invece, legge lo *Zarathustra* "in termini di dramma mancato"⁹⁶, Winfried Happ⁹⁷ a sua volta come "tragedia moderna". Per Fleischer (ancora solo le parti I-III) è una "tragedia" a lieto fine"⁹⁸, visto che l'eroe non perisce.

Questa confusione di definizioni preesistenti è, presa di per sé, un fenomeno istruttivo: in effetti il testo provoca i lettori che tentano di impadronirsi di esso attraverso un modello consueto. L'eterogeneità dei risultati testimonia però il contrario. Ogni interprete può addurre delle ragioni per il proprio modo di leggerlo, – ma, considerate tutte insieme, le interpretazioni sembrano relativizzarsi a vicenda, anzi: ognuna sembra un'eccezione casuale ed arbitraria. Non c'è una concordanza, né un consenso minimo sulla definizione di forma ed è da supporre che le cose stiano così non senza una ragione. Ogni volta si scelgono gli elementi che si adattano al testo secondo le idee estetiche e il modello noto con cui si va ad interpretare. Nelle singole definizioni di forma non si riesce a farsi irritare dalle caratteristiche che il testo invece oppone e ci si trova turbati davanti ad interpretazioni concorrenti che insistono, con altrettanta caparbietà, a proiettare il proprio modello interpretativo. Sarebbe

⁹⁴ De Bleckere (1979), p. 270 e segg.

⁹⁵ Gadamer (1986), p. 1 e segg.

⁹⁶ Thönges (1993), p. 233 e segg.

⁹⁷ Happ (1984).

⁹⁸ Fleischer (1993), p. 89 e segg.

invece auspicabile un modo di leggere che si pone davanti alle irritazioni testuali e ammette il proprio fallimento laddove si vogliano applicare dei modelli convenzionali – anzi: che fa di tale fallimento il tema della propria interpretazione.

Josef Simon era infatti ben preparato quando rinunciò ad utilizzare nella sua definizione di tragico un modello di genere letterario esterno. Simon sostiene come “ragione della ‘filosofia tragica’” il fatto che essa debba “sempre esprimersi in una qualche forma e per questo” debba “volere l’apparenza”. Nietzsche avrebbe quindi visto il dilemma del dover scegliere necessariamente delle forme esoteriche di cui si conosce la “non verità” esotericamente⁹⁹. Dunque, per Simon, Nietzsche fa “parlare” Zarathustra “per mettere in scena il destino tragico di colui che parla e delle saggezze che contengono i suoi discorsi”¹⁰⁰. La lettura, qui accennata che dà Simon dello *Zarathustra*, ha il vantaggio di muoversi sul livello della critica nietzscheana al linguaggio e di evitare perciò di applicare un modello di forma esterno al testo. Può inoltre far capire perché tali modelli di forma si rivelino inevitabilmente delle fissazioni errate e debbano essere riconosciuti nella loro non verità.

Risultano problematici anche quei tentativi che definiscono una struttura di *romanzo* per lo *Zarathustra*. Qui si deve anche lamentare il modo inconsapevole con cui utilizzano il termine stratificato di ‘romanzo’, visto che fanno sempre come se si trattasse di una forma narrativa ovvia e precisa, caratterizzata da una linea di sviluppo regolare. Per esempio Higgins¹⁰¹ parla dello *Zarathustra* come di un romanzo di formazione. Non meraviglia però il fatto che si sia anche proposta la definizione opposta. Shapiro legge lo *Zarathustra*

⁹⁹ Simon (1986), p. 70 e segg.

¹⁰⁰ Simon (1994), p. 351.

¹⁰¹ Higgins (1987), p. 100 e p. 104 e segg. Cfr. ad es. anche Cartwright (1993), p. 50 o Conway (1990), p. 94. Gooding-Williams propone addirittura di leggere il cammino formativo di Zarathustra nel ‘dramma’ *Così parlò Zarathustra* sub specie *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (1988), p. 110 e segg., visto che anche questa avrebbe a sua volta una certa vicinanza con il romanzo di formazione. Per tutti questi interpreti vale il fatto di dipendere da un’idea estremamente stereotipata, ovvero quella di che cosa sia il romanzo di formazione, anche se poi sembra che abbiano presente solo un’idea confusa come ideale del *Wilhelm Meister* di Goethe. D’altro canto Higgins intende dire che lo *Zarathustra* si potrebbe leggere anche come tragedia, dimostrando così l’arbitrarietà di tali etichette di genere. Cfr. Higgins (1989), p. 101.

in termini di una narrazione non lineare¹⁰². In particolare la lettura dello *Zarathustra* sub specie di romanzo di formazione opera con affermazioni di forte coerenza, – sia riguardo all'azione generale, che allo sviluppo interno dei protagonisti – che, tuttavia, non possono essere riscattate nel testo. In *Così parlò Zarathustra* tali modelli di unità vengono costantemente infranti in molteplici modi e scappano nel gioco intertestuale dei rimandi. Nello *Zarathustra* non si può nemmeno parlare di personaggi comprensibili psicologicamente per osservare uno sviluppo interno e come un senso sottostante agli accadimenti. Neanche l'«anima» come supposizione, abitualmente il fondamento del romanzo di formazione, deve stare secondo Nietzsche nel regno dei «mondi dietro al mondo» (cfr. 4.39; 30). Le figure che hanno un ruolo in *Così parlò Zarathustra* sono completamente senza storia, la loro vita interna è perfettamente scambievole, consiste nella retorica situativa dei ruoli, – e si mette in scena il «sentimento». Sarebbe anche da vedere se, indicando lo *Zarathustra* come romanzo di formazione, si afferma anche il concetto borghese di formazione attraverso la forma estetica ed al contempo dei suoi presupposti sociali. Se si rammenta a tale proposito la critica di Nietzsche all'ideale borghese di formazione, ecco che ci si imbarazza velocemente davanti a queste concezioni.

Se si richiama il romanzo di formazione come schema, allora è bene farlo come *un* foglio negativo di contrasto rispetto a molti altri, con i quali si pone diversamente il testo dello *Zarathustra* e da cui prende distanza criticamente.

Certamente esiste una diversa comprensione del romanzo che, riprendendone la definizione romantica di poesia universale, concepisce il romanzo come la forma estetica più pluriforme, aperta e flessibile, la più riflessiva e colma di riflessioni¹⁰³, la quale riesce anche ad incorporare tutti gli altri generi e la possibilità tradizionale più adeguata in grado di avvicinarsi in modo descrittivo allo *Zarathustra*¹⁰⁴. Ma anche qui si dovrebbe riflettere sul procedimneto con cui

¹⁰² Shapiro (1989), p. 100.

¹⁰³ Cfr. su questo, ad es.: Schlaffer (1980), p. 254 e segg.: «Già una riflessione teorica può trovare il genere letterario, i cui elementi formali riescono a mettersi a lavoro velocemente, il quale corrisponde alla riflessione scientifica: il genere che rappresenta criticamente e la critica poeticamente, il romanzo».

¹⁰⁴ In un modo similmente aperto si può anche definire la fiaba artistica, ragion per cui il solitario studio di Rüdiger Ziemann, che considera lo *Zarathustra* da questo punto

l'opera viene a costituirsi. Giacché nello *Zarathustra* non vengono integrate altre forme, ma l'intero si costruisce diversamente da molti elementi singoli che sono sì ponderati, ma formalmente paritetici e che vanno a formare una finzione unitaria transitoria. In tal modo l'idea di totalità è scevra dalle implicazioni metafisiche tradizionali, che aveva mantenuto nella definizione romantica di romanzo.

Difficoltà simili a quelle del romanzo le mostrano anche coloro che propongono la terza variante, spesso messa in gioco da interpreti nietzscheani: alcuni ritengono di dar conto della multiforme struttura dello *Zarathustra* ricorrendo all'*opera d'arte totale* sia in senso wagneriano¹⁰⁵ che antiwagneriano¹⁰⁶. Fanno di necessità virtù nel senso di rendere positivi *in toto* i riferimenti ai diversi generi letterari. In tal caso il discorso dell'*'opera d'arte totale'* tratta dell'ideologia della totalità e della redenzione. Si afferma l'opera a priori come totalità organica e mitica, cosa che dovrebbe rischiare di esercitare effetti a posteriori sull'interpretazione dello *Zarathustra*.

In particolare tale rischio è rappresentato dal lavoro di Braun, in cui lo *Zarathustra* è interpretato come "compositum mixtum"¹⁰⁷, più precisamente come un "concetto di generi quali la tragedia, l'epica, il romanzo picaresco, elegiaco e bucolico"¹⁰⁸. Braun riconosce la pluralità dei modi di riferimento di *Così parlò Zarathustra* e a buon diritto rifiuta di scegliere un genere come modello unico. Ma dalla sua conoscenza trae delle conclusioni errate. Giacché, come abbiamo visto, da ogni progetto di assegnare un genere ben preciso si pone anche l'idea di un'unica totalità organica, che si appoggia a sua volta ad un postulato ontologico di appartenenza. Se come fa Braun si afferma che lo *Zarathustra* sia una mescolanza di generi letterari, si suppone al contempo la possibilità di una restaurazione di interpretazioni collettive del mondo che sono legate ogni volta a dei singoli generi. Infatti Braun arriva a dire che all'interno del 'concetto di genere' "ogni genere istituisce una determinata so-

di vista, è a tal proposito non fuorviante. Cfr. Ziemann (1994), p. 342.

¹⁰⁵ Vitens (1951), p. 66 e segg., attribuisce a Nietzsche di aver tentato uno *Zarathustra* come un "opera d'arte totale nel senso di Richard Wagner, in cui i diversi generi sarebbero unificati", ma Nietzsche non ci sarebbe riuscito, giacché "allo *Zarathustra* manca una forma compositiva chiusa ed organica".

¹⁰⁶ Braun (1998), p. 78.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 20. Cfr. anche p. 293.

stanza della vecchia metafisica, organizzando i fenomeni secondo la struttura letteraria"¹⁰⁹. Secondo Braun le concezioni del mondo collegate ai più disparati generi acquisiscono una nuova veste proprio nello *Zarathustra*. Inoltre i generi potrebbero fondare nel loro gioco di rimandi l'unità sintetica dell'opera. Lo *Zarathustra* sarebbe, come "sintesi del molteplice", "esecuzione stretta delle originarie forme letterarie", "l'invenzione di una totalità che rende possibile una nuova identità ed affermazione dopo che il mondo moderno ha mandato in frantumi ogni comprensione"¹¹⁰. Quindi, l'opera è compresa da Braun come un agglomerato liberalistico, di interpretazioni del mondo che si escludono fundamentalmente a vicenda, ma che devono stare al contempo insieme senza nuocere alla loro identità e senza che entrino in contraddizione le loro esigenze di coerenza con il carattere polifonico dell'intero "concetto di genere". Al contrario: proprio in tale "concetto di genere" esse devono riconquistare la loro identità perduta. Braun assegna all'intreccio intertestuale di rimandi dello *Zarathustra*, quello di essere una catena di elementi scollegati o un gioco di scambio armonico di modelli di generi che ogni volta portano con sé il loro proprio fondo di idee tanto vario quanto quello del romanzo picaresco o della bucolica. Nel complesso esse, e i presupposti sostanziali del loro essere, devono poter rinascere nella nuova organizzazione polifonica dell'opera. Con l'interpretazione di Braun si arriverebbe, passando per la molteplicità estetica della forma, ad uno *Zarathustra* presentato in modo postsostanzialistico anziché in un modo 'poli-metafisico' o polisostanzialistico. Dato che secondo la critica che Nietzsche muove alla metafisica non può accadere che né una, e per motivi teorici, nemmeno diverse metafisiche dell'unità, escludentesi a vicenda, collaborino tra loro e possano darsi come vere, ecco che le conseguenze interpretative che Braun trae dalle sue osservazioni in parte giuste, sono fundamentalmente sbagliate.

Molto più plausibile mi appare, da un lato, riconoscere i rapporti di genere nella loro molteplicità, ma dall'altro, considerare i seguenti aspetti: in primo luogo con la molteplicità dei riferimenti si relativizzano ogni volta i diversi generi letterari e con loro le esigenze di verità ed unità ad essi correlate; in secondo luogo, poiché

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 20.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 74.

nessuno dei modelli di genere letterario a cui si alludeva può essere posto come base per il testo, ecco che *Così parlò Zarathustra* non trova una corrispondenza con tali modelli. Mostrerò in altre parti di questo studio come tali modelli di genere letterario siano soltanto citati come possibilità passate dell'organizzazione letteraria per dimostrarne l'inadeguatezza. Se si prova a comprendere il testo il modo tradizionale, si va incontro al fallimento. Il senso di tale fallimento può però essere intuito dal fatto che con i modelli di genere letterario si (deve) anche prendere congedo dalle comprensioni ontologiche del mondo, che stanno alla base di tali modelli. I procedimenti intertestuali dovrebbero quindi essere concepiti come postsofistiche, nel tentativo non di rinsaldare in modo ingenuo la rottura, constatata da Braun, nella comprensione del mondo da parte della modernità con una rianimazione estetica delle metafisiche filosoficamente abbandonate anche da Nietzsche, ma di rappresentare tale rottura in modo riflessivo. In tal senso i procedimenti testuali che presenta lo *Zarathustra* sono da concepirsi come moderni in un senso ben preciso. Nella negazione determinata il riferimento va alle concezioni di unità letteraria tradizionali e, al contempo, ai loro presupposti metafisici. La critica alla metafisica mossa da Nietzsche viene trasposta coerentemente sul piano dell'estetica. *Così parlò Zarathustra* non corrisponde a nessun genere letterario tradizionale. Ma per questo non può trattarsi semplicemente di un anti-romanzo, un anti-dramma o anti-poesia¹¹¹, bensì esso va a costituirsi oltre la negazione di ogni genere letterario a cui fa riferimento.

(b) *Speculazioni numeriche*

Una particolare categoria di ordine è quella dei rapporti numerici. Abbiamo già accennato al fatto che Groddeck¹¹² per il capitolo "Del-

¹¹¹ Per esempio Montinari era dell'avviso "che l'intero Zarathustra è una *voluta* anti-poesia e non solo l'antipode di un'opera d'arte, ma anche l'antipode di un 'libro sacro'. In generale un mezzo di espressione strutturato in modo estremo e assolutamente personale che Nietzsche aveva ideato per dire ciò che aveva da dire senza la 'zavorra' della dimostrazione razionale. Per quanto riguarda il rapporto con la cosiddetta poesia (o arte) penso che Nietzsche abbia distrutto consapevolmente nello *Zarathustra* ogni regola, anche quella del cosiddetto buon gusto. Tutto si fa serio, terribilmente serio e Zarathustra *non* è un poeta (anche quando vorrebbe esserlo forse)"; Montinari, in Campioni (1989), p. LXI e segg.

¹¹² Groddeck (1994).

la visione e l'enigma" ha potuto elaborare matematicamente un'esatta struttura compositiva nel dettaglio e provarne la corrispondenza con la sezione aurea. Groddeck si trova qui in una lunga tradizione giacchè è sempre stato un cruccio degli interpreti dello *Zarathustra* spiegare i rapporti numerici in termini di schemi ordinati¹¹³. Con ciò si sollevano delle questioni sulla possibilità di riconoscervi un principio positivo di struttura e, nel caso, quale significato esso possa avere. Posto il fatto che si possa in effetti provare un modello matematico di ordine che formi la struttura, rimane da chiedersi se possa valere al contempo che Nietzsche affermi tale forma in termini di fondazione quantitativa della conoscenza. Ciò appare certamente assurdo, pensando alla critica mossa da Nietzsche alla conoscenza, ma è un'idea portata avanti in un nuovo lavoro. È ciò che Braun sostiene per i DD sul "numero": "Esso traspone del contenuto nei rapporti *proporzionali*. Ed in ciò consiste il vero segreto dei 'Ditirambi di Dioniso': in una formalizzazione del mondo, in una strutturazione attraverso le proporzioni che fanno apparire la *forma* e fanno diventare il mondo dissolvendo tutto in quantità"¹¹⁴. Braun intende addirittura che proprio la quantificazione, che sta alla "base dello *Zarathustra*" in termini di struttura, porti "direttamente quel divenire dionisiaco della forma, dissolvendo il mondo in quantità"¹¹⁵.

Tale comprensione dei procedimenti quantitativi che Nietzsche critica per la loro astrattezza continuamente a partire da *Su verità e menzogna in senso extra-morale*¹¹⁶, non necessita a mio avviso di alcun commento ulteriore. Secondo la supposta affermazione di un 'quantificare dionisiaco' le interpretazioni di Braun che si basano su queste riflessioni decadono miseramente: "Zarathustra ha ad esempio 'trent'anni' quando va sulle montagne. 'Dieci anni' dopo, cioè all'età di quaranta, inizia la sua missione. Come prodotto di cinque per sei il trenta è la *completezza di grazia e legge*, il dieci come *intero armonioso* era di particolare valore per i Pitagorici"¹¹⁷.

Basandosi sulla quarta parte dell'opera Rauh invece tenta di

¹¹³ Ad es. von Siegel (1938), p. 22; Rauh (1969), p. 62 e segg. e Braun (1998), p. 347 e segg.

¹¹⁴ Braun (1998), p. 347.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 348.

¹¹⁶ Riprendo qui solo brevemente l'immagine dell'arco concettuale infinitamente complicato eretto sull'acqua corrente" tratta da WL 1.

¹¹⁷ Braun (1998), p. 348. Va avanti così per altre due pagine.

chiarire la simmetria in termini di principio strutturale. Per questo divide i 20 capitoli in: 1, – 8 + 1, 8 + 1, – 1. Vorrei partire da questo per indagare meglio la funzione di tali suddivisioni. In una nota a piè di pagina dello studio di Rauh, quest'ultimo nota che la funzione integrativa dello schema è dovuta alla sua astrattezza e “che l'acribia non può essere reiterata nei dettagli sensibili”¹¹⁸. Per questo Rauh fa un esempio sorprendente: “Per esempio Zarathustra parla nel primo capitolo della capanna di Zarathustra, dopo però della sua caverna. Si intende sempre la dimora per astratto”. (*ibidem*). Anche se l'esempio è errato, giacché Zarathustra non parla (nell'edizione critica [*Kritischen Ausgabe*]) da nessuna parte della capanna intendendo la sua caverna, si mostra palesamente nel modo di procedere di Rauh come si elevi a metodo ciò che Nietzsche chiamava criticamente l'equiparazione di cose diverse. In un testo che è concepito esteticamente è invece importante la forma concreta in cui si manifesta una parola: se si considera più da vicino la simmetria di cui parla Rauh sulla base della metafora della caverna, si rivelano delle irritazioni molto feconde. All'inizio del quarto libro Zarathustra siede davanti alla sua caverna, e lo stesso nell'ultimo capitolo. Lì viene anche ripetuto, inoltre, l'inizio del “prologo” a tutto il testo, cosa che sembra restituire un'ampia simmetria speculare che abbraccia l'inizio e la fine del libro. Quest'ultimo capitolo è sua volta simmetrico in un modo simile, giacché i passaggi iniziali vengono ripetuti quasi letteralmente alla fine: “Così parlò Zarathustra e lasciò la sua caverna, ardente e forte come un sole al mattino, che venga da nere montagne” (4.408; 373). L'ordine non potrebbe essere più completo. Tuttavia: che cosa significa questo passo? Zarathustra lascia la sua caverna? È già fuori da lì da tempo!¹¹⁹ Ci coglie improvvisamente lo stupore. L'ordine simmetrico conduce ad una contraddizione nella logica dell'azione. La logica delle azioni e l'ordine sincronico si trovano in un'opposizione con l'effetto di non potersi più attenere a questo o a quell'altro schema senza cadere in una contraddizione. È quindi necessario interpretare la caverna in senso metaforico. La sua immagine perde il suo essere mero punto geografico di riferimento e diventa metafora per l'animo di Zarathustra o per la

¹¹⁸ Rauh (1969), p. 63, nota 22.

¹¹⁹ Tale contraddizione è stata rilevata fino ad ora, per quello che ho potuto constatare, solo da Blumenberg (1989). *Ivi*, p. 624.

filosofia di Zarathustra¹²⁰. L'ordine che appariva fisso si è dissolto e cede alla struttura di riferimento delle metafore che è molto più dinamica. Esse non si curano della fissità provvisoria grazie alla cornice formale esterna e vanno a raggrupparsi in costellazioni proprie. Se si guarda da questa prospettiva l'inizio del capitolo finale, si comincia a leggere con maggior precisione notando che le irritazioni aumentano: «Ma, il mattino dopo quella notte, Zarathustra balzò dal suo giaciglio, si cinse i lombi e uscì dalla sua caverna, ardente e forte come un sole al mattino, che venga da nere montagne. «Astro possente», disse come già aveva detto una volta «tu occhio profondo di felicità, che sarebbe tutta la tua felicità, se non avessi coloro ai quali tu risplendi!» (4.405; 370).

Si pensa immediatamente ad una ripresa dell'inizio, ma poi si dice: «– Questo aveva detto Zarathustra al suo cuore, mentre il sole sorgeva: ed ecco che volse lo sguardo...» (4.405; 370).

A differenza dell'inizio dell'opera¹²¹, qui non si parla direttamente al sole, bensì Zarathustra parla a se stesso e per assurdo nell'oscurità, perché il sole sorgerà solo dopo! La simmetria si arresta, adesso abbiamo delle differenze. Ed anche la metafora del sole diventa improvvisamente polisemica proprio dove non ci si aspetta che, nominando il sole, vada perso il diretto interessato che sembra ora indirizzarsi a Zarathustra stesso¹²². Tali irritazioni continuano per tutto l'ultimo discorso seguendo un modello simile, per esempio quando si dice esplicitamente poco dopo che Zarathustra ha gli occhi chiusi, ragion per cui «si faccia chiaro davanti a lui» e veda «i segni».

La funzione degli ordini astratti non è quella, quindi, di conferire al libro una cornice fissa¹²³. Né riescono a rilegare, addomesticare

¹²⁰ La caverna come metafora per l'interno ha un corrispettivo, ad esempio in JGB 289; come metafora per la filosofia: KSB (8.206).

¹²¹ Il complesso metaforico dell'inizio sarà ancora oggetto di studio nel capitolo «Sul complesso di motivi legati al donare ed alla pienezza».

¹²² Ciò coincide infatti con il paragone già proposto tra Zarathustra che esce dalla caverna e il levarsi del sole. Però con delle conseguenze che confondono: dovrebbe infatti, ad esempio, significare che Zarathustra si rivolge a se stesso con un'enfasi chiaramente esagerata chiamandosi «tu grande astro» e questo in maniera grottesca al buio, chiedendosi: che cosa sarebbe la felicità senza compagni? E da quale «caverna» esce, così come «con il levarsi del sole», quale oscurità si rischierà?

¹²³ Oltre che attraverso le relazioni metaforiche la cornice esterna viene dissolta anche dai molti intertesti. In generale vale anche per la struttura che lo *Zarathustra* mo-

e piegare il materiale. Si citano soltanto qua e là tali schemi di ordini soltanto per essere negati come astratti ed esteriori¹²⁴. Si gioca con essi, non trovano però corrispondenze soddisfacenti. Nietzsche ne era consapevole: “Il mio stile è una danza; un gioco di simmetrie di ogni tipo e un deridere tali simmetrie. Ciò arriva fino alla scelta delle vocali”. (B 6.479).

stra di sé, non l'impressione di essere un insieme ben suddiviso e classicamente proporzionato, ma l'immagine di elementi singoli che dominano con espressioni molteplici ed estreme.

¹²⁴ Anche Groddeck arriva nella sua analisi di “Della visione e l'enigma” ad un risultato comparabile con questo: “Corrispondendo il calcolo delle proporzioni formali e delle simmetrie con la logica del gioco di parole e dell'allusione letteraria, ecco che il testo provoca una lettura estremamente precisa. Ma proprio in corrispondenza con un'autoriflessione permanente della lettura nel testo, la costruzione letteraria, simile ad 'un suono di flauto', minaccia di dissolversi in indeterminazioni formali. In tal modo il testo è caotico in un senso ben preciso. La costruzione del testo con il numero aureo si rivela come indizio del passaggio. Dalla differenziazione artistica al caos”; Groddeck (1994), p. 322. Per una definizione del principio di caos, cfr. il capitolo “Critica della cultura vista dall'ottica dell'arte”.

Seconda Parte

Arte e relazione

“And New Philosophy calls all in doubt,
The Element of fire is quite put out;
The Sun is lost, and th’ earth, and no man’s wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that this world’s spent,
When in the Planets and the Firmament
They seek so many new; then see that this
Is crumbled out again to his Atomies.
‘Tis all in pieces, all coherence gone;
All just supply, and all Relation”¹.

John Donne

¹ E la nuova filosofia mette tutto in dubbio, / l’Elemento del fuoco è affatto estinto; / il Sole è perso, e la terra, e nessun ingegno umano/ può indicare all’uomo dove cercarlo / E apertamente gli uomini confessano che questo mondo è estinto, / quando nei pianeti, e nel firmamento, ne cercano tanti nuovi; / vedono che questo si è sgretolato tornando ai suoi atomi. /È tutto in pezzi, scomparsa ogni coesione, / ogni giusto sostegno e ogni relazione. Tratto dal poema *An anatomy of the world*, in: Poesie, a cura di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliazzi, Rizzoli, Milano 2007, pp. 689-705.

1. Mondi di relazione

“Tutte le cose sono incatenate, intrecciate, innamorate, –” (4. 402; 367).

“Tutto è collegato, tutto seguiva il suo corso già da anni, si costruisce la propria filosofia come i castori, si è necessari e non lo si sa: ma si deve vedere tutto come l’ho visto io ora, per crederci. – ” (Lettera a Brandes, del 4. 5. 1888, B 8.310; 619).

Questo soltanto infatti si addice a un filosofo. Non abbiamo nessun diritto di essere “isolati” in qualsivoglia cosa, non ci è concesso né di sbagliare isolatamente né di arrivare isolatamente alla verità. È invece piuttosto vero che con la stessa necessità con cui un albero porta i suoi frutti noi produciamo i nostri pensieri, i nostri valori, i nostri sì e no, i se e i forse, affini tra loro e tutti insieme coincidenti, testimonianze di “una” volontà, di “una” salute, di “un” regno terreno, di “un” sole. Questi nostri frutti, vi piaceranno? Ma questo per l’albero non ha importanza! Questo non ha importanza per “noi”, noi filosofi! (GM, Pref. 2).

Come abbiamo iniziato a mostrare nei capitoli precedenti, il testo dello *Zarathustra* assume le sembianze di un intreccio dinamico di relazioni plurali, intra ed inter-testuali, di cui dobbiamo seguire la composizione.

Indicando l’organizzazione intertestuale del testo zarathustriano si è mostrato il problema della mancanza di criteri per poter definire le diverse forme di relazione e portarle ad un’interpretazione. Per trovare una soluzione, è necessario a questo punto sviluppare una teoria che non sia soltanto in grado di descrivere le strutture di

relazione interna al testo e i suoi molteplici riferimenti ad altri testi, ma anche di motivarle come forma della propria riflessione. Che cosa c'è di più conforme a tale scopo del tirare in ballo le numerose riflessioni nietzscheane sul concetto di relazione? Vorrei anche mostrare, però, *che esiste un rapporto di corrispondenza preciso² tra il teorema di relazione di Nietzsche e la struttura poetica della relazione del testo zarathustriano e che è possibile dimostrare quindi una corrispondenza tra i cosiddetti "scritti critici" e la pratica poetica dello "Zarathustra" affermativo*. Con ciò si troverebbe il *collegamento tra la teoria nietzscheana della conoscenza e la sua pratica poetica*, la cui possibilità per lo *Zarathustra* è stata discussa fin dagli inizi in modo regolare dalla ricerca, visto che tale testo appariva come una ricaduta di Nietzsche prima delle sue visioni critiche o come svolta verso una nuova filosofia dell'immediatezza dionisiaca.

Il rapporto di Nietzsche con il concetto di relazione porta al cuore del suo filosofare. Come abbiamo visto, all'interno del testo zarathustriano non si possono riconoscere i singoli elementi isolatamente, ma solo solo nel loro gioco di rimandi. È possibile generalizzare questa idea, in quanto già il primo Nietzsche aveva concepito una teoria della relazione – anche se questo viene riconosciuto solo raramente – che ha poi sviluppato ulteriormente in tutte le sue fasi successive di scrittura³. Già in *Su verità e menzogna in senso extra-morale* Nietzsche dava una definizione: "Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane" (WL 1, 1.880; 361). Un po' più tardi analizza questo aspetto nei seguenti termini: "che cos'è per noi in generale una legge di natura? Essa ci è nota non già in sé, bensì soltanto nei suoi effetti, nelle sue relazioni con altre leggi naturali, che a loro volta ci sono note soltanto come altre somme di relazioni. Tutte queste relazioni rimandano perciò sempre l'una all'altra e sono incomprensibili nella loro essenza" (WL 1, 1.885; 367)⁴.

² La corrispondenza non è da comprendersi nel senso di due posizioni a sé stanti e indipendenti l'una dall'altra che vengono messe in relazione, bensì nel senso di un rapporto in cui entrambe si vanno a formare a vicenda dinamicamente. Sul concetto di corrispondenza cfr. la definizione che Thomasberger ha formulato in relazione a Liebrucks (e Hegel) Thomasberger (1994), p. 31 e segg.

³ Dato che queste riflessioni vengono fin troppo poco valorizzate, le documenterò con particolare analiticità nei prossimi capitoli.

⁴ Cfr. ad es.: "Tutte le leggi naturali non sono altro che *relazioni* di un *x* rispetto a *y*

Da questa struttura relazionale non sfugge nemmeno il linguaggio. Al contrario: è con esso che l'uomo intesse una rete di relazioni: "Le parole sono soltanto simboli per designare le relazioni reciproche fra le cose e le relazioni delle cose con noi, e non toccano mai la verità assoluta: la parola "essere" indica anzi solo la relazione universale che congiunge tutte le cose, analogamente a quanto avviene per la parola "non essere". [...] Mediante le parole e i concetti noi non giungeremo mai al di là del muro delle relazioni, né riusciremo a riuscire a penetrare in qualche favolosa radice primordiale delle cose" (PHG, 1.846; 319-320).

Conformemente alle premesse del pensiero degli inizi, il giovane Nietzsche concepisce allora due modalità di relazione: quella delle parole e dei concetti, che contraffà il vero fondo originario, e quella della musica che può trascendere i confini del puro intelletto e attraversando le relazioni avvicinarsi al vero fondo originario. Nietzsche esplicita questa idea sulla base della differenza tra piano linguistico e musicale nella tragedia, sebbene sia da notare che la musica non mette fuori gioco le relazioni rivolgendosi direttamente al fondo originario, bensì le dispieghi e le renda trasparenti e riconoscibili: "Con questa armonia prestabilita, che regna fra il perfetto dramma e la sua musica, il dramma raggiunge un altissimo grado di evidenza rappresentativa, altrimenti inaccessibile al dramma parlato. Allo stesso modo che tutte le figure vive della scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche autonomamente mosse fino ad acquistare la chiarezza di una linea arcuata, così l'accostamento di queste linee risuona per noi nel mutamento armonico, che simpatizza nella maniera più delicata con l'evento che si svolge. Per effetto di questo mutamento le relazioni delle cose vengono da noi immediatamente avvertite in maniera concretamente percepibile, assolutamente non astratta, allo stesso modo che, per effetto di esso, comprendiamo che solo in queste relazioni l'essenza di un carattere e di

e z. Noi definiamo le leggi naturali come relazioni ad un xyz, e ciascuna di queste lettere a sua volta *ci* è nota *soltanto come relazione* ad altri xyz". (7.493, 19[235]; 78). E: "causa ed effetto esauriscono perciò l'intera essenza della materia: l'essere di questa è il suo agire. L'insieme degli elementi materiali è quindi chiamato in tedesco – molto felicemente – *effettualità*. [...] Ciò su cui *ess* agisce è ancora sempre materia; quindi il suo essere e la sua essenza consistono unicamente in un mutamento conforme a leggi, prodotto da una parte su un'altra [...], basati su una relazione valida soltanto entro i suoi limiti, analogamente a quanto avviene per il tempo e per lo spazio". (1.824; 293).

una linea melodica si rivela in modo puro. E mentre così la musica ci costringe a vedere di più e più intimamente del solito e ad allargare davanti a noi come una delicata ragnatela l'evento della scena, per il nostro occhio spiritualizzato e rivolto nell'intimo il mondo della scena acquista sia un'infinita espansione sia un'illuminazione dal di dentro" (GT 21, 1.138; 133-134).

Quando più tardi Nietzsche abbandona l'idea di un "mondo dietro al mondo", ciò cambierà anche lo stato dei mondi di relazione attraverso cui non è più possibile, né positivamente né negativamente, riferirsi ad un luogo della verità, sia che questo fosse eterno o passeggero. Poi ciò che il giovane Nietzsche afferma sulla nascita del mondo del concetto, viene esteso a tutti i rapporti in generale. Tale genesi del mondo del concetto è stata anzitutto chiarita da Nietzsche come una trasposizione che sa di antropomorfo:

"Ogni legge naturale è alla fine la somma di relazioni antropomorfe. Soprattutto il numero: la dissoluzione di tutte le leggi in molteplicità, il loro esprimersi in formule numeriche è una *metafora* come chi, non potendo sentire, giudica la musica e il suono secondo le figure sonore di Chladni" (7.494, 19[237]; 79-80)⁵.

Le conseguenze di una tale trasposizione sono analizzate dal giovane Nietzsche ancora in senso essenzialistico (come in Schopenhauer), rappresentando le relazioni di cui è intessuto il nostro conoscere, come conseguenze di un'essenza non conoscibile che risiede sul fondo. Già secondo le convinzioni del giovane Nietzsche è possibile che si possa percepire un oggetto soltanto come un'immagine fittizia di relazioni e perciò non lo si possa portare fino a trovare una definizione della sua essenza. A tali definizioni essenzialistiche si dovrebbe dunque rinunciare: "Essenza della matita: la matita è un corpo allungato ecc. A è B. Ciò che è allungato risulta quindi al tempo stesso variopinto. Le qualità contengono al tempo stesso relazioni.

Un determinato corpo equivale ad un certo numero di relazioni. Le relazioni non possono mai costituire l'essenza, ma soltanto

⁵ Cfr.: "Produciamo essenze ed astrazioni, in quanto cause di queste qualità. Che un'unità, per esempio "un albero", ci si presenti come pluralità di qualità e di relazioni, è qualcosa di doppiamente antropomorfo: in primo luogo, questa unità delimitata "albero" non esiste, è arbitrario il circoscrivere una cosa a questo modo (secondo l'occhio, secondo la forma), ed ogni relazione non è la vera ed assoluta relazione, ma risulta a sua volta colorata antropomorficamente" (7.493, 19[236]; 79).

le conseguenze dell'essenza. Il giudizio sintetico descrive una cosa in base alle sue conseguenze, in altre parole, *essenza e conseguenze* sono *identificate*, si tratta cioè di una *metonimia*.

Nell'essenza del giudizio sintetico si trova quindi una metonimia, esso risulta cioè una falsa *equazione*.

In altre parole le inferenze sintetiche sono illogiche. Quando noi le applichiamo presupponiamo la metafisica popolare, quella cioè che considera gli effetti come cause.

Il concetto "matita" viene scambiato con la cosa "matita". L'"è" del giudizio sintetico è falso, contenendo una trasposizione: due sfere differenti, tra cui non può mai aver luogo un'equazione, vengono poste l'una accanto all'altra.

Noi viviamo e pensiamo in mezzo ai puri effetti dell'*illogico*, ossia nell'ignoranza e nel falso sempre" (7.495, 19[242]; 80-81).

Abbiamo solo concetti che rimandano non a 'cose', ma solo a concetti e questo produce delle conseguenze a ritroso sul modo in cui guardiamo le cose. Da questo punto in poi Nietzsche arriva perfino a riconoscere un effetto secondario dei concetti che trasforma la visione ritenuta primaria. Questa non può essere presupposta da un punto di vista della teoria della conoscenza in termini di statica forma a priori. Nietzsche la 'definisce': "La nostra intuizione già modificata dai concetti.

I concetti sono relazioni, non astrazioni" (7.558, 23[43]; 149).

Tornerò più avanti su questo aspetto.

Non conosciamo un mondo ed i suoi oggetti, ci facciamo delle idee false di questo mondo secondo criteri dettati dai nostri bisogni e conoscenze. Fin dall'inizio è legato a tale visione della relazionalità uno scetticismo di tipo critico-conoscitivo⁶.

⁶ Nietzsche non è però uno scettico ingenuo che crede che l'autosuperamento dello scetticismo sia la prova delle premesse scettiche di partenza, come mostra questa riflessione: "Analisi della *fede nella verità*: in effetti, ogni possesso della verità è in fondo soltanto una credenza di possedere la verità. Il pathos, il sentimento del dovere, parte da *questa fede*, non già dalla presunta verità. La fede presuppone nell'individuo una *incondizionata capacità conoscitiva*, ed inoltre la convinzione che a questo riguardo *nessun essere conoscente* potrà andare oltre: presuppone quindi una validità vincolante per tutti quanti gli esseri conoscenti possibili. La *relazione annulla il pathos della fede* – lo annulla, ad esempio, la limitazione all'umanità – con l'ipotesi scettica che noi tutti forse sbagliamo. Ma come è possibile lo scetticismo? Esso si presenta come il vero punto di vista ascetico del pensatore. Esso infatti non crede nella fede, e in tal modo distrugge ogni beneficio della fede. Persino lo scetticismo, tuttavia, contiene in sé una fede: la fede nella logica.

Lo scetticismo iniziale di tipo critico-conoscitivo, che Nietzsche mostra e che ancora *ex negativo* lasciava spazio ad una *fede* in un al di là dai confini conoscitivi, che però infrangeva nel suo pathos, viene radicalizzato nelle opere successive portando Nietzsche ad un nichilismo di tipo agnostico e teorico-conoscitivo. Se nelle opere del primo Nietzsche predomina la concezione, che deve ancora molto ai pensieri romantici dell'estraneamento, di un fondamentale spostamento delle affermazioni originarie sulla vita, ecco che in seguito tale ottica sarà rovesciata. Adesso si pensa la costituzione tardiva di "origini" ed "essenze" fittizie a partire da strutture relazionali. Nietzsche usa a tal proposito gli stessi esempi quando si domanda che cosa accade quando si giudica un uomo moralmente per le sue azioni:

"Non significa ciò, forse, immaginare la miserevole occasionale, spesso casuale, *relazione* con noi di un altro essere, come la sua *essenza* e la sua essenziale realtà, ed affermare che esso sarebbe appunto capace verso tutti e verso se stesso soltanto di una siffatta relazione, qual è quella che noi abbiamo sperimentato una o qualche volta?" (M 390, 3.90*).

L'idea per cui conosciamo le cose soltanto nelle relazioni e in particolare nella relazione con noi, deve essere distinta secondo due aspetti. Il primo è quello per cui si producono le relazioni del mondo a partire dalla prospettiva soggettiva, il secondo, però, dice l'opposto, ovvero che ogni soggetto si costituisce attraverso la relazione integrandosi in una situazione data nei contesti e definendosi su questi. Questo aspetto rivela un momento "realistico" nella concezione nietzscheana, attraverso cui si evita il mero idealismo soggettivo.

Tale aspetto è discusso da Nietzsche sulla base della costituzione

Il punto di vista estremo è dunque l'abbandono della logica, il *credo quia absurdum est*, il dubbio sulla ragione e la sua negazione. Come ciò si presenti a seguito dell'ascetismo. Nessuno può *vivere* in questa posizione, allo stesso modo che nessuno può vivere nell'ascetismo puro. Con ciò è dimostrato che la fede nella logica, e in generale la fede nella vita, è necessaria, e che quindi il regno del pensiero è eudemonistico. Allora però vien fuori l'esigenza della menzogna, quando cioè la vita e l'*eudaimonia* risultano argomenti. Contro le verità proibite si rivolge lo scetticismo. Manca in tal caso un fondamento per la verità pura in sé: l'impulso verso di essa è soltanto un impulso eudemonistico mascherato". (7.624. e segg. Corsivo di C.Z.; 224-225).

* In realtà si tratta del paragrafo 102, e non del 390, di *Aurora*, p. 71.

degli impulsi. Con tale esempio Nietzsche discute come sia assurdo voler stabilizzare un “impulso in sé”. Dato che le idee usuali secondo cui Nietzsche sia un filosofo apolitico, vengono ribaltate, questo aspetto deve essere indagato più nel dettaglio.

Sulla base della loro mediazione sociale e culturale istinti, affetti ed impulsi non sono appropriati per dar conto di grandezze elementari e fissabili adatte a spiegazioni antropologiche. Non si tratta di fissare un’“essenza” degli impulsi, né una loro autonomia. Gli ‘impulsi’ definiti in senso relazionale non riescono a fingersi il mondo in modo corretto a proprio piacimento, sono ‘una seconda natura’:

“*Gli istinti trasformati dai giudizi morali.* Lo stesso istinto si sviluppa nel penoso sentimento della viltà, sotto l’impresione del vituperio che il costume ha connesso a questo istinto; oppure si sviluppa nel gradevole sentimento dell’umiltà, nel caso che un costume, come quello cristiano, se lo sia preso a cuore e lo abbia dichiarato buono. La qual cosa significa: è inerente a tale istinto una buona o una cattiva coscienza! In sé, al pari di ogni istinto, esso non ha né questo né in genere alcun carattere e denominazione morale, e neppure una determinata sensazione concomitante di piacere e dispiacere: tutto questo, come sua seconda natura, lo acquisisce soltanto quando si mette in relazione con istinti già battezzati come buoni e cattivi, oppure quando si nota in esso una caratteristica di esseri che sono già determinati e valutati dal popolo come morali”. (M 38, 3.45; 33). “Quel che mi nuoce *una o qualche volta* è in sé e di per se stesso la realtà nemica; quel che *una o qualche volta* mi giova è in sé e di per se stesso la realtà amica” (M 102, 3.90; 71).

Il fatto che le relazioni costituiscano un contesto di effetti che non è più possibile evitare, diventa nell’ultimo Nietzsche un problema chiave, come si legge nel lascito: “I nostri valori sono interpretati nel cuore delle cose [...] Ma il senso non è il senso di relazione e prospettiva?” (12.97; 86, trad. modif., ndt)⁷. Ogni espressione deve

⁷ Nietzsche continua: “Ogni senso è volontà di potenza (ogni senso di relazione si può risolvere in essa)”; ma non interpreto questa frase come il tentativo di ricondurre tutto ad un fondamento antecedente, mi concentro invece sullo stato potenziale di questo pensiero e lo interpreto nella direzione di un mondo di relazioni che si può spiegare *anche* dalla prospettiva della volontà di potenza, cioè il fatto che le relazioni possono costituire ovvero fingere anche questa come essenza.

Riferendosi a tale citazione Japp (1980) ha intitolato il suo studio *Beziehungssinn* [Senso relazionale]; qui sviluppa il “pensiero in relazioni” in termini di nozione episte-

essere riportata alla sua concretezza e ciò vale ad esempio anche per le supposizioni di tipo antropologico: “Un uomo con un determinato temperamento’ – è un’assurdità, poiché solo nelle relazioni egli ha, in generale, un temperamento!” (11.185; 168).

Secondo Nietzsche, colui che è ritenuto l’apologeta della soggettività assoluta, è determinato completamente dalla sua posizione all’interno dei rapporti sociali, culturali e relazionali. In alcuni passi Nietzsche chiarisce, alla luce delle considerazioni descritte fino ad ora, dicendo ad esempio di “guardarsi bene” dal parlare della decadenza dello stato moderno di “individui”; preferisce usare il termine: “persona privata” (MA I 472, 2.305)⁸, per dar conto della costituzione dei singoli nella società atomistica. A questo punto non è più possibile spiegare e valutare a partire dai singoli ad esempio la struttura dei bisogni, il farsi di una società: “La società educa prima il singolo essere, lo preferisce al semi o intero individuo!” (9.511). Da questo punto in poi si deduce anche che non è permesso nemmeno, ad esempio, criticare lo stato, nel senso della “filosofia della vita”, sulla base di una qualche degenerazione della natura umana, giacché ciò corrisponderebbe all’ipostasi sbagliata di un concetto normativo della vita. Secondo Nietzsche gli uomini sono costruiti socialmente fin dentro la struttura dei loro impulsi, e per questo motivo i rapporti sociali sono pensati prima: “In origine lo

mologica per la descrizione della storia della letteratura. Japp parla in generale, ma in modo appropriato di un “principio discorsivo della costituzione di senso”, che chiama “riflessione relazionale” (Japp 1980, p. 13.). Si collega con il suo concetto (p. 219 e segg.) alle riflessioni di Schaaf (1965, 1966 e 1967) e le porta ancora più avanti seguendo Leisegang (1969 e 1972a). Leisegang aveva anche tentato di applicare la teoria della relazione di Schaaf all’interpretazione della letteratura, in particolare su Kafka. Cfr. Leisegang (1972b.). Schaaf ha sviluppato la teoria più enfatica sulla relazione: “Tutto ciò che è, è relazione e ciò che non è, è lo stesso relazione. La relazione è l’assoluto stesso e soltanto essa può essere concepita con diritto assoluto”, Schaaf (1965), p. 3. Schaaf comprende la teoria della relazione come teoria dell’ultimo fondamento. Le diverse possibilità relazionali, interne ed esterne, sono fondate in senso filosofico-trascendentale con l’aiuto della teoria del linguaggio ed in questo consiste anche la differenza dal mio approccio. Per i primi impulsi ricevuti in direzione della mia ricerca sul pensiero della relazione ringrazio i colloqui con Schaaf.

⁸ Secondo Nietzsche la vita nello stato prevede l’assunzione di ruoli prescritti, dai singoli “– l’impersonalità sì che noi ci permettiamo questi affetti e azioni come media di una collettività (giudici collegiali, juri, cittadino, soldato, ministro, principe, società, “critico”) ... ci dà il senso *come se facessimo un sacrificio* (13.188 e segg.; 391). Cfr. su questo: Zittel (1998a).

stato *non* opprime gli individui: questi ancora non esistono affatto! Esso rende possibile agli uomini l'esistenza, in termini di uomini del gregge. Solo così ci vengono *insegnati* i nostri *impulsi, affetti: essi non sono niente di originario*! Non esiste alcuno "stato naturale" per essi. Come parti di un tutto noi partecipiamo alle sue condizioni di esistenza e funzioni e *incorporiamo le esperienze e giudizi fatti così*. Questi si ritrovano in lotta e in relazione dopo, quando regredisce il legame con la società" (9. 511). Ogni filosofia, anche quella di Nietzsche, procede introducendo (nuovamente) concetti come 'vita' o 'natura' e li concepisce come criteri di valore, ideologicamente, giacché tali norme sono a partire da rapporti che si profilano essi stessi come falsificazioni successive che vengono forgiati per la lotta delle ideologie. Si contrappongono ad altre interpretazioni sullo stesso piano. Prese di per sé non possono tuttavia pretendere alcuna verità.

Nietzsche trae da queste posizioni la conseguenza radicale per cui: "il mondo non esiste come mondo "in sé", esso è essenzialmente mondo di relazione: ha, in particolari circostanze, una *faccia diversa* da ogni punto diverso" (13. 271; 61). Non esiste alcuna 'essenza in sé': "Solo le relazioni costituiscono essere" (13.303; 93). La visione dualistica di essenza e fenomeno è pertanto eliminata: accade qui un cambio di prospettiva, che porta via da un pensiero sostanzialistico verso un pensiero relazionale. Se il 'mondo vero' è diventato una favola, si hanno conseguenze sul concetto di fenomeno che non più essere una forma in cui si manifesta un'essenza, ma soltanto apparenza, la quale *fa finta* di essere essenza, "l'apparenza ha finito per divenir sostanza (FW 58; 79). "Che cos'è ora, per me, 'apparenza'? In verità non l'opposto di una qualche essenza, – che cos'altro posso asserire di una qualche sostanza se non appunto i predicati di una qualche apparenza! [...] Apparenza è per me ciò stesso che realizza e vive" (FW 54; 75, trad. lievemente modificata, ndt).

Anche qui si mostra quindi ciò che avevamo visto per l'interpretazione del capitolo "Dei poeti": è fuorviante applicare l'espressione del "rovesciamento del platonismo"⁹ alle opere successive visto che Nietzsche la riferisce alla *Nascita della tragedia* e che solo in tale

⁹ Cfr. 7.199: "La mia filosofia è un platonismo rovesciato quanto più è lontano dal vero ente, tanto più è puro, bello e migliore. La vita nella parvenza come fine".

contesto metafisico ha senso¹⁰. Non solo, infatti, Platone è messo a testa in giù, ma l'intera concezione gerarchica è spostata per così dire dal piano verticale a quello orizzontale. Non è poi così semplice affermare che sia vero ciò che secondo Platone sarebbe mera apparenza. Lo stato ontologico che stabilisce l'ordine precostituito delle idee platoniche non è cambiato, *bensì è messa in discussione la giustificazione di tali ordini precostituiti*. Le idee platoniche fungono, tra l'altro, da istanze normative per le relazioni, secondo Nietzsche non ci possono più essere tali istanze a governare le relazioni.

Nietzsche pensa il mondo della relazione come *agonale*, cioè come lotta delle diverse interpretazioni tra loro intrecciate, anche se “la *misura di potenza* determina quale essere ha la misura di potenza” (13.271; 61). Nella disputa esse vanno a costituirsi affermandosi ogni volta come posizioni. Definiscono e si valutano a vicenda e diversamente in funzione della situazione di dominio. Ogni definizione è quindi transitoria e dipende dai rapporti di forza del momento in una situazione complessiva, come ad esempio, quando i pensieri si affollano nella coscienza: “Il prossimo pensiero è un segno di come si è spostata l'intera situazione della potenza” (12.26)¹¹.

¹⁰ La via sbagliata è presa ad esempio da Heidegger (1961), Bd. I, pp. 177-242, in particolare p. 181. Alcune eccezioni si hanno con Abel (1985), p. 89, Tebartz van Elst (1994) e Hödl (1997), p. 124, nota 25. Tebartz von Elst fa valere contro Gerhardt il fatto che la ‘rivoluzione estetica’ di Nietzsche non si esaurisce in un platonismo rovesciato, bensì intende superare le dicotomie del mondo vero ed apparente (p. 14 e segg.); cede tuttavia anche lei alla tentazione di affermare un nuovo mondo estetico contrario e vero, un agire estetico da cui vengono fuori tutti gli altri sistemi simbolici (p. 54).

¹¹ Qui si mostra la grande vicinanza tra il concetto di potere di Foucault e Nietzsche. Anche per Foucault (1983, pp. 113-124) “i rapporti di potere hanno un carattere relazionale” (Foucault 1983, p. 117). Parla di “calcolo”, “razionalità” e “logica” (p. 116) delle relazioni di potere, che vengono apertamente alla luce, che potrebbero anche agire implicitamente ed anonimamente. Non esiste un “fuori assoluto” (p. 116) del potere, alcun punto isolato di resistenza. La “rete delle relazioni di potere” condiziona il fatto che si abbia spesso “a che fare con punti di resistenza mobili e transitori, i quali introducono delle scissioni che si spostano in una società, distruggono unità e provocano cambiamenti nei gruppi, che incrociano, dividono e trasformano gli individui stessi, nel loro corpo e nella loro anima, contagiando interi territori” (p. 117 e segg.). Il potere secondo Foucault è il nome per “una situazione complessa e strategica di una società”, anche se il potere “si rigenera in ogni attimo e in ogni punto – o piuttosto in ogni relazione tra punti –” (p. 114). In questo passo non posso seguire la ricostruzione, davvero brillante, che ne fa Detel (1998, pp. 19-39) del concetto di potere in Foucault; Detel, in relazione a questo passo, dice che “deve essere chiaro”, “che Foucault pone il concetto di potere in senso nominalistico e individualistico e comprende il potere anzitutto come una relazione tra

Da queste riflessioni si possono trarre numerose conseguenze, che proverò a mostrare. Alcune di queste sono già state accennate, per cui le ricapitolero soltanto. Alle altre dedicherò invece dettagliatamente i seguenti capitoli.

Anzitutto dall'idea della relazionalità del mondo risulta che le "essenze" si costituiscono in modo relazionale, e che perciò, in seconda istanza, tali 'essenze' che si costituiscono in modo relazionale, devono essere concepite come entità *fittizie*, che non possono essere rese positive in senso ontologico.

Nietzsche afferma che se si allontanasse il pensiero di tutte le finzioni della legge e dell'essenza, non rimarrebbe più "alcuna cosa", "bensì soltanto dei quanti dinamici, in un rapporto di tensione con tutti gli altri quanti dinamici: la cui essenza consiste nella loro relazione con gli altri quanti, nel loro "agire" su di loro. La volontà di Potenza non è un essere, non un divenire, ma un pathos, è il fatto elementarissimo da cui soltanto risulta un divenire, un agire". (13.259; 50).

La particolare espressione nietzscheana di un "pathos", usata qui, gli serve per indicare una costellazione di forze, uno *stato* carico di tensione che può potenzialmente passare in azione. L'espressione "volontà di potenza" descriverebbe perciò uno scenario drammatico e conflittuale, una relazione antagonista di forze tra quanta dinamici, a cui mancherebbe ancora di passare all'azione (e che per questo si parla di un patire, un pathos), ma che spinge verso una dissoluzione indefinita del suo rapporto di tensione¹².

Grazie all'idea di un insieme antagonista e dinamico, in terzo luogo, il *dispiegamento dell'individualità*, da molti interpreti preparato come telos etico della filosofia estetica dello *Zarathustra*, fa esperienza da un lato di una limitazione oggettiva del suo ambito di azione nei rapporti di potere ogni volta dominanti, e dall'altro, alla posizione normativa ed assoluta della categoria "vita", spesso attribuita a Nietzsche nello *Zarathustra* in un'ottica di filosofia della

individui concreti" (Detel 1998, p. 26), giacché Foucault sottolinea espressamente la priorità della relazione non nominalistica, ma concretamente dinamica verso i partner della relazione che si vanno a costituire (solo il potere è nominalistico, non la relazione!).

¹² Cfr. la definizione nietzscheana della tragedia come "pathos" nella nota a FWA, 6.32, in cui Nietzsche lamenta la traduzione della "parola dramma sempre con 'azione' [...] L'antico dramma aveva presente delle grandiose *scene di pathos*, – si esclude proprio l'azione".

vita, viene sottratta la base teorica¹³. Integrare la posizione soggettiva in un *contesto complessivo* e relativizzarla è un tema che si ha normalmente nella filosofia nietzscheana, la quale vede Nietzsche come il difensore più appassionato di un individualismo soggettivo ed espressivo: “Non c’è nessun altra azione e il mondo è solo una parola per il giuoco complessivo di queste azioni. La *realtà* consiste esattamente in questa azione e reazione particolare di ogni individuo verso il tutto ...” (13.371; 160).

Tale assunto si conferma anche con le sole espressioni che Nietzsche usa, come: “si compie in noi”¹⁴. A queste si aggiungono le riflessioni in cui Nietzsche ogni volta descrive il contesto complessivo, il gioco globale di azioni e forze (su qualsiasi piano) che sono numerose in tutta l’opera. Alcune di queste sono già state presentate nel corso di questo capitolo.

Ma nemmeno l’intero è da rendere positivo, bensì deve essere anticipato in senso euristico: “È qualcosa di puerile, o addirittura è una specie di impostura, quando oggi un pensatore propone una totalità di conoscenze, un sistema; siamo troppo accorti, per non portare dentro di noi il dubbio più radicale sulla *possibilità* di una tale totalità. È sufficiente, se ci accordiamo su di una totalità di *presupposti di metodo*: su “verità provvisorie”, sul filo delle quali vogliamo lavorare; così come il navigatore nell’oceano tiene fermo a una certa direzione” (11.132; 118).

In quarto luogo il mondo nietzscheano della relazione deve essere distinto nettamente dalle idee di un “universo plurale discorsivo” che si collegano alla concezione wittgensteniana dei giochi linguistici, in cui sarebbe permesso un libero gioco di combinazioni possibili e quindi anche la mancanza di vincoli nel discorso tipica della concezione postmoderna. Il mondo nietzscheano dell’interpretazione è un mondo di relazione e la relazionalità non sfocia nel relativismo¹⁵, bensì in un pensiero fatto di costellazioni

¹³ Cfr. su questo il capitolo sul “Darsi una forma”.

¹⁴ M Pref. 4. Cfr. anche l’ultimo esergo posto all’inizio di questa parte. (Si faccia attenzione alle citazioni che si riportano nel prossimo capitolo, che contengono questo aspetto, ma che non sempre viene messo in evidenza).

¹⁵ Queste riflessioni sembrano ricordare la differenziazione che Karl Mannheim espone tra relazionismo e relativismo (1929, p. 41). Ma Mannheim conserva il “riferimento ontologico” come punto fisso della conoscenza, da cui giudica falsamente il concetto nietzscheano definendolo “illusionismo”, – invece, dal punto di vista del concetto

che concepisce le forze ogni volta nella loro relazione reciproca, negli effetti e nelle dipendenze reciproci. “Un singolo giudizio non è mai “vero”, non è mai conoscenza, solo nella *connessione* c’è una garanzia” (12.265; 253)¹⁶.

Anche per l’interpretazione dei suoi filosofemi dovrebbe valere il fatto che alla sua base si trova questa visione olistica e che le posizioni, che Nietzsche assume ogni volta, devono essere contestualizzate.

2. “Il filosofo preso nelle reti del *linguaggio*”¹⁷. L’autosuperamento dell’intuizione nel gioco della metafora

(a) *La metafora apollinea*

“Le tentatrici dei filosofi sono le parole, si dibattono nelle reti del linguaggio” (8.113).

In particolare per la considerazione della teoria della metafora in Nietzsche, i pesi si spostano proprio alla luce della sua comprensione della relazione; tale cambiamento di accenti diventerà importante per l’interpretazione del linguaggio metaforico dello *Zarathustra*. Si possono introdurre tre diversi punti di osservazione. Secondo il primo è possibile indagare la ‘genesi’ logica di metafora e concetti. Così facendo si prende in considerazione il loro rapporto, per così dire, verticalmente. Nel secondo si può osservare il ruolo che hanno

nietzscheano di apparenza, “il concetto totale di ideologia” di Mannheim si presenta come un positivismo piatto.

¹⁶ Cfr. Funke (1974), p. 280 e segg. Funke tenta un primo e già buono tentativo di mettere in collegamento il concetto nietzscheano di ideologia come il suo pensiero relazionale. Ma afferma, tuttavia, che Nietzsche stesso ricadrebbe nell’ideologia ponendo come norma la ‘volontà di potenza’. In tal modo Funke misconosce il fatto che tutto diventa ideologia secondo il compito della fondazione ontologica esterna e la differenza tra le ideologie consiste soltanto nell’essere consapevoli del loro proprio carattere di apparenza. Si può comprendere la ‘volontà di potenza’ nietzscheana solo come consapevole formulazione chiarificatrice del proprio carattere fittizio e pragmaticamente necessario quanto provvisorio nella sua teoria della relazione. Essa, così come ogni elemento linguistico, deve far uso di un modo di parlare essoterico. In ‘realtà’ “non esiste alcuna volontà” (11.275/12.187/13.394).

¹⁷ 7.463; 48.

le relazioni (orizzontali) metafora-metafora e concetto-concetto. Secondo il terzo punto, invece, si può valutare la genesi di metafora e concetto dal punto di vista teorico-culturale.

Normalmente la concezione metaforica di Nietzsche viene trattata dalla ricerca soltanto secondo il primo punto osservativo, anche se ci si appoggia in modo smisurato allo scritto giovanile e non pubblicato da Nietzsche *Su verità e menzogna in senso extra-morale*¹⁸. Della concezione giovanile nietzscheana sul linguaggio gli interpreti mettono in evidenza per lo più il fatto che il linguaggio del concetto è criticato in senso restrittivo e repressivo e gli contrappongono il discorso metaforico in quanto il fenomeno della metafora sarebbe 'più originario'. Nietzsche contrapporrebbe ai fissi ordinamenti concettuali le metafore che sarebbero 'più vitali', 'più individuali', 'più vere', o anche 'più originarie'.

In tali letture si insinua l'irritante idea per cui Nietzsche, da un lato, si attesta come colui che, con tale scritto giovanile, ha compiuto una rottura radicale con le idee della *Nascita della tragedia*¹⁹, ma dall'altro si interpreta il rapporto di metafora e concetto secondo il loro modello. Giacché le proprietà nominate che vengono attribuite alla metafora sarebbero – nel linguaggio della *Nascita della tragedia* – delle qualità dionisiache, mentre il concetto dovrebbe essere chiamato 'apollineo'. Non sono d'accordo con questa opposizione per due ordini di motivi. Per prima cosa non ritengo che lo scritto *Su verità e menzogna* sia pienamente concepito in linea con la iniziale

¹⁸ Ci sono tuttavia anche iniziative che intendono svalutare le iniziali considerazioni nietzscheane sul linguaggio a favore di teoremi successivi. Cfr. Biebuyck (1994), p. 122: "Sono convinto che in confronto alle fantasie del primo Nietzsche molto discusse, ma modeste in fatto di filosofia del linguaggio, possono essere provate e accertate trasformazioni spettacolari negli scritti successivi, come ad esempio nell'aumento della complessità e della collocazione teorica". Biebuyck è stato prontamente smentito da Hödl (1997), p. 15, che introduce l'autovalutazione di Nietzsche e il generale giudizio sulla ricerca (ma che inoltre mostra il fatto che, se ricostruiti 'sistematicamente', i pensieri del giovane Nietzsche sono gravidi di conseguenze e assolutamente complessi. La tesi provocativa di Biebuyck risulta però di aiuto in quanto permette di porre l'attenzione sul fatto che troppo spesso, considerando i primi testi di Nietzsche, si mettono tutti sul piano di una teoria del linguaggio. È quanto mai decisivo invece osservare con attenzione le differenze tra le posizioni iniziali e quelle successive assunte da Nietzsche. Memore di tali differenze, considererò la critica al linguaggio del primo Nietzsche e non ambirò a dare con essa un'interpretazione complessiva del primo Nietzsche. Il citato libro di Hödl fornisce una visione normativa dei diversi approcci interpretativi della WL.

¹⁹ Cfr. Hödl (1997), p. 17.

‘metafisica degli artisti’; come secondo aspetto penso che da tale punto di vista si delinei una valutazione della metafora totalmente diversa, anch’essa è cioè di carattere ‘apollineo’. Questa tesi è gravida di conseguenze giacché da essa risulta una valutazione fondamentalmente diversa della chiarezza qualitativa delle metafore ed una diversa valutazione della funzione dello stato della metafora nella filosofia nietzscheana.

Inizio da un punto molto discusso: la critica che Nietzsche muove al concetto: “La dimenticanza di ciò che è reale e individuale ci dà il concetto così come anche la forma, là dove invece la natura non conosce né forme né concetti, e neppure generi, bensì soltanto una X per noi inattingibile” (WL 1).

Ciò che vorrei sottolineare di questo noto pensiero nietzscheano, è il fatto che Nietzsche qui – a differenza di concezioni successive – misura le astrazioni dei concetti con l’ideale metafisico di un’esperienza originaria dell’individuo: “Riflettiamo in particolare sulla formazione dei concetti: ogni parola diviene senz’altro concetto, dal momento che essa non deve servire come ricordo per una esperienza originaria del tutto singolare e individualizzata, cui deve il suo sorgere, ma piuttosto deve adattarsi a innumerevoli casi più o meno simili e cioè, in senso stretto, mai identici, quindi a casi puramente diseguali” (WL 1).

Più tardi Nietzsche rileggerà l’idea che ci siano delle esperienze originarie nel regno favolistico dei ‘mondi dietro ai mondi’, ma manterrà la critica al concetto. Nel primo Nietzsche si suppone ancora un riferimento possibile alla realtà grazie alla metafora, ma non in quanto questa avrebbe qualità espressive più primarie, bensì perché riesce a imitare la realtà mentre il concetto allontana dalla realtà di un grado di illusione maggiore, lavora alla sua “costruzione concettuale” con il cosiddetto conoscere, “la scienza lavora instancabilmente a quel grande columbarium dei concetti che è il cimitero delle intuizioni (WL 2). Il rapporto della metafora imitativa con il concetto rappresenta un processo di mortificazione progressiva: “L’imitare presuppone un accogliere, ed in seguito un trasferire continuamente l’immagine accolta in mille metafore, tutte operanti” (7.490; 75).

La questione decisiva di tale processo di pietrificazione non è tanto che la metafora abbia un ruolo di vittima, ma che sia invece ciò che rende possibile questo sviluppo fatale. Un concetto non è che una metafora intrizzita che riceve apparenza di verità con l’abitudi-

ne: “le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che appunto non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza, monete che hanno perduto la loro immagine e che quindi vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete” (WL 1). La metafora è il grado preparatorio del concetto ha quindi con il concetto stesso una funzione eminentemente strumentale. Con essa deve essere dominata la realtà. “Quale forza ci costringe all’imitazione? chiede Nietzsche e risponde: “L’appropriarsi di un’espressione estranea mediante metafore” (7.490; 75). “Nel filosofo continuano le attività, mediante metafore. Il desiderio di dominio unitario” (7. 473; 57). La metafora raggiunge questo grazie al suo carattere relazionale, essa per prima opera un’equiparazione di ciò che non è uguale: “*Metafora* significa trattare come *uguale* qualcosa che si è in un punto riconosciuto come simile” (7.498; 83). La metafora prende parte alla formazione del concetto in modo elementare, agisce come “la prima forza [...] che fa equiparare ciò che è diseguale, è quindi effetto della fantasia. Su ciò si fonda l’esistenza dei concetti, delle forme, ecc.” (7.625; 225)²⁰.

La fantasia produce le relazioni tra cose molto distanti. Nietzsche la definisce come “la rapida visione di somiglianze” (7.444; 29). Ma: “La somiglianza non è un grado dell’uguaglianza: bensì qualcosa di completamente diverso”²¹ (9.505). I concetti sono perciò soltanto delle “metafore usuali” (7.491; 76)²². Se una metafora è impressa

²⁰ Cfr. 7.487; 72: “Le percezioni dei nostri sensi si fondano su tropi, non già su inferenze inconse. Identificare il simile con il simile scoprire una qualche somiglianza fra cose differenti: ecco il processo primitivo. La memoria vive di questa attività, e si esercita continuamente. Lo scambio è il fenomeno primordiale. Ciò presuppone il vedere figure. [...] Al senso tattile corrisponde la sensazione di causalità. All’inizio noi vediamo le immagini dell’occhio soltanto in noi, udiamo il suono soltanto in noi di qui ad ammettere un mondo esterno c’è un grande passo. La pianta, per esempio, non sente affatto un mondo esterno. Il senso tattile e l’immagine visiva forniscono due sensazioni l’una accanto all’altra in modo empirico, e queste, poiché si presentano sempre assieme, risvegliano la rappresentazione di un collegamento (mediante una metafora, poiché non tutte le cose che si presentano assieme sono collegate). L’astrazione è un prodotto estremamente importante. Si tratta di un’impressione durevole, conservata nella memoria e consolidata”.

²¹ Cfr. dallo *Zarathustra* “Proprio tra le cose più simili tra loro, si insinua la parvenza come la più bella delle menzogne; infatti l’abisso più tenue è il più difficile da superare”. (4.272; 249) – e su questo il capitolo *Metafore: ponti menzonieri*.

²² Il testo WL è su questo punto non molto chiaro. Dice anzitutto: “Mentre ciascuna metafora intuitiva è individuale e senza niente di eguale a sé tanto da saper sottrarsi a qualsiasi catalogazione, la grande costruzione dei concetti attesta la rigida regolarità

nella memoria diventa un concetto: “Un simbolo *contrassegnato* è semprenun concetto: si concepisce ciò che si può designare e distinguere” (7.64). Concetti e metafore non sono diversi qualitativamente, ma solo gradualmente (Cfr. 1.575. e segg., particul. 576)²³. Il concetto è una variazione temporaneamente riuscita della metafora.

Non ci si deve fidare quindi del potere risolutivo della metafora. Essa è a sua volta qualcosa di concettuale nel senso che equipara cose simili. Poi – ad un secondo stadio – si codificano le relazioni che essa produce compiendo così un ulteriore passo verso l'autonomia del linguaggio rispetto alla ‘realtà’²⁴. Con le parole di Nietzsche, accade uno spostamento, una metonimia²⁵, ci si allontana dalla rela-

di un columbarium romano e ispira alla logica quel rigore e quella freddezza che sono propri della matematica. Chi si ispira a questo rigore, potrà credere a malapena che anche il concetto, fatto d'osso come un dado a otto facce e rovesciabile come questo, tuttavia non persiste che come il residuo di una metafora, e che l'illusione della artistica trasposizione di uno stimolo nervoso in immagine, se non è la madre certo è la progenitrice del concetto” (WL 1). Qui potrebbe voler dire che Nietzsche abbia postulato di fatto un'opposizione severa tra intuizione individuale e concetto generale. Ma poco dopo si corregge e si dice che la metafora a sua volta prepara e rende possibile la formazione del concetto: “Quell'impulso verso la formazione di metafore, quell'impulso fondamentale dell'uomo di cui neppure per un attimo non si può non tenere conto, perché allora non si terrebbe conto dell'uomo, è in realtà non represso e anzi a malapena controllato, dal momento che con i suoi prodotti evanescenti, ossia i concetti, viene edificato un nuovo mondo, regolare e saldo come un baluardo” (WL 1).

²³ Lutz Ellrich lamenta il fatto che Nietzsche qui equipari la metafora dell'intuizione che è (presumibilmente) individuale e senza pari, con l'immagine e che quindi appiattisca la differenza tra metafora ‘dinamica’ e ‘fissa’. Le metafore dinamiche sono immagini da cui si arriva ai concetti attraverso dei salti. Lutz Ellrich si difende da questa conseguenza, che comunque riconosce, e che “rovina” la teoria della metafora nietzscheana, potendo essa svilupparsi, in quanto la sua forza consisterebbe nella capacità di sostituire la differenza tra il mondo delle cose e quello dei segni con delle differenze che appartengono al mondo dei segni. Come abbiamo visto il pensiero relazionale di Nietzsche riesce assolutamente a condurre questo spostamento. Ellrich critica la conclusione di Nietzsche sull'uguaglianza della percezione. Ma questo fatto non è aperto da Nietzsche, bensì posto come l'idea per cui gli uomini non potrebbero esistere senza tale uguaglianza di forma. Per ciò la proposta di operare con un concetto ampio di convenzionalizzazioni linguistiche, che permetterebbero ogni volta visioni individuali, non è possibile a partire dalle premesse nietzscheane. Per Nietzsche lo scuotimento delle sicurezze significa un pericolo di vita ed in questo consiste la sua attrazione e il suo potenziale tragico. Cfr. Ellrich (1994), p. 251.

²⁴ Ho esplicitato tale processo come autosuperamento del linguaggio in un altro studio. Cfr. Zittel (1995a).

²⁵ Cfr. ad esempio: “Le astrazioni sono *metonimie*, cioè scambi di causa e effetto. Ora però ogni concetto è una metonimia, ed è per concetti che procede il conoscere” (7.481 e segg.; 67).

zione propria della designazione tra parola e oggetto e ci si avvicina man a mano alle relazioni segno-segno.

Per l'intuizione vale quindi: entrando nell'ambito linguistico, si è lontani da quella che si crede essere la 'realtà vera'. E ciò vale anche per la poesia e la metafora poetica²⁶. L'intuizione, in quanto immagine, entra a far parte della rete delle relazioni con il linguaggio, diventando cioè metafora e il rapporto verticale con la 'realtà' è sostituito dalle relazioni orizzontali nel gioco del rimando tra metafora e concetto. La metafora 'traspone' il sensibile sul non sensibile²⁷. Nell'ultimo Nietzsche il riferimento alla 'realtà' è completamente eliminato, esiste soltanto l'attività metaforica o concettuale nei rapporti orizzontali.

La poesia finge sempre un rapporto con la verità: "Il poeta *sembra* aprire continuamente accessi alla conoscenza della natura e delle cose umane; prima ancora che si sia ben compreso che è una luce fatua quella che cui ammicca in modo così eccitante, già i sensi stanno per essere ingannati da un'altra. Le similitudini, le metafore del poeta non sono date da lui come tali, bensì come nuove identità finora inaudite, mediante le quali sembra dischiudersi un regno della conoscenza [...]: i poeti hanno sempre torto, perché, in quanto artisti, vogliono ingannare e, in quanto artisti, non comprendono l'aspirazione alla suprema verità" (9.77 e segg.; 328).

Da una prospettiva teorico-culturale lo svuotamento delle metafore si è spinto secondo Nietzsche troppo avanti, ed è talmente irreversibile, che *nessuna* poesia può indicare la via d'uscita dalla prigione del linguaggio: "da un lato essa [la musica] è in rapporto col linguaggio in quanto linguaggio universale preverbale rispetto al linguaggio vero e proprio, che è stato completamente saccheggiato, svigorito, sfruttato a fondo dalla retorica e dalla poesia: l'universale malattia di tutti coloro che parlano, l'incapacità di intendersi realmente: se la poesia oggi inventa per tutti, il linguaggio pensa per tutti – l'uomo ne è lo schiavo e nessuno ha conservato la propria individualità sotto questo giogo immane. Elevati dalla musica, bisogna sentirsi posti a una tale distanza, da percepire tutto quanto è

²⁶ Sfugge spesso e volentieri il fatto che per il giovane Nietzsche la musica sola è in grado di esprimere il 'dionisiaco', e non la poesia.

²⁷ Cfr. su questo il saggio di Frank (1989) con il capitolo che porta un titolo analogo: *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*, p. 213 e segg., al mio libro.

uniforme in ciò che è detto e scritto: allora si avrà la sensazione che ogni formazione individuale sia *impossibile*, perché tenta di fondarsi sulla parola e questa porta tutti sulla vecchia strada". (8.260; 307-308)²⁸. In generale afferma Nietzsche: "Rispetto alla musica ogni comunicazione mediante parole è di natura sfrontata; la parola assottiglia e istupidisce; la parola spersonalizza; la parola rende comune il non comune" (12.493; 140)²⁹.

La vera provocazione della comprensione nietzschiana della metafora per la filosofia – e che quest'ultima evita volentieri di vedere – consiste nel fatto che il concetto si chiarisce a partire dalla metafora mentre le teorie convenzionali dell'analisi linguistica (ma anche ermeneutica) procedono in maniera contraria e considerano la metafora a partire dal concetto in termini di deviazione positiva o

²⁸ Il confronto diretto, per esempio, con la dottrina poetica di August Wilhelm Schlegel su subito vedere la differenza dalle concezioni poetiche del primo romanticismo e dal tardo simbolismo sulla metafora: secondo Schlegel "immagini e metafore" non "invecchiano e si consumano [...] solo le immagini veramente belle sono eterne e possono essere utilizzate tutte le volte che si vuole, nella mano di un vero poeta ringiovaniscono sempre. Sono nate al loro posto e non si crede di conoscerle già. Si vede quindi che, anche da questo punto di vista, l'esame delle poesie nei singoli passi non porta a niente: giacché sarebbe facile ritagliare dalle opere più divine delle immagini che, considerate di per sé, potremmo anche rivendere per banali" (1963, p. 252). Oppure Hofmannsthal: "Mi aspettavo una filosofia della metaforica soggettiva; una considerazione dell'impulso a formare metafore che è presente in noi e del dominio incredibile che le metafore che abbiamo creato esercitano sul nostro pensiero agendo a ritroso, – d'altro canto del piacere insaziabile che succhiamo dall'animazione metaforica dalle cose morte. Una rappresentazione chiara dello stato raramente vibrante in cui la metafora giunge su di noi, arriva nella pioggia scrosciante, nel lampo e nella tempesta: da questa illuminazione improvvisa in cui presagiamo per un attimo il grande contesto del mondo, scrutando il presente dell'idea, avvertiamo di questo intero processo mistico che ci lascia la metafora luminoso e reale, come gli dei lasciano nelle dimore dei mortali doni splendenti come pegni del loro presente", Hofmannsthal: *Philosophie des Metaphorischen*, in Hofmannsthal (1979), Bd. I, p. 192. Da un punto di vista storico-letterario è legittimo ricondurre la concezione simbolica della metafora a Nietzsche, giacché la *Nascita della tragedia* e lo *Zarathustra* sono stati recepiti particolarmente dai 'poeti simbolisti', sebbene siano stati spesso fraintesi. È tuttavia inammissibile che tali idee simboliste siano proiettate su Nietzsche come fa ad esempio Streim (1996), pp. 35-85. Le cause di molte interpretazioni sbagliate da parte degli studi letterari risiedono nel fatto che l'"estetismo" di Nietzsche è stato identificato esclusivamente con la posizione della *Nascita della tragedia* ovvero che tutti i pensieri successivi di Nietzsche vengono interpretati alla luce di tale iniziale posizione metafisica. Cfr. su questo più avanti il capitolo: "Sulla problematica dell'interpretazione simbolica e allegorica" (II 7).

²⁹ Soprattutto nella terza parte di questo lavoro esaminerò la 'produzione di parole' di Zarathustra.

negativa. Se la metafora è criticata in quanto non scientifica, perché non oggettivabile³⁰, si esige la sua esclusione dal discorso. Se si ha fiducia nel fatto che possa arricchire il discorso concettuale in qualche modo, questo rimane comunque indiscutibilmente presupposto come punto di partenza sicuro. Si toglie il divieto della metafora e si introduce l'obbligo della trasposizione³¹.

Rovesciando questa considerazione, si eliminano tutte le limitazioni descritte. Ora non è più possibile distinguere nella maniera consueta tra concetto e metafora ovvero nella metafora tra senso 'letterale' e 'metaforico'. Il concetto è esso stesso un'illusione fissata e si rivela 'letteralmente' come 'concetto' problematico e 'metaforico'. Si perde la stabilità del fondamento.

Ciò non viene ad esempio concepito in modo sufficientemente conseguente nello studio approfondito, uscito qualche anno fa, di Tebartz van Elst sulla *Ästhetik der Metapher in Nietzsche*³². Qui si elabora sì la valenza cognitiva della metafora, ne viene riconosciuta la sua dimensione retorica, ma non vengono accettate le conseguenze che ne derivano. Il carattere relazionale della metafora viene tralasciato dalla Tebartz van Elst a favore di un'analisi puntuale della sua genesi. Nemmeno il testo metaforico viene analizzato in modo articolato, – la Tebartz van Elst cita en passant lo *Zarathustra* e questo con il parere negativo secondo la teoria della metafora di Black per cui non si tratterebbe di un discorso metaforico. Max Black è un filosofo analitico, di quelli ben disposti nei confronti della metafora. Secondo Black si deve distinguere per ogni termine tra un senso metaforico e un senso letterale, anche se in una frase la "parte letterale" funge da "cornice" per la metafora, la metafora al contrario come "focus" per il resto della frase. L'interazione tra concetto e metafora nella frase viene discussa in termini di interazione dinamico-produttiva. Tebartz van Elst trae la conclusione per cui "la simbolica dello scritto nietzscheano *Così parlò Zarathustra* non è un caso di metafora poiché qui non è più possibile distinguere nella forma rappresentativa tra focus e cornice"³³. *Questa visione non*

³⁰ Con 'oggettività' qui si può anche comprendere una 'minima caricabilità' delle relazioni tra concetti e/o metafore.

³¹ Cfr. su questo l'«Excursus sull'appiattimento della differenza di genere letterario ...» (II, 7)

³² Tebartz-van Elst (1993).

³³ *Ivi*, p. 145.

può tuttavia essere constatata solo *en passant*; la conoscenza del fatto che lo *Zarathustra* non si inserisca nella teoria metaforica di Black, dovrebbe avere conseguenze per la teoria stessa. Lo *Zarathustra* consiste di relazioni metafora-metafora e necessita di una descrizione teorica adeguata.

A differenza della posizione più radicale di Nietzsche, le teorie della metafora appena delineate rimangono orientate ancora alla negazione del linguaggio concettuale. Tebartz van Elst prende in visione la metafora a partire dal linguaggio concettuale, come prima cosa, poi mescola la dimensione relazionale della metafora, ed infine assume la referenzialità come criterio di misura e afferma la frantumazione o l'indebolimento dell'ordine logico come prima conseguenza della metafora rimasta intatta. Il "senso metaforico" deve quindi nascere dalle "rovine del senso letterale"³⁴ e costruire le basi di un nuovo ordine logico di diversa natura. Senza tener conto della teoria della cultura e della problematica sulla verità che Nietzsche affronta, la Tebartz van Elst elabora la sua teoria della metafora a buon diritto come una dottrina salvifica³⁵. Pensa di aver bisogno soltanto di ricordare la base metaforica obliata e la metafora si trasforma in un "luogo dell'emancipazione, della liberazione della ragione moderna", "il palcoscenico appropriato della tensione umana verso la verità"³⁶.

Che cosa accade adesso che si rovescia la prospettiva, cercando sia di capire il concetto a partire dalla metafora, che procedendo non in modo puntuale, ma indagando il rapporto delle relazioni metafore-metafore, da un lato, e le relazioni concetto-concetto o concetto-metafora, dall'altro? Abbiamo già citato la definizione nietzscheana: "I concetti sono relazioni, non astrazioni" (7.558). Si

³⁴ *Ivi*, p. 147.

³⁵ Anche la teoria della *Ästhetischen Rationalität* di Stierle (1996) afferma "un antagonismo non risolvibile tra retorica e poesia" (p. 224), anche se Stierle assegna alla retorica i rimandi sintattici e relazionali, intendendo però di poter definire la metafora poetica solo in relazione al suo carattere di evento irripetibile (pp. 226-229). In maniera simile, richiamandosi a Ricoeur e Blumenberg, anche l'intuitivo carattere della metafora è messo in risalto da Lobsien (1988), pp. 66-69 e inserito nella "relazione dei segni che passa in una trascendenza del discorso sulla realtà" (p. 66). A ragione Menninghaus (1980) insiste invece sulla contestualità della metafora poetica con veemenza pp. 133-165. Vi si ritrova anche una chiara critica alla "metafora assoluta" di Blumenberg.

³⁶ *Ivi*, p. 212. Per una dettagliata critica dell'interpretazione di Tebartz van Elst dell'estetica della metafora in Nietzsche, cfr. Zittel (1996c).

comprende questa definizione a partire dallo sfondo della differenza graduale tra metafora e concetto. Secondo Nietzsche esistono vari modi di collegare i segni che conducono a mondi diversi di segni o mondi metaforici, anche se nessun mondo metaforico possiede una posizione privilegiata in rapporto ad una qualche 'verità' o 'realtà', ma uno è più insolito dell'altro:

"Non esistono peraltro vere e proprie espressioni, *né vere e proprie conoscenze, che siano prive di metafora*. Sussiste tuttavia in proposito un'illusione, cioè la *fede* in una *verità* dell'impressione sensoriale. Le metafore più ordinarie ed usuali vengono oggi considerate come verità e come misure per le metafore più rare. In realtà domina qui unicamente la distinzione tra abitudine e novità, tra frequenza e rarità.

Il conoscere è unicamente un lavorare con le metafore più gradite e quindi un'imitazione che non è più sentita come imitazione. Di conseguenza il conoscere non può naturalmente penetrare nel regno della verità.

Il pathos dell'impulso verso la verità presuppone l'osservazione che i differenti mondi metaforici siano in dissidio ed in lotta tra loro, ad esempio il sogno, la menzogna, ecc., e la concezione ordinaria e usuale: uno di questi mondi è il più raro, l'altro il più frequente. L'uso ripetuto combatte contro l'insolito. Di qui il rispetto della realtà della veglia per il mondo del sogno. Poesia" (7.491; 76).

Le irritazioni nascono quando i mondi metaforici vengono rinchiusi e necessitano di dare una risposta alla domanda indecidibile su quale sia il mondo 'vero'.

Se la questione della verità nel pluralismo dei mondi metaforici nietzscheani non può essere decisa, è almeno possibile descrivere le differenze tanto funzionali (a), quanto tipologiche (b) sul modo in cui avvengono i collegamenti, anche se non esiste una divisione assoluta tra reti metaforiche e reti concettuali. a) Davidson è il fautore della proposta più radicale per una 'differenziazione pragmatica' tra metafora e concetto³⁷: non tutto ciò che si può tradurre è metafora, senza che escano delle affermazioni senza senso o false. Questa proposta non svalorizza la metafora, dice soltanto che ha un'altra funzione rispetto ai concetti usuali. Ma, per quanto ne sappia, Davidson non dice niente su come tale funzione della metafora

³⁷ Cfr. Davidson (1986 a/b).

dovrebbe essere. Per farlo si dovrebbero (b) prendere in considerazione le diverse forme ed effetti delle modalità di collegamento ogni volta diverse. Ma poi: mentre la metafora mostra molte possibilità di riferimento con altre forme 'poietiche', sul piano sensibile e sintattico, i concetti progettano soltanto costrutti fissi a paragone con essa per costruirsi la loro 'realtà'. I concetti seguono delle relazioni deduttive, la loro relazionalità è sempre perciò interferenziale. Anche con una comprensione molto ampia di inferenzialità è chiaro che le relazioni metaforiche possono essere costruite in modo molto più libero. A differenze delle impalcature concettuali, legate ad uno scopo e quindi rigide, secondo Nietzsche le opere d'arte si organizzano in una struttura di costellazioni metaforiche flessibili che possono intensificarsi in contesti stringenti sempre nuovi, in cui le metafore si interpretano vicendevolmente come un "mosaico di parole in cui ogni parola, come risonanza come posizione, come concetto fa erompere la sua forza a destra e a sinistra e sulla totalità"³⁸.

(b) *Pensare per processi*

Le opere d'arte, comprese come strutture di relazione, richiedono di essere contemplate in un modo adeguato. Se tutto è in relazione con tutto, e può essere attraversato in varie direzioni, si nega la possibilità di un'interpretazione che separa. Più importante della singola parola o della singola frase, è la conoscenza dei contesti³⁹. Per lo *Zarathustra* risulta centrale ciò che Nietzsche ha detto dell'*Anello* di Wagner sulla base del calcolo estetico della composizione: "L'anello dei Nibelunghi è terribile *sistema di pensieri senza la forma concettuale del pensiero*". (8.203; 255). Tale concezione delle opere d'arte – sorprendentemente vicina alle idee estetiche di Adorno –

³⁸ GD, Quello che devo agli antichi 1; 154. Per il proseguo della discussione delle conseguenze, risultanti dalle possibilità di collegamento diverse tra metafore e concetti, cfr. l'"Excursus sul livellamento della differenza di genere tra filosofia, arte e letteratura".

³⁹ Cfr.: "Nella parola pronunciata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata. La connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa concepire con le immagini e con i concetti: la stessa cosa si può osservare anche in Shakespeare, per esempio, in cui Amleto in un senso simile parla più superficialmente di quanto non agisca, sicché la dottrina amletica precedentemente menzionata si può facilmente ricavare non dalle parole, ma da una più approfondita contemplazione dell'insieme e da uno sguardo sintetico su di esso" (GT 17; 112).

esige una diversa forma di pensiero. Se si intende cogliere la logica delle immagini senza il concetto⁴⁰, ecco che si devono seguire delle relazioni orizzontali o produrle. Nietzsche chiama questo processo Pensare in processi: “*Pensare in processi visibili e sensibili*, non in pensieri, è l’elemento propriamente poetico: questo si manifesta nel mito; al quale non sta alla base un pensiero, come comunemente si crede, ma esso stesso è pensare, non però in concetti: voglio dire un’immagine del mondo che non si può costringere in parole, bensì in processi. [...] I pensieri espressi dall’eroe del poema non sono i pensieri del poeta in quanto poeta: egli pensa in processi la sequenza delle scene e ciò che accade, questo è il suo pensiero. Solo i molti poeti a metà – cioè gli artisti che non sono interamente poeti – provocano confusione su questo punto”. (8.203; 255-256; Cfr. anche UB IV 9, 1.485). Il concetto nietzscheano di un pensare in processi rende concreti e conferma i riferimenti intertestuali, presentati nella prima parte, in termini di forme di riflessione relazionale. Anche ciò

⁴⁰ Nella sua discussione psico-fisiologica della coscienza, Nietzsche opera anche con il pensiero per immagini. Nietzsche parla di un pensiero inconscio: al di sotto dell’ondata di coscienza le immagini sono già state associate, i concetti non hanno alcun influsso su tale collegamento, nessuna capacità di disporne, al contrario: è la sequenza delle immagini a determinare ogni volta ciò che sarà poi il concetto. Dai collegamenti già realizzati, i concetti ne scelgono alcuni e attraverso quelli si concepiscono delle catene fisse e praticabili. Cfr.: “Anche la moralità non ha altra fonte se non l’intelletto, qui però la catena connettiva delle immagini agisce diversamente che nell’arte o nel pensiero: essa stimola all’azione”. (7, 450, 19[93]; 35). “Il pensiero inconscio deve prodursi senza concetti e quindi con intuizioni. [...] Questo pensiero mediante immagini non è sin dal principio di natura rigorosamente logica, si tratta tuttavia di un procedimento logico, in misura più o meno grande. Il filosofo si sforza in seguito di sostituire un pensiero concettuale in luogo del pensiero mediante immagini. Anche gli istinti sembrano consistere in un siffatto pensiero attraverso immagini, che alla fine diventa stimolo e motivo” (7.454; 39-40). E:

“Si deve già nel pensiero ciò che si cerca per opera della fantasia – solo in tal caso la riflessione può dare il suo giudizio. La riflessione fa questo misurando il suo oggetto con le usuali concatenazioni, tante volte sperimentate.

Nel pensare per immagini, che cosa c’è propriamente di “logico”? –

L’uomo prosaico ha poco bisogno di fantasia, e ne ha poca.

C’è in ogni caso qualcosa di artistico, in questa produzione di forme, nelle quali qualcosa si presenta alla memoria: essa *enuclea questa forma*, in tal modo rafforzandola. Pensare significa mettere in evidenza. Nel cervello esistono molte più serie di immagini di quante ne vengano consumate per pensare; l’intelletto sceglie rapidamente immagini simili; ciò che è stato scelto produce a sua volta una grande profusione di immagini: l’intelletto sceglie di nuovo rapidamente una di queste, ecc.

Il pensiero cosciente consiste soltanto in un estrarre, mediante la scelta, certe rappresentazioni. È la lunga strada che porta all’astrazione”. (7.445; 30-31, sottolineatura C.Z.).

che è stato detto a proposito del superamento dell'intuizione, nel rapporto con le relazioni apollinee, riceve qui una conferma⁴¹.

Quanto queste idee siano lontane dagli interpreti di Nietzsche, è testimoniato da due autori: Simon afferma nella sua postfazione allo *Zarathustra*, che si richiama alla postfazione di Colli⁴², che "il linguaggio è un collegamento sensibile con l'apparenza. Al posto di tale apparenza nello *Zarathustra* si mostra ovunque l'immediatezza dionisiaca'. Essa irrompe e spezza l'apparenza dei contesti logici". Colli afferma inoltre (e Simon lo cita approvandolo): "Nello *Zarathustra*' non c'è un'unica idea che ne intende un'altra o che le si oppone, giacché le sue radici sprofondano direttamente nell'immediatezza dove c'è il niente che potrebbe essere distrutto"⁴³.

Nietzsche sapeva definire tali comprensioni filosofiche della poesia, le quali conoscono soltanto l'alternativa tra la piatta razionalità dell'intelletto e l'immediatezza dionisiaca: "...poichè l'uomo teoretico capisce esattamente quanto un sordo della musica, ossia entrambi vedono un movimento che appare loro privo di senso [...]; finché si è in balia del poeta, si pensa con lui, come se si fosse soltanto un essere che sente, vede e ode; le riflessioni che si fanno sono concatenamenti dei fatti che si vedono, cioè causalità reali, non logiche" (UB IV, 1.485 e segg.; 57-58).

(c) *Esoterica/Essoterica*

Tuttavia non è un caso che gli interpreti abbiano sempre compreso lo *Zarathustra* 'in modo immediato'. Già nell'introduzione ho citato la contrapposizione descritta da Simon tra momenti teorici ed espressivi nella filosofia nietzscheana⁴⁴, la quale dovrebbe dar conto del 'passo indietro' dello *Zarathustra* e dei componimenti po-

⁴¹ Anche Adorno critica di conseguenza il *Dogma della chiarezza* delle opere d'arte, alla ricerca del nocciolo ideologico e insiste sul calcolo relazionale della loro costituzione. Cfr. Adorno (1973), p. 145 e segg.

⁴² Simon (1994), p. 355.

⁴³ *Ivi*, p. 356 e Colli (4.415). Cfr. anche Allemann (1956 e 1974), Sonoda (1972), Naumann (1985), de Bleckere (1979), Wohlfart (1991), che mantengono come controprova la GT e fraintendono lo *Zarathustra* come riscatto dionisiaco. Djuric (1986) afferma addirittura che la descrizione nietzscheana del ditirambo nella GT 2 vale "completamente per lo *Zarathustra*", p. 89 e segg.

⁴⁴ Simon (1991), p. 1:

etici. Le poesie vengono inserite nell'effetto essoterico di Nietzsche. Per contro, soprattutto il lascito, viene assunto come luogo deputato a contenere i teoremi esoterici, cioè filosoficamente stringenti, da ricostruire. Simon si richiama molto spesso⁴⁵, in particolare, alla seguente citazione: "Essoterico – esoterico 1. – Tutto è una volontà contro le volontà 2 E non esiste alcuna volontà 1 Causalismo 2 Non esiste nessun rapporto causa-effetto". (12.187). Cfr. a.: "Non esiste alcuna volontà" (11.175; anche 10.663; 12.391; 13.394), e: "'Volontà' – una cosalizzazione fasulla" (12.26). Questa citazione è di fatto molto istruttiva. Nietzsche vi spiega come, da un lato, vengono concretizzare essotericamente formule quali 'volontà' o 'causa-effetto' da una diversa prospettiva per ragioni di semplificazione (che promuovono la vita); dall'altro, si osserva e neutralizza tale concretizzazione considerandola esotericamente una finzione. La doppia prospettiva è esplicitata da Nietzsche stesso (ad es. in JGB 30, GM III 25, 26) o è usata implicitamente; in quest'ultimo caso Nietzsche distingue ad esempio tra una percezione miope da vicino (essoterica) e uno sguardo d'insieme (esoterico) con conseguenze che guardano lontano (FW 343), oppure tra la prospettiva essoterica del profano e quella esoterica dell'artista (VM 144). Proprio in tale prospettiva artistica trova rappresentazione il rapporto tra esoterica ed essoterica in modo contrario a quanto fino ad ora ha considerato la ricerca nietzscheana. Proprio il gioco estetico dei rimandi risolve le concretizzazioni. Per contro, tutte le considerazioni che nel lascito si trovano isolate e tetiche, inducono facilmente gli interpreti a ricostruire a partire da esse delle 'dottrine ultime' e a porre alla base del pensiero di Nietzsche qualcosa come una filosofia della volontà di potenza. Qui si crede che Nietzsche, paradossalmente, abbia una concettualità concretizzata essotericamente del 'volere' in termini di una dottrina esoterica. Più plausibile risulta, invece, cercare l'esoterico non in una teoria estrapolata in tal modo, bensì nell'intreccio che nasconde le relazioni dei collegamenti artistici, nell'arrangiamento estetico delle complesse costellazioni metaforiche.

Il piano esoterico sta per il piano della mediazione, quello es-

⁴⁵ Ad es. Simon (1986), pp. 65-72. Sulla problematica esoterica-essoterica si sono confrontati soprattutto Holger Schmid (1984) e Volker Klein (1994). In particolare la posizione di Klein è decisamente opposta alla mia, dato che localizza prevalentemente l'esoterico nel singolo frammento.

soterico per quello dell'immediatezza. Purtroppo la storia della ricezione nietzscheana si è orientata prevalentemente sul piano degli effetti immediati. Per lo *Zarathustra*, il quale si dichiara nel sottotitolo un "libro per tutti e per nessuno"⁴⁶, si potrebbe postulare un modello di rapporto testo-lettore in senso dinamico-agonale, vale a dire: laddove il lettore è caduto nell'immediatezza, si sposta fuori dal testo e viene manipolato da quest'ultimo con formulazioni essoteriche; invece il (buon) lettore, che al testo si oppone attivamente e interpretante, pensa in processi e contribuisce egli stesso a formare attivamente l'intreccio esoterico dei rimandi.

3. Prospettivismo estetico⁴⁷

In questo capitolo indagherò le ampie conseguenze che il concetto nietzscheano di relazione ha sul suo prospettivismo, le discuterò in generale ed esplicherò la prassi estetica che ne deriva.

Se è possibile comprendere il mondo come somma di interpre-

⁴⁶ Il procedimento che prevede di nascondere, grazie alla tecnica letteraria, le idee esoteriche è postulato già da Clemente di Alessandria in *Gli stromati*. (*Teppiche wissenschaftlicher Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie (Stromateis)*) Bd. 1-3, München 1936-38: "A causa dei lettori che arrivano senza remore e impreparati, come già dice il nome, le nostre trattazioni devono intrecciare tappeti ugualmente colorati; nel continuo scambio devono passare da un oggetto agli altri e nel corso della rappresentazione spesso chiudere in loro un altro senso, diverso da quello che le parole danno a vedere. 'Coloro che infatti cercano l'oro', dice Eraclito, 'scavano molta terra e trovano poco'; ma quelli che appartengono autenticamente alla 'stirpe aurea', vanno alla ricerca di ciò che è loro affine, ne troveranno in minima quantità. La scrittura troverà infatti *un* lettore che la comprenderà", (IV libro 4, 1-2), citato da Altenhofer (1993), p. 270.

Anche in Heine è presente la prospettiva esoterica-essoterica in maniera chiara, come in: Heine (1981), Bd. 3, *Reisebilder*. Prima parte. Cfr. anche: Heine (1981), Bd. 3, *Reisebilder* [Impressioni di viaggio], Terza parte. Cfr. anche: "Diversamente stanno le cose nella scuola romantica; qui le peregrinazioni di un cavaliere hanno ancora un significato esoterico, alludono forse alle peregrinazioni della vita in generale", Heine (1981), Bd. 5, *Die romantische Schule* [La scuola romantica], p. 367. Cfr. su questo Altenhofer (1993), p. 104 e segg.

⁴⁷ È molto promettente il titolo di Thomas Müller (1995): "Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche" [La poetica della filosofia. Il principio del prospettivismo in Nietzsche], – poco offrono però le sue argomentazioni, che si esauriscono per lo più nel contesto ingiudicabile di abbondanti citazioni sul tema provenienti dalla letteratura secondaria. Più ricco di prospettivismo poetico è invece lo studio di Michael Neumann (1991), pp. 536-584.

tazioni che provengono ogni volta da prospettive dipartenti da esso, ecco che ogni punto di osservazione trova la sua limitazione e relativizzazione nel conflitto con altre posizioni e *non tanto nel senso di un riconoscimento intersoggettivo orientato al consenso, bensì sulla sua integrazione in un contesto di potere.*

Che Nietzsche, nel citare la prospettiva come condizione di conoscenza, debba al contempo assumere un meta-punto di vista da cui può descrivere la limitatezza delle prospettive (Kaulbach/Gerhardt)⁴⁸, è una constatazione che può sicuramente essere messa in discussione. Per Nietzsche non esiste *la* prospettiva del prospettivismo né il tentativo di una rioggettivazione filosofico-trascendentale del suo prospettivismo (che ha in mente in particolare Kaulbach in relazione a Nietzsche). È possibile soltanto assumere le diverse posizioni all'interno della compagine relazionale senza però che queste raggiungano mai un meta-piano.

“In qualche modo noi ci troviamo al *centro* – da una parte per l'immensità del mondo, dall'altra, per la piccolezza del mondo infinito. Oppure l'atomo ci è più vicino dell'estremo limite del mondo? – Il mondo è per noi qualcosa di più di un compendio di relazioni misurate in un certo modo? Appena questa misura arbitraria viene a mancare, il nostro mondo si *dissolve!*” (9.454, 11[36]; 342)⁴⁹.

Già da solo il prospettivismo nietzscheano non può essere oggettivato filosoficamente in senso trascendentale, giacché ogni conoscere si basa interamente sulla possibilità dell'errore e dell'apparenza delle proiezioni umane. Nessuna via porta fuori da tale possibilità di errore. Gli errori non possono essere corretti o trascesi, ma solo potenziati: “Il nostro conoscere e sentire è come un punto nel sistema: come un occhio la forza e il campo visivo del quale crescono lentamente, abbracciando estensioni sempre

⁴⁸ Cfr. contrariamente Gerhardt (1989b): *Die Perspektive des Perspektivismus*, in particolare p. 263 e segg.

⁴⁹ Cfr. 9.308, 6[429], 517: “Tutte le relazioni sono per noi importanti, sono tutte *figure sullo specchio*, non le relazioni vere. Le distanze sono quelle ottiche sullo specchio, non le vere. “Non c'è mondo se non c'è specchio” è un'assurdità. Ma tutte le nostre relazioni, per quanto esatte, sono descrizioni dell'uomo, *non del mondo*: sono le leggi di quest'ottica sublime, dalla quale non abbiamo possibilità di distaccarci. Non è parvenza, non è illusione, ma è una struttura cifrata, nella quale si esprime una cosa ignota, – per noi assolutamente distinta, fatta per noi; la nostra posizione umana verso le cose. Così, le cose si sono celate”.

più vaste. In tal modo *nulla* si cambia nel mondo reale, ma questa costante attività dell'occhio trasferisce tutte le cose in un'attività costante, crescente, dilagante. Siamo noi a vedere nel mondo le nostre leggi e, viceversa, non possiamo concepire queste leggi se non come conseguenza di questo mondo su di noi. Il punto di partenza è l'illusione dello specchio, noi siamo *immagini viventi riflesse dallo specchio*. Che cos'è dunque la conoscenza? Il suo presupposto è una limitazione erronea, come se esistesse un'unità di misura della sensazione; ovunque si trovano specchi e organi del tatto, nasce una sfera. Se col pensiero, si elimina questa limitatezza si elimina anche la conoscenza – concepire “relazioni assolute” è assurdo. L'errore è quindi la parvenza alla base della conoscenza. Solo mediante il confronto di molte parvenze nasce la verosimiglianza, dunque gradini di parvenza. – Egualmente il linguaggio è una presunta e affina sempre più tali errori in modo che scoprano sempre più innumerevoli contraddizioni, e con ciò si diminuisce la quantità di errori possibile o si esaspera l'errore. “Verità”, a dire il vero, si trovano soltanto nelle cose *inventate* dall'uomo, per esempio il numero. Egli vi mette dentro qualcosa e poi lo riscopre – questo è il modo della verità umana. Inoltre, la maggior parte delle verità sono *solamente* verità negative, “questo è quello, l'altro *non* è”, (per lo più espresse in maniera positiva). Questa è la sorgente di *ogni progresso* di conoscenza. Il mondo dunque è per noi la somma delle relazioni rispetto ad una sfera limitata di ipotesi fondamentali erronee. Le leggi dell'ottica sono tutte degli errori, egualmente quelle dell'orecchio. [...] – Dunque la limitatezza della forza e il continuo porre in rapporto questa forza con un'altra è “conoscenza”. Non il soggetto rispetto all'oggetto, ma qualcosa di diverso. Il presupposto è un'illusione ottica di anelli che *non esistono affatto*. La conoscenza è essenzialmente *parvenza*” (9.311 e segg., 6[441]; 520-521).

Anche senza dover trovare un meta-punto di osservazione è senza dubbio possibile conoscere la limitatezza di una prospettiva e superarla metodologicamente cambiandola. Più si è capaci di scambiare i punti di osservazione e di metterli, a loro volta, in relazione, più ampio e complesso diventa l'ensemble da ottenere con le immagini progettate in modo pluriprospektico. Il quadro d'insieme non può più essere però positivo, non può più essere per così dire colto da una meta-prospettiva o addizionalmente dalla somma delle singole

prospettive.⁵⁰ Non è possibile tenere sott'occhio simultaneamente le diverse possibilità di relazione chiaramente. Semmai, si potrebbe anticipare provvisoriamente una visione del tutto a partire da angolazioni prospettiche ridotte, ma sempre però nella consapevolezza delle modificazioni ancora ignote che sono da aspettarsi. Il seguente passo molto noto sembra confermare questo pensiero solo parzialmente:

“Esiste soltanto un vedere prospettico, soltanto un ‘conoscere’ prospettico; e quanti più affetti lasciamo parlare su una determinata cosa, quanti più occhi differenti occhi, sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro ‘concetto’ di essa, la nostra ‘obiettività’” (GM III 12; 323).

‘Completezza’ è da intendersi qui non in senso matematico come criterio ‘concettuale’ o ‘di oggettività’. Non è dedotta logicamente o completata attraverso i numeri. Il concetto di qualcosa è ottenuto secondo Nietzsche non sul mero piano dell’intelletto. Piuttosto il concetto di una cosa si forma attraverso l’uso dell’intuizione che rende visibile le sue sfaccettature e deve essere il più possibile carica affettivamente. Questo è tanto più significativo, quanto più si pensi che Nietzsche rovescia in tal modo le concezioni tradizionali dell’estetica filosofica: il concetto di conoscenza dell’intuizione veniva infatti ottenuto sforzandosi di tenerlo libero dall’offuscamento degli affetti grazie ad una pura intuizione intellettuale o oggettiva. A tal scopo il soggetto dell’intuizione era stato disindividualizzato (ad esempio in Schopenhauer era stato trasformato nel ‘chiaro occhio del mondo’). Un tale soggetto sovraperpersonale della conoscenza dovrebbe liberarsi dall’intreccio delle relazioni (a cui il concetto rimane attaccato) oltre la visione delle idee e poter trovare un accesso immediato all’essenza delle cose. La possibilità di trascendere la rete delle relazioni è non soltanto esclusa teoricamente, ma non è nemmeno un fatto gradito per il soggetto conoscente nietzscheano, legato agli affetti. Esige piuttosto, “che si [sappia] utilizzare per la conoscenza *diversità* delle prospettive e delle interpretazioni affettive” (GM III 12; 323). Al contempo si abbandona anche l’idea di poter cogliere la forma di una cosa attraverso l’intuizione e con

⁵⁰ Nietzsche afferma, l’‘essere’ del mondo di relazione è “essenzialmente diverso in ogni punto: preme su ogni punto, ogni punto le si oppone – e queste addizioni sono in ogni caso del tutto *incongruenti*” (13, 271; 61).

un unico atto. Nella sua concezione Nietzsche insiste invece sullo scambio continuo delle prospettive ogni volta limitate. Si passa dai diversi punti di vista, che si limitano e in concorrenza tra di loro. In tal modo, sul piano dell'intuizione, il momento sensibile si posiziona dietro a quello strutturale della coordinazione relazionale. L'intuizione assume i compiti discorsivi e di collegamento che erano tradizionalmente riservati al concetto.

Si deve rifiutare anche l'idea per cui Nietzsche opererebbe con pensieri di completamento euristico, infatti non si valuta adeguatamente il complesso carattere dinamico della costellazione prospettica aggiungendo semplicemente tutti i vari punti di vista.

Nel caso in cui Nietzsche dovesse solo aver pensato, nel punto controverso, ad una diversa comprensione della completezza, sarebbe tornato indietro rispetto a quelle visioni da tempo raggiunte. È soprattutto difficile conciliare l'idea di un riferimento ad una "stessa cosa" con altri pensieri nietzscheani, che mettono in risalto come la prospettiva condizioni la concezione degli oggetti.

Come è possibile, a questo punto, chiarire in maniera plausibile la comprensione nietzscheana dell'oggettività? A partire dal passo sopra citato si possono discutere in alternativa i criteri per stabilire l'oggettività secondo due linee di pensiero: la prima, puntuale, in relazione al riferimento oggettivo di una o più prospettive; la seconda, strutturalmente dinamica, in relazione alla costellazione dei singoli riferimenti tra loro, liberi dal riferimento oggettivo diretto. Nel primo caso si dovrebbe pensare la 'produzione' di oggettività come mescolanza di molte immagini costituite che provengono da prospettive diverse. Ne verrebbe fuori un risultato sovradeterminato in molti modi, che non è risolvibile né univocamente né come quadro complessivo 'oggettivo' in tal senso, perché completo e composto da tanti pezzi come quelli di un puzzle.

Ma questa idea convince solo fino a quando non si suppone un oggetto vero e proprio, per così dire inquadrato con le immagini che abbiamo progettato, e si contrabbanda di nascosto un riferimento ontologicamente privilegiato a cui debbano essere ancorate tutte le conoscenze.

Nel secondo caso l'oggettività dovrebbe essere concepita come uno stato acuto e transitorio che risulta dalle costellazioni diverse delle prospettive, dirette anch'esse in maniere diverse, e quindi dal contesto globale che ne viene fuori (cfr. sopra).

Entrambe le visioni dipendono (logicamente, non temporalmente) l'una dall'altra secondo gli aspetti seguenti: anzitutto si vanno a costituire i supposti oggetti fittizi, poi le loro proiezioni fittizie vengono messe in relazione, inserite in costellazioni diverse (come nella scienza) o in ordine: "Il mondo dunque è per noi la somma delle relazioni rispetto ad una sfera limitata di ipotesi fondamentali erranee" (9.312; 521).

Entrando nel campo dell'estetica, in relazione a queste argomentazioni teorico-conoscitive sul prospettivismo relazionale, si dovrebbe guardarsi bene dal considerare placata l'esigenza nietzscheana di "oggettività" e dal non prenderla più sul serio in senso cognitivo. Lo si deve dire in particolare contestando Bernd Bräutigam che vuol *descrivere* il prospettivismo estetico, credendo però di poterlo chiarire con il concetto di ironia: "Il procedimento ironico di Nietzsche consiste nella costellazione delle modalità di osservazione prospettiche che si escludono a vicenda. Tale costellazione deve evitare che le singole affermazioni, anche nella loro dogmatica articolazione, possano essere recepite come rigide verità [...]; la costellazione di varie prospettive all'interno del testo evita che uno stato di cose colto da un particolare punto di vista possa essere preso per il tutto, anche laddove si finga il tutto nella singola affermazione dogmatica"⁵¹. Tale rappresentazione, che Bräutigam collega allo stile aforistico della scrittura nietzscheana, riguarda anche lo *Zarathustra*, come mostrerò. Tuttavia il prospettivismo estetico non dovrebbe essere ridotto ad un'"interazione tra dogmatica ed ironia". Il procedimento estetico nietzscheano non consiste di "temerarie espressioni d'arte", non consiste di strategie della "finzione", bensì riflette da un lato la necessaria autorelativizzazione nel processo conoscitivo che risulta dalla visione di un 'mondo' fatto di relazioni; dall'altro, tuttavia, intende portare una cosa al suo "concetto" grazie al processo estetico e quindi, diversamente dalla modalità tradizionale, cioè attraverso delle costellazioni prospettiche⁵².

⁵¹ Bernd Bräutigam (1977): *Verwegene Kunststücke. Nietzsches ironischer Perspektivismus als schriftstellerisches Verfahren*, p. 59 e segg.

⁵² Bräutigam (1977) constata quindi alla fine del suo contributo, che attraverso la "relativizzazione prospettivistica" il lettore diventa incerto e quindi starebbe "il suo modo di rappresentare starebbe in antitesi con le affermazioni contenutistiche. Tuttavia imperisce questo antagonismo non appena lo interpreta come una semplice offerta al lettore, di "piazzare il peso del rappresentato sulla rappresentazione [...], ponendo il

Vorrei mostrare, come conclusione del capitolo, un'importante conseguenza delle argomentazioni fino a qui esposte sulla relazionalità e sul prospettivismo ovvero l'idea per cui un intreccio dinamico-agonale di relazione permette di far valere prospettive che sono al contempo diverse e tra loro discordi senza doverle per questo mediare né sintetizzare. Tale contesto soltanto riesce a cogliere adeguatamente la rappresentazione estetica, dato che essa riesce a liberarsi, come già visto per il concetto di opera, dalle idee tradizionali di unità e dalle esigenze di coerenza. Nella cornice estetica l'unità può essere concepita come interazione di prospettive anche concorrenti e quindi in termini di unità differenziale. Vorrei mettere al sicuro le mie esposizioni circa l'assunzione olistica da parte di Nietzsche di un contesto globale, dal fraintendimento per cui – come per lo più accade per le posizioni olistiche (ad es. in Quine) – tale assunzione sarebbe collegata con aspettative di coerenza e convergenza. Nietzsche porta avanti un concetto di verità non teorico-coerente, ma – se vogliamo far passare questa espressione – contestualistico. Si dice “vero” solo ciò che è considerato tale all'interno dell'attuale costellazione prospettica predominante. Ma tale ‘verità’ vale anche per questa situazione; è definita in senso relazionale nei confronti delle prospettive dominanti e non è completamente relativistica. Quindi anche per Nietzsche non si devono comprendere le posizioni formulate nell'intreccio artistico dei rimandi nello *Zarathustra* come fisse né come affermazioni a piacere, bensì determinate in base ai loro contesti. E quindi devono passare il vaglio dell'interpretazione.

(a) *Arte versus vita*

Se si esclude di principio di trovare un accesso alle ‘cose in sé’, ecco che è possibile rimanere ancora sul piano orizzontale delle relazioni e lasciarvi interagire le possibili prospettive. Per l'interpretazione del testo, ciò significa concretamente che, da un lato, non si può assolutizzare e liberare un singolo punto di vista all'interno della compagine agonale dei vari punti di vista, spiegando ad esempio

come davanti al cosa”, e in tal modo – e così gli scappa la formulazione traditrice – “la riflessione cade nella mancanza di vincoli tipica dell'estetica” (p. 57). A questo punto poteva trovare già prima che, in generale, è possibile vivere con l'arte (p. 58). Cfr. contro tale posizione il seguente capitolo: “arte versus vita”).

un'affermazione del personaggio fittizio Zarathustra in relazione alla sua dottrina o addirittura a quella del suo autore Nietzsche; dall'altro, in generale, che sulla base della teoria relazionale di Nietzsche non si deve dedurre alcuna preferenza per una singola prospettiva. Come abbiamo visto, avrebbe poco senso porre una prospettiva assolutamente, infatti ciò sarebbe come rinunciare volontariamente al potenziale conoscitivo delle altre ottiche. Tuttavia accade spesso che tutte le posizioni nietzscheane vengano interpretate a partire da una singola prospettiva, quella della vita.

Se si considera la frase della prefazione alla *Nascita della tragedia*, che viene spesso citata, apparirebbe confermata questa idea: considerare “*la scienza dall’ottica dell’arte e l’arte dall’ottica della vita...*” (GT, Pref. 2).

Se non si presta attenzione ai puntini di sospensione alla fine della frase, si arriva ad una semplice gerarchizzazione di prospettive, con quella finale della vita. Riconoscendo invece quello che c'è nel testo, ecco che si è invitati da quei puntini a continuare la frase e a cercare di far intervenire altre ottiche. Sarebbe facile mostrare che Nietzsche compie di fatto la stessa cosa, come:

- L’arte considerata dall’ottica della scienza: fisiologia dell’estetica o arte come inganno che promuove la vita
- L’arte dall’ottica della morale: l’arte come menzogna
- La vita dall’ottica dell’arte: la vita come mezzo per l’arte; formare la vita come opera d’arte
- La vita dall’ottica della scienza: autoconservazione e decadenza
- La morale dall’ottica ... e così via.

Se quindi la vita è considerata dall’ottica dell’arte, la prospettiva della vita è sospesa per un attimo e non è, nemmeno indirettamente, l’ultima da salvare. La prospettiva della vita per gli esseri viventi non è eludibile finché tengono tale prospettiva. Se assumono la prospettiva dell’arte, cambia anche la valutazione:

“Si è artisti solo al prezzo di sentire tutto ciò che i non artisti chiamano “forma” come *contenuto*, come “la cosa stessa”. Con ciò ci si ritrova certo in un *mondo capovolto*: perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale – compresa la nostra vita”. (13. 9, 11[3]; 224)⁵³.

⁵³ In questa nota citazione è meno noto il fatto che il “mondo rovesciato” non è un

Ogni lettura che parte da qualsiasi contrapposizione di valori in sé, siano essi morali o della vita, si deve secondo Nietzsche ad una 'superstizione metafisica', la quale però esprime "apprezzamenti pregiudiziali," e quindi assume soltanto delle "prospettive provvisorie", "per di più, forse da un angolo, forse dal basso in alto, prospettive-di-batrace per così dire," (JGB 2; 8). Una tale 'superstizione metafisica' si nasconde dietro ogni restringimento di prospettiva di qualsiasi tipo, sia esso ontologico o scientifico. Ogni valutazione che va da una singola prospettiva particolare a una visione assoluta rimane per Nietzsche sotto il sospetto della metafisica.

Questo può essere visto in maniera più pungente come l'antagonismo tra arte e vita (come contrapposizione in sé sul piano della descrizione o interpretazione e non sul piano oggettivo o metafisico). La "stupidità" di restringere le prospettive e porle in modo assoluto può essere annoverata nelle condizioni per la "vita e la crescita" (JGB 188); quindi la molteplicità delle forme non deve essere vista per sé come proficua per la vita. Si dovrebbe distinguere tra un'arte che serve in tale funzione alla vita, che la stimola o la abbellisce, la alleggerisce o la rende sopportabile, ed un'arte che si sottrae a tale servizio, non permettendo più le forme della semplificazione necessarie alla vita con i suoi procedimenti poliprospectici. Se una tale arte impone la sua ottica, la sua complessa struttura sarà anche pericolosa per la vita⁵⁴: "Le forme più ricche e complesse [...] peri-

modo di dire, ma un topos che era tipico nell'antichità, ripreso nell'epoca tardo antica e molto significativo a livello intertestuale che viene rappresentato nell'arte (cfr. Wescher, 1977, pp. 3-33 e le Figg. Nr. 1-36) e quindi deve essere letto da un punto di vista terminologico. Il "mondo rovesciato" è molto familiare come titolo dell'omonima pièce teatrale di Tieck *Die verkehrte Welt*. Nel mondo rovesciato gli ordini prestabiliti sono messi a testa in giù (tradizionalmente gli animali agiscono come gli uomini) – nell'opera di Tieck ogni ordine viene addirittura rappresentato con rotture costanti dell'illusione autoparadistica e portato alla totale confusione. Si deve quindi comprendere come sovvertimento radicale delle idee quotidiane (e quindi non come loro completamento, come sembra suggerire un altro passo, 9.185) l'assumere agli occhi di Nietzsche la prospettiva estetica. Brusotti (1994), p. 440 e segg. (nel suo contributo l'ulteriore bibliografia alla nota 14), non considerando questa citazione, mostra tra le altre cose che in Nietzsche l'emergere mistico di un mondo rovesciato è collegato al fanatismo (14.626).

⁵⁴ Anche Abel (1987), p. 144, sottolinea questo aspetto: "Con la densità dei segni aumenta il loro flusso. Per questo si può parlare del pericolo che corre il tipo superiore salendo, cioè intensificando e ampliando i suoi orizzonti. Tale pericolo consiste nel decadimento che minaccia la forza organizzatrice e in una diffusione della capacità di vivere e sopravvivere". Tornerò più avanti su questa problematica analizzando il complesso dei

scono più facilmente" (13.317; 106)⁵⁵.

Anche la forma poliprospettica della rappresentazione dello *Zarathustra* non offre una pienezza svincolata di prospettive, ma la fattura del testo per sé da percepire come un fenomeno significativo che deve essere visto nella sua tensione con le singole affermazioni di contenuto che esprime riguardo alla vita. Con la scelta di una forma complessa di rappresentazione estetica per lo *Zarathustra* Nietzsche parteggia per la prospettiva dell'arte e contro quella della vita (cfr. Parte III).

Considerata dall'ottica dell'arte, riassumendo, la pienezza delle prospettive è da descrivere anche positivamente come forma complessa di rappresentazione se la prospettiva della vita si risolve attraverso la forma. La vita non è per l'arte – è questo è il carattere precipuo dell'autocomprensione dell'estetica moderna – un valore in sé, ma del materiale. L'affermazione di una tale mezzo estetico va assolutamente di conserva con un'interpretazione fondamentalmente nichilistica della vita, anzi: con l'introduzione di determinati procedimenti estetici il nichilismo può ricevere una rappresentazione e un'articolazione adeguate, può essere trasformato esteticamente. Discuterò più avanti, sulla base di esempi, il problema conseguente, se cioè la rappresentazione riuscita non sia a sua volta un momento fortemente affermativo, in cui il nichilismo può essere superato. Per adesso si può tentare una prima risposta considerando, per prima cosa, che esiste già una differenza sul tutto se lo *Zarathustra* viene valutato come un'opera d'arte negativa che, per la forma o per rinuncia del senso, restituisce un nuovo punto di vista (come il 'Beckett' di Adorno). Ma la rinuncia del senso non è ancora senso. In generale un elaborato senza senso non avrebbe alcuna chance di ricevere senso nella rappresentazione della mancanza di senso. Invece di essere schiavi di un tale automatismo del senso sarebbe da definire il motivo della rinuncia di senso. La riflessione estetica sulla forma dello *Zarathustra* si pone lo scopo di dar conto dell'assenza del senso in ogni visione, rifiuta di trasmettere la ricusa del senso in un nuovo

motivi della pienezza e considerando lo 'stile barocco'. Mostrerò che nello *'Zarathustra'* il *decadimento non è più minaccioso, bensì precede i suoi procedimenti estetici*.

⁵⁵ Cfr. su questo la Parte III, in particolare il capitolo 'Complesso metaforico del donare e della pienezza', 'La critica alla cultura considerata in senso semantico e formale' e 'La forma d'arte del tramonto'.

senso, cosicché neanche il punto di vista della mancanza di senso ha senso e, come la scala di Wittgenstein dopo il suo utilizzo, sarebbe da accantonare. A Nietzsche non interessa dire semplicemente che dopo la morte di Dio tutto è diventato senza senso, ma mostrare perché tutto diventa nichilismo, quali siano le conseguenze psichiche per l'uomo, collegate a tale evento e il perché, anche una volta conosciute le cause della crisi, non si sia trovata una soluzione.

In secondo luogo, attraverso la particolare forma testuale, si tenta di *mostrare* che dal punto di vista della mancanza di senso non può scaturire niente di costruttivo, ovvero in una dinamica di autosuperamento tutte le fondazioni di senso positive si eliminano. Si comprende ora che non può esistere alcuna fondazione di senso umana che non ricada in una tale dinamica, compreso questo stesso punto di vista. Dal punto di vista estetico, questo fatto avviene trasformando, ad esempio, i procedimenti che citano qua e là ancora delle forme e delle immagini che erano valide una volta.

Dal punto di vista della vita un monoprospettivismo estetico, come ogni altro, serve all'autoconservazione; il poliprospettivismo può essere tuttavia interpretato come forma di potenziamento della vita al prezzo certamente di considerare che un tale potenziamento di vita per lo più accade contro l'autoconservazione, cosicché, se si vuole descrivere positivamente tale variante, la si può descrivere tragicamente come affermazione del tramonto.

(b) *Poliprospective e metaprospettiva (ad Kaulbach)*

“Non esiste un fuori!” (4.272; 249).

“Il centro è dappertutto” (4.273; 250).

L'importanza di porre attenzione al fatto che, con la ricchezza di prospettive, resa possibile dalla forma della rappresentazione estetica, non si tende ad una sintesi delle prospettive nella forma di un'ottica che comprende tutto o altrimenti non è raggiunta, è uno degli aspetti che le interpretazioni nietzscheane di Kaulbach fanno capire. Dopoché Kaulbach nel suo famoso libro sulla filosofia sperimentale di Nietzsche ha elaborato con grande chiarezza il significato della quantità delle prospettive⁵⁶, crea una gerarchia delle singole

⁵⁶ Kaulbach (1980), pp. 59-130, qui p. 75.

prospettive in modo però anestetico, interpretando le metafore sulla salita dello *Zarathustra* in modo diretto e attribuendole ad una teleologia interna. Dato che l'approccio di Kaulbach è esemplare per la sicurezza e metodologia da tanti punti di vista rispetto alle consuete interpretazioni dello *Zarathustra*, ed inoltre esige esplicitamente di dar conto della sua forma estetica, lo riprenderò nel dettaglio⁵⁷.

Più alto è il punto di vista, più ampio lo sguardo, così Kaulbach, tanto più potente diventerebbe "lo spirito libero" nella sua potenziale libera scelta di molteplici prospettive del mondo a sua completa disposizione: "Nella sua avanzata egli guadagna punti di vista che gli aprono prospettive, le quali sono superiori a quelle che gli erano state accessibili fino a quel momento. Nelle nuove prospettive vengono visibili quelle fino a quel punto non riconoscibili né a lui né ai suoi contemporanei perché possono essere percepite nelle loro influenze che agiscono a posteriori sulla sua coscienza. Guadagna punti di vista sempre più alti, sovrani, sino a giungere alla meta della sua storia del pensiero filosofico: è il punto che gli permette di vedere senza maschera e senza veli le cose in sé. Nello *Zarathustra* si incontra il discorso della salita alla montagna della prospettiva superiore, dell'andare fuori di sé e dell'assumere punti di vista superiori e sovrani. A partire da questi esiste il conoscere, la critica, lo smascheramento e il dominio di alcune prospettive passate e superate del mondo e di costituzioni del pensiero. È chiaro che la storia dell'ascesa deve essere un accadere progressivo che avviene per passi, che ha una sua conseguenza interna, una sua 'logica' che non può essere lasciata impunita. A Nietzsche interessa sottolineare il carattere consequenziale dell'ascesa, che garantisce il fatto che essa non sfocia in un essere ed un pensiero anarchico, ma che si assegna alla disciplina di una logica secondo cui ogni tra-passo e la sua risoluzione diventano sempre una nuova necessità dell'essere e del pensiero"⁵⁸.

Questa lettura non è, tuttavia, confermabile sulla base della storia dello *Zarathustra*: – Zarathustra, ad esempio, va alle isole bea-

⁵⁷ Con ciò non criticherò nel proseguo Kaulbach poiché ritengo la sua interpretazione particolarmente brutta. Al contrario: Kaulbach è tra i pochi filosofi che prendono posizione non soltanto per i dettagli della esegesi nietzscheana, ma che perseguono un proprio interesse sistematico nel confronto costante con tutta l'opera di Nietzsche.

⁵⁸ Kaulbach, *ivi*, p. 79. Cfr. anche p. 294 e Kaulbach (1990), p. 230 e segg. e (1985), p. 36.

te dove non potrebbe assumere alcun punto di vista “super-iore” [“über-legenen”] come del resto in tutta la seconda parte. Le sue passeggiate successive lo conducono, nella quarta parte, a spostarsi costantemente su e giù per i diversi paesaggi, mentre le sue mete rimangono sempre la sua caverna e lo spazio davanti all’entrata della caverna. All’inizio della quarta parte Zarathustra esce dalla caverna e sale sul monte (4.296; 270), che, secondo Kaulbach, dovrebbe significare che il discorso tenuto lassù da Zarathustra connota marcatamente lo stato della sua visione suprema. Zarathustra spiega poco dopo: “Quassù posso già parlare più liberamente che davanti a caverne e bestie domestiche di eremiti” (4.296; 270). Ma in questo discorso Zarathustra si presenta come il “più cattivo dei pescatori di uomini” e grazie al suo destino, gli “lascia tempo per burla e cattiverie, come oggi che sono salito su questa montagna a pescare pesci”. (4.297; 271). La salita come burlone⁵⁹, i discorsi del burlone, tutto ciò ha senso in relazione al proseguo dell’azione, che inizia con la pesca degli uomini e la fa terminare nella caverna di Zarathustra. Ma anche la circostanza per cui Zarathustra non rimane in cima alla montagna, contraddice la logica dello sviluppo che Kaulbach attribuisce al cammino di Zarathustra: il punto di vista ‘supremo’ è transitorio; dopo c’è di nuovo una discesa verso la zona della caverna.

Già sulla base dell’esempio scelto da Kaulbach stesso, considerando i successivi contesti, è possibile giungere alla conclusione opposta ovvero che nello *Zarathustra* i cosiddetti punti di vista ‘supremi’ vanno a loro volta perduti, vengono criticati o caricaturati – o almeno relativizzati dal contesto generale quanto ogni altra visione. Solo la confessione di Zarathustra di poter alla fine parlare più liberamente, perché sulla cima del monte, caratterizza tutti i discorsi precedenti e futuri che sono stati tenuti davanti ad altri, come discorsi di parte. Si riceve dunque da Zarathustra stesso un’indicazione alla lettura che invita ad esaminare ancora i messaggi che si pensavano chiari. È la “scuola del sospetto”, a cui Nietzsche intende mandare i suoi lettori, e quello che ‘insegna’ con il suo *Zarathustra* è la diffidenza nei confronti di tutte le dottrine. Per questo il punto di vista ‘supremo’ si accorda con il burlone, infatti si rivolge proprio contro le visioni supreme. In tal modo si arriva alla conseguenza che deriva dai discorsi precedenti: le nuove ‘verità’, annunciate come i

⁵⁹ Cfr. a. 4. 338; 310: “La mia follia è cresciuta di molto sui monti”.

supremi punti di vista intatti all'apparenza, devono essere scoperte solo in un secondo momento. Tali messaggi, presi di per sé, sono pronunciati con grande pathos e richiedono di essere presi sul serio. Se tale serietà si rivelerà poi una burla non significa, tuttavia, che si debba trasformare subito tutto in un gioco allegro, al contrario: quando Nietzsche scrive come la serietà si trasforma in una burla, mostra che non è più possibile mantenere una posizione di senso senza diventare ridicoli – e questa è un'esperienza amaramente seria. Tanto più che vale anche il contrario: le conseguenze della morte di Dio non sono riconosciute agli occhi di Nietzsche nella loro terribilità, sono talmente tremende che è possibile sopportarle solo se si sposta la disperazione sulla comicità. Quindi non è sicuramente la peggiore posizione ermeneutica quella di leggere lo *Zarathustra* quale il più grande tentativo intrapreso da Nietzsche di sottoporre all'attenzione le drammatiche conseguenze della fine delle tradizionali posizioni di valore in tutte le loro conseguenze terribili.

Non si intende con questo, però, alcuna teleologia rovesciata in parodia o nel nichilismo, dato che la 'conseguenza' non è da comprendersi in un senso logico di sviluppo. Nietzsche mette in campo nello *Zarathustra* una logica del decadimento che non è diretta ad uno scopo, ma risulta dal fallimento delle vigenti istituzioni di senso. Gli elementi che tenevano insieme una volta le vecchie forme si vanno sgretolando.

L'interpretazione di Kaulbach espone in maniera istruttiva come il filosofare tradizionalmente formato punti sempre ad ottenere una metaprospettiva, assolutamente valida, anzi che riconosce perfino le cose in sé (– dove dovrebbe essere riuscito questo a Zarathustra?). A tale scopo egli assegna all'accadere un ordine di senso convenzionale e tiene conto di grossolane alterazioni. Si ricordi soltanto la formulazione controcorrente dell'entrata in scena che si trova alla fine del primo capoverso della *Prefazione*: "Così iniziò il tramonto di Zarathustra". La critica di Nietzsche e le sue forme artistiche di rappresentazione sono dirette tuttavia contro i privilegi tradizionali dell'unità, della generalità e verità assoluta, ma anche della teleologia logica. Una volta ottenuti i punti di vista da una tale filosofia, perché non si suppone anche che Nietzsche volesse contrastare difficilmente le sue posizioni critiche con una pratica estetica antica, tentando invece, al contrario, di realizzare tali posizioni in maniera rivoluzionaria nell'arte?

Il processo estetico della pienezza prospettica mette in relazione dinamica le singole prospettive tra di loro. Nessun panorama delle prospettive si apre nel testo zarathustriano da un punto di vista più alto e ad un istante determinato agli occhi di Zarathustra, e non gli riesce mai di cogliere tutte le ottiche in una visione d'insieme unica e sintetizzante. Il tableau di prospettive presentato in *Così parlò Zarathustra* può essere percorso solo internamente, cioè attraverso il processo che porta a compiere e seguire lo scambio tra i diversi punti di vista e a fare esperienza del fallimento dei tentativi di assolutizzare e mantenere i punti di vista acquisiti. Un'affermazione generale può essere assegnata al testo soltanto in modo negativo: ogni punto di vista determinato si dissolve, non esistono prospettive superiori, fisse, soltanto un intreccio dinamico senza fili rossi o di Arianna. L'interprete deve entrarci anziché compiere il solito errore, nel tentativo di fornire un'interpretazione "scientifica" di un'immagine estetica, di comprimere una compagine relazionale più ricca nel letto di procuste dello standard scientifico oggettivabile, il che sarebbe come analizzare un pezzo musicale riuscito esteticamente con i mezzi dell'acustica. Per dirla con Kant, non dovrebbe essere utilizzata la capacità di giudizio determinante estrapolando particolari esempi dal testo e sottomettendoli ad una generalità già confezionata, bensì, a partire dal particolare, la capacità di giudizio riflettente deve cercare ogni volta dei concetti generali senza poter trovare in tale impresa una corrispondenza definitiva. L'interazione che non ha mai fine tra concetti correnti tiene conto del carattere relazionale delle immagini estetiche, nelle quali possono andare a formarsi, in infiniti processi, sempre nuove costellazioni di elementi e unità provvisorie e fittizie.

Una quantità di difficoltà, che si inseriscono nell'esegesi nietzscheana intrapresa fino ad oggi, era generata artificialmente dalla posizione deficitaria propria della forma estetica di rappresentazione, poiché l'approccio al testo dello *Zarathustra* era avvenuto con metodi adatti all'interpretazione di trattati, ma non di opere d'arte.

Considerare un testo in un certo modo sarebbe legittimo solo se tale modalità si comprendesse ammettendo il proprio interesse e quindi gli scopi prefissati già prima dell'analisi, e non come un'interpretazione aperta finalizzata ad un testo. Naturalmente, dopo ciò che è stato detto sull'impossibilità di una gerarchizzazione di

prospettive, a nessuna interpretazione potrà essere negato il suo diritto, dato che, anzitutto, ognuna viene ad essere considerata alla stregua delle altre. Ma laddove nessuna possa affermarsi come la sola valida, si devono porre domande seguendo altri criteri di scelta e in relazione alla tipologia dell'oggetto che si deve indagare. Per quanto riguarda lo *Zarathustra*, sorge il dubbio se una prospettiva interpretativa moral-filosofica o scientifica in senso tradizionale o anche perfino di tipo biografico, sia in grado di dar conto del testo zarathustriano nella sua struttura specifica, di discuterne in modo plausibile i procedimenti e rendersi produttiva ai fini dell'interpretazione.

Il testo che risulta chiaramente classificato come poesia coincide piuttosto con il rovesciamento della consueta direzione da cui si guarda, cioè adesso scienza, morale e filosofia dovrebbero essere valutate dalla prospettiva della poesia polirelazionale. In tal modo non si porrebbe più una prospettiva parziale trasversale al testo, ma si considererebbero delle prospettive parziali dal punto di vista dell'arte. Per questo motivo non si avrebbe più un nuovo meta-punto di vista – e questa è la particolarità della conoscenza estetica –, dato che un intreccio dinamico di effetti reciproci, *per quanto possa essere a priori, non mette a disposizione delle categorie che sono trascendentali e quindi oggettivabili*. La prospettiva estetica non offre le basi alle altre prospettive. Lo *Zarathustra* 'interpreta' le altre prospettive integrandole nel suo gioco di rimandi. Il testo le valuta immanentemente, permettendo loro di aver parte alla successiva autodistruzione delle posizioni di senso, la quale è condotta dal testo in modo sempre radicale o le relativizza e le interrompe confrontandole con le prospettive opposte più dominanti.

Le immagini estetiche sottraggono agli altri discorsi i fattori stabilizzanti ponendo al loro posto dei procedimenti più dinamici. Lo *Zarathustra* in particolar modo utilizza la tendenza sovversiva fondamentale dell'elemento estetico per la distruzione radicale di qualsiasi fondazione, persino della propria. È concepita dal punto di vista della tradizione come un orco, per così dire, in cui crollano tutte le prospettive deputate ad essere invece durature e fisse⁶⁰.

⁶⁰ Cfr. su questo: 'Excursus sull'appiattimento delle differenze di genere letterario ...' (II, 7).

4. La crisi della causalità

Anche lo stato della categoria della causalità subisce dei cambiamenti, visto che ogni accadimento diventa problematico sulla base dell'idea di relazionalità⁶¹. Ciò diventa evidente quando Nietzsche esplicita il suo modello della dinamica delle forze che neutralizza la categoria della causalità dall'ambito dello psichico. In tale situazione la coscienza viene paragonata spesso ad un sovrano⁶², che non ha conoscenza nel dettaglio di ciò che accade nel suo regno. Gli eventi in tale regno si manifestano come effetti reciproci all'interno di un sistema di forze plurali la cui interazione rimane interamente oscura. "Tutta la nostra cosiddetta coscienza è un più o meno fantastico commento ad un testo inconscio, forse inconoscibile, ma sentito". (M 119, 3.113; 91-92. Cfr. FW 333). Ciò che diventa cosciente è alla fine soltanto una registrazione momentanea dei risultati che appaiono alla superficie di un accadere istintivo che agisce là sotto nascosto. Anche qui Nietzsche argomenta in modo olistico, in quanto i singoli contenuti della coscienza sono epifenomenali e definiti attraverso il contesto generale psico-fisico pensato in senso antagonistico:

"Ogni pensiero, ogni sentire, ogni volontà, non nasce da un istinto determinato, ma da uno stato globale, una superficie completa di tutta la coscienza e risulta dalla determinazione momentanea di potenza fra tutti gli istinti di cui siamo costituiti – cioè tra l'istinto che

⁶¹ Cfr. 9.303 e segg.; 513: "Per noi, causa ed effetto sono incomprensibili, perché prendiamo coscienza di ambedue soltanto come immagini riflesse negative, e tra loro vi è solo successione. Il «corpo», «la cosa» consistono di simili successioni. Noi non percepiamo il movimento, bensì parecchie cose eguali in una linea pensata, neppure percepiamo una linea della durata, bensì la nostra sensazione ha momenti coscienti (separati l'uno dall'altro), e noi li combiniamo l'uno con l'altro, li poniamo in sé, e in tal modo costruiamo un corpo durevole sussistente partendo da sensazioni sin-gole. Ma, come la stessa cosa nel movimento è una illusione, dunque il movimento da noi costruito è in ogni caso qualcosa di diverso dalla 'realtà', così questa formazione, costruita e messa insieme con la fantasia partendo da molteplici impressioni negative su di noi, è essa pure qualcosa di diverso dalla realtà. Non può essere completa, perché consiste solamente di relazioni rispetto a noi, e ciò che è in noi, rispetto al quale non può avere alcuna relazione, ne impedisce una riproduzione completa. Perfino come immagine riflessa non è completa. E poi ha per presupposto che la cosa in questo attimo, nel quale fa impressione su di noi, sia la stessa che torna a fare impressione su di noi in un altro attimo (nel «prossimo», diciamo, e ci inganniamo), cioè stabilisce una seconda relazione rispetto a noi. Un albero che appare lungo, poi rotondo, poi verde e così via".

⁶² Cfr. su questo la nota 68.

domina al momento e quelli che ad esso obbediscono o si oppongono. Il pensiero successivo è un segno del mutamento che frattanto è intervenuto in tutta la situazione di potenza" (12.26)⁶³.

La coscienza è compresa da Nietzsche in senso strettamente relazionale e funzionale, è "propriamente soltanto una rete di collegamento tra uomo e uomo (FW 354; 221); perciò è essenziale, "non ingannarsi sulla funzione della nostra coscienza che è la *nostra relazione con il "mondo esterno" che ha sviluppato la coscienza*. Invece la *direzione*, ossia la sorveglianza e previdenza per l'ordinato svolgimento delle funzioni corporee *non* entra nella nostra coscienza e altrettanto poco poco vi entra l'immagazzinamento intellettuale. Che ci sia perciò una suprema Istanza, non è da dubitare: una specie di comitato direttivo, in cui i diversi *desideri fondamentali* fanno sentire la loro voce e la loro potenza. «Piacere» e «dispiacere» sono cenni che provengono da questa sfera ... parimenti la *volizione* parimenti le *idee*.

In summa: ciò di cui acquistiamo coscienza è sottoposto a relazioni causali che ci sono tenute in tutto e per tutto nascoste – la successione dei pensieri, sentimenti, idee nella coscienza non esprime niente riguardo al fatto che questa successione sia una successione causale; ma così stanno le cose *apparentemente*, nel più alto grado. Noi abbiamo *fondato* su questa *apparenza tutte le nostre rappresentazioni di spirito, ragione, logica*, ecc. (tutte queste cose non esistono: si tratta di sintesi e unità fittizie) ... E queste rappresentazioni le abbiamo proiettate a loro volta *nelle cose, dietro le cose!*

Di solito si ritiene che la *coscienza* stessa sia un *sensorium* generale e un'istanza suprema; tuttavia, essa è solo un mezzo per comunicare; si è sviluppata nei rapporti esterni e in relazione a interessi a quelli legati ... Per «rapporti» si intendono qui anche gli effetti esercitati dal mondo *esterno* e le reazioni in tal caso necessarie da parte nostra; come pure i nostri effetti *sull'esterno*. Essa *non* è la direzione, ma un *organo di direzione* –" (13.67, 11[145]; 276)⁶⁴.

⁶³ Cfr. su questo Zitko (1991), p. 72 e segg. e p. 202 e segg.

⁶⁴ Cfr. 13.57, 11[120]; 266: "Che tra soggetto e oggetto abbia luogo una specie di relazione adeguata; che l'oggetto sia qualcosa che, *visto da dentro*, sarebbe soggetto, è un'invenzione bonaria che, come credo, ha fatto il suo tempo. La misura di quello di cui acquistiamo coscienza dipende infatti in tutto e per tutto dalla grossolana utilità dell'acquistar coscienza: come ci permenterebbe questa prospettiva ristretta della coscienza delle enunciazioni qualsiasi su "soggetto" ed "oggetto", con cui si tocchi la realtà! –".

Con lo schema tradizionale che spiega il rapporto causa-effetto non sono più descrivibili i processi psichici⁶⁵, giacché non si riesce più a assegnare ad un'azione un motivo determinato o un impulso isolabile come causa⁶⁶. Ma ciò vale anche per le spiegazioni causali di tutti gli altri contesti che presentano degli effetti.

Nietzsche ha elaborato quindi un modello interpretativo altamente differenziato, modello che molti decenni dopo è descrivibile facendo un chiaro parallelo con Adorno sulla base di una "crisi della causalità" che Adorno diagnostica. Nella sua *Dialettica negativa* anche Adorno si congeda dal modello di spiegazione causale tradizionale sostituendo l'idea di una concatenazione di cause con delle reti causali. Lo spiega affermando che la complessità di contesti sociali oggi non permette più di attribuire dei singoli eventi o situazioni isolatamente ad un determinato agente:

"L'infinità di intrecci ed incroci rende impossibile di principio, ed anche praticamente, la formazione di catene causali chiare"⁶⁷. "Alla fine c'è una misura nel sistema – la parola chiave a livello sociale è: integrazione –, che supera il discorso della causalità antiquato come dipendenza universale di tutti i momenti da tutti; invano la ricerca di ciò che all'interno di una società monolitica debba essere stata la causa. La causa è solo ancora quella stessa. La causalità si è ritirata per così dire nella totalità; diventa indistinguibile dentro il sistema"⁶⁸.

5. Dal mito all'arte

La perdita di punti fissi per la conoscenza conduce anche ad un ruolo particolare per l'arte. Dopo l'eliminazione critico-conoscitiva

⁶⁵ Ad esempio: "Noi chiamiamo un uomo «onesto»; perché costui oggi si è comportato così onestamente? Poniamo la questione. La nostra risposta tende a essere: a causa della sua onestà. L'onestà! è come dire di nuovo: la foglia è la causa delle foglie. Noi non sappiamo nulla di una tale qualità essenziale, che si chiama onestà, ma certo conosciamo innumerevoli azioni individuali e perciò disuguali, che noi attraverso la soppressione delle disuguaglianze paragoniamo e allora definiamo come azioni oneste; infine a partire da queste noi formuliamo una qualitas occulta cui diamo nome: onestà". (WL 1).

⁶⁶ Cfr. l'exkurs: La colombaia (I, 5).

⁶⁷ Adorno (1966), p. 263.

⁶⁸ *Ivi*, p. 264. Cfr. su questo ampiamente Zittel (1998a).

del 'mondo vero' e delle 'vere e proprie cause' ovvero durante il suo autosuperamento cambia anche decisamente il concetto di apparenza. A questo punto si assegna all'arte un significato particolare come segno esemplare dell'apparenza. "Adesso", cioè dopo la perdita del mito, secondo il giovane Nietzsche è possibile che "la filosofia possa ormai soltanto accentuare *l'aspetto relativo* di ogni conoscenza, *l'elemento antropomorfo* ed inoltre la forza ovunque dominante dell'*illusione*" (7.429; 15). Ce lo spiega così: "Solo come *arte* è possibile un siffatto sistema" (7.428; 14). Ma l'arte è apparenza che è consapevole di esserlo, e questo la distingue da altre ideologie. Nietzsche parla paradossalmente del "significato dell'arte in quanto illusione veritiera" (7.633; 233): "L'arte tratta perciò *l'illusione come illusione*, e ciò che essa vuole è quindi proprio *non* ingannare: essa è *veritiera*" (7.632; 232-233).

Poco dopo definisce l'artista come colui che riesce a porsi davanti al mito liberamente e ne dà ancora Wagner come esempio, che poi abbandonerà:

– Quando Wagner si rivolge ora al mito cristiano-germanico ora a leggende di navigatori, ora a miti buddhisti ora a miti pagano-tedeschi ora alla borghesia protestante, è chiaro che egli rimane *estraneo* al loro significato *religioso*, ed esige che lo siano anche i suoi ascoltatori, allo stesso modo in cui lo erano gli autori drammatici greci e già lo stesso Omero. Anche Eschilo cambiava di prospettiva a suo piacimento, persino riguardo a Zeus. Un poeta non è mai *religioso*. Non esiste culto né timore né terrore degli dèi, e neppure adulazione di fronte ad essi: i poeti *non credono negli dèi*. Il Greco, che ritrovava superstiziosamente il dio nell'eroe che agiva sulla scena, non era lo spettatore desiderato da Eschilo. La religiosità degli idoli e dei feticci dev'essere finita se qualcuno è destinato a interpretare gli avvenimenti con la libertà del poeta" (8.203)⁶⁹.

⁶⁹ Cfr. su questo il capitolo precedente *Pensare in processi* (II, 2b) e MA I 125; p. 101: "Irreligiosità degli artisti. – Omero è così di casa fra i suoi dèi e prende un tale piacere a essi come poeta, che deve esser stato profondamente irreligioso; con ciò che la credenza popolare gli attribuì – una superstizione meschina, rozza e a tratti raccapricciante – si comportò così liberamente come lo scultore si comporta con la sua creta, cioè con la stessa disinvoltura che Eschilo e Aristofane possedettero, e per la quale si distinsero in epoca più recente i grandi artisti del Rinascimento, come anche Shakespeare e Goethe".

Anche in Heine si trova questa immagine artistica di Omero, nello scritto dedicato

In questo senso l'arte presuppone la perdita della sostanzialità riconducibile alla critica alla conoscenza. In tal senso la prassi nietzscheana di scrittura estetica degli aforismi e dello *Zarathustra* deve essere considerata indicativa per il pensiero antimitico e nichilistico e tutte le affermazioni che ricadono in tali contesti devono essere valutate in tal senso. Dopo la fine delle interpretazioni del mondo oggettivamente vincolanti rimane un mondo di relazioni che è interpretabile in molteplici modi, un mondo in cui con le interpretazioni si producono determinate relazioni e lo si mette a confronto con altri. A tale riguardo l'interpretazione estetica ha la medesima funzione di quella metafisica, scientifica o filosofica ovvero: tutte le interpretazioni sono estetiche. Il modo genuino di interpretare esteticamente ha tuttavia il primato: deve sì impiegare il vecchio vocabolario della sostanza e della presenza, non ha alternative, dato che l'apparenza non può fare a meno del linguaggio: "Non sta in noi mutare il nostro mezzo espressivo: è possibile comprendere in che senso si tratti di mera semiotica. La pretesa di una forma espressiva adeguata è insensata: è nella natu-

a Börne, a cui Nietzsche fa sempre riferimento: "In Omero, l'altro grande libro, la rappresentazione è un prodotto dell'arte e anche se il materiale è sempre, come nella Bibbia, ripreso dalla realtà, esso si trasforma però in costruito poetico, rifiuto per così dire nel crogiolo dello spirito umano; è depurato con un processo spirituale, che chiamiamo arte. Nella Bibbia non c'è alcuna traccia di arte", Heine (1981), Bd. 6, p. 125. Nel corso di questo lavoro indicherò alcuni riferimenti a Heine grazie anche al quale spiegherò che la poetica nietzscheana non deve essere collegata a tentativi di rinnovamento neomitico, poetico, bensì si situa nel contesto dell'artistica autoriflessiva e perciò deve essere parte dell'estetica moderna.

Il fatto che Nietzsche qui ostacoli direttamente le immagini classiche ideali, può essere spiegato confrontandosi con la seguente descrizione simile, ma interpretata in maniera opposta, di un estetico pluralismo stilistico come si trova nel capitolo *Sull'estetica dell'arte poetica* di Schopenhauer (WWV II 3, 37, p. 507 e segg.): "La differenza tra poesia classica e romantica, di cui oggi si parla così spesso, mi sembra in fondo risiedere nel fatto che quella non conosce altri motivi se non quelli umani, reali e naturali; questa invece fa valere anche quelli finti, convenzionali e immaginari: tra questi troviamo quelli che derivano dal mito cristiano, come anche quelli del principio di onore cavalleresco, stravagante e fantastico, poi ancora la scontata e ridicola ammirazione per la donna di stampo cristiano-germanico, infine l'iperfisico innamoramento sonnambulo e sragionante. Ma a quale grottesca distorsione dei rapporti umana e della natura umana conducano questi motivi, lo si può intuire perfino nei migliori poeti del genere romantico, come ad esempio in Calderon [...] Ma come sta decisamente in vantaggio invece nella poesia degli antichi, sempre così fedele alla natura, risulta dal fatto che la poesia classica ha una verità assoluta, quella romantica soltanto una verità e correttezza condizionate".

ra del linguaggio, di un mezzo espressivo, di esprimere una mera relazione ...” (13. 302; 92-93).

Se l'apparenza non può fare a meno del linguaggio, essa è però anche conoscibile e indicabile attraverso il linguaggio. Un'espressione linguistica, che sa e lo indica, non procede più in modo sostanzialistico, bensì usa il vocabolario della sostanza e della presenza della tradizione metafisica in modo retorico. A tale arte si addice un grado di riflessione maggiore di quanto non si addica a scienza e filosofia, dato che l'arte ammette sempre il suo stato di finzione ed evita così di credere ingenuamente ad un qualunque ideale di oggettività e di cadere nuovamente nell'irragionevolezza del mito. In tal modo la teoria della relazione fornisce una giustificazione teoretica delle costruzioni estetiche nietzscheane, e non solo riguardo allo *Zarathustra*. Diventa altresì comprensibile perché Nietzsche dia forma tragica alla fine del discorso tradizionale, cioè in termini di processo dell'autosuperamento messo in scena esteticamente.

Nietzsche posiziona i suoi pensieri intenzionalmente all'interno della compagine relazionale degli aforismi⁷⁰ ovvero nel complesso sistema di riferimenti dello *Zarathustra*. In esso si realizza l'unità tra critica e rappresentazione. L'essenza estetica della filosofia nietzscheana deve venir riconosciuta come valente dal punto di vista cognitivo, in quanto grazie ad essa si va a formare un pensiero costellativo con le cui possibilità si raggiunge un *altissimo livello di esattezza e flessibilità nella rappresentazione* di complessi contesti, in cui si liberano gli effetti e si può indicare al contempo la consapevolezza derivante dello stato proprio di finzione. La plurima possibilità di lanciare riferimenti permette di cambiare facilmente molte prospettive. Il rapporto della filosofia estetica con lo scientismo tradizionale è quindi da rovesciare: le procedure estetiche non sono soltanto riflettenti, ma anche superiori nelle loro possibilità di rappresentazione⁷¹.

⁷⁰ Cfr. 12 [è il volume 11, ndt], 579: “Nei libri di aforismi come i miei, tra gli aforismi brevi e dietro di essi si trovano molte e lunghe cose proibite e catene di pensiero”. Nella prima parte di MA I il contesto immanente degli aforismi viene dettagliatamente elaborato in Heller (1976). La contestualità è negata decisamente in Rupp (1976), che parla addirittura di una “distruzione sistematica di riferimenti sistemici tra le conclusioni degli aforismi” (p. 114) e con esempi tratti dallo stesso Danto (1965/1998), che afferma per lo *Zarathustra* una totale arbitrarietà della disposizione (cfr. p. 29 e segg.).

⁷¹ Si paragoni su questo il confronto di Adorno con la preghiera cartesiana di

Come noto, Nietzsche riconduce ogni forma di discorso ad atti estetici dell'invenzione. Tuttavia non ci si deve lasciar sviare da tale concezione estetica di fondo e iniziare equiparando qualsiasi tipo di discorso. Se la scienza è considerata in tal senso come arte, la sua forma di discorso non è ancora diventata estetica. Non è nemmeno sufficiente ammettere che il discorso scientifico debba ricorrere per forza alle metafore o servirsi di procedure sperimentali. È invece decisivo il *modus* in cui si collegano i concetti e le metafore, che è ovviamente limitato rigidamente nella scienza, mentre nell'arte, come abbiamo visto, metafore, motivi, figure stilistiche mostrano innumerevoli possibilità sintattiche di collegamento⁷². Le reti metaforiche delle opere d'arte sono più dense e flessibili della rigida grata di concetti della scienza⁷³. Si può dunque evitare la brutta alternativa tra razionalismo scientifico e immediatezza estetica. Daremo conto di questo modo di procedere più avanti, con Adorno. "Tutte le opere d'arte che rifiutano gli schemi" forniscono il modello estetico appropriato per osservare i complessi contesti (sociali)⁷⁴. Per Adorno, una volta abdicati i procedimenti tradizionali di identificazione concettuale, non si rimane impotenti davanti al caos. Infatti non si dovrebbe né rassegnarsi teoricamente, né impossessarsi in modo irrazionalistico del "non-identico": le opere d'arte hanno invece mostrato un'altra possibilità non gerarchica, ma costellativa, di sintesi:

"Il motivo unificante sopravvive alla negazione della negazione, ma anche senza rispondere all'astrazione come principio supremo, dato che non si procede dai concetti in scala graduale fino ai concetti

chiarezza: "Al linguaggio compete l'obbligo di chiarezza – ininterrottamente, ora e qui, immediatamente – invano qualcosa che non può garantire in generale nell'immediatezza delle sue parole, ma unicamente e abbastanza frammentariamente nella sua configurazione" (1974, p. 98). "La determinatezza della filosofia come una configurazione di momenti è diversa qualitativamente dalla chiarezza di una qualsiasi configurazione perché la configurazione stessa è più e altro della quinta essenza dei suoi momenti. La costellazione non è sistema. Non si affina, in essa non svanisce tutto, ma l'uno getta luce all'altro e le figure, che vanno a comporre i singoli momenti insieme, sono segni determinati e scrittura leggibile" (*ivi*, p. 100).

⁷² Il capitolo sulla comprensione della metafora in Nietzsche (II, 2a) lo aveva spiegato.

⁷³ Cfr. su questo l'«Excursus sull'appiattimento della differenza di genere letterario ...» (II, 7).

⁷⁴ Adorno (1966), p. 164.

generali più comprensivi, bensì essi si posizionano in costellazioni. [...] Modello di tutto ciò è la relazione linguistica. Essa non costituisce un mero sistema di segni per le funzioni conoscitive. Dove appare in termini di linguaggio, diventa rappresentazione, non definisce i suoi concetti. La loro oggettività è realizzata dal linguaggio grazie al rapporto in cui pone i suoi concetti, centrati su una cosa”⁷⁵. Altrove Adorno definisce proprio in questo senso la musica in termini “logica della sintesi senza giudizi”⁷⁶.

6. L'arte come anti-mito

Si spiega a questo punto in generale il *rapporto tra mito e arte* nello *Zarathustra* e lo stato dei miti, che si pensa si siano diffusi, in tale opera – e questo è fondamentale per la mia indagine. In relazione ai cosiddetti miti del tardo periodo come “la volontà di potenza”, “il superuomo” o “l’eterno ritorno” Henning Ottmann ha parlato in modo consapevolmente paradossale di “miti illuministi”⁷⁷ o altrimenti di “miti estetici”⁷⁸. In relazione alla teoria della relazione si deve qui andare avanti e dire: *Il mito che sa di essere tale è arte – e l'arte è la negazione del mito perché essa sa di essere arte*⁷⁹, sono delle utopie, sia per quanto riguarda ciò che si volge indietro verso una qualsiasi origine⁸⁰, che anche i miti, che promettono redenzione e sono indirizzati al futuro⁸¹. Se Zarathu-

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ Adorno (1993), p. 32.

⁷⁷ Ottmann (1985), p. 29.

⁷⁸ Ottmann (1987), p. 379.

⁷⁹ Cfr. Adorno (1973), p. 133 e segg.: “Le immagini estetiche si emancipano però da quelle mitiche obbedendo alla loro mancanza di realtà; ciò non è altro che la legge della forma”. Le produzioni estetiche proprie di Nietzsche, in particolare lo *Zarathustra*, vanno viste all’interno di quella corrente della modernità che insiste sull’artificialità dell’arte. Cfr. sulla teoria della modernità il pregnante studio di H. R. Jauss (1989).

⁸⁰ Il fatto che il nome di Nietzsche sia visto collegato indissolubilmente a questo scopo, nella coscienza generale, forse non cambierà mai. Tuttavia, tale visione si mantiene ostinatamente anche nell’ambito della ricerca accademica che dovrebbe considerarlo seriamente, ragion per cui non è superfluo difendere Nietzsche contro gli attacchi, ad esempio, mossi dal letterato Manfred Schneider. Cfr. il cap. “I nuovi barbari di Nietzsche: le bionde bestie”, in: Schneider (1997), pp. 201-209.

⁸¹ Sull’opposizione di arte ed utopia si veda: Bohrer (1980), p. 65 e segg. e in generale: Hielscher (1979). Anche un interprete così prudente come Michael Neumann, che

stra dice di sé di appartenere ai poeti menzionieri (4.163 e segg.), ciò si deve comprendere nel complesso la formazione artistica dei miti in questo scritto come espressione di quella libertà artistica descritta sopra che, ad esempio, si manifesta nell'autoparodia crescente delle cosiddette "dottrine" di Zarathustra. Perciò non si dovrebbe parlare di miti estetici, ma di coscienza estetica⁸².

Quindi si può affermare: chi attribuisce a Nietzsche il fatto di propagare nel suo *Zarathustra* nuovi miti e una filosofia dell'immediatezza dionisiaca, scambia l'arte col mito, cioè concepisce la finzione inscenata esteticamente ancora in modo sostanzialistico e non considera il grado di riflessione, che si mostra nella coscienza dell'apparenza e nell'organizzazione relazionale degli scritti nietzscheani. Grazie alla loro forma linguistica esoterica, essi spostano ogni possibilità di irrompere nell'immediatezza mitica o nell'attivismo.

Se il lettore però non prende sul serio il calcolo estetico della composizione di ogni testo gli accadrà, come al "folle spumeggiante" della terza parte di *Così parlò Zarathustra*, in cui Zarathustra ha "ricopiato qualcosa della costruzione e del tono" e riceve la notizia: "– Ma le tue folli parole mi arrecano danno, persino quando hai ragione! E se la parola di Zarathustra avesse anche cento volte ragione: tu con la mia parola non potresti che far sempre – torto! –» (4.222 e segg.; *Del passare oltre*, 202).

elabora lo stato ipotetico di affermazioni legate prospettivamente, intende ciononostante dover sollevare un'obiezione fondamentale contro Nietzsche: "Il mondo nascosto dell'al di là cristiano è adesso distrutto per issare un futuro utopico in termini di un nuovo mondo nascosto". (p. 565); tale obiezione risulta dall'aver inserito Nietzsche nell'ordine romantico che viene compreso qui quasi in senso teleologico. Per contro il mio tentativo è quello di leggere la prassi artistica descritta da Neumann come rifiuto delle idee romantiche in Nietzsche. Accentuando il nichilismo presente nei suoi pensieri sull'arte vedrei Nietzsche in ogni modo nella tradizione del romanticismo nichilistico.

⁸² Sull'espressione 'coscienza estetica' o 'soggettività estetica' cfr. Bohrer (1989), p. 41 e segg. In contrasto con la forma di pensiero estetica va a concretizzarsi nei testi nietzscheani, Richard Wagner progetta miti estetici, miti artistici nemici della riflessione con suggestive immediatezze. Perciò sarebbe meglio evitare di impiegare tali idee wagneriane come modelli per la lettura di testi nietzscheani.

7. Sulla problematica della poesia simbolica e allegorica

“L’arte assorbe i simboli per il fatto che questi non simboleggiano più niente; gli artisti più avanti hanno compiuto la critica del carattere simbolico stesso. Le cifre e i caratteri della modernità sono dei segni diventati del tutto dimentichi di loro stessi”⁸³.

In seguito alla descrizione e alla spiegazione del procedimento relazionale del testo, quale viene intrapresa nello *Zarathustra*, si esclude fondamentalmente di attribuire allo *Zarathustra* un “carattere simbolico”, cosa che invece accade spesso, così come di parlare dei suoi “simboli” o del “linguaggio simbolico” (Tebartz van Elst) o di spiegarlo addirittura come opera d’arte simbolista (Allemann). Lo stesso accade per l’allegoria. Entrambi, simbolo e allegoria sono esempi realizzati, potenziali o virtuali, di un qualcosa di generale. Il concetto di simbolo e quello tradizionale di allegoria sono fin troppo grossolani per comprendere le molteplici e transitorie forme estetiche di riferimento dello *Zarathustra* e per poterne spiegare il senso. Entrambe mirano non tanto ad una polifonia di linee di senso contrastanti e di riferimenti codificati in vario modo, quanto piuttosto alla totalità del senso, nel quale non colgono complessivamente il procedimento specificatamente moderno del testo. Dato che, in particolare, il concetto di simbolo è abbinato all’idea di totalità organica, esso subisce una critica che era stata già stata mossa al concetto di opera. Fissando un particolare significato simbolico o allegorico o essendoci un pre-testo canonico a cui rimandare, ecco che simbolo e allegoria sono definiti ontologicamente⁸⁴. Il vocabolario metodologico usato da tutti gli interpreti necessita perciò di essere prontamente esaminato.

Se non esistono più “mondi dietro i mondi”, ecco che non c’è nemmeno più alcun significato simbolico stabile. Il concetto classico di simbolo presupponeva la concezione dualistica di simbolo, la quale non vale più per lo *Zarathustra*. Nel simbolo l’essenza appare nella totalità momentanea. Il simbolo ‘significa’. Dopo la critica nietzscheana alla metafisica è diventato invece illegittimo

⁸³ Adorno (1973), p. 147.

⁸⁴ Cfr. Kurz (1993), p. 42.

ammettere un'essenza, un qualcosa di infinito dietro i fenomeni. Per le sue immagini non c'è più, in linea di principio, un piano vincolante di riferimento. Piuttosto le immagini linguistiche ricorrenti e le figure linguistiche dello *Zarathustra* proiettano uno spazio di propria rappresentazione poetica. Inventariare e sistematizzare tali immagini diventa una bella impresa giacché al posto di ambiti ampiamente fissati di significato è subentrato un contesto funzionale, interpretabile in diverse direzioni, di immagini linguistiche che interferiscono. Attribuire a Nietzsche di lavorare con simboli, sottintendendo implicitamente che in tali simboli sia venuta a concretizzarsi a livello sensibile un'essenza vera e propria o un saldo significato, equivale di conseguenza ad una fatale deformazione. Nei significati simbolici è insita la tendenza a far svanire il contesto delle immagini linguistiche, ad astrarre dalla polifunzionalità, in breve: i significati simbolici tendono alla cosalizzazione del loro oggetto di interpretazione.

Per lo stesso motivo si è dovuto riconoscere che il concetto di allegoria è diventato obsoleto e quindi congedarsi da esso, almeno fino a quando lo si comprende seguendo l'interpretazione di Walter Benjamin. Agli occhi di Nietzsche deve apparire impossibile che, alla maniera romantica, i procedimenti finiti possano rimandare allegoricamente ad uno 'infinito'. La riflessione sulla propria finitudine e limitatezza non porta in Nietzsche ad un superamento della propria condizionatezza, bensì la riflessione si irrigidisce nella negazione stessa⁸⁵. Se non c'è un "mondo vero", nessuna verità dietro l'apparenza linguistica, ecco che non può nemmeno esserci alcun riferimento ad esso. Rimane solo il rimandare di segni a segni come idea ancora possibile, ed essa è definita nichilistica sulla base dell'assenza del suo riferimento alla verità e alla realtà.

La poesia dello *Zarathustra* nietzscheano congeda il paradigma della rappresentanza, che opera necessariamente con il simbolo, usando procedimenti referenziali interni o generalmente intertestuali, che devono essere definiti allegoricamente soltanto in tale

⁸⁵ Lo ha riconosciuto anche Bräutigam (1977), p. 51: diversamente dall'ironia romantica, la quale "intendeva mediare tra condizionato ed incondizionato, rimandando all'infinito con l'allegoria, da un lato, dall'altro però tematizzando se stessa come una struttura estetica finita, [la riflessione] viene abbreviata dal critico del mondo retrostante a favore del suo momento deittico, rimanendo soltanto nella sua funzione limitante".

senso specifico, nichilistico. Anche qui si mostra la corrispondenza tra filosofia e prassi estetica. L'allegoria, che dalla classicità è caduta in discredito in quanto troppo razionale, si appropria in questa concezione di una valutazione decisiva, dato che adesso, proprio per il fatto di poter presentare la perdita e la stentatezza dei riferimenti poetici, essa riesce a svolgere la funzione di una forma riflessiva genuinamente estetica della modernità nichilistica. È per questo che infatti anche Nietzsche – ne parlerò ampiamente – riscopre lo stile allegorico del barocco per la letteratura.

Oltre a riuscire ad operare anche senza riferimenti esterni, l'allegoria possiede ulteriori pregi, come poter indicare l'“elemento decisionistico delle posizioni”⁸⁶, rappresentare le discrepanze tra fenomeno e senso, incongruenze tra forma e significato, mentre il simbolo deve fissare il significato con l'intuizione immediata⁸⁷. Schlaffer ha caratterizzato l'allegoria come una “duplice struttura essoterico-esoterica”, “oscura ai sensi, chiara all'intelletto”⁸⁸. In relazione al pensiero artistico di Nietzsche si deve cambiare la definizione di Schlaffer, nella misura in cui con il procedimento estetico il senso esoterico non è semplicemente reso accessibile anche all'intelletto. Non basta qui conoscere soltanto dei riferimenti determinati nascosti, giacché tali riferimenti sono a loro volta non univoci, ma intrecciati in un complesso gioco di rimandi che permette di realizzare diverse definizioni.

Alcune delle possibilità dell'allegoria, tuttavia, sono state assolutamente ben definite da Schlaffer: l'allegoria spersonalizza l'espressione poetica e promuove le esigenze generalmente cognitive della poesia, con la sua artificialità pone l'attenzione sulla costruibilità e fa capire che la ‘realtà’ non è data naturalmente, ma viene appunto costruita – presenta con forme allegoriche le maschere dei personaggi al posto degli individui, e fornisce così un modello descrittivo degli effetti derivanti da imposizioni sociali, – ma soprattutto: “rifiutando l'allegoria l'apparenza estetica grazie alla conoscenza concettuale, essa distrugge l'unità e l'interesse dell'opera d'arte [...]. Una tale parcellizzazione

⁸⁶ Bürger (1988), p. 126.

⁸⁷ Sullo sfondo della discussione riguardante l'allegoria e sulla riabilitazione dell'allegoria, peraltro già tacitamente avvenuta in Goethe, cfr. man Schlaffer (1981), in particolare pp. 24-28 e p. 36 e segg.

⁸⁸ *Ivi*, p. 36.

e mediatizzazione dell'arte guadagna in attualità non appena si avvicina una crisi della coscienza estetica e viene prognosticata la 'fine dell'arte'"⁸⁹. Tornerò anche su questo punto più diffusamente.

Contro la definizione di Schlaffer, tuttavia, si deve obiettare che essa corre il pericolo di giocare contro l'arte la conoscenza concettuale anziché ricomprenderla nell'arte e farla trasformare. Il procedimento allegorico nietzscheano non riesce più a distinguere retta-mente tra piano sensibile e non sensibile. Come abbiamo detto non c'è più un pensiero dietro l'immagine che sia rappresentato per imitazione, bensì solo una logica referenziale interna ed un'argomentazione delle immagini⁹⁰. Colui che non riconosce il gioco dei rimandi delle metafore, la strutturazione di una rete di immagini come una forma vera di riflessione, ricade nuovamente nelle opposizioni che si credevano superate. La riflessione si compie all'interno dell'opera d'arte. L'unità tradizionale dell'opera d'arte è distrutta con mezzi estetici propri e articola la 'coscienza estetica delle crisi'. Già per lo *Zarathustra* tali concezioni sono da pensare trasformate per quanto riguarda il procedimento allegorico, – concezioni che vengono attribuite alla modernità estetica: "Il XX secolo ha esposto l'allegoria ai riferimenti 'negativi' e vuoti della modernità, la quale ha portato l'intenzionalità allegorica all'autosuperamento"⁹¹.

Excursus sull'"appiattimento della differenza di genere letterario" tra filosofia, scienza e letteratura

A questo punto vorrei tornare e spiegare più da vicino la questione annosa, che ricorre con la rappresentazione del razionalismo estetico, del rapporto tra filosofia e letteratura sulla base di alcune discussioni ben precise (Habermas, Danto, Gabriel). Come è noto, è stato Habermas, che ha sollevato il rimprovero alle attuali tendenze della filosofia ed in particolare a quelle che si richiamano a Nietzsche, per cui in esse si tracciano in modo pericoloso le linee

⁸⁹ *Ivi*, p. 37 e segg.

⁹⁰ Per la valutazione del concetto retorico di allegoria, il quale "acuisce lo sguardo per la logica dell'immagine e l'argomentazione", per la "correttezza del contesto" delle metafore e il contesto adeguato dell'intera serie di metafore e, nel complesso, guida contro la "cecità diffusa nei confronti delle strutture delle immagini e l'intreccio testuale iconografico", cfr. Ricklefs (1998), p. 283.

⁹¹ *Ivi*, p. 292 e segg.

di confine tra filosofia e scienza, da un lato, e letteratura, dall'altro, sebbene la loro sopravvivenza debba essere garantita per un pensiero razionale e illuminato⁹².

Anche se si mostra, come accade in Nietzsche (o anche in Cassirer e Goodman), che tutte le forme del discorso si devono alla fine ad atti estetici di simbolizzazione, non ne consegue – come intende affermativamente Derrida e criticamente Habermas – che i criteri di distinzione tra i singoli sistemi simbolici siano stati inconsistenti. Nietzsche distingue tra un piano estetico di fondo e uno specifico su cui l'arte delle opere d'arte è messa in relazione con "l'arte dell'invenzione" degli altri tipi di discorso. *Qui Nietzsche deve addirittura insistere per poter condurre la sua impresa critica della sovversione estetica dei discorsi tradizionali.*

Mentre Welsch (1996) rappresenta una posizione sintattica, nella relazione tra le varie trattazioni, Früchtel (1996)⁹³ propone un'assunzione dell'estetica orientata all'etica, Frank assume una posizione orientata ermeneuticamente che definisce la gradualità dei confini tra filosofia e poesia, ma ne mantiene il punto di fuga nella comprensione positiva e nell'ambito extra-estetico⁹⁴. Ma se in una considerazione dell'arte, nell'ambito dell'estetica stessa, si ponesse il punto di fuga dove dovrebbe trovarsi, ecco che nessuna delle proposte accennate terrebbe più. Solo l'arte e non l'etica o la scienza, tollera la conoscenza del proprio stato finzionale, l'autoriflessione illimitata come messa in discussione radicale delle proprie premesse e l'abdicazione più ampia possibile del telos della comprensione. La stessa cosa vale per i principi estetici organizzativi e non oggettivabili, dato che etica e scienza devono necessariamente offrire prescrizioni fidate, vincolanti e comprensibili. Le affermazioni contenute nei romanzi possono essere relativizzate all'interno dell'ambito estetico, o come dice Habermas, possono essere sospese le loro esigenze di validità attraverso l'"autodepotenziamento illocuzionario"⁹⁵. Un tale autosuperamento non significa per le arti, per le quali non c'è alcun trasferimento di validità vincolante per la realtà extra-letteraria, la catastrofe, mentre per altre trattazioni sì. Perciò non si dovrebbe

⁹² Habermas (1984), pp. 219-247; (1988), pp. 242-263.

⁹³ Cfr. su questo la critica nel mio capitolo sul 'Dare forma a se stessi' (III, 3d).

⁹⁴ Frank (1992), p. 73.

⁹⁵ Habermas (1988), p. 261.

diffondere troppo frettolosamente la moda per cui la scienza debba essere esercitata e considerata come l'arte.

Proprio perché la scienza e la filosofia morale devono necessariamente avere esigenze di validità in contesti pratici o pragmatici, una messa in discussione dei fondamenti o della logica propria significa la crisi dei principi, dato che va a minacciare una perdita di senso per l'intera impresa.

Si potrebbe forse pensare la seguente distinzione: 1. Esistono trattazioni che possono far abbinare l'autoreferenzialità di contesti pratici ai loro principi strutturali. 2. Una trattazione che accanto alla prassi si inserisce con consapevole consequenzialità. 3. Trattazioni in cui deve essere ostacolata l'autoriflessività radicalizzata e sfrenata affinché possa funzionare a livello pratico: religione, diritto, etica, politica, medicina, ...; in questi casi deve risultare impossibile mettere in discussione la *fede* nella chiarezza e nella validità oggettiva da un punto di vista rigoroso e di principio, e capace di creare consenso a livello pragmatico. In situazioni concrete di decisione lo scetticismo radicale deve sempre venir smorzato⁹⁶. Se una persona è

⁹⁶ Anche una teoria della comprensione che sia deontologica e multiprospettica, come l'idea estetico-etica che ha in mente Josef Simon, trova difficoltà a confrontarsi con il prospettivismo estetico nietzscheano, dato che anch'essa continua a basarsi sul presupposto minimale di protrarre l'illusione. Se la fede nell'illusione viene distrutta, la stabilità delle metafore dissolta, ecco che la comprensione non riesce più e l'effetto placebo delle illusioni terapeutiche è persa per sempre. Se non sono più vigenti i processi di compensazione e autoconservazione dell'apparenza rimane ancora il criterio dell'aumento vitale che, dopo l'eliminazione delle sicurezze appena citate, può ancora essere ritrovato nella passione della distruzione delle finzioni necessarie alla vita, nel sacrificio tragico del sé o nella voglia di dar forma alla propria vita per farla diventare un'opera d'arte tragica, cioè nella gioia di raggiungere il proprio tramonto. Cfr. Simon (1989), p. 257 e segg.: "Il criterio per la verità non è qui la vicinanza o la lontananza all'essere impersonale, dunque il dire com'è, bensì il poter sopportare l'opinione altrui puramente come esigenza o la fede altrui come una necessità di vita, da dover tener per vere le 'cose' nel rispetto della propria limitatezza e prospettiva, anzi perfino dell'uso che gli altri fanno di concetti in cui si espone l'esigenza, un'esigenza a cui non può darsi per prima cosa in modo normativo come si debbano comprendere tali concetti e quale delle loro argomentazioni ne sia 'alla fine' quella che si giudica come giusta. Si tratta piuttosto di comprensione. Se accade, essa accade senza il concetto della sua possibilità, quindi esteticamente e quindi senza l'esigenza o la certezza di un ancoraggio nell'essere. L'apparenza di accordo serve qui essere il criterio che occorre in sostegno della verità". Questa è una comprensione assolutamente temperata e armonica del "comprendere estetico" che vorrebbe dissolvere i confronti conflittuali con le provocazioni estetiche, le quali possono portare anche al completo fallimento dei tentativi ermeneutici giocati fino a quel momento, in un 'piacere senza concetto'. Proprio l'apparenza di accordo non è permessa dalle opere d'arte (per esempio

giudicata da una corte o nella medicina la vita di una persona non è più conservabile, per tali decisioni è necessario aver fiducia nell'affidabilità dei valori etici di fondo o almeno nel ricorso a delle convinzioni generali di fondo (con le parole di Nietzsche: delle illusioni che durano una vita). Se ad esempio nella discussione sull'aborto si rispettano per motivi politici le idee dei valori tradizionali e, orientandosi ad essi, si fissano dei termini che però non sono giustificabili né sul piano medico, né su quello filosofico, l'esame di questa affermazione deve essere arginata al fine di riuscire a mantenere la finzione di oggettività.

Il potenziale sovversivo delle opere d'arte comporta una diversa dialettica tra innovazione e tradizione: dal punto di vista dell'arte non ci sono soltanto sviluppi emancipatori e di progresso. Una liberazione (nel senso di un superamento) degli schemi considerati inadeguati può accadere nell'arte più spesso e in modo più radicale che nelle scienze, anzi: ciò costituisce addirittura il suo valore in termini di criterio di originalità. Specialmente nello *Zarathustra* si mostrano le possibilità radicali di come andare a confrontarsi esteticamente con la tradizione. La liberazione del passato può essere tale da portare addirittura ad una distruzione dei fondamenti. Il materiale linguistico che fa parte del lavoro dello *Zarathustra*, emerge sia nella sua sintassi che anche nella semantica, in esso sono "conservate le abilità del pensiero delle generazioni passate"⁹⁷. Grazie a vari procedimenti di distruzione estetica, che vengono rappresentati nel dettaglio in questo studio, si va a svuotare l'esperienza sedimentata nelle metafore della tradizione. Con il crollo non solo rappresentato, ma anche compiuto dall'estetica dei modi di interpretare metaforicamente il mondo, le convenzioni dell'interpretazione tradizionale sono fortemente esposte all'esperienza del fallimento⁹⁸.

il rompere il gioco della finzione). Cfr. anche Borsche (1988), p. 176: "La finzione rimane comunque necessaria per il fatto che le parole pronunciate hanno un significato generale che va oltre il momento, a partire dal quale esse possono far comprendere la situazione particolare. Essa è necessaria affinché possiamo comprenderci attraverso le parole. Un 'ontological commitment' [impegno ontologico] (Quine) non si addice a tale finzione".

⁹⁷ Borsche (1988), p. 174.

⁹⁸ Cfr. Scheer (1995), p. 364: "Ciò che accade nelle opere d'arte innovative sono delle catastrofi del senso e dell'interpretazione. Il crollo delle interpretazioni del mondo fino a quel momento valide è esso stesso rappresentato e reso esperibile, senza la possi-

È quindi facilmente comprensibile il fatto che, diversamente da quanto intenda Welsch, non è sufficiente la fondazione d'unità per classificare le varie forme di trattazione. Ben più di quanto lo siano le scienze, le fondazioni d'unità nelle opere d'arte sono ben più aperte, autonome, transitorie e autoriflessive ed arrivano anche all'autodissolvimento.

Perciò è da sottoscrivere la chiara distinzione che fa Habermas tra letteratura e filosofia da questo punto di vista. Si deve insistere sulla differenza specifica, ma le valutazioni sono tuttavia da rovesciare ed è necessario anche trarre conclusioni diverse dalle differenze che sono state stabilite. In particolare, l'idea di Habermas per cui la critica della letteratura dovrebbe aiutare a tradurre l'arte in filosofia, è da rifiutare in termini di miope riduzionismo. È un errore credere che dopo una tale traduzione rimanga ancora qualcosa di quei potenziali di esperienza artistica e che possano essere recuperati (traduttore-traditore). L'arte si distingue, si può dire utilizzando i punti di vista estetici di Nietzsche, non per la sua mancanza o insufficienza di razionalità scientifica, bensì in ragione del suo plus di riflessione, per la sua più grande trasparenza, flessibilità e molteplicità nei modi di rappresentazione e per la densità e ricchezza dei suoi collegamenti. Anche nelle opere d'arte si parla legittimamente di organizzazione, accordo, conformità a leggi, necessità, stringenza, calcolo, principi di forma e stile e queste non sono delle metafore prese in prestito dalle scienze e che descrivono strutture estetiche, bensì caratteristiche razionali. Sono strutture che valgono a livello cognitivo, che tuttavia non possono essere portate su standard comunicativi (qui Habermas ha ragione, ma non a scapito dell'arte, bensì a proprio scapito). Concentrare la considerazione dell'arte su tali standard, significa operare una riduzione dell'arte e strumentalizzarla. Il rifiuto del senso, l'eliminazione dei meccanismi che istituiscono il senso, che interpretano in modo univoco, porsi degli scopi etici, mostrare l'impossibilità di tali tentativi di oggettivazione, tutto

bilità di raggiungere nuovamente la sicurezza di un nuovo punto di vista". È chiaro da subito che tali catastrofi del senso e dell'interpretazione si potrebbero vedere non troppo spesso anche nelle sale dei tribunali.

Collegato a questo, si potrebbe dire per lo *Zarathustra*: la presa di consapevolezza della dimensione estetica dentro e attraverso l'opera d'arte *Così parlò Zarathustra* risulta per la filosofia un tragico evento, dato che la sua autocomprensione si fonda sulla finzione del non essere fittizio.

ciò è spesso un elemento costitutivo dell'arte. Habermas prosegue in modo poco accurato quando vuole concedere all'arte soltanto la possibilità di "parodiare, ripetere in modo diverso o commentare altre opere", un testo filosofico, invece avrebbe la capacità di "*criticare un altro testo*"⁹⁹.

Si tratta nella fattispecie di una sottovalutazione grossolana, come vedremo, delle possibilità critiche proprie del procedimento parodistico. L'arte non funziona nel suo impeto antietico e antiscientifico in modo eminentemente critico. Non completa semplicemente lo scientismo, bensì nega assolutamente la logica della scienza. Per il programma che propone Habermas si pone la seguente questione: quanta arte sopporta una trattazione? Per Habermas la risposta non può che essere: solo quando verranno 'purificati' i procedimenti sovversivi dell'arte, essa potrà essere integrata nel sistema della propria trattazione.

Il rapporto dell'arte con altre trattazioni non è né *primariamente* complementare (Baumgarten) né compensatorio (Marquard), recuperabile razionalmente (Habermas) o parallelo, che pone sullo stesso piano o equipara l'arte alle altre (Goodman, Welsch, Derrida). La questione decisiva è la relazione, il rapporto di tensione tra le varie trattazioni che vengono concepite ognuna a suo modo. Come il prospettivismo estetico di Nietzsche riesce ad esprimere, la scienza non è assolutamente fin dall'inizio la vincitrice.

Anche l'idea di un'apertura dei confini nel linguaggio scientifico grazie a quello artistico, lascia delle perplessità, dato che tale idea ha sempre alla base la concezione di un centro, di un nucleo fisso da cui è possibile trascendere o allargarsi. È vero: 'I confini del mio linguaggio sono i confini del mio mondo', tuttavia i confini del poetico non sono semplicemente là fuori, bensì vengono tracciati in un altro modo.

Alla luce delle forme di pensiero possibili nell'arte il pensiero scientifico fa eccezione in termini di forma regionale particolare.

Arthur C. Danto, a sua volta, vede giustamente le conseguenze di una concezione filosofica che si profila nemica dell'arte. Prova perfino a mostrare l'inimicizia per l'arte come movente dell'intero sviluppo storico-filosofico. E pone attenzione sul fatto che se la filosofia (analitica), finalmente, non ha più soltanto come oggetto di

⁹⁹ Habermas (1988), p. 263.

indagine la singola frase, ma ha indagato le relazioni tra le frasi, cosa che lo studio della letteratura aveva già chiaro da tempo, così come ha imparato a considerare i testi come intrecci di effetti reciproci, ecco che tutto ciò avrebbe portato ad una rivoluzione della filosofia¹⁰⁰. I teorici della letteratura avrebbero compreso, secondo Danto, solo rimandi orizzontali, laddove i filosofi avrebbero compreso quelli verticali. Purtroppo Danto stesso non usa queste visioni, che nel frattempo sono state messe da parte per rovesciare il rapporto tradizionale tra arte e filosofia. Alla fine anche Danto rimane fagocitato dallo stesso paradigma che critica, adducendo platonisticamente, a sua volta, la differenza tra letteratura e filosofia in quanto la filosofia cercherebbe la verità, mentre l'arte no¹⁰¹. Si può mostrare nelle posizioni di Danto che, come Habermas, il discorso verte su una gerarchizzazione dei sistemi simbolici diversi, attribuendo all'arte uno sviluppo unitario e teleologico, con forti stilizzazioni, con lo scopo di imitare fedelmente la realtà. L'arte troverebbe la realizzazione di questo ideale di progresso unilaterale nella fotografia e nei film. Perciò si può parlare di una fine dell'arte conforme alla natura. Anche per Danto l'arte diventa conoscenza quando non è più arte e viene derubata delle sue potenze sensoriali-cognitive specifiche. L'appropriazione indebita della dimensione sensibile dell'arte è espressa dalla preferenza di Danto per il "concept-art" ed anche qui viene svalutata a torto la parte materiale.

Come ultima posizione consideriamo più da vicino quella di Gottfried Gabriel che è altamente differenziata. Anche Gabriel critica in particolare la fissità della filosofia su tesi proposizionali, cioè il fatto di pensare che giudizi, pensieri, affermazioni debbano essere formulati come asserzioni per poter essere capaci di verità¹⁰². Seguendo tale fissazione unilaterale si circoscrive anche il concetto di conoscenza alla sola verità proposizionale. Nel corso della storia della filosofia i filosofi-poeti avrebbero con diritto sollevato obiezioni, sebbene con mezzi sbagliati, contro tale riduzione ovvero attribuendo all'opera d'arte una verità enfatica e tracciando così una nuova linea di confine, stavolta tracciata dall'altra parte. Gabriel propone una via d'uscita dalla dicotomia inconciliabile tra scienza e arte, per

¹⁰⁰ Danto (1993), p. 179 e segg.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 192.

¹⁰² Gabriel (1991), p. IX.

ampliare il concetto di conoscenza e per ammettere altre forme di conoscenza, sebbene, tuttavia, mantenga il concetto di verità per la conoscenza 'scientifica', seppur avendo delle sensibili esitazioni: "La verità può rimanere limitata alla verità dell'*asserzione*"¹⁰³. Se si conoscono tuttavia altre forme di conoscenza, non per pregiudicare quella scientifica, bensì anzitutto per far interagire anche le altre modalità del conoscere e trasformarle in relazione alla questione della verità, sebbene non sia in alcun modo certo il fatto che 'la scienza' mantenga, nella luce critica di altre prospettive, il suo privilegio della verità, anzi, se essa riesca ad affermare la sua capacità di verità. Si può andare oltre e chiedere se il concetto di verità non debba trasformarsi profondamente proprio grazie alla conoscenza estetica. O, al contrario, sarebbe da riflettere con Nietzsche su ciò che succederebbe se il concetto tradizionale di verità filosofica venisse, a sua volta, messo radicalmente in discussione per il fatto che i suoi riferimenti ontologici e metafisici sono finiti in una crisi profonda. Se il concetto tradizionale di verità cade vittima della critica – supera se stesso, direbbe Nietzsche – si rivoluzionerebbe anche il rapporto tra letteratura e scienza chiaramente a spese di quest'ultima. La poesia riesce a profilarsi adesso come la forma conoscitiva post-sostanzialistica che non può fare a meno di riferimenti verticali a mondi retrostanti e realtà provvisorie e che al contempo riflette sul proprio stato finzionale.

La posizione di Gabriel è quindi gravida di conseguenze. Si vede obbligata ancora ad un ideale tradizionalistico di oggettività e correla la conoscenza scientifica esclusivamente al concetto di verità.

La spiegazione data a questo aspetto, cioè il fatto che la decostruzione definita criticamente circa il concetto di verità possa essere evitata, cita una motivazione secondaria, ma non fornisce alcuna giustificazione sufficiente per questa affermazione.

Non è assolutamente una necessità, come invece crede Gabriel, che rifiutando la logica dell'esigenza assolutistica, e comprendendola come "un provvedimento che ha uno scopo preciso", sia "sviante" perciò la "tendenza espressa in particolare da Adorno" e derivata da Nietzsche, "di diffamare il pensiero dell'ordine come tale"¹⁰⁴. La mancanza dell'ordine formale e logico non significa

¹⁰³ *Ivi*, p. X.

¹⁰⁴ Gabriel (1996), p. 120.

ancora l'assenza di qualsiasi ordine. Qui è osservabile in Gabriel quella lacuna che Danto contestava nella considerazione filosofica, giacché anche Gabriel indaga delle proposizioni singole. Intende lodevolmente ampliare la loro consistenza della conoscenza filosofica per quella della letteratura, ma non comprende le relazioni e le alternative possibili di collegamento tra le proposizioni che con la poesia vengono offerte. Ciò riesce proprio ad Adorno. Anche sulla scorta della critica di Adorno proviamo ora a differenziare diverse forme di ordine. Secondo Adorno, ad esempio, sarebbe da elaborare il collegamento ad un determinato scopo proprio della razionalità scientifica nel suo contesto con i rapporti sociali dominanti. La ritirata del logico Gabriel si rivela così una mancata difesa. Ammettere soltanto la validità parziale della logica non la solleva dall'esame del suo ruolo di formare un determinato tipo di razionalità dominante. Anche Gabriel avrà difficoltà a negare che tale tipo di razionalità è quello determinante nella nostra società; altre forme vengono descritte da lui stesso come possibilità alternative solo aggiuntive.

Anche i criteri citati per giudicare le interpretazioni letterarie sono al contrario insufficienti. A differenza della ricostruzione filosofica, che si deve misurare con l'esigenza di verità, la ricostruzione letteraria sarebbe costretta da un'"esigenza di adeguatezza"¹⁰⁵ che, secondo Gabriel, deve avere la propria misura nella riuscita della "rappresentazione del generale nel particolare"¹⁰⁶. Tale concezione, come abbiamo visto, l'ho interpretata quando ho esposto l'inadeguatezza del concetto di simbolo per le forme moderne di poesia. La posizione di Gabriel ne è ancora pervasa.

8. Conclusione

Il pensiero relazionale (la razionalità estetica), *considerata orizzontalmente*, si rivolge:

- (a) contro un pensiero che isola considerando il contesto e la posizione di singoli momenti in un tutto;

¹⁰⁵ Gabriel (1991), p. 114.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 115.

- (b) contro un pensiero fissativo, dato che esso considera i passaggi tra le fasi di un intero processo;
- (c) contro un pensiero severamente dialettico nella misura in cui tali passaggi non sono concepiti secondo uno sviluppo logico, ma come rovesciamento di punti critici, ad esempio, attraverso cui vengono iniziate delle costellazioni imprevedibili;
- (d) contro un pensiero dualistico, nella misura in cui i riferimenti incrociati tra soggetto-soggetto così come soggetto-oggetto vengono compresi come processi costitutivi;
- (e) contro un pensiero pluralistico che offre soltanto trattazioni non vincolanti a scelta, istituendo ogni volta delle determinate relazioni;

Considerato verticalmente, il pensiero relazionale si rivolge:

- (a) contro un pensiero sostanzialistico, nella misura in cui le determinazioni dell'essenza non possono essere preordinate né ontologicamente, né gnoseologicamente o assiologicamente, bensì antigerarchicamente e hanno una funzione successiva nella compagine della relazione;
- (b) contro un pensiero positivistico-materialistico che crede nella transitorietà degli elementi correlati visto che, presi di per sé, essi non 'significano' né 'sono' qualcosa, bensì possono essere compresi soltanto nella loro funzione nel tutto che li costituisce;
- (c) contro un pensiero trascendentale che preordina la relazione nella misura in cui esso fa muovere i modi di collegamento non apriori, ma nemmeno oggettivabili, tipici dell'arte nella negazione negativa contro le possibilità di collegamento dello scientismo – e da questo punto di vista ridotte e che appaiono restrittive –;
- (d) contro un culto irrazionalistico dei riferimenti esterni attraverso l'insistenza a determinate e determinabili relazioni;
- (e) contro un filosofare soggettivistico che assolutizza la prospettiva soggettiva, nella misura in cui il contesto generale è pensato sempre come passeggero e all'interno di questo si situano le singole prospettive limitate.

Terza Parte

Il nichilismo poetico di Nietzsche

“Del resto debbo comunicarLe, non senza dispiacere, che ora, nella terza parte, il povero Zarathustra cade davvero nella cupezza – al punto che Schopenhauer e Leopardi, a confronto del suo «pessimismo», farebbero la figura di principianti e novellini”.

(Lettera di Peter Gast, 3. 9. 1883, KSB 6.445; 447)

1. Incipit parodia, incipit tragoedia

È luogo comune della ricerca nietzscheana considerare lo *Zarathustra* formalmente come una parodia della Bibbia. Da un punto di vista di teoria della letteratura il concetto di parodia non è definito chiaramente¹. Karl Pestalozzi² ha dato molta risonanza al significato della datata definizione di Gustav Gerber [!]. La parodia vuole “almeno toccare l'originale in qualche modo nel suo contenuto, essenza o nel mondo in cui è espresso e che gli è proprio, usando le stesse parole sia per distruggerne con scherzo o derisione il peso, sia anche soltanto per partecipare e ottenere un effetto più forte per la propria rappresentazione con il ricordo di qualcosa di detto in modo puntuale e cogente”³.

¹ L'unica concezione su cui si ha consenso nella ricerca che si occupa della parodia, è quella che sostiene la mancanza di una definizione unitaria sul concetto di parodia. Non siamo ancora riusciti a raggiungere una spiegazione che chiarisca se si tratti di un genere o di una modalità di scrittura. Cfr.: Müller (1994), Cap. 2; Verweyen/Britting (1979), Cap. 1; Karrer, (1977), p. 10 e segg.; e Freund (1981), cap. I. I suddetti autori rivendicano di aver trovato una propria proposta risolutiva e rifiutano quella dei colleghi. Beate Müller fa menzione, in maniera molto riflessiva, delle difficoltà fondamentali di un tentativo definitorio. Non si trovano informazioni sulle possibilità autoreferenziali della parodia in Nietzsche, quali sono state esposte in questo capitolo. Al massimo si ritrova qualcosa di molto generico in Poirier (1968). E anche la variante della “parodia seria”, di Genette (1993), p. 42 e segg., rappresenta un decisivo passo in avanti volto ad abbandonare una comprensione della parodia unilateralmente comica (anche se il passo in avanti, come mostra la definizione di Gerber, rappresenta piuttosto un recupero). Genette comunque è a conoscenza del concetto del “pastiche del sé”, Genette (1993), p. 168 e segg.

² Pestalozzi (1984), p. 103. Anche Pestalozzi lamenta nello stesso punto la mancanza di una definizione della parodia.

³ Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, 1852, Vol. 2, p. 222. Pestalozzi cita Gerber secondo l'articolo ‘Parodie’ del *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v.

La lista di Gerber, il cui vantaggio consiste nel conoscere anche altri riferimenti oltre a quello inusuale ai pre-testi, rimane comunque ancora incompleta. È comune a tutte le sue definizioni il tentativo di trovare un riferimento preciso indirizzato al testo che viene parodiato in quel momento. Sulla base della dipendenza della parodia da un testo preesistente, alcuni teorici hanno pensato di poterla descrivere come una forma d'arte parassitaria⁴. Anche se una tale caratterizzazione va oltre il proprio scopo, dato che in particolare sottovaluta le libertà del parodiare, fa capire tuttavia in modo cor-

W. Kohlschmidt u. W. Mohr, Berlin 1972, p. 12, che alcuni articoli dopo (p. 123) introduce in modo rimarchevole l'inizio del capitolo dello *Zarathustra* "Dei grandi eventi" per esemplificare un plagio (un testo quasi sconosciuto di Justinus Kerner), in cui da un lato si manifestano le difficoltà nella caratterizzazione del riferimento nietzscheano alle sue 'fonti', dall'altro si fa vedere come un riferimento al plagio, una volta che viene affermato in un vocabolario come quello citato, diventi velocemente un sapere canonizzato. Tale affermazione riprende il ritrovamento di una fonte di C.G. Jung (Cfr. KGW VI, 4, p. 891). La sua spiegazione, secondo cui si tratterebbe di un caso di criptomnesia (una lettura obliata è considerata il ritrovamento del testo proprio) scusa il fatto anziché chiarirlo. Dato che il testo di Kerner *Der magnetische Zug der Seelen und die Eingänge zur Hölle* dai *Blättern aus Prevorst* era pressoché sconosciuto, almeno in ambito accademico, non si può nemmeno supporre che Nietzsche vi avesse alluso nella convinzione che il passo sarebbe stato riconosciuto. Tuttavia non è possibile parlare subito di un plagio. "Ereditare l'arte" (Brecht/Eisler) in questo caso consiste nel prendere in prestito dalla letteratura sulla magia delle immagini e motivi per creare un effetto paragonabile, un'atmosfera simile. Tale atmosfera può essere riconosciuta anche senza sapere la fonte esatta e il passo del testo non essere attribuito al genere dei racconti visionari. Ciò diventa rilevante per l'interpretazione nella misura in cui la storia di Zarathustra si trova nell'ambito della superstizione per la sua forma.

⁴ Sull'esempio dello *Zarathustra*, lo fanno in maniera denunciatoria degli interpreti di Nietzsche come Goth (1970), p. 99: "Il fatto che la parodia dello stile biblico luterano rappresenti per lo più una via erronea ed imbarazzante non può più essere messo in dubbio" e Beda Allemann (1956), p. 48: "In ogni caso il Nietzsche dello *Zarathustra* non ha ancora trovato pienamente il suo linguaggio; fa la parodia ad uno stile che è tipico della Bibbia, dell'inno e della celebrazione". La diagnosi di Allemann non è solo interessante per il fatto che esemplifica in modo corretto un giudizio che si trova dappertutto nella sua limitatezza, ma anche perché si ammette con ciò che il linguaggio dello *Zarathustra* non è ingenuo, ma parodistico. Il linguaggio parodistico è tuttavia da considerare una mancanza solo da una prospettiva valutativa prefabbricata, conservativa esteticamente. A ben vedere esso è un segno riconosciuto del poetare moderno in cui si riflette la problematica divenuta generale di non poter più trovare poeticamente un "proprio linguaggio".

Anche lo studio di Gilman (1976) sulla parodia in Nietzsche sottolinea unilateralmente la dipendenza di questa dal proprio oggetto. Attraverso la parodia si integrerebbe il nuovo pensiero nel modello convenzionale del passato (p. 32 e segg.). Non sarebbe quindi originale. Gilman sottovaluta perciò la forza distruttrice della parodia.

retto l'idea di fondo e diffusa secondo cui, da un lato, debba esistere un testo (noto) della tradizione, e dall'altro, un autore che si rapporta ad esso in un qualunque modo, recependolo e mostrando una qualche reazione. In Nietzsche si può osservare ancora un'ulteriore variante, la quale non si inserisce però in questa griglia descrittiva e rende terribilmente difficile cogliere i riferimenti presenti a pre-testi. Si potrebbe descriverlo come l'impiego autoironico del procedimento parodistico: *la parodia come rapporto con se stessi*⁵.

Questo è il caso di Nietzsche quando mette in relazione il suo protagonista Zarathustra con dei modelli ridicoli, apparentemente in maniera positiva, come quando imita lo stile della predica. In questo caso il testo che fa da modello non diventa soltanto ridicolo per lo scimmiettamento, bensì la direzione della critica può (al contempo) anche essere rovesciata: colui che si serve di tale retorica – discredita dall'autore stesso o dalla tradizione –, ad esempio ricorrendo a formulazioni allargate, introducendo delle immagini scontate, cadendo in un tipico tono di predica con un pathos cupo ed esagerato, ecco che si discredita non volendo oppure, posto che lo faccia consapevolmente, prende in giro se stesso. Un oratore si rende ridicolo quando tiene un discorso con un pathos che non gli si addice, – quando si arroga modi di dire 'sublimi' a cui non sa trovare corrispondenza o che nel frattempo sono passati in disuso ed inadatti per la sua epoca; il suo atteggiamento sarebbe ironico se, per esempio, fosse consapevole dell'antichità delle formulazioni che usa e facesse la parodia di se stesso nel ruolo del prepotente. In particolare con l'impiego dei modi di dire presenti nella Bibbia, per i quali, in testi diversi dallo *Zarathustra*, Nietzsche non analizza criticamente soltanto l'idea religiosa di fondo anche la forma delle sue presentazioni (per es. il discorso visionario; cfr. sopra), non è possibile ovviamente partire dal fatto che la semplice parodia dei contenuti biblici preesista e che questi debbano essere messi in ridicolo solamente per discrepanza risultando dalla trasformazione blasfemica del contenuto conservando la forma linguistica tradizionale. Se le cose stessero così, non rimarrebbe altro che concordare con il giudizio generale secondo cui per lo *Zarathustra* si constata una

⁵ Questa possibilità della definizione della parodia è stata esposta anche da Wolfram Groddeck brevemente sulla base del motto della *Gaia Scienza*. Cfr. Groddeck (1997), p. 198.

spiritosaggine estremamente moderata, zelante e soprattutto che si esaurisce velocemente.

Se un'espressione è intesa in modo ironico o meno, in taluni casi non può essere deciso chiaramente. L'autore ha tuttavia le possibilità di chiarire il modo del discorso con indizi indiretti. Un altro procedimento da segnalare è l'ironia, che consiste, ad esempio, nel percepire delle forti esagerazioni. Quest'ultime sono facilmente riconoscibili nello *Zarathustra*. Un ulteriore mezzo è la rottura dell'illusione che – come vedremo meglio – emerge spesso come tratto nello *Zarathustra*. Se si riconosce ogni volta colui che parla, ecco che la sproporzione tra l'espressione ironica e le sue altre annunciazioni sarà percepita quale segnale dell'ironia stessa. Anche così si giustifica il procedimento che ho scelto ovvero di paragonare lo *Zarathustra* con altri testi nietzscheani. Se definisco lo stile dello *Zarathustra* come (auto)ironico e non soltanto parodistico rispetto ad altri testi, lo faccio anche a partire dalla conoscenza del paradosso iniziale e fondamentale che risulta da altri scritti, e cioè: come è possibile voler scrivere ancora un 'libro sacro' dopo la morte di Dio? Soltanto come parodia di libri sacri e con ciò anche del tentativo proprio di scriverne, dovrebbe essere la risposta. L'esigenza di comporre un 'vangelo di Zarathustra' non può essere stata espressa seriamente da Nietzsche.

Ma con la parodia non ha preso avvio soltanto un gioco sereno, ma anche la problematica fondamentale citata ovvero il fatto che, dopo la morte di Dio, sono ancora possibili soltanto dei falsi dèi, – il fatto che non sia più possibile creare qualcosa di vero, ma soltanto fare il buffone, costituisce il fondo più amaro per delle sciocchezze apparentemente leggere, e riflettendo su questi aspetti, si condiziona la possibilità di un autosuperamento della serenità dello *Zarathustra* che sembra gaia ed affermativa. *Un tale parodiare ha un nucleo di tragicità*. L'analisi della metafora della serenità lo confermerà. L'interpretazione della parodia come rapporto con se stessi – limitiamoci ad affermare solo questo – diventa tanto più plausibile, dato che come abbiamo visto il testo zarathustriano fa riferimento a se stesso sempre più assiduamente con il proseguo dell'azione. In tal modo viene in primo piano sempre più il suo tratto fondamentale autoriflessivo che era già stato introdotto nelle parodie dei pre-testi, e che diventa riconoscibile come il principio determinante dell'organizzazione testuale. Il procedimento estetico dell'autoparodia riflette i presupposti propri della critica, presenti all'inizio implicitamente, ai testi

estranei e li trascina con sé nella propria risacca. Si può perciò definire il rapporto parodistico del sé nel testo zarathustriano più precisamente come un rapporto dell'autosuperamento, anche se il processo dell'autosuperamento si espliciterebbe con una sequenza di tre passi:

1. se esiste la parodia dell'altro, cioè la parodia di altri testi,
2. l'autoparodia nella parodia dell'altro (di cui citerò altri esempi),
3. – un ulteriore giro di vite – l'autoparodia sulla base della parodia delle proprie posizioni, rappresentate prima nel testo stesso, dei procedimenti già usati, delle forme già impiegate.

All'interno del testo zarathustriano questa scala concettuale determina anche la sequenza temporale del procedimento parodistico: nei primi libri prevalgono ancora le parodie di altro, nel proseguo dell'azione si inseriscono le varianti più stringenti e nella quarta parte, in cui si fa riferimento ad espressioni precedenti con quasi ogni frase, si vanno a formare parodie delle parti precedenti come tratto predominante.

Rispetto alla consueta comprensione della parodia nella ricerca nietzscheana, è inoltre da reclamare il fatto che la sua dipendenza da pre-testi non deve neanche essere considerata espressione di una mancanza di autonomia estetica, in quanto questa può significare un'aperta confessione della propria natura epigonale⁶. In particolare in epoche di *décadence* culturale, durante le quali non si presenta molto spesso, la parodia riesce a dar conto di crisi generali dell'originalità artistica. È la forma di espressione esteticamente adeguata di tali epoche, dato che ammette la sua dipendenza e non finge di aver trovato un nuovo linguaggio che evoca un nuovo paradigma culturale oltre a quello predominante. La parodia rappresenta uno stile tardo con cui si articola una coscienza storica per muoversi verso una fine. Nessuna forma poetica appare più possibile sia che si tratti di sovversione riflessiva, scomposizione parodistica o autodistruzione della forma.

In questa parte del mio studio tenterò di mostrare nel dettaglio che con l'utilizzo del procedimento parodistico Nietzsche mette in una relazione di corrispondenza l'arte dello *Zarathustra* con lo stato di una cultura che si trova nella fase del proprio autosuperamento,

⁶ Cfr. su questo Müller (1994), pp. 83-84.

ragion per cui i mezzi estetici impiegati a tale scopo assolvono una precisa funzione cognitiva.

Nel mio studio sulle *Figure dell'autosuperamento in Nietzsche* ho descritto come tali tentativi volti a recuperare i propri presupposti – a differenza del concetto hegeliano di autosuperamento in termini di *Aufhebung* – non sono garanzia per Nietzsche per la formazione di una nuova base.

Al contrario, i processi di scomposizione autoriflessiva, che non sono invertibili, portano necessariamente a capire che non è pensabile alcun nuovo punto di vista il quale, a sua volta, non debba ricadere nella logica dell'autosuperamento.

In ambito estetico è a questo punto più difficile postulare una tale inevitabilità fatalistica, dato che qui non si ha la necessità di punti fissi, come invece nella morale o nella teoria della conoscenza, che successivamente devono entrare in contraddizione con i loro presupposti logici o istintivi e destinati al tramonto. L'autoparodia crescente nello *Zarathustra* può essere anzitutto valutata in due modi. Da un lato, la si può comprendere come un guadagno di libertà estetica, come atteggiamento superiore nei suoi e nei confronti di altri. In essa si è rispecchiato un atteggiamento posato come quello ad esempio di Laurence Sterne. Dall'altro, tuttavia, è presente un grado di autoderisione che non permette più di proteggersi. Vorrei adesso mostrare che Nietzsche nello *Zarathustra* ha messo in atto la variante radicale dell'autoscomposizione con dei mezzi estetici. Rovesciando la seconda parte di una nota formulazione adorniana si potrebbe dire che Nietzsche presenta come è pensare contro se stessi e abbandonarsi. In particolare, nella quarta parte dello *Zarathustra*, tutte le speranze nutrite dal protagonista vengono annullate e questi verrà smontato secondo le regole dell'arte satirica.

(a) *Sul problema del finale*

“In Zarathustra 4: il grande pensiero come *testa di Medusa*: i tratti del mondo si irrigidiscono, un'agonia raggelata” (11.360/ 31 [4]; 33).

Mostrerò ancora questo aspetto. In generale si noti che l'interpretazione della quarta parte, e di tutto il testo zarathustriano, va e sta solo con la definizione esatta del concetto di parodia. La maggior

parte degli interpreti rifiutano dall'inizio di coinvolgere la quarta parte nelle loro riflessioni. La caratterizzazione di Pütz è molto citata e sostiene che la quarta parte dello *Zarathustra* sia un "laboratorio di smorfie"⁷ e lo stesso Eugen Fink concorda con tale valutazione: "...arriva a delle gaffe imbarazzanti e gravi. L'intera quarta parte è un fallimento. In qualche modo la visione poetico-teorico appare esaurita. Come un gioco cattivo, satirico questa quarta parte è appesa all'opera che apre una nuova vista tragica sul mondo"⁸. In generale si critica non il fatto alla quarta parte manchi di ispirazione, ma che sia troppo "costruita"⁹.

Per Nietzsche l'attenzione sull'"essere costruito" è considerata, come noto, da *Umano troppo umano* come una strategia del disincanto del genio ("Tutti i grandi furono grandi lavoratori, instancabili non solo nell'inventare, ma anche nel respingere, vagliare trasformare, ordinare" MA I 155; 125). Riferendosi direttamente alle prime parti dello *Zarathustra* si trova un'espressione nietzschiana, che ricorre in una lettera e va a coincidere con tale pensiero che si distacca dalla mistica dell'ispirazione, smascherata da Nietzsche stesso come un trucco, e dai passi di EH che vengono sempre citati in proposito:

"La prima parte comprende una sfera di sentimenti che costituiscono la premessa alla sfera di sentimenti della seconda parte – anche questo mi sembra facilmente ravvisabile e «ben costruito», come direbbe un maestro falegname. Mi resta però ancora da fare tutto il difficile e il più difficile" (KSB 6.442, 444-445, Lettera a Peter Gast, fine Agosto 1883).

⁷ Pütz (1967), p. 40.

⁸ Fink (1973), p. 114 e segg. Cfr. Hofmiller (1952), p. 169. Anche in ambito anglofono si trova spesso la svalutazione della quarta parte. Lampert (1986) la esclude nel suo commento nell'"Appendice", pp. 287-311 e Hollingdale (1965), p. 190, pronuncia dei giudizi su di essa: "è marcatamente inferiore nello stile e nel contenuto e non contiene alcuna idea nuova; Nietzsche è stato saggio a mettere una fine all'opera: la brillante conclusione della fine del terzo libro è il vero climax del libro ed il sigillo su ciò che è poi una visione d'insieme del mondo".

⁹ Tale concezione è portata a questo punto: Werner à Brassard (1962), p. 110: "Le cose stanno diversamente per la quarta parte. Scritta dopo, essa mostra una notevole caduta di stile e fino a raggiungere un'imbarazzante parodia di testi religiosi, come nel capitolo "il risveglio". Rientra prepotentemente in ballo la favola esteriore; l'impressione che si ha è che la quarta parte non sia creata in un'atmosfera di animo da uomo superiore [!]; è lavorata. La si separa quindi a ragione dall'intera opera".

Nelle valutazioni negative sulla quarta parte viene almeno citato il carattere fondamentale e grottesco, sebbene si voglia sempre poterlo anche togliere anziché riconoscerlo nell'evidente rottura all'interno del compito interpretativo¹⁰. Tuttavia tali interpretazioni sono più che adeguate rispetto a quelle che fanno sparire o impoveriscono il carattere grottesco. Questa variante interpretativa si ha più raramente, come in Ulmer e anche in Wohlfart, che sostiene che "l'intero 'Zarathustra' fino alla quarta ed ultima parte è composto da un'ascesa costante fino al 'pensiero più abissale' dell'eterno ritorno"¹¹.

L'interpretazione di Anke Bennholdt-Thomsen è particolarmente impoverente, laddove sostiene che: "Le dottrine di Zarathustra fanno passare il trascinarsi alla fine della quarta parte come motivato e fondato. [...] La caratteristica del libro di un pazzo o di una maschera è pienamente voluta. Nietzsche prende alla leggera, alla fine, la dottrina che aveva definito nelle altre tre parti dello *Zarathustra*: la dottrina della morte di Dio che viene fatto risorgere per essere ucciso di nuovo dalla risata in maniera leggera [...] Nietzsche fa risuonare comicamente la conoscenza tragica di Zarathustra, la fa catturare dalla satira"¹².

¹⁰ Un'eccentrica interpretazione della rottura la dà Pautrat (1986). Poiché Nietzsche serba il silenzio nello *Zarathustra 4* sulla metafora della medusa, che nel lascito collegava così veementemente al pensiero dell'eterno ritorno, Putrat crede di poter dedurre quanto segue: "Questo è il paradosso dello *Zarathustra* nietzscheano: c'è un buco al posto della testa, [...] un testo veramente decapitato" (p. 120). Questo è il collo chiuso sopra alla testa: 1. Se c'è la possibilità di trasformare il pensiero della medusa anche senza nominarla, allora l'intera quarta parte dovrebbe essere paragonata nel suo effetto allo sguardo della medusa. 2. Per giustificare la metafora, basta riconoscere il punto della somiglianza nell'effetto pietrificante e non nella decapitazione, giacché, nonostante la rottura dello stile che si constata, la quarta parte è collegata alle altre da rimandi e continue sequenze di azioni che il discorso di un testo decapitato è fuorviante. La rottura è la conseguenza del fallimento delle posizioni precedenti.

¹¹ Wohlfart (1991), p. 53; cfr. Ulmer (1962), p. 56.

¹² Bennholdt-Thomsen (1974), p. 186. La segue anche Markus Meckel (1980), p. 177 e segg. e p. 194 e segg., che vede nella quarta parte l'unica mediazione riuscita degli annunci zarathustriani e la quarta parte, addirittura, come il "vero centro dello 'Zarathustra'" (p. 178). Anche Meckel sottovaluta la funzione dell'autoparodia nello scomporre, ma confessa sul piano contenutistico le profonde aporie a cui doveva essere giunto nella sua interpretazione: "L'interpretazione presentata potrebbe apparire arbitraria. Secondo tale interpretazione lo 'Zarathustra' dovrebbe finire con il 'Canto del nottambulo'" (p. 205; cfr. anche p. 206). Questo non accade nello *Zarathustra* e quindi il riferimento dei compagni nell'ultimo capitolo "Il segno" dovrebbe essere collegato all'interpretazione, cosa possibile se si prendesse sul serio il procedimento parodistico.

Anche se questi modi di leggere ignorano o prendono troppo alla leggera la parodia dell'eterno ritorno, che si realizza con la festa dell'asino e l'uomo più brutto, e attribuiscono al testo "realizzazioni" di felicità e di dottrina, laddove questo addirittura vi rinuncia rimandando continuamente (ad es. l'attimo del "grande meriggio", che mai arriva – oppure la distanza degli uomini superiori), essi hanno tuttavia dalla loro il fatto che salvaguardano almeno la coappartenenza delle quattro parti dello *Zarathustra*. Nietzsche ha indicato sempre la quarta parte come quella finale¹³ e non hai nascosto né il

¹³ Cfr.: "Per farla breve, non ho trovato nessun editore, e adesso il mio 'finale' lo stampo a mie spese. Per questo saranno poche copie, e non destinate al «pubblico» (KSB 7.21; 22). "È stato pensato come finale: prova a leggere soltanto il «prologo» della prima parte" (a Overbeck, 7. 5. 1885, KSB 7.46; 48); "Una sorta di sublime finale, che non è assolutamente destinata al vasto pubblico" (an Gersdorff, 12.2.1885, KSB 7.9; 10); "Il temerario «finale» della mia sinfonia, non pubblicato, e da tenersi segreto)" (a Widemann, 31. 7. 1885, KSB 7.74; 76).

Nietzsche aveva già fatto il *paragone con la sinfonia* prima e dopo la composizione della terza parte come finale (KSB 6.474) e decretato "completamente pronto" lo *Zarathustra* (KSB 6.466), ma si trovano già altri giudizi su questo ("lo leggevo come seconda di quattro parti", KSB 6.455). Se tuttavia si prende sul serio il paragone e si considera come modello la sinfonia, ecco che soprattutto la divisione in quattro movimenti diventa importante. Per quanto sappia, non le è ancora mai stato dedicato uno studio approfondito, al di là di osservazioni generali (cfr. ad es. il contributo alla discussione su questo tema di C. P. Janz nelle *Nietzsche-Studien* 7, p. 94 e segg. sull'analisi dei rapporti 'intertestuali' tra *Così parlò Zarathustra* e la *Nona Sinfonia* di Beethoven a cui rimandava Nietzsche e a cui si mostrano in ambito musicale le analogie più ampie possibili, ma anche delle grandi contraddizioni. In un appunto iniziale sullo *Zarathustra*, datato estate 1881, si legge ancora: "Primo libro, nello stile del primo tempo della Nona Sinfonia. *Chaos sive natura*: 'Della disumanizzazione della natura'. Prometeo viene incatenato sul Caucaso. Scrivere con la crudeltà del *Kratos*, 'della potenza'. Secondo libro. Rapido, scettico, mefistofelico. 'Della assimilazione delle esperienze'. Conoscenza = errore che diventa organico e organizza. Terzo libro. La passione più profonda e una sublimità iperuranica si esprimono in esso per la prima volta: 'della felicità ultima del solitario' – questi è colui che prima "apparteneva agli altri" e che ora ha raggiunto il sommo "dell'autonomia": l'ego perfetto: soltanto ora questo ego può provare amore; nelle fasi precedenti, che non giungono al massimo della solitudine e dell'autodominio, vi è qualcosa di diverso dall'amore. Quarto libro. Respiro dithirambico. 'Annulus aeternitatis'. Desiderio di rivivere tutto infinite volte.

La trasformazione incessante – in un breve periodo devi passare attraverso molti individui. Il mezzo è la lotta incessante" (9.519 e segg.; 405-406). Nemmeno io vorrei insistere troppo sul paragone della sinfonia, ma soltanto citare alcune problematiche che gli sono connesse. Le denominazioni della parte della *Nona Sinfonia* sono: I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*; II. *Molto vivace/Presto*; III. *Adagio molto e cantabile*; IV. *Presto/Allegro assai*. Si possono riconoscere le "prese in prestito" nietzscheane molto facilmente. In questo progetto iniziale Nietzsche intende dare intanto un'idea di opera in sé conclusa. L'espressione del "finale" suggerisce in generale una logica di sviluppo che

suo carattere artistico, né negativo, cioè autoparodistico e mortale:

“La stampa è già in corso, se Schmeitzner ha fatto il suo dovere. – Del resto l'intero Zarathustra è un'esplosione di forze che si sono accumulate nel corso di decenni: esplosioni di questo genere possono facilmente mandare per aria anche chi le innesca. Abbastanza spesso è così che mi sento: – non te lo voglio nascondere. Inoltre so già in anticipo una cosa: quando dal finale capirai che cosa si propone realmente di dire l'intera sinfonia (con molta arte e poco alla volta, come quando si costruisce, ad esempio, una torre), – anche tu, mio vecchio e fedele amico, sarai sopraffatto da spavento e orrore senza fine. Hai come amico un individuo estremamente pericoloso; ma la cosa peggiore in lui è quanto sa trattenersi. Come mi piacerebbe fare quattro risate con te e la tua cara venerabile moglie (ridere da morire su me stesso!!!)” (KSB 6.475, 452; Lettera a Overbeck, 6. 2. 1884).

Ma anche senza queste autodichiarazioni è difficile non considerare (veramente) il fatto che la quarta parte dello *Zarathustra* è intrecciata strettamente alle altre da riferimenti intratestuali costanti, al punto che, vista la ripresa di tutti i temi trattati che vengono adesso riformulati e interpretati diversamente, si deve parlare di un finale in senso tecnico¹⁴. È significativa, soprattutto a livello siste-

permea tutta l'opera e un'intensificazione costante della dinamica di tale sviluppo che la accompagna e che trova la sua conclusione e punto massimo nel ricongiungimento dei temi e motivi precedenti: nella *Nona* ed in questo progetto per lo *Zarathustra* la suggerisce addirittura sotto forma di una gigantesca apoteosi della fine. Ma tutto questo non fa più parte dello *Zarathustra*. Diversamente da come Janz (p. 94) suppone, non si può parlare di un costante sviluppo in senso classico, ad ogni modo di una trasformazione costante. La differenza fondamentale che deve essere messa in risalto è che lo scopo di Beethoven era integrare i più grandi opposti e i contrasti più forti ancora in una forma complessiva organica e unitaria, nonostante facesse saltare tutte le norme vigenti, quindi realizzare un'unità della molteplicità (cfr. ad es. Rexroth, 1979, pp. 409-446, in part. pp. 412-421 e Gülke, 1971, p. 356 e segg.). Ma l'“unità” in senso tradizionale non è più l'aspetto estetico fondamentale che ha valore per Nietzsche, bensì è messo in discussione proprio nella sua valenza estetica e teorico-conoscitiva, mentre la molteplicità è valutata in senso opposto. Le idee di sviluppo teleologico sono altrettanto criticate da Nietzsche costantemente. La concezione che si realizza nello *Zarathustra* non obbedisce più all'idea dell'opera d'arte organica ed il suo finale dà forma al fallimento e alla parodia di tutti i tentativi di apoteosi. Perciò vale per il modello della sinfonia ciò che valeva per tutti gli altri modelli di genere a cui si fa riferimento per lo *Zarathustra*: vegono citati qua e là, senza poi essere veramente calzanti.

¹⁴ Dello stesso parere è anche Manfred Rauh (1961), in part. p. 60 e p. 68, il quale interpreta la quarta parte correttamente come parodia del grande mattino e dell'an-

matico, l'indicazione che Nietzsche dà a Overbeck su come leggere la seconda parte dello Zarathustra: tenendo conto che è la seconda di quattro parti, cerca cioè di capire che molto di quello che vi è contenuto troverà la sua ragione d'essere soltanto nel significato generale. Del resto penso che tu sappia a quale incommensurabile distanza mi vengo a trovare, con questo Zarathustra, da tutto quello che è propriamente letterario! Si tratta di una sintesi gigantesca, quale ritengo non sia mai stata concepita dalla mente o dall'anima di alcuno" (11. 11. 1884)*.

Anche alcune interpretazioni del cosiddetto pensiero postmo-

nuncio allo stesso modo in cui come, prima di lui, già Arthur Pfeiffer (1940), in part. p. 104 e segg., descrive l'intera quarta parte a ragione come espressione della rassegnazione nietzscheana; ma questo potrebbe spiegare solo la crisi personale e non l'inevitabilità oggettiva. Nella ricerca successiva nessuna interpretazione considerata distingue le parodie della quarta parte dalle altre che vengono interpretate affermativamente ed intatte, mentre la mia lettura va a sottolineare il collegamento di entrambe nella forma degli autosuperamenti continui di tipo formale e contenutistico. Perciò non posso neanche far propria la visione di Pippin (1988), p. 51 e segg., secondo cui lo *Zarathustra* sarebbe da suddividersi in due e non in quattro parti, dato che il capitolo "l'ora più silenziosa" starebbe a segnalare alla fine della seconda parte, la metà dell'intera opera e a dividerla in due metà esatte. In particolare gli effetti intertestuali descritti e le questioni radicali che si trovano nel precedente discorso "Dei poeti" non lasciano adito a parlare di una rottura radicale tra le parti affermative e negative indipendentemente da quale peso venga assegnato loro. Hollinrake (1982), pp. 123-171, a sua volta, interpreta la quarta parte come parodia del *Parsifal* e sa addurre numerosi passaggi testuali di riferimento. Così Hollinrake prende sempre sul 'serio' la quarta parte (come anche Pippin) nel suo spirito critico e, nonostante l'orientamento unilaterale a Wagner, riconosce con ragione la direzione d'urto della critica nietzscheana contro ogni speranza di redenzione. Non vengono invece considerati né il carattere autoriflessivo del procedimento parodistico, né i riferimenti alle parti precedenti.

Sulla base della correlazione tra le parti, che portano ad una posizione chiaramente dimostrabile e inoltre consistente di per sé, si deve rimandare anche all'interpretazione di Groddeck (1991, Bd. 1, p. XVII e segg. e pp. XLVI-LVI) secondo cui i DD dovrebbero prendere il posto di Za IV e quest'ultima essere degradata a testo del lascito dato che Nietzsche disponeva per la pubblicazione dei DD, con una "decisione 'di ultima mano'" (*ivi*, p. LVI). Si tratta di un argomento che si appella ad un principio di autorità, ma che ha i piedi di argilla dato che infatti Za 4 valeva come finale proprio con la benedizione di Nietzsche. Groddeck stesso dovrebbe sapere che l'ultima versione di un testo non è di per sé la più rilevante; si può far valere con lo stesso diritto entrambe le varianti e chiedere che cosa può essere il risultato per un'interpretazione e quale sia la più interessante, ricca di conseguenze o produttiva. Inoltre Groddeck non avrebbe potuto mescolare ulteriormente il contesto zarathustriano per la sua interpretazione, constatando già il finale dei DD.

* Si tratta della lettera che Nietzsche scrive a Gast/Köselitz il 9.11.1883 e non l'11. Ed. it. pp. 457-458.

derno, sottolineano la coappartenenza delle parti. In tali interpretazioni la comprensione chiara del concetto di parodia conduce rimarcabilmente ad un modo di leggere che fa di una gaia poesia del nonsenso, che si lascia alle spalle ogni tragicità, l'apice finale dello *Zarathustra* e, collegata alle analisi di Bachtin, chiarisce il modello della satira di Menippo come modello consapevole della quarta parte (Higgins) oppure, in relazione alla sua, pensa di poter parlare di una "carnevalizzazione" del pensiero (Shapiro)¹⁵. Tali interpretazioni partono dalla serenità, sotto la cui superficie (come Nietzsche constatava ad esempio anche per i Greci) si cela il terrore, – dal grottesco, la cui definizione del concetto comprende sempre "l'assenza di un fondo, l'abissalità, il grigiore che si insinua con la rottura degli ordini"¹⁶, deriva solo il comico.

(b) *"Serenità, tu che della morte sei il più segreto e dolce pregustare"*

"Coloro che stanno per prendere congedo parlano come in uno stato di ebbrezza e si comportano volentieri in modo festoso. Quando un albero comincia a intristire, non portano forse tutte le sue foglie il colore del mattino?" (Hölderlin, *Iperione*).

"Chi sale sui monti più alti, ride di tutte le tragedie, finte e vere" (4.49; 38) si legge nel discorso "Del leggere e scrivere". Queste frasi furono messe programmaticamente come motto prima della terza parte dello *Zarathustra*. In una lettera Nietzsche ha perfino detto di aver scritto i versi dello *Zarathustra* "con l'umore di un giullare" (KSB 7.12). A questi sembra contrapporsi la seguente affermazione: "Invero chi riesce a trattenere le lacrime di fronte all'allegria di Zarathustra io lo considero ancora lontanissimo dal mio mondo, da me" (A Franziska Nietzsche, Set. 1884, KSB 6.529; 510). La serenità di Zarathustra deve essere considerata più da vicino. In generale possiamo osservare che le visioni della serenità in Nietzsche vanno insieme alla serietà: "appendo alle cose più serie una coda da buffone" spiega Nietzsche a Brandes (KSB 8.310). Si deve quindi indagare

¹⁵ Cfr. Higgins (1987), Cap. 7 e Higgins (1988b) e Shapiro (1989), Cap. 4: "Festival, Carnival, and Parody" (*Zarathustra* IV).

¹⁶ Kayser (1960), p. 39.

come tale rapporto si definisca più precisamente. Sono note soprattutto le obiezioni citate già prima che Nietzsche solleva contro “la presunta ‘serenità’ dei Greci” (1.11), che avrebbero progettato un mondo olimpico dell’apparenza perché a conoscenza delle atrocità dell’esistenza. Ma ciò vale anche come presupposto della serenità nietzscheana: “Forse so meglio di tutti perché solo l’uomo rida: solo lui soffre così profondamente, da aver *dovuto* inventare il riso. È giusto che l’animale infelice e melanconico sia anche il più allegro” (11.571; 249)¹⁷.

Nella prefazione alla *Gaia scienza* la definizione ambivalente di serenità viene applicata allo *Zarathustra*. Tale scritto finiva nella precedente versione dopo il quarto libro. L’ultimo aforisma allora consisteva soltanto delle parole quasi fedelmente riprese dell’inizio di *Così parlò Zarathustra*, ma era provvisto tuttavia di un ‘titolo’ *Incipit tragoedia*. Nella prefazione successiva Nietzsche precisava: “‘Incipit tragoedia’ – è scritto in chiusa a questo libro pericolosamente non pericoloso: si stia sul chi vive! Si va annunciando qualcosa di indicibilmente maligno e cattivo: *incipit parodia*, non c’è dubbio...” (FW Pref.1; 14).

Tragico e comico sono collegati nello *Zarathustra* in maniera indivisibile. Non è affidabile il libro sereno di Nietzsche. Se il testo sembra sereno, si deve riconoscere la serenità come problema e non la si deve fraintendere. Nietzsche spiega con una confessione fulminante di sapere fin troppo bene “il motivo per cui questo libro viene frainteso: o più chiaramente, perché la sua serenità, il suo piacere quasi arbitrario di luce, vicinanza, leggerezza, spiensieratezza non si cura, piuttosto agisce come un problema, come problema inquieto... Questa serenità nasconde qualcosa, questa volontà di superficie fa trasparire un sapere di profondità, tale profondità espira profondamente un respiro freddo che fa raggelare; e posto anche che si imparasse a ballare con la musica di tale ‘serenità’, non sarebbe forse al fine di ballare, ma per riscaldarsi? – Il fatto che io lo ammetta: noi uomini della profondità abbiamo troppa necessità della nostra

¹⁷ Cfr. anche: “Sembra che sappiamo di essere fin troppi fragili, forse anche spezzati e inguaribili; sembra che temiamo questa mano della vita che deve frantumarci e ci rifugiamo nella sua apparenza, falsità, nella sua superficie e inganno variopinto; sembra che siamo sereni, perché siamo tremendamente tristi. Noi siamo seri, conosciamo l’abisso: *perciò* ci pariamo da qualsiasi serietà” (12.79).

serenità se non vogliamo renderla sospetta; e se noi ‘credessimo soltanto ad un Dio che sapesse ballare’, sarebbe così proprio perché noi crediamo fin troppo al diavolo, ovvero allo spirito di gravità di cui troppo spesso, troppo duramente, troppo profondamente sentiamo il peso. No, è qualcosa di pessimistico in noi che trapela dalla nostra serenità, ci capiamo su questa apparenza, su ogni apparenza – infatti amiamo l’apparenza, la adoriamo –, ma soltanto perché abbiamo diffidenza dell’‘essere’ stesso ... Oh, se voi poteste capire fino in fondo perché abbiamo bisogno dell’arte, un’arte che deride, divinamente spensierata” (14.232 e segg., bella copia per la Prefazione a FW).

In termini poetologici possiamo tradurre questa problematica come segue: “*Homo poeta.* – “Io stesso che di mio pugno ho atteso a questa tragedia delle tragedie fino al suo compimento; io, che fui il primo a stringere nell’esistenza il nodo della morale e così forte lo strinsi che lo potrà sciogliere soltanto un Dio, – questo voleva Orazio! – io stesso ho or ora ucciso nel quarto atto tutti gli dei, – per moralità! Che ne sarà ora del quinto! Dove prendere ancora la soluzione tragica? Devo forse cominciare a riflettere su una soluzione comica?” (FW 153; 142-143).

La prima causa di questa serenità si rivede nel fatto che dopo la morte di Dio – che viene prima anche dell’inizio dell’azione zarathustriana – non rimane più alcuna verità per la quale potremmo tramontare con un pathos di tragicità. Se la nuova ‘verità’ consiste soltanto nel fatto che non rimane altra verità, ecco che a colui che parla non rimane che fare il buffone, proprio per disperazione.¹⁸

¹⁸ Qui si trova un forte riferimento al nichilismo letterario, in particolare al “Prologo del buffone alla tragedia; l’uomo” a Bonaventura, tratto dall’opera *i Notturni* in cui il buffone spiega che “intende divertirsi fino a crepare dal ridere, il poeta la può ancora mettere sul serio e tragico”. E poco dopo dice ancora: “La testa dei morti non manca dietro la larva adulante e la vita è soltanto la veste a sonagli che ha avvolto il niente per farla suonare e alla fine per strappargliela ferocemente e per uscire fuori da se stessa. Tutto è niente e vomita se stesso e si avvolge avidamente su se stesso, e proprio questo avvolgersi è il duello perfido allo specchio come se esistesse qualcosa, dato che se il vomitare volesse interrompersi, il niente verrebbe apertamente a manifestarsi” (Bonaventura (1974), p. 74. Sulla filosofia ‘tragicomica’ di Bonaventura cfr. Guthke (1961), pp. 138-149 e Hof (1970), p. 61 e segg. Sulla visione risultante, ovvero che si può soltanto avere dei ruoli, cfr. Konersmann (1994), p. 147 e segg.

Anche in Heine si trova lo stesso sapere della trasformazione della disperazione in comicità: “E quando il cuore nel corpo è strappato, /Strappato e spezzettato, e punzecchiato /– Dopo ci rimane però il bel riso squillante”, Heine (1981), Bd. 1, p. 68, (*Il*

Oppure, in altri termini, rimane al tragico adesso soltanto il parodiare il tragico stesso¹⁹.

Ma soprattutto il problema della serenità nietzscheana è discusso lucidamente in un aforisma che poi introduce il quinto libro della *Gaia scienza*, scritto più tardi e perciò intrecciato strettamente dal punto di vista drammaturgico con lo *Zarathustra*, dato che si inserisce tra l'annuncio dell'“incipit tragoedia” (quindi la chiusa precedente della FW) e l'inizio dello *Zarathustra* e che con il suo titolo annuncia già che cosa significa serenità: “*Che cosa comporta per la nostra serenità*. Il più grande evento recente – il fatto che Dio è morto, che la fede nel Dio cristiano è divenuta inattendibile – inizia già a gettare le sue prime ombre sull'Europa. Almeno per quei pochi i cui occhi, e la differenza che essi albergano, sono abbastanza forti e raffinati per questo spettacolo, sembra che per l'appunto sia tramontato un qualche sole e che una qualche fiducia profonda e antica si sia trasformata in dubbio: a loro il nostro vecchio mondo giunge ogni giorno più vespertino, più sfiduciato, più estraneo, «più

Libro dei Canti). E “nonostante la loro leggiadria le figure di Rubens suscitano una simile impressione nella nostra anima; sembrano comunque portare in loro il germe della morte e in noi, come se dovessero essere abbattute d'improvviso, per la loro sovrabbondanza di vita, per la loro purasanguinità”, Heine (1981), Bd. 3, p. 386 (*Impressioni di viaggio*, Terza parte). Oppure: “Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame! Ma la vita è in fondo così fatalmente seria, da non essere sopportabile senza tale legame del patetico con il comico. Lo sanno i nostri poeti. Aristofane ci mostra le immagini tetre della follia umana soltanto allo specchio ridente dell'umorismo, Goethe non sa esprimere il grande dolore del pensatore che comprende la propria nullità, soltanto con dei versi a rima baciata di uno spettacolo da marionette, e Shakespeare mette in bocca ad un giullare il lamento assoluto per la sofferenza del mondo, mentre fa vibrare per la paura il suo berretto a sonagli. Lo hanno visto tutti dal grande poeta dei poeti, che sa esprimere l'umorismo della sua tragedia mondiale di mille atti al massimo, come lo vediamo ogni giorno: – dopo l'uscita degli eroi arrivano i clown e i graziosos”; Heine (1981), Bd. 3, p. 282 (*Impressioni di viaggio*. Seconda parte).

¹⁹ Cfr. su questo la domanda retorica che Nietzsche pone sul Parsifal di Wagner: “Questo Parsifal è stato veramente preso sul “serio”? Infatti si sarebbe tentati di supporre il contrario, anzi di augurarci – che il “Parsifal” di Wagner sia un divertimento, quasi come epilogo e dramma satiresco con cui il Wagner tragico avrebbe voluto prendere congedo da noi e anche da se stesso, ma soprattutto “dalla tragedia”, in maniera dovuta e degna di lui, cioè con un eccesso di sublime e di intenzionalissima parodia del tragico, di tutta la terribile serietà e di tutta la desolazione sempre esistite sulla terra, della ormai superata più rozza forma antinatura dell'ideale ascetico. Questo sarebbe stato, come ho detto, veramente degno di un grande tragico: che, come ogni artista, arriva al culmine estremo della sua grandezza solo quando vede se stesso e la sua arte “sotto” di sé – quando sa “ridere” di sé” (GM III; 3).

vecchio». Nel complesso però si può dire che quest'evento è di per sé troppo grande, troppo lontano, troppo in disparte dalle capacità di comprensione di molti perché si possa affermare che anche solo la sua notizia sia pervenuta; figuriamoci poi se molti potrebbero sapere che cosa esso comporti – e come debba crollare, una volta che sia stata seppellita questa fede, tutto ciò che su di essa era costruito, appoggiato, cresciuto: ad esempio tutta la nostra morale europea. Questa lunga pienezza e sequenza di demolizioni, distruzioni, tramonti, crolli ormai imminenti: chi già oggi potrebbe indovinare tutto questo, recitando la parte del maestro e profeta di questa mostruosa logica dell'orrore e preannunciando un oscuramento e un'eclissi di sole di cui probabilmente sulla terra non si è mai visto l'uguale?... Persino noi, nati per sciogliere enigmi, che per così dire attendevamo sulle montagne, collocati fra l'oggi e il domani e partecipi della tensione, della contraddizione fra l'oggi e il domani, noi primogeniti e prematuri del secolo venturo, che dovremmo già scorgere le ombre che presto avvilupperanno l'Europa: da che cosa dipende che persino noi assistiamo a questo offuscamento senza una vera partecipazione e, soprattutto, senza preoccupazione e paura? Siamo forse ancora troppo soggetti alle conseguenze più immediate di questo evento – e queste immediate conseguenze, le sue conseguenze per noi, non sono assolutamente, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, tristi e rabbuiai, ma costituiscono un nuovo genere, difficile da descrivere, di luce, felicità, sollievo, rasserenamento, incoraggiamento, aurora... In effetti, noi filosofi e «spiriti liberi» ci sentiamo, alla notizia che il «vecchio Dio è morto», come sfiorati da una nuova aurora; il nostro cuore trabocca di gratitudine, stupore, presagi, attesa, – finalmente l'orizzonte ci sembra di nuovo libero, posto che non sia chiaro, finalmente le nostre navi possono riprendere il largo, verso ogni pericolo, agli uomini della conoscenza è di nuovo concesso ogni ardimento, il nostro mare, il mare aperto è di nuovo là, e forse non c'è mai stato un mare così «aperto» (FW 343; 172).

Non è solo un meraviglioso aforisma, ma anche una spiegazione molto ampia. Dopo la sua lettura non si può distinguere più tra tendenze ottimistiche e pessimistiche in Nietzsche e metterle l'una davanti all'altra parimenti o dare la preferenza unilateralmente all'ottimismo. Nietzsche è molto chiaro sul fatto che esiste un processo oggettivo di decadimento che ha una logica inarrestabile,

le cui conseguenze non possono ancora essere calcolate nemmeno dagli 'spiriti liberi' – Nietzsche compreso²⁰. Avendo ancora l'impressione immediata della liberazione, con la serenità, con l'ottimismo ci si inganna sul fatto che alla propria aurora non sia dato alcun futuro.

A questo punto, vorrei dire a favore della mia interpretazione, che essa permette di esplicitare le affermazioni nietzscheane contrapposte, quelle ottimistiche e quelle pessimistiche, nella loro stretta interdipendenza. Tutti i passaggi testuali che affermano il futuro possono essere classificati come illusioni soggettive con le quali, ad esempio, lo "spirito libero" si illude del tramonto oggettivo. La mia lettura permette anche di integrare tutte le testimonianze tinte di positivo che gli interpreti di un Nietzsche ottimista potrebbero controbattermi. Essa è più coerente e completa perché rende trasparenti le posizioni apparentemente contraddittorie come visioni di un contesto problematico a cui dare un peso diverso. Diversamente, altre letture che intendono dover e poter superare il nichilismo secondo Nietzsche, devono escludere tali testi come l'aforisma appena citato, dalla loro interpretazione o cercare una via d'uscita spiegando perché in Nietzsche ci sarebbero delle contraddizioni.

Dallo scenario che viene dipinto in FW 343 anche i versi della poesia dei DD, intitolata "Il sole declina", ricevono un senso determinato: "Serenità, aurea, vieni! / tu che pregusti la gioia / della morte il più dolcemente, segretamente! / – Sulla mia strada troppo rapido corsi? Solo ora, quando il piede si stancò, / il tuo sguardo ancora mi coglie, mi raggiunge ancora la tua felicità. / Solo giuoco e onde intorno. Ciò cui accadde d'esser pesante / sprofondò in azzurro oblio, / ferma è ora la mia barca, oziosa. Rotta e tempesta – tutto dimenticato! / Brama e speranza affogò, giacciono lisci anima e mare. / Settima solitudine!

²⁰ Cfr. su questo la prognosi di Heine su che cosa accade dopoché Kant ha istituito il deismo: "Questa mortale notizia affliggente necessita forse alcuni secoli prima che si diffonda universalmente. Ma noi avremo da tempo iniziato il lutto però. De profundis! Pensate che potremmo adesso andare a casa? Affatto! Ne vedremo ancora per un po'. Dopo la tragedia arriva la farsa", Heine (1981), Bd. 5, p. 594 (*Per la storia della religione e della filosofia in Germania*) e i seguenti passi, soprattutto quello in relazione all'"uomo folle": "il fatto che il deismo nel mondo del pensiero tedesco da Kant sia annientato, era, come ho già detto una volta, un segreto che sapevano ma che non dovevano urlare al mercato", Heine, *ivi*, p. 617.

Mai sentii a me / più vicina una dolce certezza, più caldo lo sguardo del sole. / – Non si infiamma ancora il ghiaccio della mia vetta? / la mia navicella ora nuota lontano ... (6.396; 41-43)²¹.

(c) *Di topi e superuomini*

“La mia parola non ha ancora spostato alcuna montagna” (4.188; 166).

Un esempio particolarmente calzante per il capovolgimento autoriflessivo della forma parodistica, che deve essere considerato per la sua forma e poi interpretato brevemente, lo offre il seguente passo tratto dalla quarta parte dello *Zarathustra*. Si trova dal capitolo “Degli uomini superiori” ed è di particolare rilevanza anche perché solo all’interno di questo discorso – nel capoverso che citerò e in quello immediatamente seguente – il superuomo è citato esplicitamente in tutta la quarta parte e tali citazioni rappresentano le prese di posizione, immanenti al testo, e conclusive sulla ‘dottrina’ zarathustriana del superuomo: “Ebbene! Coraggio! Uomini superiori! Solo ora il monte partorirà il futuro degli uomini. Dio è morto: ora vogliamo, – che viva il superuomo” (4.357; 326-327).

Non è difficile prendere come modello parodistico il proverbio sempre attuale: “i monti avranno i dolori del parto e nascerà un topo”, cioè: si fa molto rumore per qualcosa e poi risulterà niente²².

²¹ Cfr. anche: “Sereni, come uno che pregusti la propria morte” (11.355; 27 e cfr. 10.629). Sarebbe inoltre da considerare il riferimento alle metafore della serenità in FWA. Qui si legge su Bizet: “Questa musica è serena; ma non di una serenità francese o tedesca. La sua serenità è africana; ha il rischio su di sé, la sua felicità è breve, improvvisamente, senza *pardon*”.

Sul “discorso sereno della morte” del romanticismo che non riguarda soltanto l’espressione di uno stato psichico, ma motivava un atteggiamento complesso, cfr. Bohrer (1989), pp. 144-146.

²² Qui si deve far luce su un’ulteriore tecnica di orientamento illusorio del report finale che cita come fonte, in modo lapidario, “cfr. Orazio, ars 139” (KGW VI 4, p. 930). Orazio è indubbiamente una figura di primo piano per la tradizione di questo proverbio e sarebbe anche il caso di citare il rimando a: “*parturient montes, nascetur ridiculus mus*”. Ma Orazio non è il solo ad aver impresso a questo modo di dire la sua impronta, che ricorreva in versioni precedenti già nelle favole di Esopo e Fedro; successivamente il proverbio si ritrova in molte pagine, in Hartmann von Aue, Lutero, Cervantes, La Fontaine, Gleim e molti altri (cfr.: Lutz Röhrich: *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg 1991, Bd. 1, p. 174 e segg.). Anche Nietzsche lo impiega due volte

Che cosa si comprende quindi da Nietzsche? Se ci si rivolge al concetto di parodia scolasticamente, dovremmo dire: tutte le montagne hanno partorito solo topi, la montagna di Zarathustra del futuro invece degli uomini partorisce il superuomo. Ciò non convince però: solo il fatto di mettere insieme topi e superuomini rende discutibile i secondi, (non un topo: un superuomo!), giacché lo espone anzitutto al rischio per cui potrebbe nascere davvero un topo – in qual caso il molto rumore sarebbe stato fatto per niente. Il proverbio che viene parodiato si rivolge contro l'enfasi di Zarathustra; produce un'analogia tra la montagna e il topo, da un lato, e la retorica zarathustriana così dispendiosa e il suo superuomo, dall'altro. Zarathustra viene così inserito nella tradizione di coloro che promettono molto e niente mantengono. Ma è pur sempre quello che si comprende ed il lettore attento lo riconosce chiaramente. L'"onestà" di Zarathustra consiste nel definire se stesso – "terribile per colui che sa il proverbio"²³ (!) – come colui che fa delle vuote promesse. Con il riferimento al proverbio in questo passo egli semina grande diffidenza contro l'ampollosità delle parole e specialmente contro il proprio pathos²⁴. Dopo il grande fragore suscitato dal proseguo dell'azione,

(8.392; 6.360). Dato che si tratta apertamente di un'allusione ad un topos diffusissimo, tali allusioni non dovrebbero essere riportate nel report finale, in cui i commentatori se la cavano scegliendo un rappresentante tra quelli della tradizione, suggerendo che questa sia l'unica fonte di Nietzsche e ragion per cui essa dovrebbe trovare spazio nelle "discussioni" in Nietzsche. Non vengono invece ritenute degne di citazione l'uso proprio che ne fa Nietzsche e le importanti trasformazioni di tale uso (11.301, 11.316).

Infine ci sono nello *Zarathustra* molti proverbi (nel resoconto finale non sono di norma riportati) e modi di dire, che non derivano dalla tradizione biblica e che sono ripresi in modo parodistico, con cui si entra in un territorio ampio di visioni stabilite nel gioco dei rimandi intertestuali; per es.: "il sovrano propone, ma il mercante – dispone!" (4.223; 201). "Ciò che fai, nessuno può fartelo". Per ulteriori esempi si veda Groos (1913), p. 516 e segg.

²³ 8.392 e segg.; 393: Il contesto è: "Monti al principio, a metà, alla fine / Terribile per chi conosce il proverbio! / Tredici mesi, e la madre ebbe il figlio – / è nato un elefante? / O un ridicolo topo? – / Così si affanna il padre. Prendetelo in giro!" Questi versi sono certamente un'autoriflessione sul processo di nascita della stessa opera nietzscheana. In *Ecce homo* invece Nietzsche non si prende gioco di sé, ma dei Tedeschi, che dal destino, che lui stesso rappresenterebbe, provano nuovamente a partorire un topo (cfr. 6.360).

²⁴ Questa mossa contro se stesso balza all'occhio tanto più facilmente quanto più spesso accade. Le molte indicazioni paragonabili nello *Zarathustra* si moltiplicano regolarmente fino a condensarsi in un motivo del tipo 'molto rumore per nulla', che da solo minaccia già formalmente per la assiduità con cui si appresta a dirigere contro di sé le affermazioni. Ad es. nella seguente concatenazione: "Io amo colui che getta avanti

il superuomo viene quindi congedato tacitamente, ed è significativo che ciò accada senza spendere alcuna parola per lui.

Si suppone un'ulteriore variante interpretativa con i passi dei testi preparatori per il testo zarathustriano, che sono contenuti nel lascito e che non vengono presi in considerazione da Nietzsche. Lì si trovano versi che hanno un tono lunatico, intenzionale e scherzoso: "Adesso che il topo ha partorito un monte – Dove sei tu essere creante" (11.301)²⁵ e: "Il topo, che ha partorito un monte, sei quasi tu stesso" (11.316). Ci sarebbe quindi un capovolgimento del paragone iniziale e la montagna del futuro dell'uomo o l'uomo sarebbero il topo che produce una montagna, il superuomo. Nel testo zarathustriano però la montagna è di nuovo collegata chiaramente con l'uomo e quindi una tale spiegazione per la profezia di Zarathustra deve essere esclusa. Ma anche prese di per sé, le variazioni del lascito sono a loro volta autoparodistiche dato che la sproporzione tra il topo e il fanciullo gigante è troppo ampia per potere essere presa seriamente come creazione. È proprio la forza creativa di un topo ad essersi ripromessa molto e, non a caso, a tali versi si sono aggiunti dei dubbi sulla creatività.

In questi passi della quarta parte dello *Zarathustra* si tratta quindi di un punto centrale per le interpretazioni restanti, dato che qui è annunciato il venire del superuomo con particolare enfasi (e appena prima l'avverarsi del grande meriggio e il dominio degli uomini superiori). L'ultima frase: "Dio è morto; adesso *noi* vogliamo – che viva il superuomo", viene normalmente citata come prova e ce ne avvaliamo come punto di partenza per interpretazioni di ampio respiro. Uno studio capillare sul contesto parodistico di appartenenza arriva

alle proprie azioni parole auree e mantiene più di quanto prometta: egli infatti vuole il proprio tramonto" (4.17; 9). "Ahimè, vi sono tanti grandi pensieri che non fanno più di quel che faccia un mantice: gonfiano e rendono ancora più vuoti" (4.80; 65) "ma io ho disimparato a credere a 'grandi eventi', quando a questi si accompagna grande fragore e fumo" (4.168; 147: nel capitolo in cui Zarathustra racconta "Dei grandi eventi"). "La mia parola non ha ancora spostato alcuna montagna" (4.188; 166). La serie ha il suo apice nell'autoriflessione del passo in cui si parla del 'topo'. In generale qui si prende a paragone anche il capitolo su esoterica/essoterica.

²⁵ Nietzsche rovescia totalmente, in questo appunto, lo scherzo nell'autocaricatura assurda del proprio lutto per la perdita, giacché con la domanda 'elegiaca' "dove sei tu creato" Nietzsche fa pensare anche alla lirica di Hölderlin, in cui in particolari passi è spesso caratteristico l'io poetico che chiede: "dove sei?" (*Dem Sonnengott/Der Sonnenuntergang/An die Hoffnung*) "Dove sei fanciullo?", "Dove sei luce?" (*Der blinde Sänger*).

non solo a mettere in discussione le interpretazioni proposte di una delle citazioni più importanti che vengono usate come prova, ma anche a farla passare come obiezione fondamentale contro queste, e rende immediatamente evidente in che modo agli interpreti dello *Zarathustra* riesca sempre fare di topi degli elefanti.

(d) *Seconda concretizzazione: giochi di autosuperamento delle parole*

“La lingua di Lutero e la forma poetica della Bibbia come base per una nuova *poesia* tedesca – questa è la mia *scoperta*” (11.60; 51).

Un ulteriore studio minuzioso deve anche gettar luce sulla tematica creativa che investe l'ambito dei giochi di parole nietzscheani. Nietzsche affermava di aver arricchito la lingua tedesca con lo *Zarathustra* similmente a quanto fatto solo da Lutero. L'esigenza della creazione di cose nuove è stata sollevata nel capitolo “Dei poeti”, come anche l'interpretazione di Meyer, che abbiamo citato, poneva e portava avanti ciò che ‘crea veramente’. Dimostrerò adesso come tale esigenza, specialmente per i neologismi nietzscheani nello *Zarathustra*, faccia specialmente eccezione. Sono consapevole del fatto che non è importante la formazione di nuove parole o di collegamenti tra i termini per essere poeticamente originali. Tuttavia il neologismo è un oggetto di indagine evidente per trattare ad esempio la problematica del creare.

Se si esaminano i neologismi all'interno di un'opera che sta nel modo più enfatico come l'emblema creativo di Nietzsche, si scorre presto una differenza lampante sulla costruzione delle parole presenti negli altri scritti nietzscheani, dei quali non si parla minimamente di Lutero: nemmeno una delle parole coniate nello *Zarathustra* ha arricchito in tal senso la lingua tedesca così da entrare nell'uso linguistico comune. In relazione alla ricchezza e all'esigenza di rinnovamento linguistico, affermato in generale nello *Zarathustra*, questo è un risultato tanto sorprendente quanto estraniante. Se si considerano i neologismi più da vicino diventa chiaro come mai le cose stiano così, giacché nello *Zarathustra* Nietzsche li costruisce quasi esclusivamente impiegando una tecnica sempre uguale: un gioco di parole diventa ogni volta: o un'espressione capovolta al punto che, attraverso le nuove formazioni, può venir fuori un controsenso

paradossale²⁶, tra il concetto vecchio e nuovo la somiglianza sonora produce un collegamento che serve a suggerire anche un contenuto comune tra di loro; oppure diventa una catena di associazioni con aspetti aggiuntivi, con una formulazione data da un gioco di parole.

La nuova espressione nasce allora come la parodia di una vecchia, la quale tenta di svalutare o di cambiarne il valore. La nuova parola sta in entrambi i casi, quindi, come membro successivo, per lo più secondo, in stretta dipendenza dal suo concetto di partenza che ha subito la parodia – o deve presupporre tale concetto almeno teoricamente, ma ciò accade molto raramente – e non è comprensibile al di fuori del suo contesto. Dato che le formazioni nuove possono nascere anche in modi diversi, autonomi, come attraverso da associazioni inconsuete (ad es. “filistei della cultura”; 1.165 ed altri passi), il modo particolare in cui Nietzsche procede necessita decisamente di una spiegazione. Alcuni esempi chiariscono velocemente ciò che intendo: “Forse che io vi consiglio l’amore del prossimo? Preferisco consigliarvi la fuga dal prossimo e l’amore per il remoto!”^a (4.77; 63); “senza curiosità per cose nuove e vecchie”^b (4.235; 214); “Tragedie finte e vere” (4.49; 38)^c; “gente che sommessamente cammina e prega” (4.228; 206)^d; “occhi che mirano e cercano nella lontananza”^e (4.234; 212); “C’è anche molta pietà devota e molta credula piaggeria e adulazione davanti al dio degli eserciti” (4.223; 201)^f; “E meglio

²⁶ Sulle molteplici forme di impiego delle figure stilistiche paradossali in Nietzsche, si veda l’ancora utilissimo saggio di Karl Groos (1913), pp. 467-529.

^a Il testo cita alcune delle espressioni che Zittel usa per esemplificare la tecnica stilistica di Nietzsche. Li analizziamo per amor di chiarezza, essendo questo uno dei cardini dell’interpretazione di Claus Zittel.

“Nächstenliebe”: amore per il prossimo; da cui: “Nächsten-Flucht”, fuga dal prossimo e “Fernsten-Liebe”, amore per il remoto.

^b “Neugierig”: curioso (e quindi per ciò che è nuovo - neu), da cui: “altgierig”, curioso per il vecchio (alt-).

^c “Trauer-Spiel” (senza trattino) tragedia. Col trattino N. mette in evidenza che il termine è formato da “lutto” (Trauer) e “gioco” (Spiel). Da questo: “Trauer-Ernst”, col trattino, “gioco serio” (“Ernst” è serietà).

^d “Leise-treter”, coloro che camminano (Treter) senza far rumore (leise); scritto senza trattino significa nel linguaggio comune sornione, ipocrita; da cui: “Leisebeter”, coloro che pregano (Beter) senza far rumore (leise).

^e “Weitsichtige”, lontano (Weit) e visibile (sichtig), da cui: “weit-suchtig”, che cerca (suchtig) lontano.

^f “Speichel-Leckerei” (credula piaggeria) e “Schmeichel-Bäckerei” (adulazione). Il gioco di parole non è solo eufonico, tra “Speichel” e “Schmeichel”, ma anche semantico:

ancora rompere il matrimonio che piegare il matrimonio, fingere il matrimonio!" (4.264; 241)^g; "Simbolo e raggiro dei poeti (4.164; 142)^h; "Con ciò appartiene alla schiera di coloro che temono la luce [...] Guardiani notturni e nemici della luce" (4.228 e segg.; 206-207)ⁱ; "Arabeschi di un folle, scarabocchi di un folle" (4.241; 220)^l; "Buoni a nulla, cattivi a nulla" (4.284; 260)^m; "contro cui sono state lanciate le migliori maledizioni e le peggiori calunnie" (4.236; 215)ⁿ; "Voi dovete essere come degli scacciati da tutte le terre dei padri e degli avi!!" (4.255; 233)^o; "Giubilano, se qualche volta sei tanto modesto da essere vanitoso" (4.67; 53)^p; "Invidiosi e malinconiosi" (4.220; 198)^q; "mentitori" (4.158; 135)^r.

La posizione del neologismo alla fine della concatenazione delle parole ha un effetto retorico potenziato grazie al suo finale sbalorditivo, ma condiziona anche la dipendenza dei nuovi conii da quelli vecchi. Espressioni come "tragedia seria [*Trauer-Ernst*, cfr. note precedenti ndt]" oppure "curioso di cose vecchie [*altgierig*,

rufiano (*Speichellecker*) è qui accompagnato dal neologismo adulazione (*Schmeichel*) a cui si aggiunge "*Bäckerei*", il negozio del pane, che si ricollega a "*Leckerei*", che significa leccornia.

^g "Ehe-Brechen", rompere matrimonio; da cui: "Ehe-biegen", piegare il matrimonio; "Ehelügen", menzogne matrimoniali. Solo il primo, nel senso di commettere adulterio, è invalso nell'uso linguistico comune.

^h "Dichter-Gleichniss", simbolo dei poeti; da cui: "Dichter-Erschleichniss" raggiro di poeti (*Dichter*). "Erschleichniss" non esiste in tedesco, ma esiste "Erschleichung", nel senso di raggiro, captazione.

ⁱ "Nachtwächter und Lichtscheuchen": i primi sono i guardiani notturni; i secondi nemici della luce, neologismo.

^l "Narren-Zierath", arabeschi di un folle (*Narr*); da cui: "Narren-Schmierath", scarabocchi di un folle.

^m "Tunichtgute" e "Tunichtböse": buono (*gut*) a nulla, il primo; cattivo (*böse*) a nulla il secondo, l'unico gioco di parole che è rendibile anche in italiano.

ⁿ "Am schlimmsten beleu- und belügenmündet": "Beleumündet" significa malfamato; da cui: "belügenmündet".

^o "Vaterländer" terre dei padri (ovvero patrie); da cui: "Urväterländer", terre degli avi.

^p "Wohlthat geben": dare sollievo (qui tradotto giubilare); da cui: "Wehthaten": cattiverie, neologismo da "wehtun", far del male. I due termini sono formati dal comune termine "That", azione, fatto; nel primo "wohl", prefisso avverbale, indica "bene"; nel secondo il sostantivo "Weh" indica la doglia, quindi dolorosi.

^q "Neidbolde, Leidholde": il primo termine è invidiosi (*Neid* è l'invidia, ma invidioso in tedesco è "neidisch" o "neidvoll"); nel secondo *Leid* è (dolore). Entrambi inconsueti.

^r "Lügenbold": mentitore incallito, che è nell'uso comune.

cfr. note precedenti ndt]” hanno senso, come tante altre parole di conio nuovo, solo e soltanto all’interno dello *Zarathustra*, come elementi delle sue parodie di termini che stanno tra loro insieme per costrizione esterna. “Creare” [“Schaffen”] è quindi anche come neologismo un “trasformare creando” [“Umschaffen”] molto concretamente, ma qui, nello *Zarathustra*, acquista un esito particolare: le nuove creazioni nello *Zarathustra* sono tutte dei parti morti; nessuna entra nel vocabolario vivo del linguaggio. Si cercano invano nei vocabolari più ampi della lingua tedesca come in altri scritti di Nietzsche (tutt’altra storia è quella, ad esempio, dell’espressione “filistei della cultura”, che è addirittura abusata da Nietzsche, per l’orgoglio di averla coniata, così come la sola eccezione di un caso particolare ripetuto nello *Zarathustra*, del gioco di parole “simbolo di poeti, raggiro di poeti” presente nella prefazione della FW). In questi casi si concretizza la modalità con cui è utilizzata la tanto lamentata ‘creatività’ e produttività di Zarathustra. Le creazioni infelici dei giochi di parole, che abbiamo sottolineato, fanno la parodia al pathos creativo di Zarathustra nel suo complesso e lo mettono a nudo sulla base delle sue stesse creature.

Se un autore arriva ad affermare di voler divertire con giochi di parole, come si pensa per Nietzsche in relazione allo *Zarathustra*, o se invece crea una figura che viene caratterizzata e criticata con cattivi giochi di parole, anzi che deve scegliere questo tipo di scherzi per ragioni che lo costringono oggettivamente a farlo, fa una notevole differenza. La seconda opzione costituirebbe un procedimento letterario di rappresentazione assolutamente moderno.

La prova ideale per l’interpretazione in cui Nietzsche fa sembrare ridicola per calcolo la ricchezza creativa tanto sottolineata del suo eroe Zarathustra, sarebbe quella che riesce a trovare un passo testuale in cui l’autore sprofonda sempre più nella spirale della propria autoriflessione e si spinge fino al punto di parodiare tutti quei giochi di parole con uno diverso e brutto²⁷, – per mettere direttamente davanti agli occhi ancora la ridicolezza di quell’arte malandata in un gioco di parole, il più insulso possibile, sul termine ‘gioco di parole’ stesso²⁸ al fine di superare se stesso: “Non senti come lo

²⁷ Questa è del resto una variante del motivo “Della povertà dell’esser ricchi”, che indagherò nel prossimo capitolo.

²⁸ Anche altri testi mostrano quanto Nietzsche sappia poco riguardo ai giochi di

spirito qui sia diventato giuoco di parole? Un liquame schifoso di parole ne vien fuori! –” (4. 223; 200).

L'intero discorso che segue “Del passare oltre”, da cui è ripresa questa citazione, pullula in modo ostentato soltanto di giochi di parole scontati: “Qui il sangue scorre sempre marcio e tiepido e schiumoso per tutte le vene: sputa sulla grande città che è la grande cloaca dove tutta la feccia si raduna schiumeggiante! [...] – dove tutto ciò che è fradicio, scellerato, lubrico, buio, infrollito, ulceroso, sotterraneo conviene insieme in un'unica piaga: –” (4.225; 201-202). Deve essere anzitutto criticato in questo capitolo dello *Zarathustra* il tramonto del linguaggio a causa della stampa, ma se la critica imita il criticato costantemente per denudarlo nella parodia, ecco che il suo linguaggio delle immagini non differisce da quello messo in ridicolo e in tal modo la critica gli ricade addosso. Diventa chiaro che non riesce ad uscire da quel linguaggio che viene criticato. Come Zarathustra, che alla fine del capitolo riflette sommariamente e al contempo dimostra con la propria espressione, “non c'è nulla da migliorare, né da peggiorare” (4.225; 202). Anche il linguaggio nietzscheano rimane come parodia all'interno del paradigma linguistico maledetto e lo può corrodere dall'interno, ‘idealmente’ fino al suo crollo, soltanto con un massiccio uso parodistico del suo proprio mezzo – quindi in termini di autosuperamento. L'introduzione di procedimenti parodistici è un riflesso quindi della propria posizione al punto finale di una tradizione; ciò tuttavia deve accadere senza anticipare il pensiero per cui con la critica si sarebbe già superato l'oggetto di tale critica e sarebbe stato possibile fondare già un nuovo programma poetico. Anche qui è presente “la comprensione di una fine”, la parodia è una figura della riflessione nichilistica, è la figura dell'autosuperamento per excellence nell'ambito dell'estetico.

parole: “Giochi di parole: La *ridicatura di un uomo. Il dessert spirituale* ora di moda: Gorgon-Zola – *nella grotta della propria ninfa Àrgeria*” (9.576; 463). E in un passo significativo scrive in modo sistematico: “Per non parlare dell'io! Esso è divenuto una favola, una finzione, un giuoco di parole: ha cessato in tutto di e per tutto di pensare, di sentire e di volere! ...” (GD, 6.90, 87; cfr. anche JGB, Pr.1). Per la concezione opposta, sui giochi di parole si veda Margot Paronis (1976), pp. 28-34, in part. p. 29.

2. Il complesso dei motivi del donare e della pienezza

“Quid est Catulle? quid moraris emori”*. Catullo

Se il testo zarathustriano va a costituirsi come un intreccio dinamico di relazioni plurali, le singole affermazioni non possono essere isolate o assolute, come abbiamo visto. Ciò vale anche per singoli pensieri, immagini e motivi. Si dovrebbe quindi tentare, per quanto possibile, di percepire tutta la *catena* di motivi in cui si presenta una singola immagine. Si deve essere molto chiari sul fatto, inoltre, che tale catena *a sua volta* costituisce *solo un pezzo dell'intreccio*. Nell'interpretare lo *Zarathustra* è decisivo indagare ogni volta le *costellazioni di motivi* nella loro interazione.

Nella ricerca nietzscheana si pratica tuttavia il procedimento contrario. Per fare un esempio il più possibile pregnante e generalizzabile di una lettura insufficiente: in uno studio apparso negli anni Novanta le metafore del sole che si trovano all'inizio di *Così parlò Zarathustra* vengono situate dettagliatamente nella tradizione neoplatonica e a Nietzsche equiparato a Zarathustra, si attribuisce direttamente una filosofia della pienezza e del donarsi.²⁹ Se si segue invece nel testo l'approccio successivo a tale insieme di motivi, ci si accorge che il tema proposto all'inizio con il richiamo al sole matutino verrà ripreso più tardi molte volte, ma sarà variato e alla fine relativizzato.

Nel discorso *Del grande anelito* ** si descrive il donare come una mancanza: “Anima mia, tutto io ti ho dato, e le mie mani si sono vuotate per te: – e ora! Ora tu mi dici sorridendo, piena di melanconia: «Chi di noi deve ringraziare? –

– non deve, forse, colui che dà ringraziare colui che prende, perché ha preso? Donare, non è forse un bisogno? E prendere, non è forse – pietà?». –

Anima mia, io intendo il sorriso della tua melanconia: la tua stessa sovrabbondante ricchezza ora tende le mani desiderose!

* “Che c'è Catullo? Che aspetti a morire?” Si tratta di un verso del carme 52 della raccolta *Nugae* di Catullo, Sezione 1.

²⁹ Cfr. Villwock (1994), p. 137 e segg. In generale valgono le metafore dell'inizio come prove per un “linguaggio dionisiaco” in *Così parlò Zarathustra*.

** Nell'originale si riporta erroneamente “Della virtù che dona”.

La tua pienezza guarda al di sopra di mari muggianti, e cerca e attende; l'anelito della pienezza traboccante guarda dal cielo del tuo occhio sorridente!" (4.279; 256).

Nel "Canto della notte" questa critica diventa ancora più incisiva. Si presenta lo Zarathustra che dona sì nella sua limitatezza. Si scoprono le sue debolezze ("oh taciturnità di tutti coloro che rilucono" [115]). Nietzsche cita qui consapevolmente il negare, il fatto di non poter amare come donante e constata al contempo intenzionalmente che Zarathustra, essendo un donante permanente, è senza sentimenti. Si presenta una conoscenza di sé che comprende le proprie mancanze: Zarathustra ammette la limitatezza del suo amore, – può solo dare amore, ma non riceverlo – una limitatezza che poi fa comprendere il senso del titolo di "Della povertà del più ricco" nei DD³⁰. "Io non conosco la felicità di colui che prende; e spesso ho sognato che nel rubare, più che nel prendere, dovesse essere beatitudine. Questa è la mia povertà, che la mia mano mai si riposi dal donare; questa la mia invidia, che io veda occhi in attesa e le notti rischiarate del desiderio. Oh, infelicità di tutti coloro che donano! Oh, eclisse del mio sole! Oh, brama di bramare! Oh, famelicità nella sazietà!" (4. 136 e segg.; 114).

La mancanza di colui che dona è in realtà duplice: il donante è dipendente da colui che riceve e non può scambiarsi con lui. Senza il rapporto reciproco con un altro il donare diventa sterile: "Il pericolo di colui che sempre dona è di perdere il pudore; chi sempre distribuisce, la sua mano e il suo cuore si incalliscono a forza di donare. Il mio occhio non trabocca più per la vergogna di coloro che chiedono; la mia mano divenne troppo dura per il tremito di mani ricolme" (4. 137; 115).

I due discorsi sul donare, che sono emersi prima e che appariva-

³⁰ Joergen Kjaer ha ripetutamente messo l'accento sul contesto del "canto della notte" e di questa composizione nei DD. Cfr. Kjaer (1990), p. 205 e segg. e (1995), pp. 127-146. Assegna però solo a quest'ultimo un'autoriflessività critica, mentre si deve comprendere il "Canto della notte" come un "lamento di un malinconico che si autoinganna", il quale "ha fatto amare esperienze con l'amore e perciò ha necessità di idealizzare colui che dona grandiosamente per essere ammirato come tale, da un lato, ma, dall'altro, riprende i suoi pensieri costantemente in cerca di vendetta" (1995, p. 134). La critica psicologica del "Nietzsche/Zarathustra" viene motivata da Kjaer anche nello stesso passo dicendo che le contraddizioni del testo possono essere risolte solo così. Anche se si spiegassero le contraddizioni con i singoli elementi integrali della struttura testuale, ciò implicherebbe la "assurda conseguenza" di dover interpretare l'intero *Zarathustra* "nei termini di autoparodia nel senso più radicale" (p. 134). Ma è proprio questa la conseguenza da far seguire.

no a prima vista affermativi, divengono chiari solo alla luce dell'ambivalenza: "Ecco! La mia saggezza mi ha saturato fino al disgusto; come l'ape che troppo miele ha raccolto, ho bisogno di mani che si protendano" (4.11; 3). Zarathustra necessita delle mani degli altri, solo così può caratterizzarsi come bisognoso e nelle sue debolezze; dipende dagli altri, che contribuiscono a decidere il suo destino, non comprendendolo quando arriva al mercato, e non 'diminuen-dogli' la saggezza³¹.

Questa caratterizzazione critica del protagonista quasi iniziale è praticamente sfuggita del tutto alla ricerca³². Il fatto che questa interpretazione abbia la sua ragion d'essere, lo dimostra l'osservazione precisa del passo iniziale del Prologo, in cui con la confessione di Zarathustra, che ha bisogno di mani, si trasforma subito la grandiosa similitudine iniziale e la sua logica si rivolge contro Zarathustra stesso: anzitutto dal rivolgimento al sole esprime Zarathustra un enorme pathos dell'autosuperamento: "«Astro possente! Che sarebbe la tua felicità, se non avessi coloro ai quali tu risplendi!»" (4.11; 3). Zarathustra si rimette qui con un atto estraniante della propria autoelevazione rovesciando l'insieme metaforico del sole di Platone o Francesco di Assisi, in cui il sole è compreso come la quintessenza e fonte di ogni cosa vera, dell'essere e del sapere; Zarathustra si mette qui alla stessa altezza del sole, ("si fece al cospetto del sole"), anzi sopra di esso ("Per dieci anni sei venuto quassù, alla mia caverna"), affermando che ha bisogno di lui. Ma come il sole ha bisogno di lui anche Zarathustra necessita qualcuno che riceve. Risulta quindi una serie di livelli paralleli di dipendenze in cui Zarathustra si rapporta al sole come gli ascoltatori si rapportano a loro volta a Zarathustra, – ed in tale dipendenza è indicato il destino di Zarathustra, i suoi tentativi vani di insegnare che lo portano a profetizzare gli 'uomini superiori'. Quando splende come il sole ne condivide la povertà. Ha in comune con lui anche il dover tramontare: – "Così cominciò il tramonto di Zarathustra"³³.

Conoscere questo cambiamento di prospettiva e comprenderlo

³¹ Nella quarta parte dello *Zarathustra* a lui vengono gli 'uomini superiori' in quanto bisognosi e speranzosi di redenzione, affinché li aiuti.

³² Lampert (1986, p. 14) lo descrive giustamente, dicendo: "Zarathustra è come il sole in questa dipendenza, per il fatto che anche lui necessita coloro che possono ricevere la sua luce", ma si accontenta di enunciare questo parere.

³³ È noto l'aforisma che assomiglia al Prologo 1, il § 341 FW che si intitola: "*incipit tragoedia*".

correttamente è estremamente importante perché gravido di conseguenze per l'orientamento generale dell'interpretazione e per la comprensione del procedimento testuale. Lo mostrerò sulla base di tre esempi.

1. Quanto sia importante considerare, per un'interpretazione complessiva dello *Zarathustra*, il continuo accumulo di rapporti di dipendenza nel Prologo, lo mostra *ex negativo* l'interpretazione di Taureck. Taureck non riconosce soltanto la prospettiva della scena iniziale, la rende oggetto di riflessioni sistematiche. All'inizio dello *Zarathustra* "la coordinazione e la correlazione di orizzonte e prospettiva sono paragonati molto strettamente". "Il rapporto del singolo uomo con il sole è disegnato calcolando una trasvalutazione di Platone [...], in modo che, al posto di un gerarchico sole sovraordinato come fonte del vero [...], uomo e sole entrano nella relazione di un'*equivalenza* e *scambievolezza*. Zarathustra si 'presenta' al sole e parla 'a' lui. La scelta della preposizione è già il segno della decisione di una coordinazione tra il sole e l'uomo"³⁴. Taureck va fino in fondo, constatando che la relazione reciproca "prende il posto del riferimento metafisico"³⁵. In un passo successivo riprende il motivo nietzscheano del donare e lo interpreta collegandolo alla sua spiegazione della metafora del sole. Il donare sarebbe "non un segno delle riflessioni rivolto verso gli altri", ma una "prova di potere di una persona"³⁶, anche se afferma il rapporto reciproco e simmetrico tra proprio ed estraneo³⁷ e viene interpretato come espressione di una relazione del volere il potere simmetrico e che deve valere generale. Le conclusioni finali di Taureck si devono tuttavia ad un'osservazione imprecisa della scena iniziale in cui, come abbiamo mostrato, non si stabilisce alcuna struttura relazionale simmetrica, anzi: si ha un rapporto asimmetrico, agonale ed instabile tra i donanti e i riceventi, che può ribaltarsi in funzione della prospettiva in quel momento dominante. Le idee di un'equiparazione delle prospettive, o di relazioni reciproche anch'esse simmetriche, che rimandano al capitolo sulla teoria relazionale nietzscheana, devono perciò essere progettate anche alla luce della lettura del Prologo di Zarathu-

³⁴ Taureck (1991), p. 310.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Ivi*, p. 345.

³⁷ *Ivi*, e p. 347.

stra. Invece qui è possibile riconoscere che Nietzsche nella scena in discussione dà forma a dei rapporti in cui non si può parlare di equivalenza prestabilita. Al contrario il valore di una prospettiva viene definita dal grado della sua dominanza sulle altre. Si limitano a vicenda, senza venir mediate intersoggettivamente o sintetizzate.

2. L'idea di Taureck di una relazione reciproca e simmetrica è superata dalla proposta interpretativa di Annemarie Pieper, la quale nella similitudine iniziale vede il darsi forma di un "tipo di simbiosi tra il sole e gli organismi da cui ognuno ha ciò che di cui ha bisogno per la propria fortuna". La Pieper interpreta il tramonto di Zarathustra come segue: "inserito nell'accadere cosmico che attraversa gli opposti in un circolo eterno come il sole, che ogni giorno di nuovo si alza e tramonta, anche Zarathustra deve seguire questa legge"³⁸. Pieper argomenta questo processo come un equilibrare degli opposti polari con un "circolo del divenire" riprendendo l'idea eraclea del logos quale legge cosmica che come "espressione di una grande ragione" governerebbe l'universo, "facendo scaturire un armonico tutto dallo scorrere bizzarro, considerato in sé isolatamente, e dalle materie caotiche"³⁹. Se qualcosa scaturisce dalla considerazione isolata e dallo scorrere bizzarro ecco la visione armonica della Pieper. Anche in vista del testo che offre numerose rotture crude nell'azione e nella forma, contiene molte contraddizioni, ambivalenze, incongruenze, asimmetrie, prospettive inconciliabili tra loro e rimandi ambigui e che quindi si dà decisamente antiorganico, non completandosi né nei suoi elementi interni né nel complesso con una forma classificabile, la Pieper riconosce dietro tutto in maniera impavida che è all'opera un'attività cosmica di fondo la quale equilibra e concilia, e questo solo sulla base della verità lapalissiana per cui il sole da sempre sorge e tramonta. Pieper non ritiene necessario chiedersi come conciliare l'ipostatizzazione di "leggi essenziali" con dei pensieri critici verso l'essenza nella filosofia nietzscheana. La fattura testuale dello *Zarathustra*, da descrivere precisamente, si accorda con l'"ipotesi fondamentale" opposta che possiede inoltre il primato di essere sostenuta dallo stesso Nietzsche: "La caratteristica globale del mondo è invece, per l'eternità, il caos, non nel senso che manchi la necessità, ma nel senso che mancano ordine, struttu-

³⁸ Pieper (1990), p. 32 e segg.

³⁹ *Ivi*, p. 35.

ra, forma, bellezza, saggezza, ovvero le nostre umanità estetiche. A giudicare dalla nostra ragione, i tiri mancati sono di gran lunga la regola, le eccezioni non sono lo scopo segreto e tutto il meccanismo ripete in eterno il suo motivo, che non può essere definito melodia” (FW 109; 117-118).

3. Se si tiene ferma la prima impressione nella lettura dell’inizio della Prefazione, si arriva ad un’interpretazione secondo cui Nietzsche con lo *Zarathustra* voleva presentare un filosofare affermativo e dionisiaco. Un rappresentante di questa lettura di Nietzsche è stato già citato, come esponente di un’esegesi di stampo ‘postmodernistico’ per lo *Zarathustra*: Gasser, il quale interpreta dettagliatamente l’insieme di metafore del donare e della pienezza per propri scopi. Secondo Gasser, “il soggetto nietzscheano, il donante, sono le idee derivanti dall’autorialità del testo. Donare e dare non sono forme di un atto manovrabile, ma conseguenze di un’energia del corpo che non è controllabile”⁴⁰. È molto istruttivo seguire la via proposta da Gasser su cui – sebbene il suo libro prometta la rappresentazione di una “filosofia retorica” nel titolo – si arriva a prendere immediatamente le metafore della pienezza e a poter costituire un riferimento fuori dal linguaggio: “L’io parlante si lega inconsciamente ad un inconscio seppellito, che fuoriesce da ogni sicurezza razionale. Il discorso del dare, donare e amare si dispiega a partire dall’eccedenza di una volontà preindividuale, che Nietzsche definisce notoriamente come volontà di potenza”⁴¹.

In un testo chiave sulla poetologia che in un altro passo dovrà ancora essere dettagliatamente analizzato, Nietzsche argomenta ciò che si deve comprendere con una pienezza evocata all’interno dell’arte. La “scelta di soggetti ed argomenti di massima espressione drammatica di fronte ai quali, anche senza arte, il cuore trema, perché cielo e inferno del sentimento sono troppo vicini: poi l’eloquenza delle forti passioni e gesti [...] inoltre sempre nuove audacie nei mezzi e nelle intenzioni”, – tutto ciò è riconoscibile, per coloro che sono abituati ai procedimenti estetici, “fortemente sottolineati dall’artista per gli artisti, mentre il profano deve credere di vedere il costante, involontario straripare di tutti i corni dell’abbondanza di un’originaria arte di natura” (VM 144: “*Dello stile barocco*”; 56). Non

⁴⁰ Gasser (1992), p. 130 e segg.

⁴¹ *Ivi*, p. 131.

è possibile commentare in modo più appropriato di questo l'interpretazione di Gasser.

Si ammette così che Zarathustra parla di sovrabbondanza e che tale abbondanza è presentata nel suo modo di dire carica di metafore. Ma non è altro che una suggestione retorica, attraverso cui secondo l'aforisma appena citato, è il segno di un impoverimento che rendere necessaria l'implorazione prolissa parlando o facendo poesia della pienezza è di fatto affermato la stessa cosa. La trasformazione presentata della metafora del donare ne dà conto.

Un altro metodo nietzscheano con cui Nietzsche mette in discussione l'idea intatta della sovrabbondanza dionisiaca consiste nel ripetere costantemente le metafore. Con la ripetizione di metafore, che divengono delle immagini ridondanti e sempre più povere, l'impressione della ricchezza deve alla fine cedere necessariamente all'impressione della limitatezza del primato delle metafore impiegate. Anche l'ultima citazione sul donare, tratta dal "Canto della notte" (4.136 e segg.), consiste quasi esclusivamente di riprese di elementi retorici precedenti.

Inoltre il complesso metaforico del donare è collegato semanticamente nelle sue connotazioni con il motivo della decadenza/tramonto dell'aforisma sul barocco. Ciò vale anche per la metafora del vino "dionisiaco" dello Zarathustra che Gasser cita come prova per la sua interpretazione⁴². Alla vita sono collegate due visioni della pienezza e della maturità: "Anima mia, alla tua zolla detti da bere ogni saggezza, tutti i vini nuovi e anche tutti i forti vini della saggezza, vecchi di immemorabile vecchiezza. [...]"

Anima mia, io ti inaffiai con ogni sole e notte e silenzio e anelito: – e così tu crescesti per me come una vite" (4. 279; 255-256).

Ma le immagini della maturità non sono comprensibili positivamente come espressione o irruzione della vitalità come vorrebbe Gasser. Da un lato il vino, e con esso l'ispirazione, è stato dichiarato prima di questo inno al vino, nel discorso "Dei poeti" preventivamente come 'creazione' poetica (annacquata): E chi di noi poeti non ha fatturato il proprio vino? Più di un intruglio velenoso è stato preparato nelle nostre cantine, e cose da non descrivere vi sono accadute" (4.164; 141-142). Dall'altro, l'idea della pienezza del vino (a sua volta analogamente all'esito teorico-culturale dell'afori-

⁴² *Ivi*, p. 132 e segg.

sma sul barocco) non è quella della vita ‘piena’, bensì si collega alla metaforica dell’autunno in senso stretto con il topos del tramonto. Il vino sta oltre che per la menzogna anche per la sofferenza corporea (con il “pianto” e nella tradizione simbolica cristiana) e per la morte. Come abbiamo visto, colui che soffre della propria sovrabbondanza necessita di colui a cui può donare per poter far esperienza della gioia del donare. Ma alla fine non si trova alcuna controparte adeguata che possa essere degna dei doni di Zarathustra. Il suo donare è andato a finire nel nulla. Rimarrebbe adesso ancora la possibilità di trasvalutare questo processo in positivo. Non sorprende quindi quale via d’uscita dalla dipendenza fatale dall’altro viene indicata nel testo sulla base della metafora della vite: più tardi Zarathustra non avrà più bisogno di mani estranee. La propria morte alla fine gli promette felicità e redenzione in quanto unico acquirente e redentore del suo bisogno.⁴³ La vite matura richiede il roncolo. “«Non è ogni pianto un lamento? E ogni lamento un’accusa?». Così parli a te stessa, e perciò, anima mia, preferisci sorridere che sfogare il tuo dolore – sfogare in lacrime scroscianti tutto il tuo dolore per la tua pienezza e per il tormento della vite, che vuole il vignaiuolo e il falchetto del vignaiuolo! (4.280; 256).

Una libera morte al tempo giusto: “– verso la meraviglia d’oro, la libera navicella e il suo signore: questi però è il vignaiuolo, che attende col suo falchetto di diamante, – il tuo grande liberatore, anima mia, il senza nome (4.280; 256); “l’uva s’imbruna, – ora vuole morire, morire di gioia. Uomini superiori, non odorate qualcosa? Un misterioso effluvio sgorga verso l’alto, – un profumo, un odore di eternità, un roseo bruno aroma di vino d’oro, che è della vecchia felicità” (4.401; 365).

Con la maturità la volontà di vivere diminuisce: “O vigna! A che mi lodi? Io ti ho tagliata! Io sono crudele, tu sanguini –: che vuole la tua lode della mia crudeltà ebbra? «Ciò che si fece perfetto, tutto quanto è maturo – vuol morire!» così tu dici. Benedetto, sia bene-

⁴³ La nostalgia mortale di Zarathustra nel donarsi trapela, ad esempio, in espressioni come: io amo coloro che non vogliono conservare se stessi. Coloro che tramontano, io li amo con tutto il mio amore: perché passano all’altra riva. –” (4. 251; 229). Nietzsche commenta laconico questo atteggiamento due anni più tardi e apporta un ulteriore prova all’interpretazione che sostengo ovvero che il carattere di Zarathustra è rappresentato indipendentemente da altri in modo precario: “Occorre saper *conservarsi*: è la più forte prova d’indipendenza” (JGB 41; 51).

detto il falcetto del vignaiuolo! Ma tutto quanto è immaturo vuol vivere: ahì!” (4.401; 366).

Ma con quest’ultima frase diventa improvvisamente chiaro che Zarathustra non può trovare pace nella sua beatitudine al cospetto della critica: egli infatti non muore. Zarathustra rimane in vita nonostante ogni piano espresso negli appunti del lascito, secondo cui sarebbe dovuto morire alla fine della terza parte⁴⁴, nonostante ogni pericolo e ardente tentazione di morire. Questo rappresenta un passo falso agli occhi di Nietzsche e anche secondo le sentenze proprie del primo Zarathustra. Nel discorso “Della libera morte” Zarathustra eroicamente annuncia: “Molti muoiono troppo tardi, e alcuni troppo presto. Ancora suona insolita questa dottrina: «Muori al momento giusto!». Muori al momento giusto: così insegna Zarathustra.

Certo, colui che mai vive al momento giusto, come potrebbe morire al momento giusto? Non fosse mai nato! – Questo consiglio io do ai superflui. Ma anche i superflui si danno grande importanza quando muoiono, e anche la più vuota delle noci vuol essere schiacciata.

[...] Io vi mostro la morte come adempimento, la morte che per i vivi diventa uno stimolo e una promessa. Colui che adempie la sua vita, morrà la sua morte da vittorioso, circondato dalla speranza e dalle promesse di altri.

[...] Questa è la morte migliore; quindi viene: morire in battaglia e approfondire un’anima grande” (4.93; 76)⁴⁵.

Non è il fatto che Zarathustra attenda con ansia la morte, ma come la attende rivela la sua debolezza. Ha passato il momento op-

⁴⁴ Cfr. su questo, ad es., anche: Zarathustra muore “felice. Effetto trascinante della morte: i giurati” (10.594; 255).

⁴⁵ Cfr. su tale motivo del tramonto tragico: “Creare una nuova responsabilità, quella del medico, per tutti i casi in cui il supremo interesse della vita, della vita ascendente, esige che si spinga giù in basso e in disparte senza riguardi la vita in via di degenerazione – a esempio, per il diritto alla generazione, per il diritto di nascere, per il diritto di vivere ... Morire con fierezza, se non è più possibile vivere con fierezza. La morte scelta di propria volontà, la morte attuata al momento giusto, in chiarezza e serenità, in mezzo a figli e testimoni: [...] Non si perisce mai per opera di altri, ma soltanto di se stessi. Solo la morte nelle condizioni più spregevoli è una morte non libera, una morte non a tempo giusto, una morte da codardo. Si dovrebbe, per amore alla vita, – volere una morte diversa, libera, cosciente, senza casualità, senza sorpresa [...] Non è in nostro potere evitare di nascere: ma possiamo riparare a quest’errore – giacché talora è un errore Quando ci si sopprime, si fa la cosa più degna di rispetto che esista: con ciò quasi si merita di vivere ...” (GD 6.134 e segg.; 125-126).

portuno per la sua partenza, non può più uccidersi, né morire lottando, bensì soltanto sperare in modo non tragico e consueto nella redenzione dal suo bisogno. La scena finale nella caverna con Zarathustra in cerchio con i suoi compagni ("erano tutti vecchi", 4.395; 361), la fine banale di quando aspetta con occhi chiusi di vedere i suoi segni e i suoi bambini (4.406; 371; nel frammento preparatorio si prevedevano ancora cori di fanciulli! Cfr. 10.588), scaccia quindi i suoi compagni, rappresenta esagerando una caricatura grottesca dell'arrivo della morte per compagni devoti. A questo si aggiunge il fatto che si era già detto dell'attesa dei bambini poco prima e le speranze per il futuro come debolezza ed espressione della propria povertà: «Io voglio eredi, così parla tutto quanto soffre, io voglio figli, non voglio me», –" (4. 401 e segg.; 367).

3. Critica della cultura considerata dall'ottica dell'arte: *chaos sive cultura*

(a) *Poetologia pratica del frammentario: macerie, caos e redenzione*

"Ma una filosofia come la mia è come una tomba – non si riesce più a vivere insieme a lei. «Bene vixit, qui bene latuit» – così sta scritto sulla pietra tombale di Descartes. Senza dubbio un vero epitaffio!" (KSB 8.207, 512-513; lettera a Georg Brandes, 2. 12. 1887)⁴⁶.

Questa sezione si riallaccia direttamente alla critica della filologia di cui ho parlato nel primo capitolo, in cui sono state messe in discussione sia le documentazioni delle "fonti" classiche, che le idee della teoria intertestuale di un testo aperto da cui scaturivano dei riferi-

⁴⁶ Sulla tomba di Descartes c'è ovviamente qualcosa di diverso. La tomba diventa metafora, come sappiamo, dell'esser nascosto e rovescia il 'bene vixit': La vita nell'esser nascosti è la vita nella tomba – o al contrario come scherzo su Descartes: nella tomba giace nascosto. Il motto cartesiano nascosto è riesumabile in una lettera a Mersenne dell'aprile 1634. Ma anche dietro questo si *nasconde* un altro intertesto ossia *Tristia* III 4, 25 di Ovidio: Crede mihi, bene qui latuit bene vixit". Anche in FW 338 Nietzsche ha travestito questo motto facendolo apparire come la 'sua morale': "Vivi nascosto, affinché tu possa vivere".

menti. Questi rimanevano arbitrari e puramente esteriori ai pre-testi. Si è mostrato che con le sue numerose citazioni Nietzsche accumula non semplicemente un bagaglio culturale. Il modo in cui una citazione è inserita nel testo e il modo in cui tali citazioni sono collegate al nuovo contesto ha una valenza semantica. Più che sul piano meramente contenutistico è in tali modalità del citare che si manifesta l'autocomprensione filosofica di Nietzsche. Lo vedremo nel dettaglio. Dal capitolo "Della redenzione" avevo citato il seguente passo e avevo posto all'attenzione un'analisi successiva che, in particolare, fa arrivare alle citazioni; spiega Zarathustra: "E il senso di tutto il mio operare è che io immagini come un poeta e ricomponga in uno ciò che è frammento ed enigma e orrida casualità. [...] 'Redimere coloro che sono passati e trasformare ogni 'così fu' in un 'così volli che fosse!' – solo questo può essere per me redenzione!" (4.179; 157).

Si è già detto che tale passo porti un esempio particolarmente importante di come le affermazioni sul contenuto possano, al contempo, essere impiegate anche a livello autoriflessivo e adesso fungano da metacommenti poetologici. Il programma poetico è presentato e mantenuto nell'affermazione che lo formula, – in questo caso in assonanza con l'esigenza di appropriarsi dei "frammenti" (nella forma di citazioni) in maniera produttiva con la stessa frase, ad esempio. Così tali affermazioni di Zarathustra contengono non semplicemente le visioni del protagonista, ma sulla base della loro forma, su un piano diverso l'autore Nietzsche tematizza il proprio procedimento artistico e la loro partecipazione alla costruzione del senso.

Si può quindi trovare un criterio generale euristico per dare un valore alle asserzioni nei testi letterari: se esiste una corrispondenza tra affermazione contenutistica e forma della rappresentazione, si potrebbe supporre che la posizione di Zarathustra, almeno sotto questo profilo, venisse confermata. Se invece esiste una differenza tra la valenza contenutistica e la soluzione formale, si dovrebbe dedurre che tale differenza sia un indizio per indagare le concezioni di Zarathustra.

Come stanno le cose con questo passo? Con la sua formulazione del "disegno concepito col cuore" Zarathustra riprende un passo della Bibbia: "Il Signore vide che la malvagità degli uomini era grande sulla terra e che ogni disegno concepito dal loro cuore non era altro che male. E il Signore si pentì di aver fatto l'uomo sulla terra e se ne addolorò in cuor suo. Il Signore disse: «Sterminerò dalla terra

l'uomo che ho creato"⁴⁷.

Il discorso di Zarathustra non fa la parodia semplicemente delle parole della Bibbia a cui allude, ma si trova con esse in un rapporto di tensione intertestuale, che dà indicazioni circa la propria auto-comprensione. Ogni disegno concepito col cuore da parte di Zarathustra è caratterizzato da un fare che, visto dalla prospettiva tradizionale, è considerato malvagio per il fatto di voler annullare l'intera umanità. Si dichiara favorevole ai valori e ai fatti che il Dio cristiano ha condannato maggiormente e si stilizza nella figura dell'avversario e dello sfidante. Dopo la morte di Dio non c'è più il pericolo di scongiurare un diluvio universale; in tal senso a queste parole non si collega più una posa eroica. Per questo Zarathustra stesso ritorna nella posizione di colui che con il suo poetare si addossa la correzione della creazione non riuscita e di dar forma a uomini interi a partire dai loro frammenti.

Ma non è abbastanza: ironicamente la relazione alla formulazione luterana del "disegno concepito col cuore" non si traduce nella caratterizzazione parodistica del proprio poetare originale, bensì in una citazione della citazione che potenzia l'intertestualità. In particolare Heine ha ripreso l'espressione biblica letteralmente con un nuovo senso e l'ha trasposta nella propria attività poetica.⁴⁸

Anche la metafora del frammento è a sua volta una citazione frammentaria come fa capire chiaramente il passo direttamente pre-

⁴⁷ Gen. 1, 6.

⁴⁸ Cfr. ad es. lo scritto in memoria di Börne: "Ma, da un lato, se questo constatare assiduo della mia personalità è il mezzo più appropriato per promuovere l'autogiudizio del lettore, allora credo, dall'altro di essere particolarmente obbligato a presentare la mia propria persona in questo libro, dato che per un insieme di circostanze le più diverse, sia i nemici che gli amici di Börne non hanno mai smesso di ragionare sul disegno concepito col cuore in modo più o meno benevolo o malevolo". Heine (1981), Bd. 7, p. 128. Non posso qui seguire ognuno dei numerosi riferimenti a Heine, (cfr. su questo Gilman [1976] e in particolare Spencer [1972]), ma vorrei almeno far notare che fino ad oggi alla ricerca degli influssi è sfuggito che soprattutto le formulazioni di Heine si possono ritrovare spesso nelle riflessioni artistiche nietzscheane con cui Nietzsche contestualizza i suoi pensieri ironicamente e in modo autoriflessivo. Per fare un esempio: un passo chiave sulla poesia in Nietzsche è il seguente: "solo *sotto gli occhi della poesia* si scrive una buona prosa" (FW 92; 100). Su questo cfr.: "Voglio solo far notare che, per scrivere una prosa completa, è necessaria tra l'altro anche una grande maestria nelle forme metriche. Senza tale maestria manca al prosatore un certo tatto, gli scappano costrutti, espressioni, cesure e modi di dire, che hanno luogo solo in discorsi legati e nasce un segreto suono stonato che ferisce soltanto poche, ma finissime orecchie". Heine (1981), Bd. 7, p. 12.

cedente: “In verità, amici, io mi aggiro in mezzo agli uomini, come in mezzo a frammenti e membra di uomini! E questo è spaventoso ai miei occhi: trovare l'uomo in frantumi e sparpagliato come su un campo di battaglia e di macello.

E se il mio occhio rifugge dall'oggi verso il passato: sempre esso trova la stessa cosa: frammenti e membra e orride casualità – ma mai un uomo!” (4.178; 156).

Questa parte del discorso di Zarathustra fa capire attraverso la forma ciò che nomina il contenuto. Tale parte si ricompone quasi interamente di frammenti, e in particolare, di quelli che tematizzano a loro volta l'elemento frammentario a partire dai loro punti di provenienza, ma in modo critico-culturale. Si tratta della famosa penultima lettera di Iperione sui tedeschi: “è una dura parola, tuttavia la pronuncio perché è la verità; non mi posso immaginare un popolo più dilaniato dei Tedeschi. Vedi operai, ma non uomini, pensatori, ma non uomini, preti, padroni e servi, giovani e gente posata, ma non uomini – non è questo un campo di battaglia dove mani e braccia e tutte le membra giacciono spezzettate?”⁴⁹

Con l'identificazione del pre-testo la tematica poetica assume una connotazione critico-culturale anche se l'insieme delle metafore delle rovine e dei frammenti fa da collante⁵⁰. Anzitutto si chiarisca il contesto: come Hölderlin anche Nietzsche percepisce soprattutto la sua decadenza nella cultura; concretamente, cioè a livello semantico, le sue analisi critico-analitiche passano di raro, e mai casualmente, nelle affermazioni di Zarathustra e degli altri personaggi, soprattutto nelle espressioni in cui il discorso verte sull'“oggi”, come: “Il giorno d'oggi è della plebe” (4.320; 293), “Che vuol dire oggi “povero” e “ricco”?” (4.336; 308), “oggi che tutto vacilla, che tutta la terra trema” (4.376; 344), o si descrive da che cosa si allontanano gli uomini superiori quando fuggono sulle montagne: “Infatti, lo

⁴⁹ Hölderlin, *Hyperion*, in: KGW VI 4, p. 894; [*Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G. V. Amoretti, Milano 1981, p. 172]

⁵⁰ Le metafore delle rovine sono, in quanto immagini per la perdita della cultura generale, un topos notoriamente romantico, che Zarathustra trasforma in modo significativo. Non deve essere ricordato il passato dalle rovine per redimere il presente, ma il passato deve essere ‘redento’ dal presente. Come la formazione artistica di Nietzsche lascia aperto, vengono dal desiderio di Zarathustra soltanto delle ‘costruzioni di rovine’.

Nietzsche usa la metafora delle rovine spessissimo, ad es.: 4.130; 9.201, MA I 221, VM 172.

sai bene, è giunta l'ora per la grande trista lunga lenta insurrezione della plebe e degli schiavi: essa ingrossa di continuo! Adesso ogni beneficenza e piccolo regalo indigna coloro che stanno in basso; e i troppo ricchi stiano in guardia!" (4.335; 307); così come vengono prese in giro le fantasie del turismo sessuale in Oriente dell'Europeo, che ride fragorosamente della morale e del viandante ("Tra le figlie del deserto")⁵¹. Si tratta qui sempre di sporadiche illuminazioni che però, insieme, concordano sul far apparire un'immagine negativa di una cultura che si trova nella decadenza. In relazione alla critica della cultura, così poco delineata e a prima vista con effetto estraniante, si ritrova nel lascito un appunto, in cui si legge:

"Io non mi sono fatto ingannare dallo splendido sorgere dell'impero tedesco. Quando scrissi il mio Zarathustra presi come sfondo una situazione europea, per la quale anche in Germania regna la spaventosa sporca agitazione di partiti che troviamo oggi anche in Francia" (34[7] 11.425; 105).

Sul piano formale è possibile concepire tuttavia questo sfondo come il tema costante che, analogamente a quello culturale, è tenuto presente nei termini di una situazione descritta confusamente, in cui la società non è unita da alcuna forma esterna (ad es.: il "fermaglio ferreo dello stato"); anche le forze, che dissociano e formano costantemente nelle creazioni estetiche, devono allora essere equiparate e a seconda della loro preponderanza risultano delle corrispondenze o dei modelli contrari rispetto all'immagine sociale che mostrano⁵². È possibile dire quindi che il modo in cui nello *Zarathustra* il conflitto si evolve tra tensioni centrifughe e centripete, formalmente riflette la situazione sociale del suo tempo. Nell'esempio citato ciò accade particolarmente, dato che il contenuto semantico dei "frammenti" inseriti contribuisce a determinare come questi vengono messi in relazione tra loro e riportati.

Partendo dal passo citato, vorrei mostrare che la scelta del modo di rappresentare interessa sempre anche un'affermazione circa la posizione assunta nei confronti della cultura. Per mostrarlo introduco un ulteriore contesto metaforico, quello del caos che fa entrare in gioco la

⁵¹ Cfr. su questo Gerhard Kaiser (1986).

⁵² Ho tentato di elaborare tali rapporti costitutivi di corrispondenza per il filosofa estetico nietzscheano sulla base del suo impiego del modello tragico per una descrizione dello stato, in: Zittel (1998a).

problematica del creare. Nietzsche parlava altrove di vivere nell'“epoca del caos atomistico”, e da questo sfondo si deve capire ed esaminare l'esigenza di Zarathustra di poter redimere e poetare tutto in uno.

Dal punto di vista della forma sembra che a Nietzsche, nello *Zarathustra*, sia riuscito inserire dei frammenti, avulsi dal contesto, in una nuova totalità. Ma si tratta soltanto di una prima impressione. L'attenzione per le citazioni e le allusioni, che cambia con ogni nuova identificazione di pre-testi, muta la percezione del testo. L'impressione è vista sempre come lavoro rafforzato di singole innumerevoli parti, si risolve nelle sue parti costitutive che ricevono sempre maggiore peso e dominano sempre più l'impressione totale. Si arriva ad una dissoluzione anziché redenzione. Formalmente l'esigenza annunciata da Zarathustra di creare una nuova forma *unitaria* dal caos – non mantenuta, al contrario, dall'autore Nietzsche –, rimane disattesa anche per i motivi già citati. Se non ci si attiene alle affermazioni zarathustriane, ma al calcolo del dar forma fatto dal suo autore e ci si lascia alle spalle l'esigenza di unità e redenzione tradizionale, si può giungere ad una comprensione della forma: *il chaos ('organizzato')*⁵³ *è la nuova forma* e la dissoluzione delle finzioni unitarie il principio del dare forma. Con ciò Nietzsche non solo tiene conto della sua critica al concetto, ma lo *Zarathustra* acquisisce un carattere estremamente moderno.

Non risulta più consueto, come invece lo era in innumerevoli interpretazioni nietzscheane, vedere contrapposti in tale definizione il caso e la forma in un'opposizione frontale e pensare per analogia alla coppia concettuale del *primo* Nietzsche dionisiaco-apollineo. Parlerò più avanti delle grandi conseguenze che ha questa visione. Anzitutto vorrei però tornare sul piano semantico. Anche qui la forma si pone a poco a poco in un dissidio tra dissoluzione formale e esigenza annunciata di unità. Nella terza parte Zarathustra guarda retrospettivamente all'opera passata e cita anche come frammento il

⁵³ L'espressione ‘caos organizzato’ sembra un ossimoro e quindi necessita di una spiegazione. Si intende da un lato il fatto che dalla prospettiva tradizionale i procedimenti impiegati appaiono come una mera anarchia; dall'altro, il caos deve essere creato secondo un piano. Il testo deve essere organizzato in modo che non si mescolino di nuovo dei modelli di unità aperti o non intenzionali. Non è facile produrre un ‘disordine conseguente’, esso necessita di un suo calcolo, con il cui ausilio si sottraggono delle strutture nuovamente stabilite dall'inizio e si dissolvono subito nuove fissazioni. Necessita delle figure di autosuperamento, di intertestualità e poliprospezione.

suo 'discorso-frammento': "A loro insegnai tutti quanti i miei disegni e pensieri: serrare in uno e raccogliere insieme ciò che nell'uomo è frammento ed enigma e orrida casualità, – in quanto poeta, solutore di enigmi e redentore della casualità, insegnai loro a creare nell'avvenire e a redimere nella creazione tutte le cose che *furono*" (4.248 e segg.; 227). Sottolineare quel "furono" porta l'attenzione sul carattere passato della sua 'dottrina' precedente e al contempo la distanza dalla nuova posizione. La sola circostanza di aver insegnato qualcosa prima non dice niente sul successo che gli era toccato con tale dottrina. I ricordi di Zarathustra assumono infatti una connotazione sempre più melanconica e rassegnativa: "Adesso attendo la mia redenzione –, che io vada a loro per l'ultima volta. Giacché per una volta ancora io voglio andare dagli uomini: tra loro voglio tramontare, morendo voglio donare loro il più ricco dei miei doni! Questo l'ho imparato dal sole, che di ricchezza sovrabbonda, quando va giù: attingendo da tesori inesauribili ricolma d'oro il mare, – così che anche il più povero dei pescatori rema con remi d'oro! Questo io vidi, infatti, una volta, né mi saziai di lacrime al vederlo. –

Anche Zarathustra vuol tramontare, come il sole: ed ecco sta qui seduto e attende, antiche tavole infrante intorno a sé, e anche tavole nuove – scritte a metà" (4.249; 227-228).

Ma Zarathustra attenderà ancora a lungo. Lui e i suoi allievi e tutti i protagonisti vengono ben poco redenti. Anche alla fine sono gli uomini che debbono avere in sé ancora un caos per 'far sorgere una stella danzante', meri frammenti. Agli uomini superiori che si trascinano il loro passato – sulle montagne, senza poterne venire a capo, dice Zarathustra: "E che c'è da meravigliarsi, se voi siete mal-riusciti e mezzo-riusciti, voi mezzo-infranti! Non urge, non spinge in voi – il futuro dell'uomo?" (4.364; 333). A questa frase Zarathustra risponde alla fine in modo negativo: "non sono questi i miei veri compagni" (4.405; 370), con cui viene definitivamente messo in chiaro che neanche a lui riesce arrivare agli uomini superiori con il suo disegno concepito col cuore, al fine di redimerli dalla loro esistenza frammentaria. Solo alla fine si afferma chiaramente che sul piano formale era già stato segnalato, dato che l'esigenza di integrazione non era mai stata mantenuta, piuttosto era accaduto il contrario, l'eterogeneità pesava sempre di più ed in tal modo la disintegrazione dei singoli frammenti di citazioni era lasciata visibile. Per un po' si è avuta l'impressione di un contesto organico, che poi va a diluirsi

con l'aumento della conoscenza delle citazioni identificate come tali e non solo per il fatto che nel testo i discorsi precedenti sono citati continuamente e riproposti come frammentati (Walter Benjamin ha, come noto, sottolineato questo aspetto distruttivo del citare).

(b) *Menzogna ed apparenza*

“Era una farsa! Cosa doveva essere se no/ [...] Fluiscono uno dopo l'altra sogno e veglia,/ verità e menzogna. La sicurezza non è da nessuna parte./ Non sappiamo niente dell'altro, niente di noi;/ recitiamo sempre che colui che sa è intelligente” (Schnitzler, *Paracelso*).

La nostra diagnosi invita a riflettere ulteriormente. Talvolta può essere istruttivo chiedersi perché un autore non ha fatto qualcosa che ha suggerito lui stesso. Se Zarathustra si definiva un poeta menzoniero e, conformemente alla metariflessione del suo poetare, ogni poesia e quindi anche quella dell'autore Nietzsche è da definire a seconda della prospettiva valutativa come menzogna, apparenza e finzione, sarebbe stato facile immaginare una redenzione. Ma perché invece questa non accade? Dal punto di vista della forma Nietzsche avrebbe potuto progettare un'opera d'arte organica secondo i dettami tradizionali e per il contenuto mostrare un insegnamento vincente o presentare un eroe positivo. Perché Nietzsche non manda in viaggio alcun giovane Sigfrido o Parsifal o fa felice almeno Zarathustra di incontrare un tale eroe o anche di educarlo? Perché tutti i personaggi rimangono così vuoti e appaiono con delle sembianze funeree, laddove invece si dovrebbe celebrare la vita? Se Zarathustra intende poetare tutto in uno, perché non glielo lascia fare Nietzsche? Nella poesia menzoniera, tuttavia, tutto è possibile.

Nietzsche ha indicato Wagner come un “genio della menzogna” e se stesso come “genio della verità” (KSB 8.452). Come fa ad avere ancora un senso questa distinzione nell'ambito estetico e, in generale, se non esiste più alcun criterio di verità? Nietzsche giudica che il proprio sia un “istinto dominante, la *fondamentale volontà* della conoscenza” (GM, 5.136*; 214), quello di Wagner “il suo istinto dominante” quello “dell'attore e del teatro” (13.136; 340).

* In realtà la citazione tedesca è a p. 248 e non 136.

Tale distinzione trova la sua ragion d'essere se si riconosce l'auto-riflessione nietzscheana come un criterio della differenza.⁵⁴ Wagner agisce ancora come se potesse creare dei miti, presentare degli eroi e provocare la redenzione con l'arte. Nietzsche evita tali redenzioni nel suo Zarathustra. Proprio perché è un "superuomo" annunciato da Zarathustra si indica il suo stato chimerico e lo si ammette apertamente nel "discorso dei poeti" come una menzogna da poeti: "Giacché tutti gli dèi sono simbolo e raggiro di poeti!

Davvero, sempre ci sentiamo trarre in alto – cioè nel regno delle nuvole: su queste facciamo posto ai nostri manichini multicolori e li chiamiamo dèi e superuomini." (4.164; 142). Nietzsche è consapevole del fatto che una redenzione nell'apparenza non sarebbe redenzione, bensì una menzogna. Se volessimo trovare una formulazione per il rapporto tra Nietzsche e Wagner, si potrebbe dire: Wagner afferma una redenzione nell'apparenza dell'arte, l'arte di Nietzsche mostra la redenzione come apparenza.

(c) *Poetare per la debolezza: "la tipica velleità dell'artista"*⁵⁵

"Via da me quel pagliaccio coi sonagli!" – grida Bruto. Si riporti questo nell'anima del poeta che lo scrisse" (FW 98; 105).

A differenza del suo protagonista Zarathustra, che voleva presentarsi ancora come un maestro, Nietzsche ha ben visto che da parte dell'arte non è da sperare alcun superamento degli stadi caotici di decadenza della cultura:

"*Non più maestri i poeti.* – Per strano che possa suonare al nostro tempo: ci furono poeti e artisti, la cui anima fu al di sopra delle passioni, dei loro contorcimenti e rapimenti, e che perciò trovarono la loro gioia in soggetti puliti, in uomini degni e intrecci e scioglimenti delicati. Se i grandi artisti di oggi sono per lo più scatenatori della volontà e in certi casi appunto perciò liberatori della vita, quelli furono domatori della volontà, trasformati di animali, creatori

⁵⁴ Lo *Zarathustra* soddisferebbe quindi l'aspettativa adorniana, secondo cui l'arte dovrebbe, "per non vendere l'apparenza alla menzogna, effettuare per proprio conto la riflessione sui propri principi e magari farla entrare, come un antidoto, nella propria configurazione", Adorno (1973), pp. 504; 463.

⁵⁵ GM III 4.

di uomini e in genere plasmatori, rifoggiatori e perfezionatori della vita: mentre la gloria degli odierni forse consiste nel togliere vincoli, nello spezzar catene e nel demolire. Gli antichi Greci esigevano dal poeta che fosse l'educatore degli adulti: ma come dovrebbe vergognarsi oggi un poeta, se si esigesse ciò da lui – da lui che non fu buon educatore per se stesso e che non divenne quindi egli stesso una buona poesia o un bel quadro, bensì, nel caso favorevole, per così dire l'ammasso di rovine di un tempio col suo fascino schivo, ma nello stesso tempo una spelonca di brame, ricoperto, al modo delle rovine, di fiori, di rovi e di erbe velenose, abitato e visitato da serpenti, vermi, ragni e uccelli – un argomento che induce a meditare con tristezza perché mai oggi ciò che è più nobile e prezioso debba subito crescere come rovina, senza il passato e il futuro della perfezione” (VM 172; 67-68)⁵⁶.

L'artista moderno non può più essere un insegnante o un educatore, ma deve passare a distruggere. Zarathustra, che richiede da se stesso di poter essere un creatore, dovrebbe quindi vergognarsi e fa anche questo: “ch'io parli in similitudini e, come i poeti, zoppichi e balbetti: e, davvero, io mi vergogno di dover essere ancora poeta! –” (4.247; 226).

Ma un altro pensiero nietzscheano è espresso con questa citazione ovvero il fatto che, componendo poesie, fondamentalmente non si vive. I poeti sono persone che non possono raggiungere e possedere ciò che tocca alle altre ‘nature forti’ in modo naturale. Compensano il loro rifiuto creando un mondo di fantasia in cui soddisfano tutti i loro desideri. Da questo punto di vista Nietzsche comprende il poetare come un sintomo di debolezza. Ripetutamente Nietzsche indicava che “un Omero non avrebbe creato Achille e un Goethe non avrebbe creato Faust. Un perfetto e completo artista è staccato

⁵⁶ Cfr. anche WS 170, in cui Nietzsche descrive la possibilità di un’“arte all’epoca del lavoro” addirittura aristotelicamente. Ora, dopo la perdita della calma l’artista diventa intrattenitore del tempo libero: “anche gli artisti della grande arte promettono ricreazione e distrazione, anch’essi si volgono allo stanco, anch’essi lo pregano di conceder loro le ore serali della sua giornata di lavoro, – proprio come gli artisti divertenti, che sono contenti di strappare una vittoria contro la grave serietà delle fonti e la cerchiatura degli occhi. Ma qual è l’artificio dei loro compagni maggiori? Questi hanno nei loro barattoli i più violenti mezzi di eccitamento che farebbero saltar su per lo spavento anche un uomo mezzo morto; hanno stordimenti, ebbrezze, sconvolgimenti, convulsioni lacrimose: con questi essi sopraffanno l’uomo stanco e lo portano a una sovraeccitazione affaticata della veglia, in un fuori di sé di rapimento e di terrore” (VS 170; 202-203).

per l'eternità dal «reale», dall'effettuale; d'altra parte è comprensibile come possa sentirsi stanco, talvolta fino alla disperazione, di questa eterna «irrealtà» e fallacia del suo più intimo essere e che quindi compia il tentativo di sconfinare una qualche volta proprio in quello che gli è massimamente interdetto, nel reale, il tentativo di essere reale. Con quale risultato? È facilmente intuibile ... È questa la tipica velleità dell'artista" (GM III 4; 333-334)⁵⁷.

"A qualcuno che sia come Faust o Manfredi che cosa volete che gliene importi dei Faust e dei Manfredi del teatro!" (FW 86; 98). Ed infine:

"Achille e Omero. – È sempre come fra Achille e Omero: l'uno *ha* vita, il sentimento, l'altro li *descrive*. Un vero scrittore dà agli affetti e all'esperienza degli altri semplicemente parole, è artista per indovinare molto dal poco che egli ha sentito. Gli artisti non sono affatto gli uomini della grande passione, ma spesso si *danno* per tali, nell'inconsapevole sensazione che si creda di più alla passione da essi dipinta, se la loro stessa vita testimonia una loro esperienza in questo campo. Basta infatti lasciarsi andare, non dominarsi, concedere libero gioco alla propria collera, ai propri desideri, perché tutti gridino: com'è appassionato quello! Ma la passione che scava in profondità, che strugge e spesso divora l'individuo, è qualcosa di reale: che la vive non la descrive certo in drammi, musica e romanzi. Gli artisti sono spesso individui *sfrenati* proprio nella misura in cui non sono artisti: ma questo è un altro discorso" (2.172 e segg.; 145-146).

Sapendo di non poter sfuggire come poeti all'epoca della *décadence*, attraverso la forma di rappresentazione che sceglie, che sarà ancora definita *stile barocco* anche in seguito, Nietzsche dichiara la sua debolezza nel trovarvi una corrispondenza. Colui che è uno Zarathustra non compone *Zarathustra* (ma "parla"!), e colui che come Zarathustra inventa un superuomo, dichiara la propria debolezza. Per questo non si soddisfa alcuna speranza nello *Zarathustra* né è importante una redenzione. Comunque c'è, a maggior ragione, la speranza di una redenzione. Se si considera più attentamente il discorso citato "della redenzione", in cui Zarathustra annuncia di poter realizzare la redenzione creando e poetando, si trovano rappresentate apertamente le sue debolezze. Zarathustra ha bisogno di

⁵⁷ Nietzsche riprende qui i termini capricciosi delle teorie francesi della *décadence*.

una speranza, una visione per sopportare la sua esistenza altrimenti senza senso, necessita di un'illusione consolante. Lo sguardo degli "uomini in frantumi" è ai suoi occhi "spaventoso" e non riesce a reggerlo. In relazione a tale visione terrificante confessa:

"L'oggi e il passato sulla terra – ah, amici miei – questo è per me il massimo di ciò che non posso sopportare; e non saprei vivere, se non avessi anche la visione di ciò che necessariamente verrà. [...] E come potrei sopportare di essere uomo, se l'uomo non fosse anche poeta e solutore di enigmi e redentore della casualità!" (4.179; 157).

Valutare le prospettive di successo di speranze nate dalla necessità è ovviamente critico: Zarathustra stesso lo sa. Prima aveva detto che tutto ciò che "la volontà creante" può raggiungere è di cambiare interpretazione del passato che lui ha voluto, cosa che non cambia lo stato di macerie, bensì esso viene affermato e accettato: "Volontà – è il nome di ciò che libera e procura la gioia: così io vi ho insegnato, amici miei! Ma adesso imparate ancor questo: la volontà, di per sé, è ancora come imprigionata.

Volere libera: ma come si chiama ciò che getta in catene anche il liberatore? 'Così fu' – così si chiama il digrignar di denti della volontà e la sua mestizia più solitaria [...] (4.179; 158). Ogni 'così fu' è un frammento, un enigma, una casualità orrida – fin quando la volontà che crea non dica anche: «ma così volli che fosse!». – Finché la volontà che crea non dica anche: «ma io così voglio! Così vorrò!» (4.180; 159). Nella sua prigionia la volontà diventa "folle" e "nella follia" si redime anche la volontà imprigionata (4.180; 158).

La metaforica del folle rimanda ancora alla sfera della poesia: 'Soltanto giullare – Soltanto poeta' (4.372; 339) si dice in modo significativo⁵⁸. 'Soltanto giullare' significa qui la volontà dovuta alla

⁵⁸ Non c'è ombra di dubbio sul fatto che con tali affermazioni Nietzsche intende sempre se stesso con Achille, Faust e Manfredi, come per il caso dei poeti. In altri casi invita esplicitamente a riconoscere come lettore tale autoriflessività nelle affermazioni sulla poesia nella poesia e di rivolgersi al poeta: "Che cos'è tutta la malinconia di Amleto di fronte alla malinconia di Bruto! – e forse Shakespeare conosceva anche questa come quella per esperienza! Forse anche lui come Bruto aveva le sue ore fosche e il suo angelo malvagio! – Ma comunque possano essersi configurate tali analogie e correlazioni segrete, Shakespeare si prosternò davanti alla figura e alla virtù di Bruto e si sentì indegno e lontano da tutto questo: – nella tragedia ha iscritto la testimonianza di tutto. In essa per due volte ha introdotto un poeta e per due volte ha versato su di lui un tale impaziente ed estremo disprezzo che suona come un grido, – come il grido del disprezzo di se medesi-

sua impotenza, e quindi 'soltanto poeta' della sua redenzione. Non a caso a Zarathustra sorgono dei dubbi sulla possibilità che tale redenzione avvenga o meno:

"Ma ha già detto questa parola? E quando avviene tutto ciò? Si è già liberata la volontà dalle pastoie della propria follia? È già diventata una volontà che liberi, e procuri gioia a se stessa? Ha disimparato lo spirito di vendetta e ogni digrignar di denti? E chi ha insegnato alla volontà la conciliazione col tempo, e ciò che sta al di sopra di ogni conciliazione? Bisogna che la volontà – in quanto volontà di potenza – voglia qualcosa al di sopra di ogni conciliazione: ma come può accadere ciò alla volontà? Chi le ha insegnato il volere a ritroso?" (4.181; 159).

Zarathustra interrompe il suo discorso "all'improvviso". Non vengono date le risposte alle domande. Nemmeno il suo discorso sulla redenzione convince pienamente, rimane un frammento. L'intero capitolo risulta diviso anche da un altro punto di vista, dato che Zarathustra indirizza i suoi discorsi a diversi interlocutori. Anzitutto Zarathustra si trova tra i rappresentanti della cultura tramontata, tra gli storpi ed i mendicanti: "Ma – da quando sono in mezzo agli uomini – questo è per me il meno: che io veda: "A costui manca un occhio, a quello un orecchio, a un terzo la gamba, e altri vi sono che hanno perduto la lingua o il naso o la testa". Io vedo e ho visto ben di peggio e certe cose così ributtanti, che non vorrei parlare di ciascuna di esse e di talune neppure tacere: uomini cioè cui manca tutto, se non che hanno una sola cosa di troppo – uomini che non sono nient'altro se non un grande occhio o una grande bocca o un gran ventre o qualcos'altro di grande, – costoro, io li chiamo storpi

mo. Bruto, Bruto stesso perde la pazienza quando appare il poeta, presuntuoso, patetico, importuno come sono soliti esserlo i poeti come questa persona che sembra satura di possibilità di grandezza, anche grandezza etica e che tuttavia, anche nella filosofia dell'azione e della vita, raramente raggiunge la comune onestà. 'Lui conoscerà i tempi, *ma io conosco le sue fisime*...', – via da me quel pagliaccio coi sonagli!' – dice Bruto. Si riporti questo nell'anima del poeta che lo scrisse" (FW 98; 105).

Il rimprovero "soltanto poeti" è completamente privo di ironia, che era invece pos seduta ancora da Heine e che qui Nietzsche contraddice in pieno: "'Solo poeti' – non biasimeremo così amaramente i nostri avversari da metterli nella stessa categoria di Dante, Milton, Cervantes, Camões, Philipp Sidney, Friedrich Schiller, Wolfgang Goethe, questi poeti, soprattutto l'ultimo, hanno mostrato talvolta carattere!" Heine (1981), Bd. 7, p. 130 e segg.

alla rovescia”⁵⁹ (4.177 e segg.; 155).

Quando si interrompe nel suo discorso agli storpi, si rivolge direttamente ai suoi discepoli. È stato terribile per il suo “occhio” la vista degli uomini in pezzi, adesso guarda con un “occhio pieno di terrore i suoi discepoli” e vede “come uno che è paralizzato all’estremo”. Evidentemente Zarathustra nota in quell’attimo di aver svelato loro anche una verità su loro stessi. Ma poco dopo ride e cambia il proprio tono, ammettendo anche di conoscere l’errore che ha commesso che è quello di aver parlato troppo: “È difficile vivere con gli uomini, proprio perché tacere è così difficile. Specialmente per uno che ha voglia di parlare» (4.182; 160). Poi il gobbo gli chiede perché parlasse ai suoi discepoli diversamente da come parlava agli storpi, e Zarathustra su questo risponde: “Con i gobbi sarà pur lecito parlare gobbo”. Anche qui il modo di parlare si riflette e il testo conferma la tesi del capitolo sulla metafora ovvero che non soltanto le singole metafore isolate, ma soprattutto il loro modo di collegarsi ha valenza semantica. Il dialogo ‘concludente’ finisce in modo caratterizzante, aperto, – con la domanda che rimane senza risposta del gobbo, la quale non è una vera e propria domanda, ma un parere, sul perché Zarathustra parli diversamente ai propri discepoli rispetto a se stesso. Significa forse che Zarathustra parla a se stesso ‘gobbo’ e che quindi sia da considerarsi uno storpio? Anche nei suoi monologhi cita sempre o si interrompe improvvisamente – e in questo discorso si caratterizza: “Uno che vede e vuole e crea, egli stesso un futuro e un ponte verso il futuro – e ahimè, ancora quasi uno storpio sul ponte: tutto ciò è Zarathustra” (4.179; 156).

⁵⁹ Non può essere altrimenti che gli ‘storpi alla rovescia’ rappresentano anche un frammento di una citazione. Tracy Strong lo indica (senza la giusta valorizzazione dell’arte della citazione nietzscheana): “tali ‘storpi alla rovescia’ – Nietzsche sta rubando direttamente dal *The American Scholar* di Emerson” Strong (1988), p. 165. Le molte citazioni ulteriori di questo discorso derivano dalla Bibbia, dal *Faust*, dal mito greco, da Anassimandro, dai ‘Saggi’ emersioniani e dai discorsi precedenti. Si ritrovano elencati solo nel commento (KSA 14. 307) e nel report finale (KGW VI 4, p. 893 e segg.). Nell’ap-punto 11.66 [57] Nietzsche specifica: “L’isolamento di una forza è *barbarie* – ‘storpi alla rovescia’”.

(d) *Dare forma a se stessi come arte della vita?*

“Un concetto simile alla forma è il concetto Individuo. Si chiamano organismi quindi delle unità, come centri di scopo. Ma esistono soltanto unità per il nostro intelletto. Ogni individuo ha un’infinità di indiv[idui] vivi in sé” (BAW III, p. 387 e segg.).
 “Il concetto di “individuo” è sbagliato” (11.461; 34[123]).

Le riflessioni appena poste riguardano anche una serie di problematiche ulteriori in Nietzsche, le quali si sono evidenziate nuovamente soprattutto in interpreti che si vedono come prosecutori del tardo Foucault⁶⁰ o che si sono confrontati con lui⁶¹, quelle

⁶⁰ Cfr. Foucault (1990), ad es. p. 18.

⁶¹ Cfr. ad es. Reuber (1988) e soprattutto Wilhelm Schmid (1991) e Schmid (1992), che propaga affermativamente l’arte della vita. Si facciano anche dei paragoni con la suddivisione nietzscheana sotto la voce “Estetica perfezionistica dell’esistenza” in Früchtl (1996), pp. 157-177. A differenza di Früchtl Schmid insiste sul fatto che l’arte della vita non fonda alcuna estetica perfezionistica sulla base del proprio carattere fondamentale sperimentale: “Si è qui lontani dal pensiero di un compimento di se stessi” (Schmid 1991, p. 655).

I presupposti teorici di Früchtl vanno problematizzati come le discussioni sul prospettivismo ovvero: il suo interesse è primariamente quello della differenziazione del rapporto tra etica e estetica. Il punto di fuga delle distinzioni è chiaramente l’etica. Früchtl distingue fondamentalmente tra un’etica antiestetica (come quella di Hans Jonas) e quelle etiche parzialmente estetiche. In funzione del ruolo che ogni volta l’estetica assume in tali etiche, si possono distinguere: “in primo luogo un’etica *fondamentalmente* estetica che spiega l’estetica come fondamento dell’etica” (ad esempio Adorno); “in secondo luogo un’etica *marginalmente* estetica, che confina l’estetica ad un ruolo marginale; in terzo luogo si ha un’etica *paritaria*, che assegna all’estetica un ruolo paritario” (ad esempio Seel), “e in quarto luogo un’etica della *perfezione* estetica, la quale vede nell’estetica non il fondamento, bensì il compimento dell’etica” (1996, p. 21 e segg.). Früchtl interpreta i problemi del fondamento dei signoli approcci e predilige lui stesso quello per un’etica della perfezione estetica. Come Früchtl sa, a quanto riferiscono Bohrer e Menke (p. 41), è segno di una sovranità artistica il fatto che l’arte possa andare oltre i suoi confini e avere un influsso su scienza, filosofia, morale e diritto. Ma, con ragione, tale influsso dell’arte è definito sovversivo per cui la presa in carico dell’estetica risulta eticamente sospetta. Se ci si pone dal punto di vista di una modernità estetica anti-etica i prestiti dell’estetica portano non ad un compimento dell’etica della felicità, ma alla sua distruzione. Ad ogni modo si formulerebbe un’etica nichilistica come quella che Karl-Heinz Bohrer (1997a/b) ha esplicitamente sviluppato e con cui Früchtl si è confrontato. Detto più precisamente: con l’aiuto dell’estetica Früchtl intende portare a compimento una posizione etica da cui l’estetica moderna si è da tempo congedata.

dell'arte della vita (nota anche con i nomi di estetica dell'esistenza, autoformazione di sé o anche autocreazione⁶² e altri). Con la sua discussione di possono dedurre ulteriori precisazioni del contesto che comprende il poetare – chaos – e cultura. Vorrei mostrare che quelle interpretazioni di Nietzsche derivano da forti premesse che però non reggono alla luce dell'estetica dello *Zarathustra* – e quindi considerate dall'ottica dell'arte.

I sostenitori dell'idea per cui Nietzsche vorrebbe insegnare una nuova forma di arte della vita, possono richiamarsi a passi del testo come ad esempio: “Noi, invece, vogliamo essere i poeti della nostra vita e in primo luogo nelle cose minime e più quotidiane” (FW 299; 204), o più in particolare:

“Una cosa sola è necessaria. «Dare uno stile al proprio carattere – e un'arte grande e rara! L'esercita colui che abbraccia con lo sguardo tutto quanto offre la sua natura in fatto d'energie e debolezze, e che inserisce quindi tutto questo in un piano artistico, finché ogni cosa non appare come arte e ragione, e perfino la debolezza incanta l'occhio. [...] Molto dell'indeterminato che riluttava ad assumere forma è stato messo da parte e utilizzato in funzione prospettica: esso dovrà accennare ad altro, a qualcosa di lontano e di incommensurabile. Infine, quando l'opera è compiuta, si rivela che fu la costrizione imposta da uno stesso gusto a dominare e a plasmare nel grande come nel piccolo, se il gusto era buono o cattivo, ha meno importanza di quel che si pensi – è sufficiente che esso sia un gusto unitario! – Saranno le nature forti e dominatrici a godere la loro gioia più sottile in tale costrizione, in tale vincolata disciplina e compiutezza sotto una propria legge; la passionalità del loro possente volere si addolcisce allo spettacolo di ogni natura stilizzata, di ogni natura vinta e ridotta in servitù; anche quando han da costruire palazzi e da sistemare giardini, ripugna loro abbandonare la natura alla sua libertà. – Inversamente si comportano i caratteri deboli, impotenti su se stessi, i quali odiano la disciplina vincolante dello stile; sentono che se questa dannata costrizione fosse loro imposta, dovrebbero sotto di essa diventare gente dappoco: essi diventano degli schiavi non appena rendono un servizio, così odiano il servire. Tali spiriti – possono essere spiriti di prim'ordine – mirano sempre a plasmare o interpretare – selvaggiamente,

⁶² Così Rorty (1991), in relazione a Nietzsche pp. 162-201.

arbitrariamente, fantasticamente, disordinatamente, sorprendentemente – se stessi e quanto li circonda come libera natura: ed è bene agiscano così, poiché solo così son di profitto a se stessi! Una cosa sola, infatti, è necessaria: che l'uomo raggiunga l'appagamento di sé – sia con questa, sia con quella composizione poetica e artistica; soltanto allora l'uomo è tollerabile a vedersi! Chi non è pago di se stesso è continuamente pronto a vendicarsene: noialtri saremo le sue vittime, se non altro perché dovremo sempre sopportare la sua spiacevole vista. Infatti la vista del brutto rende scadenti e tetri” (FW 290; 195-196).

Anche questa citazione, tuttavia, non è così chiara, come i suoi interpreti vogliono far credere. Quando Schmid ne deduce che “l'ideale di Nietzsche è quello dell'individualità stilizzata”⁶³, può farlo solo perché si riferisce alla prima parte dell'“aforisma”, dove si parla delle nature forti, e tralascia la seconda. Anche Zarathustra viene assegnato a tali individui forti, questi sarebbe “il primo sé artistico di una nuova arte della vita, il supremo stato dell'affermazione”⁶⁴.

Evidentemente non è nemmeno possibile attribuire allo *Zarathustra* con il suo stile pluralistico, la sua mancanza di regole riguardo all'uso di mezzi stilistici e fantasia delle scene rappresentate, la sleigatezza dello stile anche in particolare per le figure frammentarie e caratterizzate da maschere, quella forma corrente che corrisponderebbe ai caratteri forti e alle loro creazioni. Le determinazioni che vengono attribuite alle nature deboli, corrispondono piuttosto alla fattura del testo zarathustriano, anzi con la limitazione significativa per cui il protagonista Zarathustra non è soddisfatto dei suoi tentativi creativi.

Da notare inoltre è rendere un'analogia discrepanza tra il desiderio interpretativo e il testo vero e proprio per l'altro programma nietzscheano di arte della vita, secondo cui si debba coltivare le *feste* come una forma di vita estetica⁶⁵, giacché ciò che offre lo *Zarathustra* con la festa dell'asino come modello. È una grottesca parodia di tali utopie restaurative, ispirate a Wagner, di rappresentazioni di gala, giochi fondanti le comunità⁶⁶.

⁶³ Schmid (1992), p. 57.

⁶⁴ *Ivi*, p. 61.

⁶⁵ Cfr. Früchtel (1996), p. 164 e segg.

⁶⁶ Tali visioni generali esistono ancora nell'ambito della *Nascita della tragedia* e

Non si tratta qui di intraprendere l'impresa oziosa di addurre altri passi testuali che vanno a contraddire quelli di altri interpreti, bensì una critica radicale alla possibilità di questa lettura. Intendo per questo motivo ricapitolare i passi interpretativi di Schmid. Afferma che Nietzsche effettua un rovesciamento del concetto di soggetto da tre punti di vista:

“1. Il soggetto non è più ciò che sta sotto, come suggerisce il suo concetto, ciò che è gettato sotto un potere oggettivo, bensì si preoccupa di governare se stesso per poter resistere alle potenze soggettive a partire da questa nuova posizione di potere. 2. Il soggetto si costituisce non soltanto nel pensiero, non è più esclusivamente il soggetto del cogito, bensì si muove all'interno dell'interferenza di pensare ed esistere, della prassi e della riflessione della prassi per essere aperto alla trasformazione. 3. Il soggetto non si comprende più come 'ciò che sta sul fondo' con valore di sostanza, l'autentico, il vero e proprio che gli sarebbe nascosto laddove rimane sconosciuto a se stesso. Si comprende piuttosto come qualcosa che è da produrre e dare forma. [...] Lo stato dionisiaco qui non è più fine a se stesso, ma ogni stato della mancanza di forma, che evoca il lavoro alla forma e in cui si rompe la rigidità della forma”⁶⁷.

A parte l'eccentrica storia del concetto che viene attribuita al soggetto qui si deve anzitutto notare che una delle visioni fondamentali che Nietzsche consiste nell'aver riconosciuto che il soggetto non è 'signore in casa propria', ma deve essere compreso in dipendenza da meccanismi istintivi imperscrutabili ed oggettivi. Questo è spiegato sulla base della ricostruzione che Nietzsche fa del concetto relazionale di coscienza (cfr. cap. II, 4). Ma proprio tale ipotesi fondamentale deve essere messa da parte laddove si intenda portare avanti un programma che prevede di dar forma alla vita. Tale programma opera necessariamente con l'assunzione di una precedente libertà di scelta⁶⁸ del soggetto e con ciò con l'idea di rendere dominabili gli

soltanto lì e possono essere motivati a partire dal contesto della 'metafisica degli artisti'. Con la filosofia dello spirito libero le utopie della società vengono messe da parte e in particolare opposte a Wagner. Cfr. su questo: Campioni / Barbera (1983); contrariamente a Früchtel (1996), p. 165.

⁶⁷ Schmid (1991), p. 654.

⁶⁸ *Ibidem*. In quanto filosofo dell'arte della vita Schmid stesso diventerebbe oggetto della "psicologia dei filosofi" di Nietzsche: "il loro calcolo e la loro "mente" più remoti rimangono sempre e solo l'ultima e più pallida impronta di un fatto fisiologico; vi manca

istinti vitali⁶⁹. Altrimenti tale concetto non avrebbe senso. Ma in tal modo Schmid commette l'errore per cui Nietzsche invece ammonisce continuamente: "*Tu sei fatto!* In ogni attimo. In tutti i tempi l'umanità ha scambiato l'attivo col passivo, è il suo eterno sproposito grammaticale" (M 120; 93). E sottostà quindi alla "la seduzione della lingua (e degli errori radicali, in essa pietrificatisi, della ragione), che intende e fraintende ogni agire come condizionato da un agente,

assolutamente ogni volontà libera, tutto è istinto, tutto è fin dal principio avviato in determinati canali ..." (13.285; 75).

⁶⁹ Approfondisco qui la metafora del governo per evitare che generi degli equivoci: Nietzsche intende dire che noi acquisiamo a partire dal corpo "la rappresentazione giusta della natura della nostra unità soggettiva, cioè come di reggenti alla testa di una comunità" (11.638 e segg.; 324). Tale reggente, la nostra coscienza, non deve sapere tutto ciò che accade nel suo regno, anzi: "quella certa *ignoranza* a cui il reggente viene tenuto sulle singole faccende e gli interni turbamenti della comunità fa parte delle condizioni per cui si può governare" (11.639; 325). Ma ciò non significa, come invece si potrebbe supporre e tener ancora per fermo nella vecchia idea tradizionale di soggetto, che il governante semplicemente non si occupi dei dettagli e regni sovrano in grande stile. Questo gli sembra così, ma in realtà è solo un'illusione giacché non gli vengono risparmiati i dettagli, anzi: gli vengono presentati esclusivamente questi, gli vengono comunicati dati sbagliati su cui poi si basa per prendere le sue decisioni. Di fatto dietro la sovranità si cela "la dipendenza di questi reggenti dai governati e dalle condizioni di gerarchia e di ripartizione del lavoro, come di ciò che rende insieme possibili gli individui e il tutto" (11.638; 324). Il governante è soltanto una marionetta che viene continuamente illusa della sua libertà, un burattino che interagisce con gli impulsi o in ogni caso un giocatore davvero debole. "Ma la cosa più importante è che intendiamo il sovrano e i suoi sudditi come aventi la *stessa natura*, tutti dotati di sentimento, di volere, di pensiero –" (11.639; 325). Con questa frase si esprime il punto più saliente della critica nietzscheana al soggetto. Come ho già mostrato nel capitolo sulla relazione (II, 4), secondo Nietzsche non si deve comprendere più la coscienza in senso gerarchico, bensì come una parte tra altre all'interno dell'organizzazione del corpo e come "strumento" (11.577; 257) che dà ascolto agli impulsi che la nominano "dittatore" senza che lei sappia che nella costruzione della sua volontà in realtà sta eseguendo soltanto delle volontà estranee. Ciò accade in quanto l'intelletto "come pluralità e aristocrazia dominante, ha a che fare solo con una *scelta* di esperienze, per di più solo esperienze semplificate, rese perspicue e intellegibili, e dunque *falsate*, – perché l'intelletto continui da parte sua in questo semplificare e rendere perspicuo, e dunque falsare, preparando ciò che si chiama continuamente una 'volontà'" (11.578; 257-258).

La concezione nietzscheana della coscienza come identità relazionale ha una grande portata sistematica ed è ancora inesaurita. Essa apre perfino punti sistematici produttivi di confronto verso posizioni avanzate nella filosofia dello spirito, in particolare per lo sviluppo ulteriore delle teorie davidsoniane con Becker (1998). Cfr. il cap. III 1, III 3, III 5 della suddetta opera.

Inoltre si ritrova anche qui una stretta connessione con Heine: "Realmente il corpo appare spesso avere più giudizio dello spirito, e spesso l'uomo pensa molto più retamente con la schiena e lo stomaco che con la testa"; Heine (1981), Bd.5, p. 431.

da un «soggetto». [...] «colui che fa» non è che fittiziamente aggiunto al fare – il fare è tutto» (GM I 13; 270).

Colui che dà forma alla propria vita, colui che è consapevole per Schmid dello spirito di un'epoca e lo paragona all'artista del concetto⁷⁰, non ha questo come materiale a propria disposizione; ma suggerendolo, rimane vittima di un'illusione⁷¹.

La seconda supposizione che fa Schmid lascia aperto che cosa deve spiegare ovvero come un tale movimento nella “interferenza tra pensiero ed esistenza” possa aver luogo e il suo terzo punto di vista sia in sé contraddittorio: come può un soggetto che deve essere ancora prodotto, concepirsi già da prima come tale essere prodotto? Che tipo di soggetto è questo?

Altrettanto discutibile è il concetto di forma introdotto come “concept-art-modell” che definirei, sulla scorta del linguaggio usato nella *Nascita della tragedia*, come unilateralmente apollineo. Secondo questo concetto il caos sarebbe quindi definibile come qualcosa che si contrappone passivamente e senza forma in cui si inserisce l'attività formante anche pensata come aperta⁷², stabilente ordine ed armonia. *Tale definizione si deve tuttavia a visioni estetiche (classicistiche) antiquate*⁷³. Al più tardi con l'estetica moderna si nega la valenza della coppia concettuale forma e materia e la forma diventa ‘la cosa stessa’; sono anche state ampliate significativamente le idee su come tutto possa essere e come possa essere riconosciuto il caos in termini di possibilità di forma. Non si parla più di forma, ma di principi organizzativi, calcolo estetico, ecc. E questo per indicare che non si produce più l'“unità” nell'opera d'arte in modo tradizionale. Dato che l'“unità”, tuttavia, non è mai stata il lasciare un'impronta

⁷⁰ Schmid (1991), p. 654.

⁷¹ Ma anche l'idea contraria per cui non si debba concepire il materiale, ma si possa dar forma al proprio sé liberandolo dalla forma, sarebbe errata giacché in tal modo non si compirebbe alcun atto positivo di individuazione: “Sviluppa tutte le tue forze – ma ciò vuol dire: sviluppa l'anarchia! Perisci!” (9.237; 460).

⁷² Lo fa Schmid almeno, in opposizione a Früchtl che discute l'espressione “forma di vita” in questi termini: “‘La forma’ è il concetto contrario e complementare al caos, all'irrefrenabile ed amorfo, si può usare come sinonimo di ‘unità e ordine’ e ricorda in tale significato la coppia concettuale di stampo teorico-conoscitivo, materia e forma”. Früchtl (1996), p. 170.

⁷³ Così Simon (1992), p. 4, Nietzsche vedrebbe il merito dell'arte nel fatto di impedire che il sapere si scomponga disperatamente dato che l'arte produce illusioni di unità. Ovviamente Simon, come altri, ne conclude che: “l'arte crea anche l'unità del soggetto”.

di forma su un materiale caotico, diversamente da come la vedono alcuni estetologici, bensì nelle opere d'arte riuscite lo formava ovvero lo articolava e quindi ne era funzione, ecco che con il nuovo concetto di forma non viene negato semplicemente da quello vecchio, bensì quest'ultimo si autoelimina. In altri passi diventa esplicito come nello *Zarathustra* il testo si organizzi a partire dal 'materiale', come le metafore si colleghino ad altre metafore in un reticolo di relazioni e come si possa così parlare di un'attività 'formante' del materiale che deve sempre deragliare rispetto alla presa soggettiva che la fissa. Una tale opera d'arte non è perciò più l'espressione di un individuo autoconsapevole che timbra con la propria impronta il materiale, attraverso la sua superiore volontà di dar forma, bensì ne è la critica estetica fondamentale! Letture come quelle che assegnano a Nietzsche il programma di un'arte della vita, ostacolano l'accesso al testo zarathustriano e favoriscono errori interpretativi sul suo contenuto. Si deve invece incoraggiare un'interpretazione del procedimento estetico di Nietzsche la quale non vada a ricadere dietro la sua critica gnoseologica e culturale, ma che sulla base della fattura del testo zarathustriano, comprenda la necessità di render plausibili le varie discrepanze e corrispondenze.

Le obiezioni contro la tesi dell'arte della vita si possono così riassumere: con tale tesi si prende in considerazione un criterio che è un ideale di totalità o unità estetica congedato da Nietzsche come antiquato e concluso, che quindi si scontra con le visioni nietzscheane di base contrarie all'unità del soggetto e dell'individuo che deve darsi una forma ed al quale si deve poter attribuire una libertà di scelta e un'attività per dominare il caos⁷⁴.

⁷⁴ Con ciò ho scelto la strategia critica contrapposta alle idee di arte della vita usata da Seel (1996). Seel ribatte che "il rapporto con il sé di soggetti è un altro tipo rispetto alla costituzione di opere d'arte o anche al rapporto con esse" (Seel, p. 20). Le opere d'arte non potrebbero rapportarsi a se stesse a differenza dei soggetti. L'opera d'arte sarebbe "un costruito in se fondamentalmente conchiuso che riceve tutta la sua vitalità proprio dalla sua compiutezza" (Seel, p. 21). Il soggetto si rapporta "ad un'unità che non possiede mai veramente. Invece l'opera d'arte ha un'unità a cui non si rapporta veramente". Ritengo che questa sia una descrizione inadeguata che sottovaluta l'autoriflessività delle opere d'arte e tiene nascosti i calcoli compositori di opere 'aperte', descritti anche in questo lavoro. Dire che le opere d'arte della modernità, in particolare, non forniscono alcun modello etico. Con Nietzsche si dovrebbe anzi sottolineare che nelle 'interpretazioni del sé' le categorie estetiche hanno un ruolo sempre fondamentale e la *comprensione* estetica di Seel della costituzione del sé è errata. È necessario però

(e) *La forma estetica ed il caos culturale*

“Una volta il mondo era unito, nonostante le lotte esterne nell’antichità e nel Medioevo c’era sempre un’unità del mondo e dei poeti veri. Vogliamo onorare tali poeti e gioire di loro; ma ogni imitazione della sua unità è una menzogna che passa attraverso

differenziare: si deve riconoscere che le interpretazioni del sé dei soggetti soggiacciono a criteri di coerenza e consistenza ampiamente più forti di quelli delle opere d’arte che mettono in dubbio la loro forma molto più radicalmente e possono essere più autoriflessivi e disparati e che devono trovare la loro ‘interezza’ non primariamente attraverso la loro ‘unità’. Contro la tesi di Seel sarebbe da affermare che sono piuttosto i soggetti che si costruiscono ‘chiusi’. Proprio le teorie del darsi forma ne forniscono testimonianza. La mia critica si rivolge a tali concetti, quindi, non perché essi mettono in gioco categorie estetiche, ma perché rimangono appesi a idee antichate unilaterali e falsificanti nonché impoverenti per l’arte stessa. Ci tengono ad essere degli etici estetici moderni, ma come tali sono reazionari. Solo così è possibile per loro progettare dei programmi di autoformazione del sé.

Tali riflessioni riguardano anche quelle concezioni che trasmettono un’idea estetica di un’“identità narrativa” in ambito etico. Come quella espressa da Nussbaum (1990) o da MacIntyre. Intendono ottenere su questa via “un concetto di sé la cui unità si basi sull’unità della narrazione” (MacIntyre, 1995, p. 275, cfr. anche p. 292). La vita ben vissuta avrebbe il carattere di un’opera d’arte letteraria (cfr. Nussbaum 1990, p. 148 e p. 162 e segg.) e tale rapporto sarebbe più di una mera analogia. In modo simile procede anche il ragionamento di Kambartel (1989), che parla di una “autorealizzazione” che non segue alcuno scopo determinato, ma che riguarderebbe la forma in cui “la vita acquisisce i suoi contenuti per intero” (p. 21): “La nostra *vita* è da comprendere come il contesto generale delle nostre azioni e attività. Il discorso dell’autorealizzazione non finisce in parti particolari di questo contesto, ma nel modo in cui raggiungiamo le nostre azioni in toto” (p. 22). Kambartel conia così il concetto di “forma di vita” o anche di “grammatica della vita” (p. 45), che pervade “ogni nostra situazione e rapporto con la vita” (p. 47).

Quindi la forma non è uguale alla forma e la narratività non è uguale alla narratività. Ad esempio un’autobiografia può essere scritta senza una qualche esigenza estetica e tuttavia, o proprio per questo, dare una ‘forma’ alla vita. In questo caso si tratta di mera storicità. La narrazione estetica può procedere molto più liberamente, operare con interruzioni, cambi di prospettiva, incoerenza fino alla frammentazione del sé non è quindi un caso che filosofi di ogni genere si attengano prevalentemente ad opere dell’epoca classica o del romanzo realistico, come quelli di Henry James, che per poter servire come modelli per un comportamento etico devono essere prima ripuliti dalla loro abissale amoraltà. In generale vale per tutti questi autori il fatto di *ridurre la narratività a storicità* o di esportare le loro comprensioni dell’arte, estremamente conservative, fissate su totalità e unità anche all’etica. Questo accade spesso in opere che mettono radicalmente in discussione una tale totalità unitaria. Un’opera del genere è anche lo *Zarathustra*. Nell’ambiente più ristretto della ricerca nietzscheana Gerhardts ha proposto concetti di fondazione del sé sulla base di concezioni dell’arte storicamente sorpassate (1989a e in particolare 1992). Cfr. anche Nehamas (1996) e Reuber (1988).

qualunque occhio sano e che non sfugge alla derisione”.

(Heine: *Reisebilder*. Terza Parte, “I bagni di Lucca”, SS [1981], Bd. 3, p. 405 e segg.).

Per chiudere il circolo di questi pensieri, torno al punto di partenza, ovvero alla mia tesi della corrispondenza tra poetologia e critica della cultura in Nietzsche.

Come rappresentanti della modernità stessa siamo una specie di caos e corrispondiamo al caos generale della nostra cultura, scrive Nietzsche in *Al di là del bene e del male* in relazione alla sua descrizione del “senso storico”, che: “ci è sopraggiunto al seguito della ammalante e frenetica semibarbarie in cui l’Europa è stata precipitata dalla promiscuità democratica delle classi e delle razze – non appena il XIX secolo ha cominciato a conoscere questo senso come il suo sesto senso. Il passato di ogni forma e maniera di vita, di quelle civiltà che se ne stavano tristemente affiancate e accatastate l’una sull’altra, erompe, grazie a codesta mescolanza, in noi «anime moderne», i nostri istinti corrono ormai a ritroso in tutte le direzioni, noi stessi siamo una specie di caos” (JGB 224; 145).

Nietzsche considera qui il rapporto con il caos da una prospettiva storico-culturale che deve completare le supposizioni sistematiche fatte in una dimensione ulteriore che deve essere sempre pensata insieme. Può darsi che tali idee come ad esempio che si debba essere poeti della propria vita nell’età passata, per gli antichi Greci potessero essere realizzate ancora da altri presupposti sociali e culturali. Nietzsche (come del resto anche Foucault) si riferisce spesso – e spesso in modo molto generale – agli antichi, al Rinascimento volendo citare esempi di una vita riuscita (ad esempio tragica)⁷⁵.

⁷⁵ Considerati sub specie della metaforica della pienezza e del donare ed analogamente alla problematica suddetta del volersi donare di Zarathustra, i ‘grandi uomini’ delle epoche precedenti sono tuttavia definiti in base alla loro vicinanza alla morte e la loro cultura passata in base al loro carattere epigonale. Nietzsche smaschera anche l’illusione per cui durante tali epoche potessero dare una forma eroica, da individui autonomi in quanto scelsero un percorso di vita tragico. La mancanza di volontarietà è invece sottolineata nella figura della vittima: “– Eccezionale è il pericolo insito negli uomini e nelle epoche grandi; lo sfinimento in tutte le sue forme, la sterilità li segue da vicino. Il grande uomo è una fine; la grande epoca, il Rinascimento per esempio, è una fine. Il genio – nell’opera e nell’azione – è necessariamente un dissipatore: lo spendersi è la sua grandezza ... L’istinto dell’autoconservazione è, per così dire, sospeso; la strapotente

Senza dubbio attesta sempre alla cultura antica⁷⁶ il fatto che gli sia riuscito domare il caos almeno per un periodo temporale di fioritura culturale. Le imprese culturali antiche sono descritte da lui come addomesticamento, incantamento e alla sua fine come rimozione del caos⁷⁷. Altro tipo di discorso si fa per la modernità. In essa la cultura non addomestica più il caos e gli sta innanzi come forza formante, il caos è *il suo principio, la sua forma*. Si capisce quindi come non abbia più senso restituire gli antichi ideali alla condotta di vita. Ogni “anima moderna” è parte del caos ed è determinata in ogni sua azione da questo. Nemmeno gli artisti possono più essere dei potenti plasmatori né per se stessi né per le loro opere, essi sono *meri esecutori* di eterogenei processi istintuali interni e culturali esterni. Come si evince dalla citazione il poeta attuale può soltanto, “nel caso favorevole”, farsi da un “mucchio di rovine” e quindi, se ne deve concludere che nello *Zarathustra* si hanno soltanto “rottami e nessun uomo”. Lo *Zarathustra* del poeta moderno consiste a sua volta di rottami propri ed esterni e ingloba il vecchio confine tra forma e materiale⁷⁸.

pressione delle forze eromponenti gli inibisce ogni salvaguardia e ogni cautela in questo senso. Si chiama ciò «sacrificio»; si esalta in ciò il suo «eroismo», la sua indifferenza verso il proprio bene, la sua dedizione a una idea, a una grande causa, a una patria: ma sono tutti fraintendimenti ... Egli erompe, straripa, si consuma, non si risparmia – con fatalità, ineluttabilmente, involontariamente, come il traboccare di un fiume oltre le sue rive” (GD 6.145 e segg.; 135).

⁷⁶ Ciò vale anche per le opere tarde di Nietzsche; cfr.: “Ciò che esisteva aere perennius, *l'imperium romanum*, la più grandiosa forma d'organizzazione – in mezzo a difficili condizioni – che sia mai stata raggiunta fino a oggi, a confronto con la quale tutto quanto la precedette, tutto quanto le venne dopo è frammento, abborracciatura, diletterismo” (AC 58; 236).

⁷⁷ Cfr. su questo il capitolo sull’“autosuperamento della cultura”, in Zittel (1995), in cui si presenta e viene argomentata l'impossibilità di fondo di restituire gli ideali antichi.

⁷⁸ Come mostrato prima, Nietzsche scompose totalmente il coro mistico del *Faust II* e lo introdusse nel ‘discorso dei poeti’. In un frammento tardo Nietzsche discute della sua nuova organizzazione artistica di frammenti derivanti dal *Faust* di Goethe suddividendosi di nascosto in una personalità molteplice: “*Faust* – è per chi conosce istintivamente l'odore di terra della lingua tedesca, per il poeta di Zarathustra, un godimento senza pari: *non* lo è per l'artista che io sono, il quale si è visto consegnare nel *Faust* una cosa imperfetta, incompleta dopo l'altra; – ancora meno lo è per il filosofo, che è restio dall'accettare la completa arbitrarietà e casualità, vale a dire nel condizionamento dovuto ai casi della cultura, che si trova in tutti i tipi e i problemi dell'opera di Goethe” (13.634 e segg.; 402-403). Ritengo un errore considerare che tali definizioni debbano essere comprese come escludenti tra loro ovvero il fatto che, in quanto artista, il *Faust* sia per

Anche la metaforica della pienezza e del donare può trovare una nuova ricchezza nelle determinazioni teorico-culturali. Coloro i quali fanno inutilmente dono di sé come Zarathustra sono definiti come rappresentanti di una cultura decadente, con una formulazione usata da Nietzsche, sono i *nati tardi*⁷⁹ o anche i *nati dopo*⁸⁰, e questo in quanto sono degli artisti: dopo molto tempo, dato che la necessità di comunicare doveva costringere al servizio dell'autoconservazione, "esiste alla fine un eccesso di questa forza e arte della comunicazione, per così dire una facoltà che si è gradatamente potenziata, e che aspetta ora soltanto un erede che ne faccia prodigo uso (– i cosiddetti artisti sono questi eredi, similmente i predicatori, gli oratori, gli scrittori: tutti gli uomini che vengono sempre alla fine di una lunga catena, ogni volta "nati in ritardo" nel senso migliore della parola e, come si è detto, *dissipatori* per natura)" (FW 354; 220-221). Il nato tardi, agli occhi di Nietzsche veritiero, è negato dalle rovine della cultura circostante per rivolgersi in modo romanticamente chiarificatore:

– Ma il fatto è che ancora nascono di quelli che in tempi passati sarebbero appartenuti alla classe dominante dei pensatori, dei nobili, dei preti. Essi scorgono ora la distruzione della religione e della metafisica, della nobiltà e del significato dell'individuo. Sono epigoni. Debbono *dare* a se stessi un significato, *porsi* uno scopo, per non trovarsi male. La menzogna e il segreto rifugiarsi nelle cose superate, il culto nelle notturne rovine dei templi – da tutto ciò rifuggono! E così pure dal culto nei mercati d'oggi! Essi afferrano le parti della conoscenza che non sono promosse dall'*interesse della scaltrezza*! Così pure alle arti, alle quali lo spirito stanco è restio! Essi sono gli osservatori del tempo e vivono dietro gli eventi. Si esercitano a liberarsi dal tempo e a intenderlo come

Nietzsche del materiale ed è comprensibile che, in quanto filosofo, Nietzsche abbia l'esigenza di poter spiegare ciò che in Goethe è frutto del caso e dia anche, laddove dovesse essere necessario, la prova 'filologicamente oggettiva' del fatto che 'l'insieme poetante' di frammenti si riferisce esplicitamente alle citazioni. Sembra però un controsenso pensare che l'artista e filosofo Nietzsche, tuttavia, che compone delle opere, in particolare lo *Zarathustra*, con particolare raffinatezza (ed esplicitamente anche con piacere), debba essere attivo anche come poeta in senso ingenuo, come se Nietzsche volesse affermare che nello *Zarathustra* agisce non tanto l'artista, ma il poeta ispirato, cosa che viene smentita dalle citazioni goethiane come ingannevole messa in scena di se stesso.

⁷⁹ Cfr. anche: HL 8, 1.303; M 9; 12.240.

⁸⁰ Cfr.: 9.201, cfr. anche VM 171 e NCW 6.

può intenderlo un'aquila che voli al di sopra di esso. Si limitano per essere massimamente indipendenti e non vogliono essere né cittadini, né politici, né proprietari. Dietro tutti gli avvenimenti, costituiscono una riserva di individui, li educano – forse un tempo l'umanità ne avrà bisogno, quando sarà passata l'ebbrezza volgare dell'anarchia. Coloro che oggi si offrono importunamente alle masse come i loro salvatori, sono repellenti! Oppure alle nazioni! Noi siamo emigranti” (9.201; 430-431).

Al posto della nottola di Minerva Nietzsche fa cominciare a volare l'aquila dell'arte sul far del tramonto. Con tale immagine diventa anche chiara la grande vicinanza nonché la differenza della sua estetica epigonale con la tesi hegeliana sul carattere di passato che avrebbe l'arte. Entrambi fanno una diagnosi nell'arte moderna per cui l'arte sarebbe sempre più riflessiva e manifesterebbe in ciò il suo stato finale di una cultura decadente. Per Hegel, tuttavia, l'arte inizia il suo proprio superamento con la riflessione e a passare ad un altro medio più adeguato, il concetto. Solo con la filosofia il passato e il presente possono essere compresi veramente. In Nietzsche la concettualità successiva è invece incarnata dall'arte stessa. A partire dall'arte non c'è alcuna conoscenza più alta, essa stessa è la forma di conoscenza più adeguata ad una cultura decadente. Nella sua forma si rende visibile la perdita di valore, sia sociale che culturale, anzi: essa lo tematizza e lo riflette. Nietzsche e Hegel sono anche d'accordo negli ideali classicistici della forma nel pregiudizio unilaterale, sul fatto che solo nell'antichità greca possa raggiungersi la forma artistica per immagini, ma Nietzsche non si affida al concetto, a differenza di Hegel, per poter assumere i compiti dell'arte divenuta obsoleta, bensì insiste sul decadimento di cui non c'è redenzione nemmeno con il concetto. L'arte moderna è quindi cognitiva per il fatto di poter rappresentare questa situazione.

In *Il crepuscolo degli idoli* Nietzsche formula nella maniera più compiuta ciò che rimane possibile ai singoli nell'era moderna. Ma viene “detto nell'orecchio dei conservativi” che non è possibile né ritornare ad uno stato passato né impedire il decadimento culturale. Tutto ciò che rimane è tentare di trattenere un attimo il tramonto anche se tale tentativo dovrebbe superarsi a solo: “Se non altro, noi fisiologi sappiamo questo. Ma tutti i preti e i moralisti vi hanno creduto – essi volevano ricondurre l'umanità a una mo-

rale è sempre stata un letto di Procuste. Perfino i politici hanno imitato in ciò i predicatori di virtù: esistono ancora oggi partiti che sognano, come loro meta, di veder camminare tutte le cose a guisa dei gamberi. Ma nessuno ha la libertà di essere gambero. Non giova a nulla: si deve andare avanti, voglio dire un passo dopo l'altro più oltre nella *décadence* (– questa è la mia definizione del moderno «progresso»). Si può intralciare questo sviluppo e, intralciandolo, arginare, concentrare, rendere più veemente e più improvvisa la degenerazione stessa: di più non si può –” (GD, 6.144; 135-136).

Breve excursus sulla comprensione adorniana della forma

Anche nei confronti di un teorico come Adorno, il quale non ha niente a che vedere con tali concezioni dell'arte della vita, e le cui riflessioni estetiche si muovono su un piano problematico più alto – dato che avrebbe trovato senza tanti rigiri di parole e a ragione che tali concezioni abbiano l'intenzione di diffondere una 'vita giusta nel falso' –, è opportuno presentare limitatamente il concetto di forma che abbiamo utilizzato. Adorno rifiuta ovviamente il piatto concetto di forma. La forma non è da concepire come esterna, essa è “sostanziale solo quando non fa violenza a ciò che è formato, quando sorge da quest'ultimo. Ciò che è formato però, il contenuto, è costituito non da oggetti esterni alla forma, ma dagli impulsi mimetici che aspirano a quel mondo di immagini che è la forma”⁸¹. Adorno pensa che la forma si dia nella relazione e usa il concetto di “organizzazione, il rapporto reciproco tra i momenti che costituisce la forma”⁸². La forma estetica scaturisce dal contenuto specifico, a differenza di quello scientifico, e non fallisce davanti alla singolarità. L'opera d'arte si organizza come interazione di tendenze che integrano e disgregano ed attraverso queste si costituisce un rapporto di tensione che è costantemente minacciato dalla dissoluzione unilaterale. Adorno lo spiega in particolare per la tensione a dominare che presentano le forze formanti: l'integrazione “lega le forze centrifughe contrarie. Come un vortice essa risucchia in sé il molteplice rispetto a cui si è de-

⁸¹ Adorno (1973), pp. 213; 190-191.

⁸² *Ivi*, pp. 215; 192.

terminata l'arte. [...] Con quanto più successo si integra, tanto più l'integrazione diventa un futile giro a vuoto"⁸³.

Riferendoci a Nietzsche, questa idea della forma sarebbe da contrapporre a quelle interpretazioni che guardano all'ideale di forma nietzscheano nel totale dominio della "volontà di potenza", attraverso cui si arriverebbe di fatto ad un autosuperamento della forza formante liquidando il suo materiale. Ma anche nell'opera d'arte non puramente formalistica l'idea di forma minaccia di rendersi autonoma e di trasformarsi nel suo opposto: "La strada per l'integrazione dell'opera d'arte, unita alla sua autonomia, è la morte dei momenti nell'intero. Ciò nell'opera d'arte spinge per uscire da sé, dalla propria particolarità, cerca la propria fine, e la totalità dell'opera ne è la quintessenza. Che le opere d'arte abbiano una propria idea per quel che concerne la vita eterna, si deve unicamente all'annientamento del vivente nella loro sfera; anche ciò si riflette nella loro espressione. Nella spinta di ogni elemento singolo delle opere d'arte alla propria integrazione si fa avvertire sotto traccia quella disintegratrice della natura. Quanto più integrate le opere d'arte, tanto più si disgrega in esse ciò di cui consistono. Per questo anche la loro riuscita è disintegrazione, e questa conferisce a loro abissalità. Essa libera al tempo stesso la controforza immanente dell'arte, quella centrifuga"⁸⁴.

Come ho cercato di mostrare prima, in Nietzsche il caos può essere compreso come principio della forma. Questo risulta una differenza essenziale dalla concezione di Adorno che equipara le forze disintegranti alla "natura" e connota la forma di valore re-dentivo. Ma la disintegrazione così come l'integrazione è da porre sullo stesso piano (apollineo) come principio formale. Nietzsche le pensa entrambe nel gioco di rimandi agonale, anche se è possibile risolverle anche come calcolo razionale. Nel capitolo sulla metafora ho mostrato che nel primo Nietzsche solo nell'ambito musicale, ma anche nell'ultimo Nietzsche in generale, c'è un interesse al mondo delle relazioni apollinee anche nella poesia metaforica attraverso il linguaggio. Nello *Zarathustra* non si va a formare nessuna sintesi nella contrapposizione agonale delle forze opposte nella forma di una totalità dinamica. Invece Adorno sottolinea l'idea della

⁸³ *Ivi*, pp. 50; 41.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 84; 71

mediazione delle tendenze contrapposte e tiene fermo il concetto della totalità dialettica, “in cui tutti i singoli momenti esistono in funzione del proprio scopo, l'intero, e così pure l'intero esiste in funzione del proprio scopo, il soddisfacimento o il riscatto negativo dei momenti”⁸⁵.

Dalla prospettiva storico-filosofica della *Dialettica dell'illuminismo* si comprende la determinazione adorniana delle tendenze disgreganti come natura, non tuttavia nel contesto di una definizione estetica della forma. Un momento di forma, l'integrazione, viene caricato di utopia: “L'interazione che ha luogo nell'arte, rompendo virtualmente nell'immagine il circolo di colpa ed espiazione al quale partecipa, mette in luce la prospettiva di uno stato al di là del mito”⁸⁶. Mentre in Nietzsche le differenti prospettive anche nelle immagini estetiche stanno in un'antitesi aspra e diretta l'una con l'altra, Adorno postula le “sintesi non violenta del disparato che comunque conserva quest'ultimo come ciò che è, nella sua divergenza e nelle sue contraddizioni, ed è pertanto effettivamente un dispiegarsi della verità”⁸⁷. Adorno imprime alle sue definizioni un senso escatologico, parla di colpa e pena, di mito e redenzione: “Nella forma si concentra tutto ciò che nelle opere d'arte è paralinguistico, e in tal modo esse si trasformano nell'antitesi alla forma, nell'impulso mimetico. La forma cerca di far parlare il singolo attraverso l'intero. [...] Lo conferma il lavoro artistico del formare, che sempre anche sceglie, taglia via, rinuncia: non c'è forma senza rifiuto. In tal senso, ciò che colpevolmente domina si prolunga all'interno delle opere d'arte, che vorrebbero liberarsene; la forma è la loro amoralità. Esse fanno torto al formato quando lo seguono. L'antitesi di forma e vita, ribadita fino all'infinito dal vitalismo a partire da Nietzsche, almeno ne ha avuto qualche sentore. L'arte cade nella colpa del vivente non solo perché con la propria distanza lascia agire la peculiare colpa del vivente, ma più ancora perché opera dei tagli attraverso il vivente per aiutarlo a pervenire al linguaggio, mutilandolo. Nel mito di Procuste si racconta qualcosa della preistoria filosofica dell'arte”⁸⁸. L'antitesi di arte e vita tuttavia non è da equiparare a quella di forma

⁸⁵ *Ivi*, pp. 210; 187.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 85; 72.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 216; 192-193.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 217; 193-194.

e contenuto, integrazione e disintegrazione. Nelle sue analisi della forma delle opere d'arte modernistiche Adorno stesso nomina alcuni dei principi disintegrativi della forma:

“Incontestabilmente il complesso di tutti i momenti di logicità o, di più, di concordanza nelle opere d'arte è ciò che può esser detto la loro forma. [...] In opere moderne estremamente evolute, la forma inclina a dissociare la propria unità, vuoi a favore dell'espressione, vuoi in quanto critica dell'essenza affermativa. Assai prima della crisi onnipresente non sono mancate forme aperte. In Mozart l'unità talvolta ha sperimentato per questo l'allentamento dell'unità. Giustapponendo elementi relativamente slegati o contrastanti, il compositore di cui più di ogni altro si loda la sicurezza formale gioca con abilità virtuosistica con il concetto stesso di forma. Egli confida a tal punto nella forza di quest'ultima da lasciar quasi andare le redini facendo entrare le tendenze centrifughe che provengono dalla sicurezza della costruzione”⁸⁹. Nella giustapposizione, qui citata, si potrebbe soprattutto unire il concetto adorniano centrale della costellazione come una sintesi e precisamente dicendo che non ogni costellazione deve essere compresa come sintesi di elementi che confluiscono in un'immagine evidente, per essere riconoscibili come principio strutturante.

In un breve testo dal titolo *Abuso del Barocco* Adorno si confronta con la forma artistica il cui stile si comprende in termini di dissoluzione delle forme classiche e pertanto potrebbe fungere da esempio di come una totalità dinamica si dissolve raggiungendo il principio disgregante del predominio. Adorno qui non si trova assolutamente d'accordo con i soliti pregiudizi che giudicano il barocco solo negativamente come perdita di forma. Adorno assume la definizione di Hartlaub per cui nel “barocco figurativo sussiste la misteriosa, autodistruttiva aspirazione al dissolvimento totale, alla lievitazione, al perdersi di ogni forma limitata in un caos dinamico, della materia”⁹⁰. Prima aveva sottolineato che il merito di Riegl era stato aver “dimostrato i principi del barocco come fatto ‘struttivo’, dunque di averli indicati nella costruzione”⁹¹. Così avrebbe riconosciuto che la disgregazione può essere anche un principio struttura-

⁸⁹ *Ivi*, pp. 212; 188.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 143; 144.

⁹¹ *Ivi*, pp. 140; 140

le. Altri mezzi del barocco sarebbero: “la formazione del contrasto”, la “tecnica della degradazione”, la “compenetrazione atmosferica”, la “dissoluzione dei contorni precisi ovvero lo sfumato” e il “surplus di effetti”⁹².

Ma non soltanto nei confronti dell'arte barocca, anche in molte altre opere della modernità estetica, ad esempio la forma lacerata dei drammi di Kleist o la tarda lirica di Hölderlin, sarebbe una rozza sottovalutazione della loro razionalità compositiva, laddove si intendesse ricondurre la loro forma diversa ed eterogenea all'effetto dissociante delle forze naturali sovversive e subrazionali, che si oppongono alla costrizione repressiva della piatta logica scientifica dell'intelletto.

D'altro canto, nel contesto della metafora delle rovine, si trova nello *Zarathustra* una riflessione poetologica del sé, della propria comprensione della forma con cui Nietzsche prende posizione contro la problematica della forma appena discussa. La forma bella non è compresa come istanza che promette redenzione e che è istanza contraria al caos naturale, essa non addomestica, né bandisce un principio ostile che le si contrappone, bensì in se stessa, nella sua cerchia e quindi su tale piano, rimangono i rapporti di tensione tra i principi contraenti: “E guardate, dunque, amici! Qui, dove è la tana della tarantola, si levano verso l'alto le rovine di un tempio antico, – guardate, dunque, con occhio illuminato! In verità, colui che un tempo torreggiò i suoi pensieri nella pietra, verso l'alto, sapeva il segreto di ogni vita, come lo sapeva l'uomo più saggio!

Che lotta e ineguaglianza sono anche nella bellezza, e guerra per la potenza e la strapotenza: ciò egli ci insegna qui, in simbolo inequivocabile. Come, qui, la volta e l'arco divinamente si rompono nell'agone: come con la luce e l'ombra anelano l'un contro l'altro, i divinamente anelanti – Così sicuri e belli, noi dobbiamo essere anche nemici, amici miei! Divinamente noi vogliamo anelare l'uno contro l'altro! –” (4.130 e segg.; 108-109).

⁹² *Ivi*, pp. 136 e segg.

4. La distruzione estetica dei miti e delle dottrine

(a) *Finta immediatezza: il problema dello stile ditirambico*

“(Bisogna essere *preparati* ed *addestrati* anche per le più piccole “rivelazioni” dell’arte: non c’è assolutamente nessuna efficacia “immediata” dell’arte, per bello che sia il modo in cui i filosofi ne hanno favorito)” (WS 168; 201).

Nietzsche, e con lui una larga fetta della ricerca, impiega il concetto di ditirambo in modo non chiaro. Se si mette alla base della scelta delle poesie, che Nietzsche riunisce sotto il titolo *Ditirambi di Dioniso* [DD], una definizione del ditirambo, ecco che risulta come prima caratteristica una forma con ritmo libero e dai versi senza rima. Con tale tipo di composizione Nietzsche si collega alla poesia ditirambica *moderna* e, secondo questo criterio, sarebbero ditirambi soltanto i due canti del ‘mago’ e quello dell’‘ombra’, entrambi appartenenti alla quarta parte dei ditirambi dello *Zarathustra*, gli unici che poi saranno integrati nel ciclo dei DD. Di traverso rimane però la spiegazione generale che Nietzsche fornisce in EH, per la quale il linguaggio dello *Zarathustra* sarebbe in generale dionisiaco (“Il mio concetto di «dionisiaco» è diventato qui azione suprema” 6.343; 329) e prevalentemente ditirambico: “– In quale linguaggio parlerà un tale spirito, quando parla da solo con se stesso? Il linguaggio del ditirambo” (6.345; 332).

Secondo queste caratteristiche tutte le diverse forme del canto sarebbero ditirambiche così come tutti i monologhi di *Zarathustra*. Come esempi Nietzsche cita a questo punto il capitolo “Prima che salga il sole” e il “Canto notturno”, che riporta per intero. In tal modo nello *Zarathustra* anche la forma del ditirambo – il ditirambo come canto corale ritmico –⁹³ sarebbe ripresa dagli antichi, da concepire però solo come una variante tra le altre che viene ripresa da Nietzsche nella maniera più alta nel canto alterno del “Canto del nottambulo”.

Qui è importante distinguere: nel primo caso il concetto non è

⁹³ È di misero aiuto consultare, come “storico antiquario”, il *Piccolo Pauly* alla voce “ditirambo” e mettere in campo, contro il detto nietzscheano “Sono l’inventore del ditirambo” (6. 345), il fatto che esisteva già da prima tale forma lirica per poi sostenere: “Nietzsche ha ripreso la forma dei canti dell’entusiastici dell’ebbrezza del culto dionisiaco” (Salaquarda, 1994, p. 95).

solo messo in relazione, ma primariamente alla forma e terminologicamente impiegato secondo la comprensione moderna del ditirambo; nel secondo caso invece in modo aspecifico e soltanto come modo caratteristico della poesia espressiva in generale. Se si definisce ditirambico, in modo più o meno complessivo, lo stile di *Così parlò Zarathustra*, sarebbe sensato chiarire ogni volta in che senso lo si intenda.

Con la forma a ritmo libero, come quella di Klopstock, non si intende più caricare sentimentalmente e intensamente dal punto di vista espressivo il componimento attraverso l'uso delle forme del coro, ma si tenta di rompere gli ordini della frase (e dell'intelletto) determinati culturalmente, con l'inversione delle parti del discorso e creare così un'apparenza di disordine. Tale disordine apparente è nato quindi non in seguito all'ingresso del sentimento o dell'ispirazione divina bensì è stato inserito in base a teorie poetiche dell'ode che sono state limate in modo programmatico e artistico e che sono state farcite di molteplici rimandi intertestuali sul piano della tradizione culturale e della loro storia precedente. Si tratta di *costruzioni dotte di immediatezze fittizie*⁹⁴.

È evidente che le tre poesie liberamente ritmiche della quarta parte dello *Zarathustra* sono ditirambiche⁹⁵. Più che sforzarsi di mettere in campo una 'logica degli affetti' contro quella dell'intelletto come principio organizzativo, queste poesie obbediscono a leggi 'razionali'. I ditirambi mostrano una sequenza di pensieri che si tenta di fondare continuamente con inserimenti argomentativi. Si potrebbe quasi dire che non intendono mai creare più che un'apparenza di immediatezza, dato che sono dichiaratamente *anti-dionisiache*: il loro titolo pleonastico è infatti subito smascherato come gesto meramente rassicurante. Sono anche costituite in modo densamente inter ed intratestuale e nonostante la loro sintassi relativamente semplice – ogni verso costituisce un'unità retorica conchiusa – rendono difficoltosa la comprensione immediata sia le numerose espressioni

⁹⁴ Cfr. Jochen Schmidt (1985), Bd. 1, pp. 179-192 e in particolare le affermazioni sul ditirambo sturmiano di Goethe *Wanderers Sturmlied*, pp. 199-254.

⁹⁵ Assumere questa posizione mi sembra più convincente piuttosto che prendere come criterio le affermazioni nietzscheane di *Ecce Homo* come fa ad esempio Ernst Podach (1961, p. 365), per giudicare il fatto che Nietzsche con i DD non avrebbe raggiunto ciò che intendeva ovvero creare una poesia orgiastica. Podach ha comunque percepito giustamente la differenza, però si dovrebbe far parlare gli stessi DD per capire ciò che Nietzsche pretendesse.

autoriflessive che le immagini enigmatiche, le quali possono essere decifrate soltanto tracciando pazientemente i riferimenti che emergono volta volta⁹⁶. Sono anche ricche di citazioni e allusioni nascoste; nella poesia si invita esplicitamente a mettersi sulle loro tracce: “capite/ La mia dotta allusione?” (4.381; 349). Groddeck ha quindi pienamente ragione ad osservare che introducendo la distruzione di ogni immediatezza delle citazioni nei DD, si compie “un autosuperamento del cantore attraverso la citazione”⁹⁷.

Secondo la nota distinzione schilleriana i DD di Nietzsche, sarebbero appunto ingenui, ma soltanto da una prospettiva essoterica. Con la loro forma sono chiaramente da definire come poesie ‘sentimentali’⁹⁸. Non si deve però dire con ciò che si nega la finzione dell’immediatezza in altre forme poetiche dello *Zarathustra*, – l’immediatezza c’è, ma in altre modalità. Io affermo che anche il suo carattere fittizio è espresso chiaramente alla luce della costruzione evidentemente paradossale della forma poetica artisticamente avanzata.

Nietzsche in *Ecce Homo* stesso ha messo un velo su questo stato di cose e la ricerca lo ha seguito per la maggior parte volontariamente su questa via. Retrospectivamente in *Ecce Homo* rappresenta lo *Zarathustra* in un passo molto citato come risultato di ispirazione e rivelazione: “Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda da chi ci sia dato; un pensiero brilla come lampo, con necessità, senza esitazioni nella forma – io non ho mai avuto scelta. Un rapimento, la cui enorme tensione si scarica talvolta in un torrente di lacrime; che ora fa precipitare inconsapevolmente il passo, ora lo rallenta; un totale esser-fuori-di-sé con la coscienza più precisa di innumerevoli brividi e correnti fino alla punta dei piedi; un abisso di felicità dove ciò che è più doloroso e cupo non ha più un effetto di contrasto, ma di colore necessario, voluto, provocato, in mezzo a una tale sovrabbondanza di luce; un istinto per i rapporti ritmici che si protende su ampi spazi di forme – la lunghezza, il bisogno di un ritmo teso in ampiezza sono quasi la misura della violenza dell’ispirazione, una specie di contrappeso alla sua pressione e tensione ... Tutto avvie-

⁹⁶ Quali dimensioni possa assumere la composizione acribica dei DD è stato espressamente chiarito in maniera esemplare dalla ricerca monumentale di Wolfram Groddeck (1991).

⁹⁷ Groddeck (1991), Bd. 2, p. 83.

⁹⁸ Cfr. su questo Albertsen (1997), p. 66.

ne in modo involontario al massimo grado, ma come in un turbine di senso di libertà, di incondizionatezza, di potenza, di divinità ... La involontarietà dell'immagine, del simbolo è il fatto più strano; non si ha più alcun concetto; ciò che è immagine, o simbolo, tutto si offre come l'espressione più vicina, più giusta, più semplice. Sembra veramente, per pensare una parola di Zarathustra, come se le cose stesse si avvicinassero e si offrissero come simbolo (– «Qui tutte le cose accorrono carezzevoli al tuo discorso e ti lusingano: perché vogliono galopparti sulla schiena. Su ogni similitudine qui tu galoppi verso ogni verità. Qui mi si dischiudono tutte le parole dell'essere, balzando dagli scrigni che le contengono; l'essere tutto vuol qui diventare parola, e tutto il divenire qui vuole imparare da me la parola»). Questa è la mia esperienza della ispirazione" (6.339 e segg.; 326-327).

Il fatto che si faccia bene a prendere tale rappresentazione come un elemento retorico di una messa in scena 'favolosa' di sé⁹⁹ diventa

⁹⁹ Si deve qui un'indicazione sul fatto che la forma di rappresentazione di *Ecce Homo* ha compiuto un passo ulteriore nella riflessione del sé attraverso l'autoparodia che è presentata da Nietzsche non più nei suoi personaggi che lo rappresentano ma che è applicata direttamente alla sua vita con conseguenze piuttosto radicali. Non intendendo dire con ciò che non sia possibile citare *Ecce Homo*, bensì reclamare anche per quest'opera un'attenzione da prestare allo stato delle affermazioni che vi ricorrono. È estremamente istruttivo riconoscere che se Nietzsche, in questo scritto fa propaganda per sé, assume le ricette che hanno funzionato in altri artisti, analizzati criticamente da lui. Non è formulabile una regola formale per stabilire quando si debbano usare quali autodichiarazioni per interpretare lo *Zarathustra*. A volte rifiuto delle dichiarazioni dell'*Ecce Homo*, delle lettere o degli appunti postumi, a volte le utilizzo. Ma è decisivo per questo il fatto che riescano ad illuminare il testo. Offrono diversi punti di vista da cui è possibile leggere lo *Zarathustra* – l'interpretazione deve dimostrarne l'utilizzabilità o rifiutarli. Il criterio rimane quindi la lettura del testo. Un'affermazione di sé non è di per sé credibile. Il fatto che non si debba aver fiducia nelle rappresentazioni che Nietzsche offre di sé, e in particolare quelle di *Ecce Homo*, lo affermerebbe qualsiasi interprete di Nietzsche immediatamente, tanto più che Nietzsche stesso ammonisce costantemente di non farlo, ma nella pratica ci si attiene prevalentemente, nella ricerca nietzscheana, alle indicazioni interpretative di Nietzsche che offrirebbero delle tracce da seguire, come a informazioni per una lettura attenta. La storia dell'ispirazione la ritengo personalmente una favola per tre ordini di motivi: in primo luogo per lo stato di genere letterario di EH, giacché è parte costitutiva di una descrizione fittizia della vita; in secondo luogo è in contraddizione con la composizione altamente artificiale del testo (si hanno prove anche filologiche del lungo lavoro preparatorio al materiale relativo allo *Zarathustra* ed il discorso della creazione in 10 giorni è smascherato come tentativo di farne una leggenda); in terzo luogo la storia dell'ispirazione è in contraddizione con le analisi critiche nietzscheane dell'ispirazione che Nietzsche non può aver dimenticato

chiaro se si hanno presenti in essa i giudizi che il giovane Nietzsche esprime sul tema dell'ispirazione e se ci si fida del fatto che non li abbia dimenticati nemmeno dopo prese di posizioni critiche successive: "*Credenza nell'ispirazione*. Gli artisti hanno interesse a che si creda alle improvvise intuizioni, le cosiddette ispirazioni; come se l'idea dell'opera d'arte, del poema, il pensiero base di una filosofia scendessero a illuminarli dal cielo come un raggio di grazia. In verità la fantasia del buon artista o pensatore produce continuamente cose buone, mediocri e cattive, ma il suo *giudizio* altamente affinato ed esercitato, respinge, sceglie, collega; [...] tutti i grandi furono lavoratori, instancabili non solo nell'inventare, ma anche nel respin-

facilmente. Infine, non è difficile incontrare nella ricerca nietzscheana una posizione che si presuppone come *communis opinio* la quale potrebbe essere riassunta in questi termini: per ogni frase di Nietzsche se ne trova un'altra che esprime il suo contrario. Il pensiero di Nietzsche consisterebbe di contraddizioni, anche se sono i raffinati esegeti che lo ritengono. Come mostra l'esempio citato tratto da *Ecce Homo*, presunte contraddizioni possono essere ricondotte a diversi tipi di testo che presentano intenzioni diverse di rappresentazione (ciò vale in particolare per il rapporto tra opera e lascito). Inoltre ci sono meta-affermazioni da cui ne dipendono altre sottostanti: se qualcuno annuncia di far finta di dire a breve una verità, sarò avvisato e valuterò quindi tale 'verità' in maniera dovuta. Non la considererò certamente in opposizione ad altre affermazioni di pari validità. Se qualcuno mi dicesse che alle volte, soffrendo per le proprie debolezze, deve necessariamente ricorrere a consolazioni e cercare vie di fuga che non può giustificare per le proprie convinzioni, mi ricorderei di tale spiegazione ogni qualvolta incontrassi tali consolazioni. Oppure se apparisse un mago, ognuno saprebbe già di dover essere ingannato. Se per esempio un mago segasse una persona, non gli si imputerebbe questa esigenza di verità come una menzogna, al contrario: più si riceve l'illusione di verità correttamente più risulta riuscito l'inganno. Ci sono due atteggiamenti verso le illusioni: o si crede alle magie o si cerca di razionalizzare ciò che si vede e di smascherarlo come un trucco. Questo può essere trasposto nella poesia in cui ci si lascia ingannare (nel frattempo) come nella magia, in modo volontario. Questa idea viene tematizzata nello *Zarathustra* stesso come problema (4.318, 290), con una differenza però: le illusioni estetiche possono sì diventare consapevoli, ma non possono volatilizzarsi come nel caso del trucco della magia, semplicemente spiegandole. Al contrario, accade che sapendo come è 'fatta' la poesia e che non c'è alternativa a questa (non esiste verità alcuna dietro l'illusione, non si può che ingannare), aumenta anche il suo grado di riflessione, – e con ciò il suo valore attrattivo. Se invece ci si lascia ingannare dall'illusione si ricade nella superstizione. Se si crede che un mago possa essere responsabile di un assassinio a teatro, dato che lo mette in scena fingendo, si commette un grave errore che è come dire rinfacciare a Nietzsche di aver nello *Zarathustra* sfidato con la storia del superuomo e quindi di essere per questo responsabile di prenderlo anche dopo in parola in modo fatale. "Ma c'è stato prima un superuomo" (4.119; 98) e mai ce ne sarà uno al di fuori della finzione. È dunque fastidioso che tutto sia apparenza, che tutto sia stabilito fin da principio come illusione, e prendere poi esigenze di verità come monete sonanti.

gere, vagliare, trasformare e ordinare” (MA I, 155; 125).

L'artista Nietzsche ha interesse ad ingannare intenzionalmente i suoi lettori. Sono soprattutto le autovalutazioni, spesso in contraddizione e guidate dall'interesse, contenute nelle lettere e in EH a dover essere recepite con grande prudenza. Purtroppo, quando si citano tali passi, l'interpretazione è agli sgoccioli. Lo *Zarathustra* è interpretato sulla base di queste – sviati anche dal fatto che, sul piano essoterico, è possibile isolare anche troppo facilmente delle citazioni che possono servire come conferme di una lettura superficiale senza il bisogno di doverle analizzare più da vicino.

Non intendo ovviamente dire con ciò che tali testi debbano essere ignorati, bensì che debbono essere esaminati ogni volta per capire in che misura si debba riconoscere in tali rappresentazioni lo *Zarathustra*. Proprio le discrepanze possono essere molto istruttive in proposito. A partire dallo *Zarathustra* sarebbe altrettanto legittimo selezionare e soppesare le singole affermazioni, ad esempio quelle delle lettere, secondo il loro grado di corrispondenza.

Ritengo che sia più adeguata la ricerca delle prese di posizione, appartenenti contenutisticamente allo *Zarathustra*, negli scritti che Nietzsche ha autorizzato come commento all'opera, il loro confronto con il testo zarathustriano e la loro integrazione nel gioco oggettivo dei rimandi. Oppure è possibile controllare nel testo stesso, in una seconda istanza. Sull'ispirazione si trova qualcosa di corrispondente nel capitolo “Dei poeti”, dove si giudica anche che essa appartenga alle menzogne dei poeti, alle loro intuizioni: “Noi sappiamo anche troppo poco e siamo poco capaci di imparare: così non possiamo non mentire. E chi di noi poeti non ha fatturato il proprio vino? Più di un intruglio velenoso è stato preparato nelle nostre cantine, e cose da non descrivere vi sono accadute. [...] E quasi vi fosse un accesso segreto al sapere, ostruito agli occhi di coloro che imparano: così noi crediamo al popolo e alla sua ‘sagezza’. 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 sia innamorata di loro: E che essa si avvicini pian piano al loro orecchio, per mormorarvi cose segrete e amorose lusinghe: di ciò si vantano e vanno tronfi davanti al resto dei mortali!” (4.164; 141-142).

Non è tuttavia discutibile metodologicamente soltanto sulla base del loro carattere ingannevole, portare avanti un'interpretazione delle autotestimonianze. Ogni interpretazione che dia la priorità in qualche modo alle spiegazioni scelte da Nietzsche è già, fin dall'inizio della sua argomentazione, confrontata con la contraddizione tra l'intenzione soggettiva dell'autore e la polifonia oggettiva del testo, che la conduce necessariamente a decisioni preliminari che la mettono in difficoltà¹⁰⁰. Si discuta questo aspetto sull'esempio dei diti-rambi scritti liberamente che sono recitati nella quarta parte dello *Zarathustra*: i diti-rambi non sono proposti da Zarathustra bensì dal mago e dall'ombra. Il loro stile si differenzia notevolmente dal resto dell'opera. Come corpo supposto estraneo vengono degradati da alcuni interpreti a meri "intarsi"¹⁰¹. È stato inoltre osservato che essi si differenziano anche come contenuto dal contesto per il loro tratto nichilistico fondamentale, per il quale sarebbero dei "punti interrogativi inseriti nel testo" su cui l'azione passerebbe sopra.¹⁰² Questo diventa un problema perché Nietzsche de facto si dichiara a favore di tali componimenti nella nuova costellazione dei DD. Risultano così diverse posizioni interpretative che sono contrarie in generale alle interpretazioni correnti. Se si tralascia la consueta concezione che fa sparire la linea di distinzione per cui il Nietzsche-Zarathustra comporrebbe nello *Zarathustra* i diti-rambi come celebrazione

¹⁰⁰ Ciò vale particolarmente per gli approcci interpretativi orientati biograficamente. Si veda su questo GM 4 (333): "Si agisce certamente nel modo migliore se si separa a tal punto l'artista dall'opera sua, da non prenderlo altrettanto sul serio quanto la sua opera. In fin dei conti costui altro non è che una condizione preliminare della sua opera, il grembo materno, il terreno, talora il concio e lo sterco sul quale e dal quale essa cresce e quindi, nella maggior parte dei casi, qualcosa che si deve dimenticare se si vuole prender diletto dell'opera in se stessa. L'indagine sull'origine di un'opera riguarda i fisiologi e i vivisettori dello spirito: mai e poi mai gli esteti, gli artisti! Allo stesso modo con cui non vengono risparmiate a una donna gravida le nausee e le stravaganze della gravidanza". Oppure una lettera a Overbeck: "Inoltre sono abbastanza artista per tenermi saldamente ancorato a un certo stato sino a che non diventa forma, figura. Mi sono arbitrariamente inventato quei tipi che mi allettavano per la loro temerarietà, ad es. l'«immoralista»" (A Overbeck, 20. 7. 1888, KSB 8.363; 675) Secondo tale idea si negherebbe anche la possibilità di interpretare il personaggio di Zarathustra in modo immediato. Se si osservasse che Zarathustra assume delle posizioni sadiche, ostili all'uomo, perfino in un'atmosfera così serena come quella della quarta parte, non si riconosce che Nietzsche presenta e oggettiva in termini di una contraddizione proprio questo.

¹⁰¹ Bennholdt-Thomsen (1974), p. 192, nota 17.

¹⁰² Fleischer (1993), pp. 99-113.

dell'immediatezza in termini di evidente mancanza di senso, si danno quattro possibili risposte al problema:

1. Nietzsche ha cambiato nel frattempo la sua concezione e con i DD ha aderito alla posizione nichilistica del mago e dell'ombra. Questa sarebbe la soluzione temporale della contraddizione come la rappresenta Fleischer, che però va a pesare sull'unità interna del testo zarathustriano dato che essa isola i ditirambi dal loro contesto in termini di intarsi, pur riconoscendone la posizione più avanzata. Ciò va di conserva con la svalutazione di tutto il resto dello *Zarathustra*.

2. Maghi e ombre rappresentano le sfaccettature oggettivate del personaggio stesso dello *Zarathustra*, un po' come "possibilità superate o immagini riflesse distorte di Zarathustra o di Nietzsche"¹⁰³; anche qui il problema della spiegazione del rovesciamento ritorna visto che poi gli stadi superati proprio da Zarathustra dovrebbero poter tornare plausibili in termini però di stadi più avanzati;

Oppure: 3. Si può votare per una presentazione oggettiva, presa come indipendente da Zarathustra, dei diversi punti di vista. Ciò equivarrebbe a decretare Zarathustra come uno dei protagonisti e non come il più rappresentativo, interpretazione che vedrebbe tutti i personaggi della quarta parte equivalenti, come a differenti possibilità di spiegazione dei problemi sollevati nelle parti passate. Ecco che allora si potrebbe intavolare una discussione concreta delle posizioni indipendentemente dal grado di gradimento di Zarathustra;

4. Si potrebbe mettersi a favore dell'idea per cui Nietzsche in questi personaggi contrari dà forma alla sua propria posizione e si distanzia dalle concezioni di Zarathustra ("Non credere che mio figlio Zarathustra esprima le *mie* opinioni". KSB 7.46; 50)¹⁰⁴. In una

¹⁰³ Bennholdt-Thomsen (1974), *ibidem*.

¹⁰⁴ Una breve interpretazione della metafora del figlio può chiarire che Nietzsche qui prende distanza dal suo *Zarathustra* non senza un motivo (e già non si identifica meno che mai con lui, come invece si afferma di regola nella letteratura secondaria): "Nel figlio diventa convinzione ciò che nel padre era ancora menzogna" (AC 55; 235). Se la menzogna è ancora un non voler vedere o detto positivamente, un sapere apparente, ecco che come convinzione essa diventa una "falsità fondamentale, perché aderente ad uno scopo" (*ibidem*). Ma le convinzioni sono, come sappiamo da Nietzsche, "i nemici della verità più pericolosi delle menzogne" (MAM I, 483; 271). In esse l'errore diventa un dogma. In Zarathustra come fautore della convinzione Nietzsche fa vedere questo processo di cristallizzazione e lo evita rompendo continuamente la prospettiva zarathustriana attraverso il procedimento estetico e fluidificandone le posizioni. Detto altrimenti: più Zarathustra appare convincente, più mente.

lettera Nietzsche parla addirittura di quanto si senta “oppresso da una terribile avversione per tutta quanta la figura di Zarathustra” (KSB 6.443; 445). Tale posizione non cessa nemmeno compiendo l'errore di identificare Nietzsche con Zarathustra, bensì assume altre identificazioni unilaterali al suo posto.

La posizione di Nietzsche è essere l'autore di tutto il testo; più precisamente la sua posizione si dà nello scambio delle diverse prospettive anche se qui solo una descrizione che non vuole elaborare nessun'altra metaprospettiva superiore, riesce a dar conto del testo. Soltanto così i ditirambi non sono dei corpi estranei né per il contenuto né per la forma, ma costituiscono una parte integrale del gioco dei rimandi. All'interno dei ditirambi si possono facilmente mostrare i vari riferimenti all'intero contesto sotto forma di citazioni, allusioni e nell'impiego del repertorio di immagini. Se si interpreta l'intera quarta parte in relazione al suo carattere nichilistico, i ditirambi con la loro unità formale e la loro autoriflessività, sono coinvolti nella soluzione del senso generale in un modo radicale, sono compartecipi di un autosuperamento estetico delle cosiddette verità.

(b) *Forme di rappresentazione dell'eterno ritorno*

Se si paragonano le diverse forme poetiche dello *Zarathustra*, ecco che troviamo in generale i canti di Zarathustra, degli animali, della vita e delle campane di mezzanotte consistono per lo più di strutture fortemente ripetitive e formulazioni che sono facilmente comprensibili facilmente con lo stile dei versi predominanti. Vengono definite nel testo stesso esplicitamente e assolutamente in modo corretto come “litanie”, “canti accompagnati dalla lira” e “canti alternati”. Al contenuto ‘affermativo’ corrisponderebbe sempre una forma conclusa, mentre al contrario la forma aperta come tale è vista come già negativa, come critica alle concezioni della totalità organica o astrattamente formale.

Sembra evidente che ci sia un legame tra l'affermazione tentata dell'eterno ritorno e la forma affermativa dei componimenti poetici, visto che tale affermazione non solo rende possibile e facilita i componimenti, ma deve essere realizzata nel canto. Giacché sulla base delle strutture ripetitive dei componimenti si può riconoscere come principio fondamentale l'eterno ritorno. Nel canto si realizza attraverso il suo compimento anche la sua ‘affermazione’.

In questa situazione, tuttavia, l'interpretazione non può arrestarsi. Si deve vedere cioè in che modo la struttura ripetitiva è valorizzata nel proseguo del testo e fino a che punto l'affermazione ne è interessata. Se lo *Zarathustra* finisse con la terza parte, si potrebbe sostenere che l'affermazione del ritorno è una meta positiva, anche se ci sarebbero obiezioni possibili da sollevare. Ma se invece si considera il proseguo dell'azione, si giunge a risultati che hanno ripercussioni sulla validità delle affermazioni precedenti e che devono condurre alle loro correzioni: il tipo di affermazione suddetta culmina nella quarta parte con il canto dell'asino, in cui viene reso evidente il contesto della forma poetica della ripetizione e della sua corrispondente affermazione nel ripetitivo che assume il dire di sì di Zarathustra all'eterno ritorno dal canto del sì e dell'Amen e non solo ne fa una parodia, ma che conduce lo stupido carattere fondamentale anche della sua *formulazione* affermativa, – fino a quando alla fine Zarathustra stesso grida I-A (cfr. 4.390).

Inoltre molti componimenti a cui non si presta attenzione non vengono cantati da Zarathustra stesso o lui ne è solo il portavoce (quindi se ne finge l'ispirazione). Ritorna quindi sempre la domanda su chi veramente afferma qui l'eterno ritorno ed in che modo accade. Si riconosce quindi che presa di distanza di Zarathustra dalle visioni espresse ogni volta dai poemi. In particolare ciò è di significato decisivo per il poema della lira degli animali, dato che viene messa in bocca la dottrina dell'eterno ritorno soltanto ad uno degli animali dello Zarathustra immaginato, mentre lo Zarathustra 'reale' li definisce "maledetti buffoni e organetti cantastorie" (4.275; 252) e rinfaccia loro di intonare un canto per la sua miseria. "Buffoni maledetti" è anche come vengono chiamati gli animali ancora all'inizio della quarta parte (4.275; 252) e con una trasposizione significativa anche gli "uomini superiori", dopoché tutti loro hanno potuto rispondere picche con adulazioni alle sue riserve in occasione della festa dell'asino.

Non è un caso che il pensiero forse più importante del libro sia presentato solo indirettamente e nella forma rappresentativa più desolante. La vuota ripetitività del suonare l'organetto [*Leiern*] corrisponde al pensiero dell'eterno ritorno e lo caratterizza in tal senso. La forma esteticamente minoritaria della rappresentazione, – l'espressione "canto da organetto" è indubbiamente da intendersi in senso peggiorativo –, il modo di parlare, analizza criticamente

fin dall'inizio lo stato di tale pensiero. Gli animali richiedono che Zarathustra debba comunque fare una nuova canzone da organetto, ma Zarathustra non reagisce. Se tuttavia si dovessero comprendere le tre canzoni di Zarathustra come successivo adempimento a tale richiesta e come accettazione del ruolo che gli è stato assegnato, come la ricerca ripete instancabilmente, allora anche le tre canzoni reggono dall'inizio il peso dell'impronta della canzone da organetto con cui è prefigurata già la caricatura del sacro dire di sì nel successivo canto dell'asino¹⁰⁵. Eccone un breve riassunto:

La prima canzone, "Della grande nostalgia", si dà come inno, come canto di ringraziamento per la sovrabbondanza dell'anima che come il verso ripetuto "o mia anima" deve essere costantemente esaltata. Dato che tale esortazione ricorre per ben 22 volte tale mezzo è abusato e trasforma il suo effetto nel contrario. Inoltre tale discorso si impone con citazioni innumerevoli sia scoperte che nasconde (o apparenti) dai discorsi precedenti e con riprese tematiche che rendono chiaro il principio della ripetizione nel modo di rappresentazione e depotenziano il nuovo a mero ritorno del vecchio¹⁰⁶. Ne consegue "l'altro canto della danza", una specie di cantastorie che trasforma l'oscillare di una "barchetta dondolante" con il ritmo e il doppio tocco di un "sonaglio" con la rima interna in frantumi il cui principio è applicato pesantemente finché non è ballato a morte l'ultimo scherzo. A questo deve tendere l'orecchio "la vita" e nella seconda parte di tale discorso risuona il canto di mezzanotte delle campane, canto che annuncia la morte di Zarathustra (la vita parla: "senti questa campana battere l'ora a mezzanotte [...] – tu pensi a

¹⁰⁵ Se si considerano queste canzoni in modo isolato, si può arrivare ad una visione completamente opposta. Alla luce delle variazioni successive si deve opporsi scetticamente ad una valutazione positiva di tali poesie. Il rapporto tematico della canzone da organetto ed il canto dell'asino è difficile in quanto le poesie racchiuse in esso con la loro posizione ne ricevono l'accento relativo. Ma concedo che, preso di per sé, il valore estetico di queste canzoni sembra essere davvero esiguo a confronto con i successivi DD piuttosto semplici. Il tentativo di un'affermazione integrale, in dimensioni talvolta troppo cosmologiche (e presentate con un pathos relativo da predica), e risulterebbe insopportabile con i rimandi anche ad altri passi zarathustriani e agli ideali stilistici formulati nel modello Heine, credo che anche Nietzsche lo sapesse. Non discuto con ciò il fatto che un effetto simile dovrebbe e potrebbe essere raggiunto con il pathos, si deve soltanto riflettere qui sull'ammonimento nietzscheano di non scambiare l'effetto per la causa. Se invece ci si orienta agli effetti che stanno in primo piano, ecco che si potrà difficilmente trovare delle giustificazioni ad occuparsi ancora di questo testo.

¹⁰⁶ Cfr. su questo Gasser (1992), p. 128 e segg., il quale dimostra i rapporti.

questo, Zarathustra, io lo so: che vuoi lasciarmi presto!» (trad. it. p. 260, ndt).

Il terzo libro si chiude con un ritmo 'barocco' dell'eternità, "I sette sigilli (O: il canto del sì e amen)", le cui sette strofe danno conto di un climax retorico sempre allo stesso modo. Gli incipit delle frasi sono ogni volta: 'Se mio ..., Se mio ..., Se io ..., giacché ...', e proseguono sempre con la stessa formulazione ricorrente: "– perché la terra è un tavolo divino, fremente per nuove parole creatrici e per divini lanci di dadi: – Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello del ritorno? Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che io amo: perché ti amo, Eternità!

Perché ti amo, Eternità!" (I sette sigilli, 4.289; 263, ndt) Anche il messaggio di questo canto di chiusura è rotto nel proprio pathos non soltanto dai suoi riferimenti con l'Apocalisse di Giovanni, ma soprattutto per la sua ottusa ripetitività¹⁰⁷. Già il sottotitolo è chiaro non c'è bisogno di attendere la parodia successiva dell'I-A dell'asino, sono fin troppo chiari i giudizi di Nietzsche su ogni forma di pio dire di sì [*Ja-Sagen*, che riprende l'I-A dell'asino; si veda anche nella citazione seguente, ndt] e del dire amen. Ogni dubbio è messo da parte da Zarathustra che già poco prima aveva preparato questo tipo di affermazione e la aveva caratterizzata in modo chiarissimo come tipica dell'asino: "Ma masticare e digerire tutto – questo è davvero da maiali! Dire sempre di 'sì' ["I-a", è il verso dell'asino e ammicca al dire di sì, "ja" in tedesco] – questo solo l'asino l'ha imparato, e chi ha uno spirito come il suo! –" (4.244; 223).

Sul carattere formale dell'espressione retorica del sì. E dell'amen ci sono varie spiegazioni: per alcune sarebbe qui in gioco un dire di sì dionisiaco e non cristiano, da non scambiare¹⁰⁸. Del resto l'uomo

¹⁰⁷ Nietzsche riproduce un contesto tra il numero sette e il canto da organetto in VM 155; 59 (non 154 ndt). "*L'organetto nascosto* – I geni sanno meglio dei talenti nascondere l'organetto grazie al loro più ricco drappeggio; ma in fondo anch'essi non possono far altro che sonare sempre daccapo i loro vecchi sette pezzi".

¹⁰⁸ Per Deleuze (1985) però diversamente, in quanto sul piano simbolico ammette il carattere dionisiaco (p. 185), e spazza via come significato proprio quello cristiano dell'asino (p. 192) la sua straordinaria interpretazione dell'asino (p. 191 e segg.) rinuncia ad una contestualizzazione estetica di tale motivo. La molteplicità dei rimandi si riduce ad un mero schema di azione-reazione e questo è anche essenzializzato con riguardevoli conseguenze anche per l'interpretazione.

più brutto inizia il suo canto dell'asino caratterizzato come una litania espressamente pia e strana come "Amen" (4.388). se si intende comprendere la circostanza per cui dopo la convalescenza Zarathustra *canta* ancora tre canzoni come reale affermazione del ruolo che lui stesso ha assegnato agli animali¹⁰⁹, ecco che allora si dovrebbe interpretare allo stesso modo la reazione di Zarathustra al canto dell'asino come la sua conferma. Non è invece certo se Zarathustra qui canti davvero, i capitoli "Della grande nostalgia" e "L'altro canto della danza" finiscono con la solita formulazione: così parlò Zarathustra, in "I sette sigilli" manca tale formulazione.

Il canto dell'uomo più brutto, che traveste i discorsi di Zarathustra, e al quale l'asino grida il suo I-A, è reso definito nel testo stesso una "Litania", e anche così il riferimento al canto da organetto è reso esplicito¹¹⁰. Esso recita:

¹⁰⁹ Un esempio tra i molti: Salaquarda (1994), p. 94 e segg. Salaquarda interpreta il canto da organetto degli animali che si conclude con le parole: "quindi: ha fine il tramonto di Zarathustra" quale chiusura generale del libro (Nietzsche avrebbe poi "aggiunto ancora solo una specie di Satcome"), giacché il "protagonista avrebbe accettato il suo destino" visto che non avrebbe più potuto sfuggire al suo 'abisso'. Prima Salaquarda aveva sostenuto che Zarathustra avrebbe rimandato alla concezione dell'eterno ritorno, quella espressa dagli animali, come "insufficiente" (p. 88). Poi però si legge: "Ma sì – la terza parte dello 'Zarathustra' non finisce con l'indicazione che ho citato circa il compimento del 'tramonto' di Zarathustra". Seguono poi tre "parti liriche. Il 'maestro dell'eterno ritorno' segue evidentemente il consiglio dei suoi animali. Invita la sua anima a cantare e non si fa pregare a lungo. Naturalmente essa canta la vita nei suoi inni, l'eternità e il ritorno".

¹¹⁰ Salaquarda ha dedicato all'asino la propria indagine: *Zarathustra und der Esel*, (1966-1972), pp. 181-213, in cui studia con accuratezza il motivo dell'asino, ma stranamente non riconosce la parodia dell'eterno ritorno dalla litania dell'asino. Raggiunge però il seguente risultato su questa strada: "L'asino è la vera controparte di 'Zarathustra', il motivo decisivo del fatto che gli è impossibile annunciare pubblicamente e celebrativamente il 'pensiero del ritorno'" (p. 205). Tanto il report finale allo *Zarathustra* (p. 938 e segg.) quanto il commento della KSA (14.370) rimandano il forte 'riferimento alle fonti' della scena dell'asino, introducendo i racconti di Lichtenberg e Lecky sulle feste medievali dell'asino. Sia osservato in questo frangente il fatto che la conoscenza di questa 'fonte' senz'altro correttamente identificata, non contribuisce all'interpretazione di questo passo. Non apre alcun nuovo spazio interpretativo, in ogni caso l'idea può essere ritenuta rilevante per la concezione intertestuale di questo passo. Il carattere carnevalesco di tale scenario risulta evidente anche senza identificare esattamente una fonte determinata. Le feste satiresche dell'asino hanno una lunga tradizione *letteraria* nella storia parodistica blasfema, si pensi soltanto alle messe dell'asino che erano amate nella Francia del XVII secolo (ad es. in Scarron) o alle diverse varianti dell'incoronazione dell'asino nella serie delle famose "nuove favole di Esopo del leone e dell'asino" di Lutero, ad es. la favola di Heine sul paradosso dell'asino.

“Amen! All’Iddio nostro la benedizione e la gloria e la sapienza e

Non è possibile non vedere lo stretto legame tematico con la ‘danza intorno al vitello d’oro’ e l’analogia tra la situazione di Zarathustra e quella di Mosé, da cui si realizza un riferimento intertestuale ricco di tensione. Come Mosé Zarathustra deve fare esperienza del fatto che, durante la sua assenza, fu incoronato un nuovo dio e venne pregato, ma al contrario di Mosé Zarathustra deve ascoltare delle parole contrarie ai suoi rimproveri nella prima parte del discorso “La festa dell’asino”, deve farsi paragonare addirittura all’asino. I suoi “ospiti impazziti” (4.390; 357) lo superano, con il “briccone” (4.392; 359), con le sue risposte impertinenti” (4.393; 360). Anzitutto la nuova situazione segna la divisione tra Zarathustra e gli ‘uomini superiori’, che sembrano voltare le spalle alle sue idee e ricadere nello stadio della fede devota. Ma la loro preghiera è parte di uno “spettacolo” (4.391) e non è da prendersi sul serio, nel senso zarathustriano. Non meraviglia che all’inizio della seconda parte del discorso egli sia “stupito” dalle risposte, ma anziché concordare con gli scherzi generali, saltà alla ‘porta’ della sua caverna e grida “rivolto contro i suoi ospiti, con voce forte” i suoi rimproveri che vengono presi con un tono di derisione mordente, pieni di cinismo: «Bricconi tutti quanti, pagliacci! Perché vi dissimulate e nascondete, davanti a me! Mentre, invece, ad ognuno di voi il cuore sgambettava di piacere e di cattiveria, perché finalmente eravate tornati come i fanciullini, cioè devoti, — perché potevate infine tornare a fare come i bambini, cioè pregavate, giungevate le mani, e dicevate “buon Dio”! Ma ora lasciate questa stanza di bambini, la mia caverna, dove oggi ogni bambinata è di casa. Rinfrescate qui fuori la vostra ardente petulanza puerile e il clamore del vostro cuore! Certo: se non diverrete come i fanciullini non entrerete in quel regno dei Cieli (E Zarathustra indicò in alto con le mani) (4.393; 359-360). Come si deve spiegare questa reazione eccessiva? Si deve ammettere che essa avviene un po’ perché con i fardelli della visione cristiana di Dio vengono parodiate anche le ‘dottrine’ stesse di Zarathustra, il suo dire di sì all’eterno ritorno, e un po’ perché Zarathustra non avrebbe potuto imporsi. Se il Dio del cristianesimo si è congedato iniziano a farsi concorrenza gli dèi che ne prendono il posto. Non esiste alcun motivo oggettivo per il quale solo un idolo sarebbe da preferire agli altri. Tutti sono equamente falsi. Evidentemente il superuomo non ha potuto affermare niente contro l’asino. Zarathustra sacrifica nel suo discorso addirittura la metafora del fanciullo. Essere fanciullo non è adesso il terzo livello della trasformazione nel nuovo innocente, ma molteplicità innocente. Zarathustra ha perso la sua battaglia per le sue dottrine, gli uomini superiori non le considerano. Non pensano di perire per queste, bensì continueranno ancora a lungo a perseverare nel loro cammino umano troppo umano. Il tentativo di Zarathustra di chiudere il paragrafo risulta disperatamente grottesco per poter esprimere una parola di potenza: “Ma noi non vogliamo neppure entrare nel regno dei Cieli. Siamo diventati uomini, — perciò noi vogliamo il regno della terra» (4.393; 360). L’appello patetico dall’intera umanità non può che essere soltanto una vuota frase con cui Zarathustra cerca di salvare l’insalvabile, sulla base della puerilità descritta nei dettagli e appena criticata degli uomini superiori. Tutto è infatti soltanto uno “spettacolo” e in quanto tale non ricade nella critica alla metafisica, tuttavia gli uomini superiori ne hanno assunto la regia — Zarathustra non è più in grado di dare alcuna svolta alla realtà. Dai “fanciulli” Zarathustra non farà più dire alcunché nei loro confronti, sarà la sua illusione sconsolata. Nella terza parte di questo discorso Zarathustra sembra aver finalmente compreso ciò che accade. Segue poi una rottura radicale questa volta con i rimproveri prima sollevati e ora avviene la reazione che ci si sarebbe aspettata subito dopo la discussione con gli uomini superiori. Trasformando il senso visibilmente, si rivolge a loro come ai suoi “nuovi amici”. Ribalta in positivo la sua meraviglia, chiama gli uomini superiori “voi meravigliosi” e continua: “come mi piacete, ora, — da quando siete

le azioni di grazie e l'onore e la forza, nei secoli dei secoli! – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Egli porta il nostro fardello, egli prese forma di servo, egli è paziente nel suo cuore e mai dice di no; ma colui che ama il suo dio, lo castiga. – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Egli non parla: se non che dice sempre di sì al mondo che ha creato: così egli esalta il suo mondo. La sua scaltrezza è di non parlare: così è difficile

diventati di nuovo allegri! Siete tutti in verità rifioriti: e, a me sembra, fiori quali voi hanno bisogno di nuove feste, – una piccola assurdità temeraria, una qualche funzione divina e festa dell'asino, un qualche allegro vecchio folle Zarathustra, un vento muggiante che vi ripulisca col suo soffio le anime” (4.393; 360). A questo discorso non si addice più alcun tono patetico e affermativo, suona invece piuttosto triste e melanconico, nonostante la nuova prospettiva. Zarathustra si descrive abbastanza modestamente come “un qualche allegro vecchio folle Zarathustra”. Le sue parole sono quindi quelle di un addio: “Non dimenticate questa notte e questa festa dell'asino, uomini superiori! Questo avete inventato a casa mia, e questo io prendo come un buon auspicio, – solo chi sta guarendo da una malattia può fare di queste invenzioni! E quando la celebrerete ancora una volta, questa festa dell'asino, fatelo per amor vostro, fatelo anche per amor mio! E in ricordo di me!”. Tutto ciò che Zarathustra sembra volere è lasciare un buon ricordo di sé e mostrarsi riconoscente agli uomini superiori (Cfr. le mie argomentazioni sul complesso metaforico del donare). Si accontenta di occuparsi della sua fama come un vecchio che riconosce che il suo tempo è ormai trascorso. All'inizio del capitolo dopo viene ripresa e ulteriormente dipinta questa atmosfera malinconica. Tutti entrano nella “fresca notte pensosa”, ma poi la malinconia viene superata velocemente nella sentimentalità senile: “Zarathustra teneva per mano l'uomo più brutto, per mostrargli il suo mondo notturno e la grande luna rotonda e le argentea cascate presso la sua caverna. Infine si fermarono insieme silenziosi; erano tutti dei vecchi, ma con un cuore rassicurato e coraggioso, meravigliati di sentirsi così bene sulla terra; e la quiete misteriosa della notte pervase sempre più i loro cuori” (4.395; 361). La distruzione triste dell'atmosfera melanconica e lo smontaggio di Zarathustra si compiono quando il silenzio della scena meditativa è interrotto dal rantolare e dallo sbuffare dell’“uomo più brutto”, il che rappresenta un travestimento malizioso del precedente dibattersi di Zarathustra nel parlare dell'eterno ritorno e ne rivela alla fine la ridicolezza. L'amara verità di tale scena consiste nel fatto che uno degli uomini superiori fa concretamente a Zarathustra ciò che rimarrà impresso nella sua memoria.

La trasformazione rappresentata e la convalescenza degli uomini superiori e la loro gratitudine e ammirazione verso Zarathustra, come se si rendessero improvvisamente conto dei suoi meriti, tutto ciò non può essere preso per ‘vero’. Porta anche tutti i tratti di un disperato augurio e il narratore si dà da fare per dotare il testo, in tale passo decisivo, di segni assolutamente chiari i quali indicano l'irrealtà e l'impossibilità di credere a tale avvenimento descritto. Ad esempio: “Ma, – meraviglia delle meraviglie! – che cosa gli toccò di vedere coi suoi occhi!” (4.388; 355). Ci sono inoltre numerosi riferimenti tematici e letterali che conducono in modo inconfondibile al discorso “Degli apostati” (4.226 e segg.), in cui peraltro si indica la differenza di Zarathustra dai suoi compagni. Ma lui stesso è esposto alla derisione che anche i guardiani della notte versano sulla fede che rende beate le “persone vecchie” (4.229; 207). Allora Zarathustra parlava ancora in questo modo: “Davvero, questa sarà magari la mia morte” (4.229; 207): ma è proprio questo che gli accadrà più tardi.

che abbia torto. – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Egli va per il mondo senza farsi notare. Grigio è il colore del suo corpo, entro cui vela la sua virtù. Se ha spirito, lo nasconde; ma tutti credono alle sue orecchie lunghe – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Quale nascosta saggezza nel suo portare lunghe orecchie e dire sempre sì e mai no! Forse non ha creato il mondo a sua immagine e somiglianza, cioè il più stupido possibile? – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Tu vai per sentieri dritti e tortuosi, poco ti cale ciò che a noi uomini sembra dritto o tortuoso. Al di là del bene e del male è il tuo regno. La tua innocenza è di non sapere che cosa sia l'innocenza. – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Bada di non respingere alcuno via da te, non i mendichi e nemmeno i re. I fanciulli li lasci venire a te, e se i peccatori ti vogliono sedurre, tu dici un candido: I-A. – L'asino a sua volta ragliò: I-A. Tu ami le asine e i fichi freschi, tu non sei uno schifiloso. Un cardo ti solletica il cuore, quando ti viene fame. In ciò è la saggezza di un dio. – L'asino a sua volta ragliò: I-A" (4.388 e segg.; 355-356).

Con la litania dell'"uomo più brutto" si canzona già l'eterno ritorno, giacché il canto dell'asino si alza allorché "l'uomo più brutto inizia a gorgogliare e a sbuffare", "come se qualcosa di indicibile volesse uscire da lui". L'"uomo più brutto" ripete e traveste i rantoli di Zarathustra richiamando il suo pensiero abissale (4.271; 248). Dopo, al terzo rantolo, strangolerà il pensiero dell'eterno ritorno (4.398 e segg.; 361 e segg.), anche se, ripentendosi la scena molte volte, il suo gesto diventerà sempre più imbarazzante tanto più che Zarathustra riceve riflesso il suo comportamento in un'immagine poco lusinghiera e deformata al primo rantolo e lo sbuffare dell'uomo più brutto: "da terra, infatti, cominciò a sgorgare qualcosa che gorgogliava e rantolava, come di notte l'acqua gorgoglia e rantola nelle condutture intasate" (4.328; 300)¹¹¹. Questo è uno di quei po-

¹¹¹ Bennholdt-Thomsen ci mostra che un ottimismo fin troppo deciso di dover interpretare diversamente le smorfie più evidenti della disperazione. Essa giudica il gorgogliare dell'uomo più brutto, che gli uomini superiori in generale interpretano positivamente, come segue: "Se alla fine quest'uomo è capace di parlare liberamente e di affermare la sua vita ecco che lo spirito di gravità ha assunto e superato se stesso in una certa misura – il nano si è alzato. La conoscenza e la vittoria di Zarathustra sono compiute in alcune cose dall'uomo più brutto. [...] Le parole dell'uomo più brutto e ciò che le rende possibili, il suo poter parlare, oggettivano in un certo senso il processo zarathustriano del diventare consapevoli e rappresentano al contempo il suo primo successo come insegnante", (1974), p. 187.

chi passi in cui l'illusione narrativa, che colloca l'accadimento in uno spazio fantastico indeterminato, tanto storicamente quanto geograficamente, è qui interrotta da un paragone tratto dal mondo quotidiano, che va ancora a sostenere l'effetto sorprendente del paragone, già smentito dalla sua mancanza di gusto.

Ciò che intendo dire qui, è che l'eterno ritorno non è pronunciato come pensiero o addirittura dottrina nello Zarathustra – infatti nemmeno Zarathustra si esprime direttamente su questo – bensì si realizza nella forma della rappresentazione¹¹².

La forma rappresentativa della ripetizione può essere riconosciuta positivamente in termini di principio organizzativo. Il modo in cui si inseriscono le ripetizioni mostra tuttavia la tendenza a caricarsi di un elemento di autoparodia. Le ripetizioni contengono un carattere disgregativo di fondo. Nello Zarathustra l'affermazione del ritorno, da un punto di vista estetico, è sinonimo dell'accettazione dell'autodistruzione delle forme tradizionali e proprie che formano il senso. Si proibisce di rimanere a livello di un'interpretazione meramente contenutistica e di annunciare il pathos, ad esempio, di un sacro dire di sì all'eterno ritorno. I miti, che si suppone siano dei grandi miti nello *Zarathustra*, non lo sono davvero, bensì si ricostruiscono dai testi del lascito e preparano l'opera su se stessi. La svalutazione del testo pubblicato che diventa quasi essoterico va di pari passo con il dare maggior peso al materiale del lascito: "Gli appunti del lascito sono appropriati per cogliere più precisamente il linguaggio descrittivo, metaforico e pieno di immagini e paragoni ed aprire all'argomentazione".

Così scrive Günter Abel, che, dopo aver presentato lo *Zarathustra* – e i passi del lascito ordinati in parallelo – chiarisce francamente: "Ciò che Zarathustra dice in forma ipotetica, deve essere letto in positivo come accade normalmente nella prassi nietzscheana"¹¹³.

¹¹² Lo ha formulato qualche tempo fa in modo brillante Wiebrecht Ries: "Letti a partire dalla dinamica della costituzione poetica di senso i grandi progetti filosofici dell'ultimo Nietzsche, l'eterno ritorno e la volontà di potenza, perdono il loro stato di paradigmi della conoscenza metafisica del mondo e acquistano il loro rango nel contesto della composizione dell'opera la cui struttura interna è condizionata soprattutto dal movimento espressivo di un'autointerpretazione di Nietzsche in interazione calcolata tra 'testo' e 'commento' che 'organizza', per così dire, l'insieme dei loro significati filosofici", (1995), p. 325.

¹¹³ Ad es. in rapporto all'eterno ritorno: Abel (1984), p. 250 e p. 252.

Altrettanto significativo è il fatto che il relativo studio sull'eterno ritorno di Magnus (1980), la cui rappresentazione è totalmente ignorata in *Così parlò Zarathustra* può quin-

La mia interpretazione cerca invece di mostrare esattamente il contrario. Si deve insistere contro Abel chiedendo sia di riconoscere che Nietzsche cerca di ostacolare una sua lettura "positiva", sia di capire con quali mezzi lo faccia. Proprio il fatto che i passi del lascito non sono tra loro collegati in un gioco complessivo calcolato di pensieri ed immagini diversi e manca loro quindi una contestualizzazione estetica, *essi hanno un grado di riflessione minore*¹¹⁴. Ma anche presi di per sé manca loro almeno la forma estetica definitiva. In essi Nietzsche parla per lo più ponendo, progettando spesso solo degli schizzi, si accontenta spesso di frammenti di pensieri e di frasi non pienamente formulate. I testi possono essere isolati, permettono un accesso diretto e in tal modo anche l'aggettivazione di pensieri e dogmi¹¹⁵. Il problema dei miti positivi in *Così parlò*

di stilizzare l'eterno ritorno in un 'contromito eternalistico'. Una buona visione generale sulle interpretazioni dell'eterno ritorno è offerta da Marton (1996).

¹¹⁴ Anche le altre citazioni e allusioni all'eterno ritorno nello *Zarathustra* sono state integrate da Nietzsche non a caso in un complesso contesto narrativo attraverso il quale sono interrotte in molteplici modi e in funzione della prospettiva che viene assunta. Ad esempio la rappresentazione nell'importante capitolo "Del volto e l'enigma" viene stratificata narrativamente in vari livelli: 1. Si riconosce un narratore che descrive una situazione fittizia e fiabesca di una nave e di Zarathustra con i suoi silenzi; 2. La situazione viene descritta più da vicino con le persone della nave che raccontano di avventurosi viaggi ("si potevano infatti udire molte cose insolite e pericolose su questa nave, che veniva da lontano e andava ancor più lontano", 4.197; 185); 3. Allettato da tali storie Zarathustra stesso inizia a raccontare. Dato che il suo racconto è introdotto come contributo a questo tipo di storie, è definito anche come storia di marinai. 4. Zarathustra racconta di un "volto". Poi è la volta di una visione da sogno e qui accade la discussione col nano sull'eterno ritorno. 5 (4.200 e segg.), sono le riflessioni di Zarathustra poste nel colloquio animato e sempre dentro il sogno sul suo colloquio con se stesso. 6. Improvvisamente Zarathustra è sopraffatto da immagini e ricordi terribili sulla sua infanzia, anche innescati dal guaire di un cane, (4.201), che lo portano a cadere (7.) in uno stato in cui non sa più se sia sveglio o se sogni e in cui poi (8.) ha una nuova visione: vede il pastore nella cui bocca striscia un serpente.

La scena in cui il pastore, che ha al collo il serpente che gli morde la testa, è sempre stata interpretata come l'affermazione del ritorno. Ma questa 'affermazione' avviene in una visione che Zarathustra ha in sogno di cui racconta su una nave sotto forma di storia inverosimile e che, a sua volta, è integrata dal narratore nel racconto favoloso. Inoltre risulta irritante ad esempio il fatto che Zarathustra si chieda chi sia il pastore e poi riveli che era lui stesso (4.273). Prima non aveva voluto darsi proprio quel ruolo: "Zarathustra non deve diventare il pastore e il cane di un gregge!" (4.25; 16). Non pastore devo essere, non becchino" (4.26; 17). Su quest'ultimo punto si veda anche Pippin (1988), p. 53.

¹¹⁵ Anche un interprete così attento come Josef Simon inserisce in questa domanda la posizione contrapposta che era stata fortemente sostenuta da Heidegger, ovvero che "il lascito" nietzscheano offre i "grandi temi" della filosofia di Nietzsche e i relativi contesti

Zarathustra è perciò primariamente un problema della storiografia nietzscheana.

Favola, demone, eterno ritorno

Se si accettano le affermazioni sul significato della forma rappresentativa per lo stato e il contenuto di ciò che viene di volta in volta rappresentato, ecco che anche nell'analisi del modo in cui è annunciato per la prima volta il pensiero dell'eterno ritorno nella *Gaia Scienza* (351), non si mancherà di notare che qui si dipinge una scena fittizia interrotta più volte, in cui un lettore fittizio (o Nietzsche in un colloquio finto con se stesso) è invitato a immaginare che cosa succederebbe se un demone gli comunicasse il suo pensiero terribile:

“Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: «Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello di polvere!». Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immenso, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: «Tu sei un dio e mai intesi cosa più divina»? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda per qualsiasi cosa: «Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?» graverebbe sul tuo agire come il peso

filosofici in senso tradizionale in un modo più chiaro, con adeguate formulazioni e in un certo senso anche maggiormente riflettuti di quanto non facciano gli scritti pubblicati, in particolare lo Zarathustra. Allo stesso modo “manca spesso nel lascito l'acutizzazione polemica” (1994, p. 349). A favore del primato dell'opera pubblicata è notamente intervenuto Karl Schlechta, di contro invece sono stati molti interpreti nietzscheani, come Müller-Lauter (1974, p. 10): “quando si tratta della rielaborazione delle “ultime” visioni di Nietzsche [...], il testo del lascito guadagna il primato interpretatorio [...], è il livello preparatorio”.

più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun'altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello?" (FW 341).

Non intendo interpretare questo testo nel dettaglio, per i miei scopi basta qui dire che la storia raccontata qui nel modo dell'irrealtà di una favola, il pensiero comunicato deve stare in questo regno quindi non rivendica lo status di un'ultima verità o di un dogma dottrinale (Gerhardt). Per poter sorvolare sull'accentuazione dell'elemento fittizio è necessario interrogarsi a livello interpretativo; Salaquarda ad esempio, ha approfondito più volte questo aforisma, soprattutto nel saggio *Der ungeheure Augenblick* [*Lattimo terribile*]¹¹⁶. In tale scritto si dedica anche al 'demone'¹¹⁷. Tra gli altri passa in rassegna il demone socratico, l'eros platonico nelle vesti del "demone" del *Simposio* e il "demoniaco nel concetto di genio dello *Sturm und Drang* per poter concepire il demone quale istanza interna all'uomo le cui sentenze si autenticano misticamente come verità interne". A Nietzsche quindi si può imputare che il suo annuncio del pensiero del ritorno sia sorto sulla base "dell'esperienza mistica propria, trasformante e beatificante" e sia da paragonare "nel modo più stretto con le dottrine dei grandi maestri Zen"¹¹⁸. Il carattere ipotetico di questo discorso che rivela un esperimento di pensiero, si mescola in maniera fatale. Questo afo-

¹¹⁶ Salaquarda (1989), pp. 317-337.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 325 e segg. Salaquarda stesso riassume così le sue affermazioni: il demone "si confa ad un uomo che porta i tratti demoniaco-geniali, ma che non è ancora giunto alla forma di se stesso, che potrebbe realizzare, un'immagine delle sue possibilità davanti agli occhi e lo sprona a seguire l'antico detto 'diventa ciò che sei'. Il demone ricorda all'uomo che ha conosciuto la morte la sua divinità ovvero gli annuncia la possibilità e il compito di diventare superuomo. Il demone è quell'istanza in un uomo che ha già rifiutato gli antichi legami e vive cercando di sperimentare" (p. 329 e segg.) Non riesco a seguire questa interpretazione sulla base dell'aforisma della *Gaia scienza*. Il materiale, emerso e cercato in ogni angolo, è inoculato nel testo e la sua interpretazione va ben oltre ciò che è possibile verificare a partire dal testo stesso.

Un impiego molto più sobrio dell'espressione 'demoniaco', ovvero la metafora dell'effetto invisibile di un "istinto avido di potere" si ritrova nell'"aforisma" Nr. 6 di JGB: "Ma chi considera i fondamentali istinti umani, per vedere fino a che punto proprio essi possano qui essere entrati in giuoco come geni *ispiratori* (oppure demoni e coboldi), si accorgerà che certamente una volta essi hanno tutti praticato la filosofia" (JGB 6; 12) Anche qui il demoniaco non è in alcun modo un segno di libertà e divinità bensì questa espressione indica la dipendenza fin troppo umana da istinti che operano sullo sfondo.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 336.

risma si colloca secondo la sua forma nella tradizione delle *Meditazioni* cartesiane o del fichtiano *La destinazione dell'uomo*¹¹⁹. Ma al di là di questo le affermazioni di Salaquarda circa i riferimenti del demonio al demone non convincono affatto. Il demonio è uno spirito malvagio, una natura ambigua tra cielo e terra, il demone invece è una voce interiore.

La via più facile sarebbe stata quella di paragonare questo passo sul demone con altri dell'opera di Nietzsche¹²⁰. In Nietzsche il demone ha principalmente il compito di portare delle verità spiacevoli, che disilludono: "L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine tra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: "Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti tutto ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio per te è assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire" (GT 3; 31-32).

Il demone è in grado di pronunciare verità produttive in quanto *dentro* la favola gli è assegnato un punto fittizio che sta sopra la prospettiva umana. Come voce interiore non gli sarebbe possibile giacché essa permette di validare il punto di vista umano, mentre quello demonico nega la posizione dell'uomo. In prima istanza il demone è tuttavia da capire come un essere da favola che come tale è caratterizzato dal fatto di raccontarne:

"Forse un demone insensibile non saprebbe dire altro di tutto

¹¹⁹ Cfr. il colloquio di Fichte con uno spettro in *La destinazione dell'uomo* in: *Fichtes Werke*, hrsg. v. I. H. Fichte, Nachdruck Berlin 1971, Bd. II, 2. Buch, p. 199 e segg.: "Un tempo all'ora di mezzanotte apparve una meravigliosa figura davanti a me da passare per superarmi e parlarmi [...]"; e in particolare p. 245: "Non esiste qualcosa che duri, né fuori di me né dentro di me, bensì soltanto un continuo mutamento. Non so di alcun essere da nessuna parte [...] le immagini esistono: esse sono l'unica cosa che è qui e sanno di loro stesse al modo delle immagini: – Immagini che fluttuano senza che qualcosa sia e su cui aleggiano [...] Ogni realtà si trasforma in un sogno meraviglioso senza una vita di cui si sogna [...] Il guardare è il sogno; il pensiero [...] è il sogno di ogni sogno".

¹²⁰ Ci sono anche riferimenti nietzscheani al demoniaco ovviamente, come in MA I 126; 101, il "mal d'orecchi" di Socrate e poi le "allucinazioni acustiche" interpretate religiosamente (GD, 6.69: 60). Anche questi commenti ironici contrastano con il tentativo di illuminare il passo della FW ricorrendo al demonio.

ciò che noi chiamiamo, con superba metafora, “storia del mondo” e “verità” e “gloria”, se non queste parole: “In un angolo remoto dell’universo scintillante e diffuso attraverso infiniti sistemi solari c’era una volta un astro, su cui animali intelligenti scoprirono la *conoscenza*. Fu il minuto più tracotante e più menzognero della storia del mondo, ma tutto ciò durò soltanto un minuto. Dopo pochi respiri la natura, la stella si irrigidì e gli animali intelligenti dovettero morire. Era anche tempo: difatti, sebbene si vantassero di aver già conosciuto molto, alla fine avevano scoperto, con grande riluttanza, di aver conosciuto tutto falsamente. Essi perirono, e morendo maledissero la verità. Così accadde a quei disperati animali che avevano scoperto la conoscenza”. Tale sarebbe la sorte dell’uomo, se egli fosse soltanto un’animale conoscente; la verità lo spingerebbe alla disperazione e all’annientamento; la verità di essere condannato eternamente alla non verità” (CV 1, 1.759 e segg.; 215-216). Tali “parole” del demone sono notoriamente citate anche all’inizio di WL quando vengono dichiarate apertamente in una favola: “Qualcuno potrebbe inventare una favola di questo genere” (1.875; 355).

La questione decisiva della favola di WL è che si tratta qui di una figura dell’autosuperamento! Il *fabula docet* della storia del demone consiste nell’insegnare la fluidità e la nullità di ogni visione umana e con ciò anche di questa stessa visione. Essa non pare ad alcun’altra posizione nuova, non è possibile costruirci sopra nient’altro.

La presentazione in termini di favola rappresenta al contempo la realizzazione conseguente delle visioni logoscettiche di questo scritto. Se tutto si rivela essere un’illusione generata dal linguaggio, anche lo stato vero e proprio dello scritto in questione deve cambiare, deve dichiararsi esso stesso un’invenzione¹²¹.

¹²¹ Borsche ha presentato un’interpretazione esemplare in questo senso di WL. Cfr. Borsche (1994), p. 112 e segg. Borsche indica che l’introduzione a WL conferisca allo scritto lo stato della favola (p. 126 e segg.). Perciò, colui che prende letteralmente come verità scientifica questa favola, attribuisce a Nietzsche un atavismo. La relazione tradizionale tra mito e scienza può essere rovesciata portando all’estremo i pensieri di Borsche. La posizione che ammette a se stessa il proprio carattere fittizio, che sa di essere poesia e perciò non cade nella fede ingenua dell’ideale oggettività scientifica, è la più avanzata. Non esiste la non letterarietà; esiste soltanto una mancanza di consapevolezza a riguardo. Ci si può ingannare, ma anche lasciarsi prendere dal gioco gioiosamente e rimanere inconsapevoli circa le conseguenze (come ad es. Lyotard).

È interessante il fatto che la rappresentazione estetica nietzscheana renda possibile lavorare con un escamotage prospettico per rappresentare delle visioni che sarebbero insopportabili per l'uomo o *viceversa*: per esibire l'insopportabilità di tali visioni. Si può e si deve scardinare la prospettiva della vita per amore della conoscenza o dell'arte. Per questo Nietzsche si serve del demone¹²². In un altro punto degno di nota ne fa addirittura un programma teorico-cognitivo ed esige che si debba: "Procurarsi i vantaggi di un morto – nessuno di cura di noi, né in bene né in male. Immaginare di essere cancellato dall'umanità, disimparare qualsiasi tipo di desiderio: e applicare tutto l'eccesso di forza alla *contemplazione*. Essere lo *spettatore invisibile*!" (9. 454; 342).

Soprattutto se si considera la favola nietzscheana in relazione al genere, ne diventa chiara la struttura di autosuperamento. Proprio il genere della favola è legato per definitionem alla mediazione di visioni. Ma, presupponendo che l'agire umano sia libero e le dottrine comunicate attraverso le favole possano essere realizzate, ecco che la poesia favolistica tradizionale acquisisce senso. Se si comprende la favola come contestazione di tale libertà, ecco che si supera il genere della poesia favolistica. Mentre altri generi artistici sono assolutamente in grado di attaccare le cosiddette autocontraddizioni performative attraverso il primato della forma come mezzo di rappresentazione, e quindi riuscire a tematizzare la propria insensatezza, tale atto diventa particolarmente rischioso per la favola. Di tale pericolo sono consapevoli gli autori di favole. Ad esempio Herder protesta contro dottrine fatalistiche e per questo non cristiane che derivano

¹²² Se uno invece tentasse di assumere un punto di vista quasi estremo, ciò sarebbe per lui fatale: "In complesso l'umanità non ha mete, e per conseguenza l'uomo nel considerare il suo complessivo cammino, può trovare il essa non la sua consolazione e il suo sostegno, ma la sua disperazione. Se egli, in tutto ciò che fa, pone la mente alla finale mancanza di scopo degli uomini, il fare assume ai suoi occhi il carattere dello" (8.179 e segg. cfr. MA I 33; 40). Comunicare all'uomo proprio tali visioni non sopportabili, per confrontarlo con la verità mortale e portarlo alla disperazione, riesce alla figura del demone. Lo prova ex negativo anche un passo tratto da HL 6 (303): "Se egli fosse un freddo demone della conoscenza, diffonderebbe intorno a sé la glaciale atmosfera di una maestà sovrumaneamente terribile".

Sul 'punto di vista esterno' immaginato, si confrontino anche le posizioni di Hödl (1997), pp. 62-69 e sulla problematica della favola WL, p. 70 e segg. e p. 110 e segg. 110 e segg. (lì si trovano anche indicazioni per ulteriori passi paralleli come ad es.: "Vorrei trattare la questione del valore della conoscenza in modo freddo ed angelico, vedendo chiaro tutte le meschinerie". [7.493, non 497; 78]).

da un'immobilità dei personaggi e che in tal modo superano ogni morale con la loro: "Una volpe rimane sempre una volpe, un lupo un lupo, un leone un leone; ed io corro il pericolo di astrarre le tesi generali più ingiuste e per noi più immorali se seguissi ciecamente gli apporti istintivi di tali animali. Non ci sarebbe alcuna violenza, alcuna astuzia, alcuna impertinenza che si potesse abbellire sull'esempio di una favola, che sulla *base dei personaggi* correnti non seguisse alla fine che la tesi generale della favola: 'ognuno segue il proprio istinto essendo animale: giacché la volpe deve essere una volpe, fino alla fine della sua vita.' Una morale della favola che supera ogni altra morale"¹²³.

In nuce si può quindi chiarire la problematica di fondo esposta nella lettura zarathustriana: conseguentemente al radicale scetticismo linguistico di Nietzsche all'interno del mondo menzognero costituito dalla metafora ci possono essere ancora delle forme della didattica punti di riferimento ad un mondo vero ed autentico? Quali forme di rappresentazione rimangono dopo aver compreso l'inganno necessario del linguaggio? Si possono ancora raccontare favole? Ed in tal caso, quali conseguenze ne derivano per un'interpretazione dei pensieri se questi vengono chiamati favole e vengono raccontati come tali, come quello dell'eterno ritorno? O anche tutte le cosiddette dottrine nello *Zarathustra*? È possibile credere a Zarathustra, a partire da questi presupposti, come ad un maestro seriamente?

Il fatto che questo sia un problema da cui partire per l'opera zarathustriana, è mostrato dal famoso passo tratto da *Il crepuscolo degli idoli*: "come il mondo vero diventò una favola" che come sappiamo termina, dopo aver descritto la storia del decadimento del mondo "vero" in sei tappe, con le parole: "INCIPIIT ZARATHUSTRA" (6.81; 72).

Prima che inizi l'azione dello *Zarathustra* il mondo vero è già diventato una favola¹²⁴. Qui favola non è compresa come genere. Si è dischiuso il vero mondo in termini di pura favola. Con il mondo vero si sarebbe "eliminato anche il mondo apparente", cioè l'idea

¹²³ *Herders Sämtliche Werke*. Hrsg. v. B. Suphan, Bd. 15, Berlin, p. 547.

¹²⁴ L'interpretazione contraria secondo cui dopo la fine del 'mondo vero' Nietzsche mantiene un 'altro' mondo e in particolare lo *Zarathustra* sarebbe il "segno di una nuova epoca umana", è quella di Niemeyer (1996).

di una contrapposizione tra mondo vero e mondo falso è diventata senza senso. Rimane solo un mondo relazionale-orizzontale senza che sia ancorato ad un vero senso.

Se il mondo vero è diventato una favola, a partire da questo non si giunge a nessun altro nuovo mondo vero, bensì soltanto a mondi ancora favolistici e a favole sui mondi veri.

(c) *Rappresentazione della potenza*

Potenza e impotenza di Zarathustra

Un esempio importante per fraintendere il mito di Nietzsche, che viene portato come “dogma dottrinale”¹²⁵ e lieta novella dionisiaca dai numerosi successivi tardi apostoli, come si autoproclamano, del “vangelo di Zarathustra” in tutto il mondo (ed anche il quello indottrinato) e la “volontà di potenza”¹²⁶. È lecito essere curiosi di vedere quale interpretazione riceve tale “pensiero fondamentale” di Nietzsche nel contesto della sua presentazione estetica nello *Zarathustra*.

Anzitutto si deve dire che della “volontà di potenza” si parla solo tre volte esplicitamente nello *Zarathustra*. Viene nominata en passant e in modo descrittivo nel discorso “Dei mille e uno scopo”: “Una tavola dei valori è affissa su ogni popolo. Vedi: è la tavola dei suoi superamenti; vedi: è la voce della sua volontà di potenza” (4.74; 60).

Tavole che incombono sui popoli, incarnano gli ideali astratti di un’etica del dovere e ciò che Zarathustra ha osservato in altri popoli non può costituire alcun esempio per un autosuperamento riuscito e per la creazione di valori. Zarathustra non insegna alcun nuovo ideale per acquisire potenza bensì dischiude (come il Nietzsche ‘critico’ della GM) dietro le leggi date, la strategia di potere che ne sta alla base. Nonostante l’enfasi che Zarathustra mostra per il suo

¹²⁵ Cfr. soprattutto Gerhardt (1986), p. 53 e segg., – anche in Gerhardt (1988), p. 74: “Per andare oltre l’esercizio della critica e diventare legislatrice e ordinatrice, la filosofia sperimentale ha bisogno della *dottrina*. [...] Essa [la filosofia sperimentale] deve integrare i risultati della scienza e delle visioni critiche in un *insieme di dottrine*. Con questo, con questa dogmatica si espone per creare nuovi valori [...]. La dottrina è la parte visionaria nel programma nietzscheano della filosofia sperimentale. Attraverso la maschera di Zarathustra si pronunciano alcune tesi dottrinali”.

¹²⁶ Cfr. Gerhardt (1992 b), p. 180: “La ‘volontà di potenza’. Essa indica, no, è la dottrina di Zarathustra”.

resoconto di viaggio, il risultato della sua analisi rimane a ben vedere negativo. Già il discorso “Del nuovo idolo”, a cui Zarathustra si collega tematicamente con ripetizioni retoriche, esprimeva il fatto che la “creazione dei popoli” trova la “morte” stabilendo uno stato astratto, freddo’ costantemente menzognero’ (4.75 e segg.; 61). Qui si mette l’accento sul fatto che tale forma creativa supera se stessa, formando a poco a poco l’individualità: “Dapprima furono creatori i popoli, e solo in seguito gli individui; in verità l’individuo stesso è la creazione più recente. [...] In verità, l’io astuto, senza amore, l’io che vuole il suo utile nell’utile di molti: questa non è l’origine del gregge, bensì la sua fine” (4.75 e segg.; 61).

Nella seconda parte dello *Zarathustra* si tratta della “volontà di potenza” in un punto, brevemente (4.181) e più dettagliatamente solo nel capitolo “Del superamento di sé. Qui si trova anche il passo che viene citato molto spesso: “Ogni volta che ho trovato un essere vivente, ho anche trovato volontà di potenza” (4.147; 125).

Innanzitutto è evidente il fatto che non si dice che la ‘vita è volontà di potenza’, bensì, dove sta la vita, si trova anche potenza; ciò spiega che la vita tende sempre alla potenza. Questo discorso indica poi in quali forme diverse può nascondersi la tensione alla potenza, come nel “rendere pensabile” scientificamente “ogni essere” o anche come meta recondita nelle questioni d’amore. Zarathustra rimane qui astratto però. La definizione decisiva, importante per lui, è la seguente: “Solo dove è vita, è anche volontà: ma non volontà di vita, bensì – così ti insegno io – volontà di potenza!”.

Molte cose per il vivente hanno valore più della vita stessa; ma anche dal suo porre valori parla – la volontà di potenza!». – (4.149; 127). La relazione tra vita e potenza non si esaurisce nell’automantenimento. La vita non ha valore in sé, la si può abbandonare per la potenza.

“E come il piccolo si dà al grande, per avere diletto e potenza sull’ancora più piccolo: così anche ciò che è più grande dà se stesso e, per amore della potenza, mette a repentaglio – la vita” (4.148; 126).

Potenza significa quindi qualcosa di diverso dal raggiungimento di una posizione che domina la natura o un altro essere umano, giacché il guadagno di questa azione non può più risiedere in qualcuno che domina l’altro, bensì in un sentimento soggettivo alto nel riuscire a compiere un atto che si pone come valido da sé e per sé come il tragico sacrificio della vita. Evidentemente giocano un ruolo

decisivo per questi scopi quelle categorie estetiche che interessano il successo. In ogni caso un concetto di potenza così caratterizzato si sottrae alle consuete e goffe interpretazioni dello stesso.

Se si interroga il testo zarathustriano su quanto riesca il suo protagonista a corrispondere alle dottrine da lui annunciate sulla potenza, il risultato sarà chiaramente lacunoso. Se si inizia a leggere il cammino diveniente di Zarathustra come un commento alle sue affermazioni, ecco che ci resta soltanto di constatarne la sua completa negazione. Se alla base di una valutazione ci fosse come criterio la volontà di potenza nella sua interpretazione iniziale, cioè quale dominio sugli altri, ecco che Zarathustra la negherebbe in modo fermo: non solo fallisce come oratore ed insegnante, tentando di costringere il suo pubblico, ma anche attraverso le sue costanti prove di impotenza nei confronti di situazioni, sogni, pensieri e nelle conseguenze dei suoi discorsi. Nella quarta parte non compare che raramente sul 'palco' che viene lasciato ad altri, i quali gli rubano completamente 'lo show' e lo criticano alle volte anche in modo estremo, fino ad arrivare a caricature malvagie. A questo si va ad aggiungere il mero attendere, con cui si chiude l'ultimo libro, anche se il comportamento della semplice attesa è stato reso spregevole in diversi discorsi ("Disgraziati io dico anche coloro che debbono sempre *aspettare*" 4.244; 223). Tutto questo, e la lista potrebbe essere allungata facilmente, dimostra in molti e drastici modi l'incapacità di Zarathustra.

Ma anche nella seconda accezione – posto che si definisca l'interpretazione per cui nello *Zarathustra* si tratta di presentare i modi del darsi forma sull'esempio del suo protagonista¹²⁷ (Nehamas, Brusotti) – si dovrebbe considerare, primariamente sulla base di questi ultimi punti, la vita di Zarathustra non riuscita sul piano estetico poiché non si danno alcun compimento, opera, successo, né una tragica morte alla fine del suo "tramonto", bensì i fatti vengono sostituiti solo da mere visioni o parole¹²⁸. Il "grande

¹²⁷ Cfr. il capitolo sul 'darsi forma' (III 3d).

¹²⁸ Ciò che Nietzsche pensa di tali visionari lo si legge in M 66 (48-49): "*Facoltà di visione*. Per tutto il Medioevo la facoltà visionaria – cioè la capacità di subire un profondo turbamento spirituale – fu considerata il segno caratteristico e decisivo della più elevata umanità, e in fondo le medievali prescrizioni di vita per tutte le nature superiori (i *religiosi*) miravano a rendere l'uomo capace di visioni. Non c'è da meravigliarsi se anche nel nostro tempo è straripata una sopravvalutazione di persone semisconvolte, vaneggianti, fanati-

mattino”¹²⁹ non arriva mai, il superuomo nemmeno, degli uomini superiori non c’è più da sperare e i segni che vede Zarathustra alla fine rimangono dentro la sua visione meramente soggettiva in modo rivelatore, la quale non trova conferma dal narratore. (Ciò non significa ovviamente che Nietzsche non abbia creato un’opera d’arte riuscita come poeta, alla fine la rappresentazione del fallimento necessario del protagonista può essere stata proprio dettata dall’intenzione di Nietzsche).

I personaggi sono in generale deindividualizzati, delle mere maschere, così, a ben vedere, e lo ha fatto notare Erich Meuthen¹³⁰, non si potrebbe più parlare del fatto che i canti degli “uomini superiori” siano dei canti affidati a dei ruoli, dato che l’espressione “ruolo” suggerisce l’esistenza di un vero attore con un’individualità che si mantiene e che appare ogni volta con ruoli differenti. Nella molteplice valenza delle maschere non si riflette invece alcun soggetto poetico. Nella spettacolarizzazione del “mago” si capisce come egli prenda una maschera per un’altra, senza mai che un vero volto si manifesti sul proscenio.

*Zarathustra e l'ebbrezza della potenza: colui “che dà ali agli asini”*¹³¹

È interessante vedere, adesso, che al posto di Zarathustra si presenta una nuova figura che parodiando la ‘dottrina’ della morte di Dio, detiene il potere. Tra l’altro questo contravviene all’asino che nella quarta parte è pregato come nuovo idolo dagli uomini superiori. Alla fine del primo libro Zarathustra esclamava ancora enfaticamente: “«*Morti sono tutti gli dèi: ora vogliamo che il superuomo viva*» – questa sia un giorno, nel grande meriggio, la nostra ultima volontà! –” (4.102; 84). Nella quarta parte però non il superuomo, ma l’asino è nella posizione del Dio che sorge: “L’uomo più brutto è colpevole di tutto questo: egli lo ha risvegliato. E anche se dice di averlo ucciso in passato: la morte presso gli dèi non è che un pregiudizio»” (4.391; 357-358). Gli uomini superiori raccolti nella caverna,

che, le cosiddette persone geniali: “esse hanno veduto cose che altri non vedono” – sicuro, questo dovrebbe renderci cauti verso di esse e non già creduli!” Cfr. anche MA I 126.

¹²⁹ Il fatto che il ‘grande mattino’ sia una metafora morta, lo mostra Schlechta (1954), ad es. p. 32. Cfr. anche Zittel (1995), p. 80.

¹³⁰ Cfr. Meuthen (1991), p. 158.

¹³¹ 4.367; 336.

un papa in pensione, un mendicante volontario che rifugge dalla civilizzazione, un vecchio mago, un indovino triste, due re con l'asino, le ombre di Zarathustra, lo scrupoloso dello spirito e l'uomo più brutto, sono tutti soltanto "ultimi uomini" avanzi arrangiati di una civilizzazione al tramonto, caricature esagerate e portate all'imbarazzo come se fossero prese dal repertorio costumistico di un teatro. Non hanno un vero scopo verso cui dirigersi e non hanno più alcun "caos dentro di" loro. Ma mettono in scena una situazione molto caotica, in cui tuttavia non possono "partorire stelle", ma mettere sul trono un asino, per inginocchiarsi pregandolo.

Visto che solo l'asino assume una posizione di potere, non solo la caricatura investe la concezione della potenza, ma *la caratterizza essenzialmente*. L'asino elevato a nuovo Dio e fatto ubriacare, l'animale ragliante che emette il suono I-A ed ebbro di Dioniso, rappresenta ciò che Nietzsche descrive altrove in termini di stupidità illusoria del sentimento di potenza durante l'ebbrezza: si percepisce soggettivamente nell'ebbrezza un "alto sentimento di potenza" (13.294)¹³² e ad esso si può essere portati come mostra chiaramente la bevuta nella quarta parte. Zarathustra non ha più niente da contrapporre al gioco variopinto. Un "gioco cattivo" (4.379) che fanno con lui, come gli uomini superiori dopo – e ancora con un interessante doppio senso – confesseranno. Con un fare rassegnato Zarathustra fa in modo che venga messa in scena e resa ridicola la sua visione del superuomo proprio attraverso la figura dell'asino.

Oltre all'annuncio del superuomo e dell'eterno ritorno, l'asino ebbro fa la parodia anche dell'idea di un creare dionisiaco e di una felicità estatica. Le estasi dell'amore, la pienezza e lo sperperio nei discorsi di Zarathustra sfociano nell'esuberante trascinarsi della combriccola del bere e del cantare nella caverna di Zarathustra. Per il vino l'ebbrezza diventa banale. "Forse che ha bisogno di vino l'esaltato?" (FW 86; 97). L'indovino rivelatore è a sua volta colui che parla liberamente e dice a Zarathustra e agli altri uomini perché soltanto il vino può ancora aiutarlo: "L'acqua, anche, non va bene

¹³² Cfr. l'analisi 'fisiologica' in 13.529 e segg.; 319-320: "Il *sens*o di forza e di pienezza nell'ebbrezza. Il suo effetto *idealizzante* [...] L'arte come *ebbrezza*, dal punto di vista medico. Amnesia. Tónico. Impotenza totale o parziale". Anche qui si fa differenza tra pienezza e *sens*o della pienezza; quest'ultimo trova motivazione solo a livello soggettivo il che significa che anche un uomo debole può ubriacarsi di potenza, anzi l'ebbrezza è forse addirittura un segno della sua debolezza.

per gente stanca e avvizzita: a noi spetta vino, – solo il vino può procurare guarigione istantanea e salute improvvisa!» (4.353; 323)¹³³.

Il piacere della propria socievolezza è per Zarathustra qualcosa di imposto. Quando apre agli uomini superiori la “mangiata” e la bevuta della “cena”, si rovina il suo discorso che diventa un insieme di paroloni da compagnone: Le cose migliori appartengono ai miei e a me; e se non ce le danno, ce le prendiamo: – il cibo migliore, il cielo più puro, i pensieri più vigorosi, le donne più belle!» (4.355; 324)¹³⁴. Il fatto che la gaiezza di Zarathustra sia artificiosa, lo mostra il discorso “degli uomini superiori”, in cui prova ancora una volta direttamente a contrastare la trivialità: “Le anime fredde, le bestie da soma, i ciechi, gli ebbri io non li chiamo coraggiosi” (4.358; 328); ma invano, la bevuta prende il suo corso, alla fine nel “Canto ebbro” Zarathustra ci sta: “Ma Zarathustra, quando avvenne questo con l'uomo più brutto, rimase lì come ebbro: i suoi occhi si spensero, la sua lingua balbettò, i suoi piedi vacillarono” (4.396; 361).

L'ebbrezza, il cui eccitamento è l'ultimo scopo della poetica nietzscheana¹³⁵, è sempre criticato aspramente, come ad es.: “*La fede nell'ebbrezza*. Gli uomini dai momenti sublimi ed estatici, i quali di solito, per amor di contrasto e a causa del logoramento in cui sperperano le loro energie nervose, si sentono depressi e sconsolati, considerano quegli attimi come il loro vero Sé, la depressione e lo sconforto come l'effetto del “fuori di sé”; e perciò è con sentimenti di vendetta che pensano al loro ambiente, al loro tempo, a tutto il mondo. Considerano l'ebbrezza come la vera vita, come il loro vero io: vedono in tutti gli altri gli avversari e gli ostacolatori dell'ebbrezza, sia essa di natura spirituale, etica, religiosa o artistica. A questi entusiasti ubriaconi l'umanità deve gran parte dei suoi mali” (M 50; 41).

¹³³ A proposito di salute. Anche la lode di Zarathustra al corpo sano (4.38, cfr. anche 97, 270) così come il pensiero di Nietzsche di una “grande salute” (FW 382 e MA I, Pref. 4) non si sottraggono al destino di essere storpiati da una barzelletta mal riuscita di Zarathustra: “Solleticata da venti sottili come da vini frizzanti, la mia anima sternutisce, – sternutisce e grida a se stessa giubilante: Salute!” (4.234; 213).

¹³⁴ Kaithleen Higgins (1988b), p. 45, nota giustamente: “L'autocaratterizzazione di Zarathustra come donnaioolo spensierato non è convincente: nel contesto del libro nel suo complesso risulta ridicolo”.

¹³⁵ Cfr.: Schulz (1983), Willemsen (1986), Baier (1984), Lange (1992), Kaulbach (1985) Kap. IV.

Nietzsche discute gli effetti meravigliosi dell'ebbrezza in particolare in un frammento del lascito che esemplifica la disillusione, la quale era messa in evidenza nella festa dell'asino, attraverso un'amante. Questi diventa "un asino di magnanimità e di innocenza; crede nuovamente in Dio e crede nella virtù, perché crede nell'amore; e d'altra parte a quest'idiota della felicità spuntano ali e nuove capacità e anche gli si apre la porta sull'arte. Se dalla lirica in suoni e parole togliamo la suggestione di questa febbre intestinale, che cosa resta della lirica e della musica?... *L'art pour l'art* forse: il virtuoso gracidiare di rane, che disperano nel gelo della loro palude... tutto il resto l'aveva creato l'amore..." (13.300; 90).

Nell'ultimo libro dello *Zarathustra* c'è un'autodescrizione criptica del protagonista che ci accingiamo a discutere. Sembra nascosto dentro un entusiastico render lode a se stesso, Zarathustra dice di sé di essere colui "che dà ali agli asini" (4.367; 336). Con tale affermazione che sembra senza senso, caratterizza il suo fare in due modi: raffinato e autoparodistico:

In primo luogo pensa che siano asini quelli che credono e che si entusiasmano per il suo stile (Cfr. anche 11.340: "Ma io vi rendo miei apostoli e metto le ali all'asino"). Le metafore sul volo che si trovano nello *Zarathustra* si rendono ridicole, anch'esse non sono da capirsi positivamente, come invece fanno molti interpreti¹³⁶. Se si usa la retorica del volare o ci si sente 'in possesso di ali', questa può rivelarsi il segno di una presunzione eccessiva tipica dei caratteri deboli¹³⁷.

Altrove Nietzsche arriva a questa concezione senza indugi, anche se impiega quasi le stesse metafore per la caratterizzazione dell'uomo debole e tratta di muli e talpe alate:

– quegli uomini della quotidianità dell'anima, che non assomigliano la sera a vincitori dritti su un carro trionfale, ma amuli stracchi su cui un po' troppo speso la vita ha esercitato la frusta. Che cosa saprebbe mai questa gente di "superiori stati d'animo", se non ci fossero stati inebrianti ripieghi e idealistiche frustate!... e così come hanno i loro vini, hanno pure coloro che li esaltano.

¹³⁶ Cfr. ad es. Gasser (1992) p. 178 e segg.: "La retorica del volo è il trampolino ancora più chiaro dell'autosuperamento senza confini in cui in soggetto parlante si dà, quasi fosse un'esperienza di ebbrezza dionisiaca".

¹³⁷ Cfr. il capitolo: Poetare dalla debolezza (III 3c).

Ma che senso ha per me il loro beveraggio e la loro ebrietà! Forse che ha bisogno di vino l'esaltato? È invece con una specie di nausea che volge lo sguardo a questi mezzi [...]. Si regalano ali alla talpa e superbe chimere prima che se ne vada a dormire, prima che strisci nel suo covo?» (FW 86; 97)¹³⁸.

In secondo luogo ironizza così sul proprio poetare. L'asino alato è una caricatura dequalificante di Pegaso, il simbolo dei poeti¹³⁹. Scegliendo tali metafore Zarathustra confessa ancora una volta la propria forza creativa poetica. Visto che la parodia del noto topos del poeta gli ricade addosso, ecco che gli fornisce subito nel suo esempio l'intuizione esemplificativa della reazione poetica. Anche qui le metafore autoriflessive espongono a loro stesse ciò che affermano.

Nello *Zarathustra* è stato prima collegato metaforicamente il paragone con il "cavallo". Infatti Zarathustra "cavalca su ogni nuovo paragone "Su ogni similitudine qui tu galoppi verso ogni verità" (4.231; 210), ed è salito sul suo "cavallo più selvaggio" (4.107; 88). La sua cavalcata selvaggia da poeta si rivela però, nonostante e per le "similitudini selvagge" un trotto comodo tipico di un asino il cui cavaliere [*Reiter*] non ha montato un animale da sella [*Reittier*], bensì la fantasia.

Le caratteristiche dell'"idiotia della felicità", ovvero dell'asino, a cui crescono o vengono date le ali, è ampliata in un appunto di Nietzsche, estremamente importante per lo *Zarathustra*, a definizione essenziale e generale del dionisiaco; tale giudizio è di una tale

¹³⁸ Nella narrazione filosofica e letteraria la talpa è un topos metaforico sorprendentemente costante come mostra Stierle (1982). Anche con tale metafora si può esibire il fatto che in Nietzsche non c'è alla base alcun significato stabile di una metafora, bensì varia con il contesto, anzi può assumere un valore addirittura contrario. Nietzsche utilizza l'immagine della talpa solitamente con un significato tradizionale, per deridere la cecità del colto e il lavoro di scavo inutile della sua professione, ma può anche impiegare con un senso positivo, in particolare quando paragona l'attività sotterranea della talpa con il proprio filosofare sovvertitore (M. Pref.; altri passi in Stierle 1982, p. 121 e segg.). Nello *Zarathustra* si delinea con lo spirito di gravità ("Ma ha scoperto se stesso, colui che dice: questo è il mio bene e male: in questo modo ha fatto tacere il nano che scava come una talpa e dice: «buono per tutti, cattivo per tutti»"). (4.243; 222). Nella citazione tratta da *Aurora*, non considerata da Stierle, Nietzsche usa l'idea della corpulenza della talpa per spiegare l'assurdità del sentirsi con le ali.

¹³⁹ Sul mito di Pegaso si ha una connessione con la metafora della Medusa e si pare così il duplice carattere del poetare. La testa di Medusa, bella e al contempo terrificante, sta in termini di metafora per la quarta parte come l'eterno ritorno sta per la mortalità dello sguardo della verità e anche per dissimulare il terrore nell'apparenza estetica della poesia.

chiarezza pungente che non necessita ulteriori commenti:

“Mi sembra che i coribanti e l'essenza stessa del dionisiaco si possano interpretare nel modo migliore come tentativi di animali senz'ali di immaginarsi le ali e di elevarsi al di sopra della terra” (9.655; 545).

(d) *Metafore: ponti menzogneri. Il cammino illusorio verso il superuomo*

«Un pretendente della verità sei tu? – dicevano beffarde – / No! Solo un poeta! / Un animale scaltro, predace, sguisciante, / Che deve mentire, / Che deve – sapendolo, volendolo – mentire: / [...] Che sale su per ponti menzogneri di parole, / [...] Giullare soltanto! Soltanto poeta!» (4.371 e segg.; 339).

Questo passo è stato usato molte volte come motto – è necessario reconsiderarlo in modo approfondito. Con il discorso dei “ponti menzogneri delle parole” si rimanda ad un'ulteriore insidia che si cela nella metafora del ponte e che non era ancora stata tematizzata. *Il ponte è qui anche una metafora per la metafora*, la quale equipara cose simili mentendo, come si dice nel seguente passo: “Dolce è che vi siano parole e suoni: non son forse, parole e suoni, arcobaleni e parvenze di ponti tra ciò che è separato dall'eternità? [...] Proprio tra le cose più simili tra loro, si insinua la parvenza [...] Com'è dolce ogni discorso e ogni bugia di suoni! Con suoni il nostro amore danza su arcobaleni multicolori. – ” (4.272; 249).

È noto che la metafora dei ponti, qui definita illusoria, ha un ruolo centrale nell'annuncio de superuomo. Val la pena pertanto chiedersi più concretamente se sia possibile osservare in generale che Nietzsche, anziché coniare nuove metafore, riprenda quelle vecchie e le cambi o le inserisca in contesti nuovi in cui il loro significato si rende autonomo nello scambio dei rimandi e si contrapponga al loro significato originario o tradizionale. Viene ripresa una “rielaborazione secondaria” dell'insieme delle metafore tradizionali attraverso i procedimenti estetici. Su questo ho già discusso nel mio studio sulle figure dell'autosuperamento¹⁴⁰. Lo *Zarathustra* consiste

¹⁴⁰ Cfr. Zittel (1995), p. 74 e segg.

quasi interamente di parodie, travestimenti, canzonature, pastiche, ironizzazioni, di potremmo dire, *forme di reazione tardive* della rappresentazione (non dell'espressione) artistica delle metafore tradizionali. Se non esiste alcun significato stabile delle metafore e dei motivi, Zarathustra può soltanto essere frainteso nel suo ruolo di insegnante e perciò fallire totalmente. Le metafore che da questo contesto escono, esprimono: il superamento dell'uomo (la corda, il ponte, le scale, i gradini, la nuvola, il fulmine e l'arcobaleno), le loro dinamiche proprie sulla base della loro inconciliabilità logica e di immagini (– che non si riesce a risolvere nemmeno considerando diverse angolazioni) riguardo alla domanda sul “cammino per il superuomo” da intendersi:

- in primo luogo, come sviluppo interno dell'uomo oltre se stesso (questa variante è favorita dalla maggior parte dei commentatori, dato che essa rende possibile lo sviluppo di concetti etici)¹⁴¹
- oppure, in secondo luogo, deve forse realizzarsi un salto qualitativo (pioggia – fulmine/ caos – stella/ uomo – superuomo),
- oppure, infine, il superuomo sarebbe per così dire un'utopia negativa, un apriori in termini di promessa concepita irrimediabilmente come falsa, un arcobaleno irraggiungibile.

A favore di quest'ultima variante parla una serie di motivi alla luce della citazione iniziale:

– 1. Già nel Prologo la visione del superuomo viene paragonata con l'apparire di un arcobaleno in relazione all'insieme di metafore del passaggio: “A loro voglio mostrare l'arcobaleno e tutti i gradini del superuomo” (4.26; 17). Segue il discorso sul “salire ponti men-

¹⁴¹ Cfr. ad es.: Werner à Brassard (1962), p. 67: “Il ponte ha anzitutto lo stesso significato di passaggio”. Un passo della quarta parte del Prologo lo accenna: “La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto. Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione”: l'uomo deve essere questo passaggio nel tramonto, in tal senso è il ponte verso l'oltreuomo. Un ponte ha senso soltanto dove c'è da attraversare un abisso. In ciò si ravvisa una somiglianza con il concetto della fune. [...] L'uomo collega, in quanto ponte, ciò che è stato fino ad ora con la diversità dell'oltreuomo. Ma anche accanto a tale collegamento è ancora colui che attraversa il ponte: “Voi non siete che ponti: possano uomini più grandi di voi percorrerli, per passare al di là!” [trad. it. 321] Zarathustra aspetta piuttosto colui che va oltre gli uomini superiori; usa soltanto loro come ponti per il superuomo”. Ma chi è costui?

zogneri di parole” che la riprende precisando questa immagine che segue subito dopo: “Per variegati arcobaleni, / Tesi tra cieli falsi / E false terre, Equilibrista girovago. – / Giullare soltanto! Soltanto poeta!” (4.372; 339). Nell’appunto preparatorio si trova perfino la formulazione: “menzogneri ponti di arcobaleni, di esaltazioni” (11.368; 41). Ed in un altro passo, vicino temporalmente, si legge: “Sarebbe tempo che un arcobaleno si stendesse ancora su questa zona; un ponte variopinto di belle bugie” (11.659; 346).¹⁴² La metafora dell’arcobaleno spiega la visione del superuomo in termini di immagine linguisticamente ingannevole.

– 2. La formulazione “tra falsi cieli e false terre” si riferisce direttamente al discorso “Dei poeti”, in cui si diceva: “Ahimè, vi sono tante cose tra cielo e terra, di cui solo i poeti hanno potuto sognare! E soprattutto al di sopra del cielo: giacché tutti gli dèi sono simbolo e raggiro di poeti! Davvero, sempre ci sentiamo trarre in alto – cioè nel regno delle nuvole: su queste facciamo posto ai nostri manichini multicolori e li chiamiamo dèi e superuomini: –” (4.164; 142). Quasi due volte qui il superuomo è collocato naturalmente nel regno dell’invenzione.

– 3. Si dice inoltre del superuomo che anche lui sarebbe ‘soltanto una parola’ che Zarathustra “raccolse per strada” (4.248; 227), – con cui si allude con duplice ambiguità, come riconosce Haase, al fatto cioè che il ‘superuomo’ viene “rac”-colto [“auf”-gelesen]* leggendo da altri scritti. Questo aspetto può essere compreso come indicazione al carattere intertestuale e quindi letterario del superuomo¹⁴³. Inoltre, il ‘superuomo’ è definito una ‘mera parola’; da un lato, tuttavia, le parole ‘mentono’ fondamentalmente, dall’altro il loro inventore è presentato come un mero parolaio. Riprendendo Shakespeare e le sue “parole, nient’altro che parole” Nietzsche ha scritto senza riguardi: “Sono un creatore di parole: che importano le parole! Che importo io!” (11.349; e poi ancora più chiaramente: “Sono soltanto un creatore di parole: che importano le parole! Che importo io!”

¹⁴² In M, nella Prefazione, si parla ad es. anche di “ponti di menzogne per vecchi ideali”.

* “Auf”-gelesen, mettendo in evidenza il prefisso “auf”, allude al doppio senso che l’Autore intende far emergere, nel senso di “raccogliere” e raccogliere dalla lettura: “lesen” significa leggere.

¹⁴³ Cfr. Haase (1984), p. 240.

13.20; 157)¹⁴⁴. Ma anche l'ombra di Zarathustra lo sa quando gli rinfaccia il suo fare nichilistico: "con te disimparai a credere nelle parole e nei valori dei grandi nomi" (4.340; 311).

– 4. Il superuomo scompare successivamente. Nella quarta parte dello *Zarathustra* non se ne parla più se non in forma parodistica¹⁴⁵.

– 5. Come Haase ha mostrato,¹⁴⁶ con gli studi filologici sui programmi nietzscheani per dare una forma letteraria al superuomo, diventa chiaro che – visto dalla prospettiva interna allo *Zarathustra* – la 'dottrina' del superuomo è inserita solo in modo strumentale. Gli uomini devono avere un'immagine consolatoria a cui potersi tener saldi (Cfr. 4.123), mentre Zarathustra può distruggere non curante tanto più in maniera radicale ogni progetto di senso. Era stato pianificato che la 'dottrina' del superuomo preparasse la "comunicazione" dell'"eterno ritorno", che non sarebbe mai stata assunta senza far credere alla speranza di una via d'uscita.

– 6. Come dimostra Haase diffusamente, l'immagine del superuomo nello *Zarathustra* è assolutamente non chiara. Haase lo descrive molto bene: "Le immagini velano più di quanto mostrino. La visione zarathustriana dell'uomo nuovo rimane per noi una figura ambigua. [...] Dall'istitutore del senso sulla terra non viene comunicata alcuna corporeità"¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Cfr. il capitolo: 'Poesia dalla debolezza' (III 3c).

¹⁴⁵ Cfr. il capitolo: 'Di topi e superuomini' (III 1c).

¹⁴⁶ Il chiaro studio, primariamente filologico, di Haase (1984) non è ancora esaurito nelle sue conseguenze dal punto di filosofico: esso viene ignorato per lo più da tutta la ricerca nietzscheana.

¹⁴⁷ Haase (1984), p. 244. La figura totalmente aspecifica del superuomo nello *Zarathustra* è una figura ambigua anche per il fatto che gli interpreti nietzscheani vogliono sottostare a tale inganno. Il 'superuomo' serve loro come superficie su cui proiettare i loro propri desideri. Sebbene il testo non dia dei concreti dati, i suoi interpreti sanno precisamente – e spesso in modo apodittico – affermare chi sia il superuomo e per che cosa debba stare.

Faccio alcuni esempi: "Nietzsche ha creato con la figura di Zarathustra un personaggio in cui si mescolano impegno morale e interesse pedagogico per l'unità. Zarathustra insegna con metafore e similitudini agli uomini una nuova morale che lui vive: la morale del superuomo come senso della terra"; Pieper (1985, p. 80).

Come per molti interpreti la dottrina del superuomo è centrale anche per Fleischer (1993), la quale scrive: "Lo *Zarathustra* pone il superuomo al centro" (p. 60), Zarathustra insegnerebbe "il superuomo come super-genere che si deve creare" (p. 67), per cui si dovrebbe considerare "l'insegnamento dell'eterno ritorno come momento di gestazione per la nascita del superuomo" (p. 75). Il superuomo riprenderebbe quindi "il posto degli 'dei'" (p. 95).

– 7. Nel rapporto sempre diverso di Zarathustra con gli uomini diventa visibile che il passaggio da questi al superuomo non può riuscire. Zarathustra all'inizio aveva confidato al popolo di avere ancora il caos in sé per partorire una stella danzante (Prol.), adesso lo nega e parla addirittura agli 'uomini superiori' in modo categorico¹⁴⁸. A loro e su di loro, che si caratterizzano per essere "gente

Anche Simon nella sua postfazione (1994) legge il suo concetto etico dentro lo *Zarathustra*: "Il 'superuomo' si dona agli altri senza riserve normative, rinuncia alla sua propria identità e parla per contraddizioni, se si *riassumono* senza la dovuta attenzione le differenze dei destinatari dei suoi discorsi e si comprendono come rivolti a lui. Il superuomo si 'lacerà' per gli altri" [??], (Simon, p. 360 e segg.). Cfr. anche Simon, p. 357: "Non è possibile chiarire in generale 'che cosa sia' il superuomo. È l'uomo che non si misura *generalmente* all'umano, a ciò che *dovrebbe* essere umano, ma che dice di 'sì' a se stesso su come lui sia a differenza da tutti gli altri uomini. È l'unico uomo inconfondibile che ha in sé il suo valore soltanto per il fatto di esistere. È di lui che si tratta alla fine in ogni morale". Cfr. anche Simon, p. 365: "Il 'superuomo' è piuttosto l'uomo che può amare gli altri nella sua individualità inconfondibile e afferma come siano anziché misurarli ad un ideale umano e quindi giudicarli. [...] Il superuomo nietzscheano non è un 'concetto'; ma una descrizione di un atteggiamento, di un comportamento, che può riuscire a qualcuno in 'giorni buoni'". [Cfr. il commento di Zarathustra: "Amare e tramontare: ciò va insieme dai secoli dei secoli. Volontà d'amore: è accettare di buon grado anche la morte. Questo io vi dico, codardi!" (4.157; 135)].

Gerhardt si mostra sempre irritato: "Perciò deve sorprendere il fatto che il profeta di Nietzsche Zarathustra cerca sempre di preparare un futuro che supera tutto ciò che immaginabile e che non può offrire niente di più astratto: l'avvento del 'superuomo'. L'irritazione si rafforza in relazione della equiparazione annunciata da Zarathustra di senso e superuomo [...], non si comprenderà cosa debba significare il fatto che il superuomo sia il 'senso della terra'" (1992b), p. 174 e segg. Tuttavia è sicuro del fatto che "la visione del superuomo" abbia "dei tratti evidentemente mitici. Anche in ciò essa ricorda le saghe degli eroi dell'epoca greco-arcaica" (Gerhardt, p. 180).

Anche l'«estetico» trova il suo modello di superuomo: "Il piacere estetico nella liberazione dionisiaca è possibile solo per un soggetto che riesce a compiere non soltanto il mero depotenziamento all'apparenza bella, ma anche ad affermarlo. Capace di affermazione della distruzione dionisiaca è però soltanto se raggiunge un'ultima 'liberazione e irresponsabilità' (FW 370; 247). Per tale soggetto estetico Nietzsche conia l'espressione 'superuomo'"; Menke (1993, p. 66). Questa lista può essere ampliata a piacimento.

¹⁴⁸ Alle volte la possibilità del passaggio era stata limitata al fatto di spiegare ai fanciulli che avrebbero potuto creare loro i superuomini: "Forse non voi stessi, fratelli! Ma potreste creare in voi i padri e gli antenati del superuomo: e questo sia il vostro creare migliore! –" (4.109; 90). Ciò che significa per loro, lo indica Zarathustra con la similitudine seguente: "Ah, uomini, nella pietra è addormentata un'immagine, l'immagine delle mie immagini! Ah, che essa debba dormire nella pietra più dura e più informe! E ora il mio martello infuria crudelmente contro la sua prigioniera. Dalla pietra un polverio di frammenti: che mi importa?" (4.111; 92). (Non è da supporre che i giovani se avessero visto bene tale immagine, sarebbero stati tentati dal suo messaggio. Non sarebbe non plausibile riconoscere in questo discorso la variazione cosapevole di Conrad Ferdinand

stanca e avvizzita" (4.353; 323), Zarathustra parla drasticamente e chiaramente tanto che il crollo drammatico di ogni visione positiva di una via che porti dall'uomo al superuomo, da lui rappresentata ancora come possibile, non può più essere contemplata: "Sempre di più, sempre migliori della vostra specie debbono perire," (4.359; 329), si dice, e "Non voi attendevo io qui, su questi monti" (4.350 e 351; 320). "In verità *voi* tutti sarete anche uomini superiori; [...] ma per me – voi non siete né elevati né forti abbastanza (351; 320). [...] E anche se mi appartenete, certo non siete il mio braccio destro. [...] Per le mie dottrine io ho bisogno di specchi lisci e puri; sulla vostra superficie anche la mia immagine stessa si deforma. Voi significate gradini: perciò non prendetevela con colui che, al di sopra di voi, sale alla propria altezza! (4.351; 321). Può darsi che un giorno dal vostro seme nasca per me un figlio autentico e un erede perfetto: ma questo è lontano. Voi stessi non siete coloro cui appartengono la mia eredità e il mio nome" (4.351; 321). "Io non voglio essere né significare luce per questi uomini di oggi. Costoro – io li voglio abbagliare: fulmine della mia saggezza! cava loro gli occhi!" (4.360; 329). "Non lasciatevi portare in alto, non mettetevi a sedere sulle schiene e le teste altrui! "Voi creatori, in voi vi è molto di impuro" (4.362; 332)¹⁴⁹.

Tali passi sono stati prodotti così in abbondanza in quanto in molte interpretazioni hanno un ruolo centrale le possibilità di sviluppo del tema degli 'uomini superiori' per costruzioni interpretative ottimistiche. Kaulbach ad esempio, le cui premesse sistematiche sono state discusse già ampiamente con le loro conseguenze, introduce un programma di generale ritrovamento del sé: "Lo Zarathustra di Nietzsche pretende dagli uomini di intraprendere da soli attivamente la via verso prospettive superiori su cui si incammina anche l'uomo superiore"¹⁵⁰. Oppure Bennholdt-Thomsen adatta benissimo al suo concetto interpretativo il fatto che Zarathustra alla fine smetta con i suoi monologhi per niente comunicativi, che per questo tali chiare distanze non vengono prese in considerazione

Meyer nella poesia *In der Sixtina*, in cui l'io poetico esige: "Qui, Maestro, hai bisogno del martello ormai./ Dio scultore, percuoti! Io sono la pietra").

¹⁴⁹ Nel lascito Nietzsche vede perfino una "Contraddizione fondamentale tra civilizzazione ed elevazione dell'uomo. È il tempo del *grande meriggio*, del *più fecondo rischiaramento: il mio tipo di pessimismo* – grande punto di partenza" (12.127; 114).

¹⁵⁰ Kaulbach (1990), p. 230.

dalla sua interpretazione. Ritiene “che Zarathustra trova ascoltatori al di là del cerchio ristretto dei fanciulli, si tratta di un successo pedagogico che deve rallegrarlo proprio perché ha lottato per tali ascoltatori [...] In generale un’autoconferma di Zarathustra sta proprio nell’incontro con gli uomini superiori nei colloqui che lui intrattiene con loro”¹⁵¹.

Riassumendo: non esiste alcun passaggio possibile dall’uomo al superuomo (come Fleischer, Gerhardt, Pieper, Müller-Lauter, Kaulbach, Heidegger ed altri attribuiscono). La metafora del superuomo è un’immagine linguistica ingannevole, un ‘ponte di menzogne’. Si deve dunque mettere in discussione anche il fatto che con il motivo del passaggio/superamento nello *Zarathustra* vada di conserva un programma etico nietzscheano. Nietzsche stesso lamenta già tali minimizzazioni: “– Dal mio concetto di «superuomo» Lei si è ricavata – cosa che non Le perdonerò mai – «una sovrumana impostura», qualcosa che stava in compagnia di sibille e profeti: mentre qualsiasi lettore serio dei miei scritti deve sapere che un tipo d’uomo che non provoca il mio disgusto è proprio il tipo opposto agli idoli ideali di prima, e somiglia cento volte di più a un Cesare Borgia che a un Cristo” (Lettera a Malwida von Meysenbug, 20. 10. 1888, KSB 8.457; 773)¹⁵².

¹⁵¹ Bennholdt-Thomsen (1974), p. 133. Similmente, da un punto di vista teologico, Meckel (1980) ‘insegna’ nel suo saggio dedicato alla problematica qui discussa: “Nel superuomo l’uomo invece può volersi, rimane riferito nel superuomo a qualcosa di ‘totalmente affine’ superandosi come dato già esistente. Creando se stesso in vista del superuomo l’uomo corrisponde a se stesso” (p. 184). Precisamente questo imparavano ‘gli uomini superiori’ (cfr. p. 202), i quali “rappresentano nella loro totalità l’uomo superiore, ovvero Zarathustra” (p. 204 e segg.), quando cantano con lui (p. 202). Zarathustra diventerebbe così “il creatore mistico e il mediatore dell’uomo nuovo” (p. 207).

¹⁵² Si aggiunga, inoltre, che Nietzsche ha depotenziato il concetto di superuomo dopo lo *Zarathustra* (anche in JGB) e lo impiega in modo più concreto di quanto non faccia in *Così parlò Zarathustra*. Per questo può introdurre l’esempio di Cesare Borgia è necessario tener distinto questo uso linguistico diverso. La deviazione conferma il fatto che il concetto di superuomo *zarathustriano* non può essere pensato come realizzabile. Invece la prima parte della lettera citata si riferisce all’effetto che ha prodotto la prima immagine del superuomo. In relazione a tali reazioni è evidentemente necessario per Nietzsche intervenire ed offrire un tipo completamente diverso il più possibile a morale, per così dire concreto come invece non avviene consapevolmente nello *Zarathustra*.

(e) *Zarathustra il profeta: Nietzsche contra Zarathustra*

“Il mio Zarathustra, con i suoi tre atti, è terminato [...]. È una specie di abisso spalancato sul futuro, qualcosa che atterrisce, proprio per la sua beatitudine (A Rohde, 22. 2. 1884, KSB 6.479; 486).

“Parlo come uno che ha avuto una rivelazione? Allora, disprezzatemi e non datemi ascolto. – Siete ancora fatti in modo da aver bisogno di dèi? La vostra ragione non è ancora giunta a provare ripugnanza per un nutrimento così cattivo e a buon prezzo?” (9.496; 382).

È ancora possibile credere a Zarathustra?¹⁵³ Per chiarire questa domanda è bene andare ad indagare da vicino come viene annunciato nello *Zarathustra*. È infatti non tanto per il travestimento dell'annuncio nella quarta parte dell'opera, quanto piuttosto dall'inizio è il modo in cui viene rappresentato a mostrarsi interessante. La sua parodia non ironizza soltanto l'essenza profetica prematura di Zarathustra, ma mette in luce la verità sulla discutibilità di qualsivoglia profezia. La sua alterazione ha quindi delle conseguenze e dà a conoscere qualcosa. Guardando indietro si riconosce adesso come il ruolo di Zarathustra sia stato fin da sempre inconsistente.

“Amo colui che getta avanti alle proprie azioni parole auree che mantiene più di quanto prometta” (4.17 e segg.; Prol. 4, 8-9). Zarathustra stesso parla come annunciatore del superuomo, all'inizio si prefigura un profeta e tramanda anche il criterio con cui i profeti devono essere misurati. Ma questo annuncio evoca fin da subito la domanda se e come può mantenere la sua parola. Già al paragrafo successivo della Prefazione la promessa utopica si trasforma. Anzi tutto si dice che la terra diventa “un tempo del superuomo” e che

¹⁵³ Dato che accade molto raramente che la credibilità di Zarathustra venga messa in dubbio negli studi nietzschiani merita di essere sollevata se un'interprete mette in dubbio perfino la notizia della morte di Dio giustamente: “In tutto il testo di ‘Così parlò Zarathustra’ [...] si trova il detto ‘Dio è morto’ soltanto due volte, una in un pensiero quando Zarathustra incontra il santo, ed una seconda volta come discorso indiretto di Zarathustra, mentre diffonde le dicerie del diavolo [...] Oltre a Zarathustra è evidente che solo il diavolo sapesse della morte di Dio. Quale grado di credibilità si può misurare in un'affermazione che si basa sul sentito dire e inoltre proviene dalla bocca del diavolo?” Haase (1996), p. 401.

Zarathustra ama coloro che si sacrificano per amore di questo futuro della terra. Il suo modo di parlare è caratterizzato esplicitamente come “scongiurare” (4.15; 8) e “insegnare” (4.16; 9); ma poi il tono cambia; fa una prognosi in cui descrive che cosa deve avvenire se gli uomini non colgono mancandola l’opportunità storica ‘di piantare il germe della speranza’, giacché “un tempo” il terreno non potrà più essere fertile. Tale prognosi viene presentata senza il condizionale con il tono della certezza minacciosa, in irritante contrasto con la speranza. “Guai, si avvicinano i tempi” viene detto, e non ‘altrimenti si avvicinano i tempi’. Zarathustra interrompe la sua tetra descrizione per mettere in testa al popolo il suo messaggio e quindi le sue premesse con l’imperativo implorando: “o vi dico: bisogna avere ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante. Io vi dico: voi avete ancora il caos dentro di voi” (4.19; 10).

Anche solo per l’impiego delle formulazioni bibliche il messaggio di Zarathustra svela la sua retorica discutibile. A quanto pare non afferma alcun fatto, bensì cerca di persuadere i suoi uditori con potere dicendo che necessitano ancora della capacità di creare qualcosa, – un’idea, che tuttavia sembra essere tutt’altro che credibile vista l’analisi di questo passo nel contesto della critica alla cultura. Si tratta chiaramente di sedurre i devoti con delle grandi visioni, di conquistarli con le parole affinché inizino a credere alla sua dottrina come ad una nuova verità. Ciò diventa chiaro anche grazie alla reazione successiva del popolo e del corso ulteriore dell’azione nello Zarathustra quando l’idea per cui gli uomini debbano essere nella condizione di preparare il superuomo va ad esaurirsi. Come abbiamo mostrato nel capitolo precedente, non solo gli stessi ‘uomini superiori’ non ne hanno l’affidamento, ma è la possibilità stessa che viene a mancare. Perciò gli ‘uomini superiori’ diventano gli ultimi uomini dai quali non deriva altro. Sono gli ultimi rappresentanti di un a specie in estinzione.¹⁵⁴ Zarathustra parla molto apertamente loro confronti come si vede dall’inizio: “E sul mercato si persuade coi gesti. Le ragioni, invece, rendono diffidente la plebe” (4.361; 330).

¹⁵⁴ Sulla forte intertestualità dell’‘ultimo’ e dell’‘uomo superiore’ nel contesto del romanticismo nichilistico e in particolare in Jean Paul, cfr. Birus (1996), pp. 38-42, che sottolinea il contrasto con vigore, mentre nella mia interpretazione sono presentati dei temi comuni molto affini. Cfr. sempre sul topos romantico dell’‘ultimo uomo’ anche il cap. 8 del bel libro di Koppenfels (1991).

Zarathustra parla essotericamente come profeta, la visione del superuomo non è qui che un gesto 'senza ragione' con cui far effetto sul popolo, ma che nel testo non è significativamente di alcun rilievo. Decisivo è vedere che il popolo non è affatto troppo stupido per le dottrine di Zarathustra, bensì queste non trovano terreno fertile sebbene vengano offerte in una forma appellativa. Ci si trova chiamati a trovare una motivazione per capire come mai le dottrine di Zarathustra non ricevano ascoltatori e anche per riconoscere che le dottrine vengano a buon diritto rimandate al mittente.

Le ulteriori irritazioni del Prologo testimoniano e approfondiscono il problema. È alquanto estraniante il fatto che la continuazione della prognosi di Zarathustra, la quale mostra la visione futura che deve suscitare terrore agli "ultimi uomini", di fatto sia una diagnosi critica del suo presente nota in tutti gli altri scritti nietzscheani. Si descrive la felicità dell'atmosfera accogliente con cui presso il popolo si suscita un'approvazione entusiasta di Zarathustra non intenzionale: "Guai! Si avvicinano i tempi in cui l'uomo non partorirà più stella alcuna. Guai! Si avvicinano i tempi dell'uomo più spregevole, quegli che non sa disprezzare se stesso. Ecco! io vi mostro l'ultimo uomo. «Che cos'è amore? E creazione? E anelito? E stella?» – così domanda l'ultimo uomo, e strizza l'occhio.

La terra allora sarà diventata piccola e su di essa saltellerà l'ultimo uomo, quegli che tutto rimpicciolisce. La sua genia è indistruttibile, come la pulce di terra; l'ultimo uomo campa più a lungo di tutti. «Noi abbiamo inventato la felicità» – dicono gli ultimi uomini e strizzano l'occhio.

Essi hanno lasciato le contrade dove la vita era dura: perché ci vuole calore. Si ama anche il vicino e a lui ci si strofina: perché ci vuole calore. [...]

Un po' di veleno ogni tanto: ciò rende gradevoli i sogni. E molto veleno alla fine per morire gradevolmente. Si continua a lavorare, perché il lavoro intrattiene. Ma ci si dà cura che il trattenimento non sia troppo impegnativo. Non si diventa più né ricchi né poveri: ambedue le cose sono troppo fastidiose. Chi vuol ancora governare? Chi obbedire? Ambedue le cose sono troppo fastidiose. Nessun pastore e un sol gregge! Tutti vogliono le stesse cose, tutti sono eguali: chi sente diversamente va da sé al manicomio" (4.19; 10-11). Ma alla moltitudine Zarathustra ha prospettato un'idea di felicità che gli corrisponde e riceve per risposta: "Dacci l'ultimo uomo, Zara-

thustra,» – così gridavano «fa' di noi degli ultimi uomini! E noi ti lasciamo il tuo superuomo!» (4.20; 12).

Se questa rappresentazione è giusta, siamo davanti ad un problema interpretativo ossia le speranze di Zarathustra sarebbero risposte in un passato fittizio in cui si potrebbe ancora credere a delle possibilità di sviluppo che nel frattempo sono definitivamente tagliate fuori. La figura di sarebbe quindi concepita come un eroe del passato che potrebbe avere ancora speranze oltre le quali è già transitato il processo storico della stesura del suo racconto. Zarathustra ha già appreso nei suoi 10 anni di solitudine sui monti, che l'ultimo uomo ha assunto il suo dominio da tempo. Per entrambi sarebbe egualmente fatale.

Zarathustra non è Nietzsche, anticipa un futuro che non è il presente di Nietzsche, i suoi cattivi presagi non si distinguono dalle diagnosi nietzscheane del presente. E Nietzsche non è Zarathustra, le sue visioni critico-culturali non lasciano alcuna possibilità alle speranze inattuali di Zarathustra, il partito contrario ha già avuto la vittoria da tempo.

Ci si vede confrontati con una differenza evidente tra Zarathustra e Nietzsche che sembra essere indicata nel testo stesso da nuance sottili nel tono. Il fatto che non si tratti di una mia speculazione tirata per i capelli, lo attesta un passo parallelo in cui Nietzsche tratta degli ultimi uomini. Prima però richiamiamo il contesto del Prologo (3. e 4.), in cui tra l'altro si dice: “Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo? Tutti gli esseri hanno creato qualcosa al di sopra di sé: e voi volete essere il riflusso in questa grande marea e retrocedere alla bestia piuttosto che superare l'uomo? Che cos'è per l'uomo la scimmia? Un ghigno o una vergogna dolorosa. E questo appunto ha da essere l'uomo per il superuomo: un ghigno o una dolorosa vergogna. Avete percorso il cammino dal verme all'uomo, e molto in voi ha ancora del verme. In passato foste scimmie, e ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia”. [...] Ecco, io vi insegno il superuomo!

Il superuomo è il senso della terra. Dica la vostra volontà: sia il superuomo il senso della terra!

Vi sconsiglio, fratelli, rimanete fedeli alla terra e non credete a quelli che vi parlano di sovraterrene speranze! Lo sappiano o no: costoro esercitano il veneficio. [...] [Trad. it. 5-6] “L'uomo è un cavo

teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso”. [Trad. it. 8].

Si confronti ora il passo con il commento che Nietzsche scrive nel 1881 (KSB 7.496) ed anticipa l’aforisma 49 [trad. it. 40-41] di *Aurora*:

“*Il nostro sentimento fondamentale: la nostra definitiva caducità.* Una volta si cercava di pervenire al sentimento della sovranità dell’uomo, indicando la sua *origine* divina: questa è ora divenuta una via proibita. Poiché alla sua porta c’è la scimmia accanto ad altri orribili animali, e digrigna intelligentissima i denti come per dire: non oltre in questa direzione! Così ora si tenta la direzione opposta: la strada *verso cui* va l’umanità deve servire a dimostrare la sua sovranità e la sua affinità con Dio. Ahimè anche così non si arriva a niente! Alla fine di questa strada c’è l’urna funeraria dell’ultimo uomo e dell’ultimo becchino (con la scritta “*nihil humani a me alienum puto*”). Per quanto alto possa risultare lo sviluppo dell’umanità – di quanto non fosse al principio – non c’è per essa alcun trapasso in un ordine più elevato, come non potrebbe la formica e il verme auricolare innalzarsi, al termine della loro “carriera terrestre”, all’affinità con Dio e all’eternità. Il divenire si strascica dietro l’essere stato: perché mai in questa eterna commedia ci dovrebbe essere un’eccezione per un qualsiasi piccolo astro, ed ancora per una piccola specie vivente su di esso? Basta con questi sentimentalismi!”.

Già questo passo così convincente dovrebbe bastare a mettere un’ipoteca su una corrente principale della ricezione zarathustriana (Gerhardt, Pieper), la quale proclama con ovvietà reiterata lo sviluppo dell’uomo come *telos* etico del ‘Nietzsche-Zarathustra’. Confrontando i passi paralleli e analizzando il linguaggio profetico si conferma anche su un piano contenutistico il risultato dell’indagine sull’insieme delle metafore del ponte e della discussione sistematica sul darsi una forma: il fatto che l’autosuperamento non possa riuscire e quindi non possa costituire l’obiettivo. Non porta oltre l’ultimo uomo e il suo ruolo di becchino. In un appunto del lascito Nietzsche aveva indicato al primo libro dello *Zarathustra*, apparentemente così ottimista, in questi termini: “Il primo libro come *necrologio* per la morte di Dio.” (9.579; 12[21]; 466).

All’attenta lettura dei discorsi di Zarathustra non potrà sfuggire il carattere ingannevole del diffuso ottimismo della promessa. L’uomo sarebbe una ‘corda sull’abisso’ e, completa Zarathustra: “La

grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto. Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione. Io amo gli uomini del grande disprezzo, perché essi sono anche gli uomini della grande venerazione e frecce che anelano all'altra riva" (4.17; 8).

Le metafore di Zarathustra sono duplici e presentano dei trabocchetti: coloro che vanno dall'altra parte non sono semplicemente coloro che attraversano un ponte, ma i morenti che passano in altro modo il fiume verso l'al di là, ("Coloro che tramontano, io li amo con tutto il mio amore: perché passano all'altra riva. –", (4.251; 229). Questa lettura viene confermata nello Zarathustra dal fatto che la metafora del ponte è strettamente collegata all'idea dell'andare dall'altra parte, del traghettare, con l'insieme di metafore della zattera, della barca o della barchetta, attraverso cui si pone inevitabilmente l'associazione con Caronte: "Ecco qui la barca, – essa va verso l'altra sponda, forse nel grande nulla" (4.259; 236). Come punto finale del superamento con la metafora del ponte si punta alla morte.

Si è accennato sopra al carattere tragico della metafora del ponte come metafora per la metafora. Essa rivela che le visioni di Zarathustra si debbono solo apparentemente al linguaggio e perciò non rappresentano alcuna via veramente percorribile. Inoltre ci si contrappone con questa tesi zarathustriana all'imperativo kantiano per cui non si debba mai trattare l'uomo solo come mezzo, ma anche come scopo¹⁵⁵. Zarathustra dice qui molto chiaramente che per lui

¹⁵⁵ È noto come una formulazione dell'imperativo categorico sia: "Agisci in modo da trattare l'umanità, tanto nella tua persona quanto nella persona di ogni altro, sempre nello stesso tempo come un fine, e mai unicamente come un mezzo", Kant, *Werke*, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. VII, *Fondazione della metafisica dei costumi*, p. 61. In un capitolo dello Zarathustra, intitolato "Il saluto", si propone come interprete che trasforma Kant uno dei re, che allude al famoso attacco dello scritto kantiano "Dovunque nel mondo [...] non è possibile pensare niente che non possa essere ritenuto buono senza limitazione alcuna se non una *volontà buona*" (*ivi*, p. 18), con le seguenti parole: "Nulla, Zarathustra, cresce sulla terra di più rasserenante che una elevata forte volontà" (4.348; 319). Ma ciò comporta poco a questo discorso che suona zarathustriano. Una tale comprensione soggettiva di forza e altezza è relativa. Anche alla debolezza ci si può sentire all'altezza in relazione a qualcuno più debole di noi, la "zanzara" di WL "nuota attraverso l'aria con questo pathos" e "si sente il centro – che vola – del mondo" (1.875; 355). Margot Fleischer (1993, cap. 11) ha perciò posto un problema di criterio: più potenza o meglio avere un sentimento di potenza più grande, sarebbe un criterio puramente formale e da commisurare soltanto a ciò che volta volta abbiamo di fronte. La "tesi dell'essere assoluto" condurrebbe ad un'aporia.

gli uomini sono valutabili solo come mezzi. Gli scopi si trovano al di là di loro stessi, in ogni modo si devono preparare in accordo al loro declino. Qui non si pone all'uomo alcun autosuperamento in vista verso un superomismo, al contrario: gli scopi consacrano i mezzi e con essi, quando è il caso, anche il tramonto dell'uomo. Quindi Zarathustra si affretta ad aggiungere alle sue profetiche esternazioni la seguente confessione: "Io amo coloro che non aspettano di trovare una ragione dietro le stelle per tramontare e offrirsi in sacrificio: bensì si sacrificano alla terra, perché un giorno la terra sia del superuomo. Io amo colui che vive per la conoscenza e vuole conoscere, affinché un giorno viva il superuomo. E così egli vuole il proprio tramonto" (4.17; 8).

Il fatto che qui non si tratti dell'idea nietzscheana ma venga rappresentata quella di Zarathustra, lo fa capire il 'passo che fa da commento' tratto da *Aurora* [45, 39-40], che viene prima di quello citato poc'anzi e che deve leggersi nel contesto di questo. Nietzsche si occupa anche qui del "pensiero dell'umanità autosacrificantesi. Ma a chi dovrebbe sacrificarsi? Già si potrebbe giurare che se mai apparisse all'orizzonte la costellazione di questo pensiero, la conoscenza della verità resterebbe l'unica immensa meta alla quale sarebbe proporzionato un tale sacrificio, poiché per essa nessun sacrificio è troppo grande. Frattanto non è stato ancora mai posto il problema in che senso siano possibili all'umanità, come ad un tutto, quei passi diretti a promuovere la conoscenza; tanto meno poi il problema di quale istinto conoscitivo potrebbe incalzare l'umanità fino al punto di farle offrire se stessa in olocausto, per morire con la luce di una saggezza precorritrice negli occhi".

A differenza del suo protagonista Zarathustra Nietzsche inserisce il pensiero della vittima nella tragedia conoscitiva e cerca le sue ragioni però 'dietro le stelle': fa del pensiero di un'umanità che si sacrifica una speculazione, un futuro totalmente irraggiungibile: "Forse, se sarà mai eretto a scopo della conoscenza un affratellamento con abitanti di altre stelle, e se per alcuni millenni il pro-

Non può definire oggettivamente alcuna misura per la potenza; anche il debole potrebbe ritenersi potente nei confronti di qualcosa che è più debole (p. 178). Questo problema non si pone solo per i deboli però. A Nietzsche non interessa soltanto il sentimento soggettivo della potenza, bensì il grado dell'essere potente che si realizza ogni volta. Così il re deve ascoltare se stesso nel dire che non è ancora così alto. Ma rispetto a che cosa? Agli scopi di Zarathustra. A questi dovrà quindi misurarsi Zarathustra stesso.

prio sapere verrà trasmesso da stella a stella: forse, allora, l'entusiasmo della conoscenza giungerà, come una marea, ad un tale punto combinato!"[M 45; 40-41]. Mai ci arriverà. Zarathustra si mostra però come se potesse esigere dall'umanità altri scopi, come doversi sacrificare per il superuomo a venire "una volta" e deve addurre motivazioni. Non può convincere, deve persuadere, sedurre a credere e si scontra così la sua propria esigenza di non voler avere alcun discepolo fedele. Il passo citato sempre, relativo alla pedagogia zarathustriana e che si trova alla fine della prima parte nel discorso "Della virtù che dona", recita: "Voi dite di credere a Zarathustra? Ma che importa di Zarathustra! Voi siete i miei credenti, ma che importa di tutti i 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" (4.101; 83). Non solo questo discorso si contraddice nel suo spirito per l'imperativo "vi ordino di" e per la trasformazione parodistica delle note parole di Cristo che riporta con un pathos reso ridicolo – esso smaschera al contempo il suo oratore e lo rende non credibile infatti Zarathustra aveva fino a quel momento sostenuto: Credetemi, fratelli! Era il corpo [...] Credetemi fratelli!" (4.36; 28).

La contraddizione tra i due atteggiamenti è marcata spiccatamente anche dopo il primo dei testi citati¹⁵⁶, quando all'inizio della seconda parte l'azione è avviata dalla preoccupazione improvvisa di Zarathustra per la diffusione della corretta fede nelle sue 'dottrine' nel mondo. Ha sognato un bambino che teneva davanti a lui uno specchio in cui si vedeva la smorfia del diavolo che lo atterriva. Non utilizza però il riflesso, come diceva poco prima, per cui ognuno dovrebbe anzitutto cercarsi e trovarsi, e sarebbe anche da aspettarsi, a seguire la tradizione, come possibilità della conoscenza di sé; Zarathustra interpreta invece, in modo sorprendente e altrettanto convincente, il volto del sogno come travisamento della sua dottrina: "Davvero, io comprendo anche troppo il segno e l'ammonimento di quel sogno: la mia dottrina è in pericolo. L'erba

¹⁵⁶ La contraddizione è resa esageratamente chiara dal fatto che una citazione dall'ultimo discorso della prima parte è messa prima al secondo come motto e solo quando mi avrete tutti rinnegato io tornerò tra voi" (4.101; 83).

maligna vuol passare per grano!” (4.105 e segg.; 87)¹⁵⁷.

Il fatto che vengano ora messi in gioco dei nemici ominosi, di cui non si era mai parlato prima, come sabotatori della dottrina, non rende più comprensibile l'interpretazione onirica di Zarathustra, bensì mostra al contrario che si debba deviare dall'interpretazione ovvia e apparentemente sicura: Zarathustra non è affidabile, il riflesso ha rivelato il verso volto per un momento, Zarathustra è colui che agisce in un modo e parla in un altro¹⁵⁸.

Poco dopo rimprovererà i filistei che dimorano nella “terra dell'educazione”, di essere incapaci di credere: “Perché così voi parlate: «Noi siamo in tutto e per tutto reali, e senza fede né superstizione»” [...] “Certo, come potreste essere capaci di credere, voi esseri dipinti a screzio! – voi che siete la pittura di tutto quanto fu creduto in passato! Confutazioni ambulanti siete voi della fede stessa” (4.154; 132). Non ad altri, ma a se stessi si dovrebbe credere, altrimenti si può solo mentire: “Osate almeno credere a voi stessi – a voi e alle vostre viscere! Chi non crede a se stesso, mente sempre” (4.158; 136).

L'attore però percorre la via al contrario, tenta di raggiungere la fiducia al di là delle proprie menzogne, cosa che nemmeno Zarathustra dice giustamente: “Il commediante ha spirito, ma poca coscienza dello spirito. Egli crede sempre a ciò con cui gli riesce di suscitare la fede più intensa – la fede in se stesso! Domani avrà una nuova fede e domani l'altro un'altra ancora più nuova. Simile al popolo, egli ha rapidi sensi, e umori mutevoli” (4.65; 51). Nella quarta parte Zarathustra fa l'incontro con questo bravo attore e mago. Questi intona una canzone che Zarathustra aiuta a ritmare con il bastone: “Tu, pavone tra i pavoni, mare di vanità, qual parte hai recitato davanti a me, cattivo mago, a chi ho dovuto credere, quando gemevi in quel modo?» «Io recitavo,» disse il vecchio «il penitente dello spirito: tu stesso una volta inventasti questa parola – il poeta, il mago che finisce col rivolgere il proprio spirito contro se stesso, il

¹⁵⁷ La discontinuità eclatante tra la fine del primo e l'inizio della seconda parte è messa in risalto anche da Conway (1990), p. 92 e segg., ma la interpreta dal punto di vista psicologico come autoinganno del protagonista e la prende come tappa dello *Zarathustra* inteso come romanzo di formazione.

¹⁵⁸ I “nemici” di Zarathustra non si ingannano, come la narrazione dei re dalla quarta parte conferma: “I tuoi nemici, infatti, ci mostravano la tua immagine nel loro specchio: in essa tu guardavi con una smorfia demoniaca e con un ghigno di derisione: tanto che noi avevamo paura di te” (4.307; 280).

trasformato che gela per la sua cattiva scienza e coscienza. E, confessalo: c'è voluto molto, Zarathustra, prima che tu capissi il mio artificio e la mia menzogna! Tu credevi alla mia afflizione [...] «Puoi avere ingannato anche gente più fine di me» disse duramente Zarathustra. «Io non sto all'erta contro i frodatori, io devo essere senza cautela: così vuole la mia sorte» (4.317 e segg.; 289-290). L'immagine dell'innocente che Zarathustra progetta di sé nel mago, è anch'essa una maschera che aveva messo già prima e che viene citata adesso in un discorso apparentemente autentico: «Questa è la mia prima accortezza verso gli uomini, che io mi lasci ingannare, per non essere costretto a stare in guardia contro gli imbroglioni» (4.183; 162). Zarathustra è lui stesso un poeta menzognero. Si definisce «il più malvagio di tutti i pescatori di uomini» (4.297; 271)¹⁵⁹, ride «per amore e malvagità» (4.348; 320) e spiega di essersi camuffato con «un'astuzia del mio discorso» (4.296; 270) e di parlare «pieno di gentilezza e anche di malizia» (4.320; 292). Assume inoltre molti altri ruoli, dice ogni volta di sé di essere un «Uno che vede e vuole e crea» (4.179; 156), «un buon pagliaccio allegro, un ballerino e vento e scapestrato, un qualche vecchio folle» (4.347; 318). È il pastore a cui il serpente striscia nelle fauci, si dà tra l'altro come «allegro vecchio folle Zarathustra» (4.393; 360), pescatore di uomini e pagliaccio (4.297; 359), profeta (Prol.), «viandante e indovino» (4.303; 276 e 366; 335). (In un appunto del lascito Nietzsche fa trapelare, quasi come pensiero recondito, che Zarathustra passa in diversi ruoli, per riuscire ad illudere gli uomini e accompagnarli alla morte: «è Zarathustra stesso il pagliaccio che con un salto supera il povero funambolo» [10.531; 190]. Anche questa citazione asserisce chiaramente ciò che sta sul cammino pericoloso [la corda, il cavo del funambolo] davanti agli uomini, i quali devono superarsi e diventare superuomini attraverso l'astuzia di Zarathustra)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ È significativo come le descrizioni di Zarathustra cambino ogni volta dall'inizio dei libri. Prima si dice che Zarathustra vuole regalarsi al sole poi che si paragona con un seminatore, che ha sparso i suoi semi, ed aspetta che questi germoglino (4.105), nel frattempo rinuncia a voler agire e diventa un viandante solitario (4.193 e segg.). All'inizio del quarto libro è diventato un pescatore che prepara esche. Qui non è rimasto niente del bravo maestro, che lascia ai suoi uditori la propria spiegazione.

¹⁶⁰ Già nel Prologo Zarathustra aveva annunciato: «Verso il mio scopo aspiro, sulla mia strada cammino; salterò oltre gli esitanti e i ritardatari. Sia la mia ascesa il loro tramonto! (4.27; 18). Questo si dice dopoché il giullare «cacciò un urlo diabolico e con un

Il mago pone l'attenzione su un problema fondamentale ovvero che non esistono verità a cui poter credere, nemmeno per Zarathustra. Quando il mago imita Zarathustra, questi è irritato perché deve vedere che non deve distinguersi più dalle "monete false". Poco dopo Zarathustra assumerà nella caverna il suo ruolo di folle nella rappresentazione che viene indicata esplicitamente come "spettacolo" (4.346). Ma, in tal modo, si introduce anche lui nel paradosso dell'attore.

I pensieri nietzschiani girano sempre più intorno al "problema del *commediante*". Alla luce di queste riflessioni le trasformazioni zarathustriane e le arti della metamorfosi fanno eccezione e si presentano come estremamente discutibili, infatti "– la "disonestà", la tipica energia di metamorfosi" è considerata "come *difetto di carattere*", sono state generate da una "mancanza di pudore". Valgono gli esempi del "pagliaccio, del satiro, il buffone, il Gil Blas, il commediante, che recita la parte dell'artista" (13.530; 17 [9]; 320).

Dopo aver rivelato le vecchie verità come menzogne, neanche Zarathustra può offrire come consolazione e rimedio delle parole, nuove menzogne che sembrano seducentemente splendidi: "In verità, vi ho tolto un centinaio di parole e i balocchi più cari alla vostra virtù; e ora siete incolleriti con me, come dei bambini. Giocavano in riva al mare – ecco, venne l'onda e trascinò via nel suo fondo i loro giuochi: e ora piangono. Ma la stessa onda deve portare loro nuovi trastulli, e nuove variegate conchiglie rovesciare ai loro piedi!" (4.123; 102).

Se non esistono più verità sicure, nascoste divinamente non è importante che sia vera una posizione ma che appaia e che sia credata come tale. (Cfr. B 6.485 sull'eterno ritorno). Zarathustra diventa sempre più folle nei suoi tentativi vani di trovare fede per le sue verità, di sedurre alle sue verità, di disporre esche da pescatore (4.297; 271).

Nel seguente passo si chiarisce che è lecito prestare fede a Zarathustra per quanto riguarda una sentenza alata dalla sua bocca: "E per fare appello in questo caso all'autorità mai valutata abbastanza, di Zarathustra: Zarathustra arriva a testimoniare di sé: "io crederei solo a un dio che sapesse *danzare*" ...

salto superò colui che gli ostacolava il cammino" ed ha fatto così precipitare il funambolo (4.21; 12-13).

Detto ancora una volta: quanti nuovi dèi sono ancora possibili! – Zarathustra stesso è invero solo un vecchio ateo. Lo si intenda bene! Zarathustra dice sì che *crederebbe*; ma Zarathustra non *crederà*...” (13.526; 316).

Nemmeno Zarathustra crede alle proprie verità. Se lo si vede come profeta non ci si deve lasciar ingannare, è soltanto un ruolo e ed è anche poco convincente. Nietzsche stesso dice in modo inconfondibile che cosa pensa dei profeti: “La più grande di tutte le presunzioni è infatti il voler essere un profeta, e di conseguenza appare ridicolo il dichiarare che non si vuole essere tale” (1.645; 83). Anche le informazioni che Nietzsche fornisce sul suo “Vangelo di Zarathustra” sono da prendere con grande cautela. Nietzsche ammonisce piuttosto spesso dal prendere le sue autorappresentazioni per oro colato: “Del resto parlo di me stesso con tutta l’«astuzia» psicologica e la serenità possibile – non vorrei assolutamente presentarmi agli uomini come profeta, mostro e spauracchio morale” (KSB 8.462, 777; su EH).

Se la figura di Zarathustra è caratterizzata nella ricerca come profeta e più precisamente come profeta di Nietzsche (per es. da Gerhardt)¹⁶¹ si commette un grave errore giacché ci si potrebbe richiamare ad altre testimonianze che Nietzsche dà di sé: “Qui non parla un «profeta», uno di quegli spaventosi ibridi di malattia e volontà di potenza che vengono chiamati fondatori di religioni” (EH Pref 4; 251).

Anche qui le testimonianze che Nietzsche fa di sé apertamente parlano in modo contraddittorio¹⁶² e si devono ad intenzioni diver-

¹⁶¹ Ad esempio Gerhardt (1992), p. 174. Cfr. anche: Tracy Strong (1988), p. 154 o Pütz (1967), p. 42 e segg.: “Tutti i mezzi stilistici sono al servizio della *dottrina*. Il linguaggio della Bibbia di Lutero è il grande modello e viene imitato (cfr. Vitenz); così si forma una nuova verità nella tradizione della rivelazione e ne richiede lo stesso rango”.

¹⁶² Cfr. ad esempio di contro: “Ho dovuto rendere onore a Zarathustra, un Persiano: i *Persiani* hanno per primi *pensato* la storia a grandi linee. Un susseguirsi di sviluppi, a ognuno di essi è preposto un profeta. Ogni profeta ha il suo *Hazar*, il suo regno millenario. –” (11.53; 44); e: “Tutto l’atteggiamento profetico e taumaturgico, la collera, l’evocazione del giudizio sono un’orribile corruzione” (13.158; 362); e “– Dal mio concetto di «superuomo» Lei si è ricavata – cosa che non Le perdonerò mai – «una sovrumana impostura», qualcosa che stava in compagnia di sibille e profeti” (KSB 8.457; 773); anche: “Non lasciamoci indurre in errore: i grandi spiriti sono degli scettici. Zarathustra è uno scettico. La gagliardia, la libertà che nascono dalla forza e dall’eccesso di forza dello spirito sono dimostrate dalla scepse. Gli uomini della convinzione non sono da prendere in alcuna considerazione per tutto quanto è fondamentale sul valore e disvalore. Convinzioni sono carceri” (AC 54; 226).

se per cui soltanto il paragone tra le diverse posizioni nietzscheane dentro e fuori lo *Zarathustra* rimane possibilità legittima delle interpretazioni. Abbiamo mostrato nel cammino compiuto da Zarathustra che questi diventa sempre più ridicolo e discutibile nel suo ruolo di profeta con lo svolgersi dell'azione. Con riferimento all'inizio con questo sapere finale è da interrogare a ritroso la sua apparizione all'inizio del libro. Se si prendono in considerazione, inoltre, gli scritti a commento che si relazionano *contenutisticamente* alle varie azioni presentate e ai pensieri espressi, la distanza critica che Nietzsche assume rispetto alla nascita del suo eroe diventa ancora più chiara. Il seguente passo è leggibile come una descrizione della situazione iniziale di Zarathustra: "Vivere appartati e credere. Il mezzo per diventare il profeta e il taumaturgo del proprio tempo, è, oggi, ancora quello dell'antica età: si viva appartati, con poche cognizioni, qualche pensiero e molta boria" (M 325; 191).

Volendo indicare Zarathustra come profeta, ecco che rimane solo una definizione che ne dà Nietzsche stesso e che riesce a centrare la figura di Zarathustra nei suoi molteplici lati e che gli può essere legittimamente applicata: il profeta "cioè critico e satireggiatore del momento) che fu Isaia. – Ma ogni speranza restò inadempita" (AC 25; 183)¹⁶³.

5. L'arte considerata dall'ottica della cultura / La forma artistica della decadenza: lo stile barocco nella poesia

"Posso soltanto destare il ricordo – non mi è dato di più!" (FW 286; 165).

I processi estetici descritti possono essere determinati anche da un punto di vista teorico-culturale. Fino ad ora abbiamo posto la domanda su come l'arte cambi dopo la 'morte di Dio', – e questo è infatti il presupposto di partenza dello *Zarathustra* –, ovvero quale comprensione di sé, quali mezzi rimangano all'arte dopo la distru-

¹⁶³ Cfr. anche: "I profeti erano critici e satirici, anarchici; in fondo non avevano nulla da dire [...]. Ma tutto ciò non si compì" (13.170; 374).

zione dei fondamenti fino ad ora vigenti. Come reagisce l'arte, come riflette sulla nuova situazione, come cerca di corrispondere? Si può stilare la seguente lista: 1. La critica alla conoscenza recide all'arte le sue radici metafisiche. 2. L'arte, adesso priva di basi, si rende autonoma. Perde i compiti che aveva prima, i poeti non sono "più degli insegnanti" (Cfr. VM 172). L'arte si guarda indietro¹⁶⁴, come ricordo dell'arte vera, – il suo *modus* è la malinconia, il suo procedimento quello della dissoluzione. L'arte tematizza in questo modo la situazione acuta, è sia il suo sintomo che la sua diagnosi, essa "*interpreta*", come dice Nietzsche stesso, "nel suo perire, nel suo nascere, nel suo divenire" (MA I 221; 155). In tal modo diventa filosofica.

Nietzsche ha pensato in particolare la quarta parte dello Zarathustra con le caratteristiche di un'estetica della decadenza: "Zarathustra diventa gradualmente più grande – e la sua dottrina si sviluppa parallelamente. Il 'ritorno' illumina, come il sole al tramonto, l'ultima catastrofe" (10.151; 139). "In Zarathustra 4: il grande pensiero come *testa della Medusa*: i tratti del mondo si irrigidiscono, un'agonia raggelata" (11.360; 33); "disse tutto ancora una volta (ritornando come il capo della Medusa" (11.344; 14).

Il motivo della testa di Medusa che pietrifica tutto e in particolare quello del sole serale¹⁶⁵ sono impiegati spesso da Nietzsche per interpretare una situazione in cui la vita è già passata, dato che le sue radici sono già state recise irrimediabilmente. Come riflesso suc-

¹⁶⁴ "*L'al di là nell'arte*. – Non senza profondo dolore si ammette che gli artisti nel loro più alto volo hanno portato a celeste trasfigurazione proprio quelle idee che noi oggi riconosciamo come false: essi sono gli esaltatori degli errori filosofici e religiosi dell'umanità, e non sarebbero potuti esserlo senza la fede nell'assoluta verità di quegli errori. Ma, se in genere diminuisce la fede in una tale verità, se impallidiscono i colori dell'arcobaleno sugli ultimi confini dell'umano conoscere e fantasticare, allora non potrà mai più fiorire quella specie di arte che, come la *Divina Commedia*, i quadri di Raffaello, gli affreschi di Michelangelo e le cattedrali gotiche, presuppone un significato non solo cosmico, ma anche metafisico degli oggetti d'arte. Del fatto che sia esistita una tale arte, una tal fede di artisti, si farà una commovente leggenda" (MA I 220; 152).

¹⁶⁵ Anche qui Nietzsche opera con un topos apocalittico, che riguarda l'intera Europa, caricato fortemente a livello intertestuale, del romanticismo nichilistico. Per questo cfr. Koppenfels (1991), cap. 8: "Il tramonto romantico [*Le coucher du soleil romantique*]. Immaginare la fine del mondo a partire dallo spirito del romanticismo visionario [*Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik*]" pp. 245-290, in part.: p. 249 e segg. Come motivo centrale dello scomparire e del "vuoto metafisico" in Goethe, Baudelaire e Nietzsche è usato il sole che tramonta: Bohrer (1996), p. 51, pp. 223 e segg., p. 394, p. 440, p. 445 e segg. e p. 483 e segg.

cessivo della felicità definitivamente perduta, possono durare per un po' solo delle illusioni di vitalità che devono però rompersi volta volta inevitabilmente. Nell'aforisma, già ampiamente discusso, *Quel che significa la nostra serenità* [§ 343] della *Gaia scienza*, questo viene esposto sulla base dello spirito libero, il quale per la gioia sulla sua liberazione riuscita dalle tradizioni sottostà ad un miope ottimismo e si illude sulle terribili conseguenze a lunga scadenza che avranno l'evento della 'morte di Dio'. Un appunto preparatorio al famoso aforisma *L'uomo folle* mette in luce questa nuova situazione:

"Ancora non vediamo la nostra morte, la nostra cenere, e questo ci inganna e ci fa credere di essere noi stessi luce e vita – ma non è che la vecchia vita nella luce di un tempo, l'umanità passata e il Dio passato, i cui raggi e bagliori continuano a giungere fino a noi – anche la luce vuol tempo, anche la morte e la cenere vogliono tempo! E da ultimo, noi che viviamo e splendiamo, che ne è della nostra forza luminosa? In compenso con quella delle generazioni trascorse? È qualcosa di più di quella luce grigio cenere che la luna riceve dalla terra illuminata?" (9.631 e segg.; 519).

È anche per l'arte il momento del suo "tramonto" nella cui luce si vedrà l'artista soltanto "come una magnifica reliquia". L'arte viene lambita adesso "dalla magia della morte" e per la sua apparenza si ritiene: "Il sole è già tramontato, ma il cielo della nostra vita arde e risplende ancora di esso, sebbene non lo vediamo più" (MA I 223; 158).

La forma artistica che si addice ad una simile epoca è lo stile barocco. Nell'aforisma intitolato *Dello stile barocco*, in cui Nietzsche traspone come prima cosa il concetto di barocco nella letteratura¹⁶⁶ e lo impiega in modo provocatorio e non peggiorativo, si dice che questo "nasce dallo sfiorire di ogni grande arte [...], come un fenomeno naturale a cui si guarderà sì con malinconia, perché precorre la notte, ma insieme come ammirazione per i surrogati artistici espressivi e narrativi ad esso propri. Ad essi appartiene già la scelta di soggetti e argomenti di massima tensione drammatica; [...] l'eloquenza delle forti passioni e gesti, del brutto-sublime delle grandi masse e soprattutto della quantità in sé [...]; le luci di crepuscolo, di trasfigurazione o di incendio su forme così rilevate" (VM 144; 56).

Adesso, "se il filo dello sviluppo è una volta strappato", anche il più talentuoso porta "avanti soltanto un continuo sperimentare"

¹⁶⁶ Cfr. Barner (1970), pp. 3-21.

[...] “Ma per quanto ancora? La sopravveniente ondata di poesia di tutti gli stili di tutti i popoli dovrà a poco a poco dilagare ancora su tutta la terra” (MA I 221; 154). Ora inizia la fase dei “viziati, raffinati, epigonal” e con riferimento chiaro allo *Zarathustra* Nietzsche specula: “Forse sarebbe lecito promettersi ed escogitare qualcosa di simile anche per il mondo della *parola* cioè che venisse un giorno un poeta-filosofo temerario, raffinato e “nato tardi” fino all’eccesso, ma capace di parlare il linguaggio dei moralisti popolari e dei sant’uomini di una volta, di parlarlo con tanta spregiudicatezza, originalità, entusiasmo e allegra franchezza come se fosse egli stesso uno dei primitivi; offrendo però a chi avesse altre orecchie dietro le orecchie un godimento senza pari, e cioè quello di sentire e di sapere ciò che in tal caso veramente accade – come qui la forma più atea e meno santa del pensiero moderno venga costantemente ritradotta nel linguaggio del sentimento che parla dell’innocenza e del mondo primitivo – e di gustare in questo sapere tutto il segreto trionfo del tracotante cavaliere che ha eretto davanti a sé questa difficoltà, questo ostacolo, e che è passato oltre l’impossibilità stessa. –” (12.239 e segg.; 227-228).

È decisivo qui non equivocare Nietzsche: egli parla di una ritraduzione e non di un ritorno al passato¹⁶⁷. È come se adesso si approdasse ad una nuova innocenza e lo si fa proprio servendosi di questa illusione della “forma più senza dio e profana”, cioè si compie un inganno raffinato.

Come dice Nietzsche, lo stesso Goethe nel mezzo alle rovine della tradizione era riuscito soltanto questo, “restituire, con la fantasia dell’occhio, l’antica perfezione e interezza, se la forza del braccio si fosse rivelata troppo esigua per costruire là, dove già solo per distruggere, erano già state necessarie forze così immani” (MA I 221; 156). Una tale arte non crea niente di nuovo. E la seguente caratteristica riguarda anche lo *Zarathustra* – nonostante o anche proprio per questo motivo – per il suo pathos costante del creare: “Non individui, ma maschere più o meno ideali; non una realtà, ma un’allegorica generalità; caratteri dell’epoca, colori locali, attutiti o resi mitici fin quasi all’irricognoscibile; [...] in ogni altro senso diverso da quello artistico; non soggetti e caratteri nuovi; bensì quelli antichi, da gran tempo abituali, in una sempre nuova elaborazione e vivificazione”

¹⁶⁷ Come ad es. Olzien (1941), p. 52.

(MA I 221; 156). Neanche i personaggi che animano lo *Zarathustra* sono viventi, essi non sono comprensibili come individui, assumono ruoli, cifre, stanno per i pensieri sono soltanto delle maschere senza sangue, come anche diventa chiaro per gli 'uomini superiori'¹⁶⁸.

Per il profano tale arte appare più vivace che mai, ma l'artista sa che la pienezza è soltanto suggerita, che ci si trova nell'epoca della decadenza. Anche altrove Nietzsche questa intonazione artistica che applica nello *Zarathustra* stesso, nel suo libro 'per tutti e per nessuno': "*La mancanza di misura come mezzo artistico*. – Gli artisti comprendono bene che cosa vuol dire: sfruttare la mancanza di misura come mezzo artistico per produrre l'impressione di ricchezza. È questa una delle innocenti. È questa una delle innocenti astuzie per sedurre le anime di cui gli artisti devono intendersi: giacché nel loro mondo, in cui si mira all'apparenza, i mezzi dell'apparenza, anche, non devono necessariamente essere genuini" (VM 154; 59).

A questo risultato ha portato anche la mia analisi dell'insieme di metafore del dono e della pienezza nello *Zarathustra* attraverso cui si mostra un rapporto di corrispondenza tra l'impiego di queste metafore e le riflessioni teorico-culturali di Nietzsche.

Lo stesso vale per l'intera composizione antiorganica dell'opera zarathustriana. È un carattere assolutamente peculiare il fatto che nella ricerca nietzscheana si classificasse come barocco lo stile

¹⁶⁸ Per Nietzsche ciò vale per tutti i personaggi ideati dai poeti: "Molta illusione è insita in questi caratteri creati dagli artisti: non sono affatto dei corposi prodotti naturali" (MA I 160; 127). In un altro passo parla di come i movimenti di restaurazione si rivolgano al passato nel tentativo di "dare nuova vita ad uno stato spirituale e sociale che esisteva prima dell'ultimo". E di loro "sembra anche che riesca una breve risurrezione dei morti"; tali movimenti avrebbero "il fascino del ricordo pieno di sentimento, del nostalgico desiderio di ciò che è quasi perduto, del rapido abbraccio di una felicità di attimi. A causa di questo singolare approfondirsi del sentimento, arte e poesia trovano proprio in tali periodi transitori e quasi di sogno un terreno naturale: come sulle più erte pendici dei monti crescono le piante più delicate e rare". Anche così tale modo di pensare ammalia "alcuni buoni artisti" a prepararsi un "angoletto e giardinetto tranquilli", "dove poi raccoglierà intorno a sé i resti umani di quell'epoca storica in cui si sente a suo agio e unicamente davanti ai suoi morti, semimorti e stanchi morti. Farà risuonare i suoi accordi d'arpa, magari con il menzionato effetto di una breve resurrezione dei morti" (VM 178; 71). Proprio tali scenari sono stati rappresentati da Nietzsche nella quarta parte dello *Zarathustra*, come nel caso degli uomini superiori che non sono altro che i disarmati rappresentanti della cultura soccombente di un tempo, degli incantatori che suonano l'arpa e intonano il canto della malinconia (Cfr. 4.371).

dell'opera¹⁶⁹, ma nelle interpretazioni si ignorassero del tutto tali esiti, nella misura in cui ci si era avvicinati allo Zarathustra senza idee preparatorie da un punto di vista descrittivo-letterario. Il motivo può risiedere nel fatto che la critica nietzscheana a Wagner ha reso gli interpreti ciechi davanti al fatto che i sintomi della *décadence* mostrati nell'arte wagneriana riguardano anche il loro stile proprio dell'opera zarathustriana: "Da che cosa è caratterizzata ogni *décadence* letteraria? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto, – il tutto non è più tutto. Ma questa è l'allegoria di ogni stile della *décadence*: sempre anarchia atomistica, disgregazione del volere [...]. La vita, la uguale vitalità, la vibrazione e l'esuberanza della vita compressa negli organismi più piccoli, e il resto povero di vita. Ovunque paralisi, pena, irrigidimento oppure inimicizia e caos: entrambe le cose sempre più balzano agli occhi, quanto più elevate sono le forme della organizzazione verso cui si ascende. Il tutto non vive generalmente più: è giustapposto, calcolato, posticcio,

¹⁶⁹ Cfr. ad es. Morawa (1958), p. 21 e segg. sulla "pienezza barocca del materiale" e sui "valori estremi del contrasto" così come, p. 50 e segg., sull'"impulso dinamico del barocchese" dell'opera zarthustriana. Goth (1970), dopo aver imputato a Nietzsche l'ideale classicistico della 'brevitas', constata non più neutralmente, ma criticamente, p. 99 e segg., una perdita della funzione dello stesso, dato che tale ideale non corrisponde "alla chiarezza dello stile docere" e nello *Zarathustra* agirebbe "in modo piuttosto imbarazzante e con atteggiamento". Lo scopo di tale linguaggio sarebbe "non la comprensibilità, ma la suggestione: le ripetizioni stancanti, le serie di immagini e i giochi di parole devono rendere l'oggetto non più chiaro, ma più facile da ricordare". Dominerebbe in lui una "retorica andata a male", non una "oikonomia, bensì una amplificazione, una gioia della pienezza di motivi eccitanti e ripetizioni, che è dovuta al 'muovere' piuttosto che al 'docere', quasi 'wagneriana'". Il risultato di Goth è: nello 'Zarathustra' non sarebbe realizzato il grande stile, "bensì" una "corrupta eloquentia impiegata da Nietzsche in modo peggiorativo su Wagner e la modernità" (p. 70). Nietzsche sarebbe "rimasto vittima del pericolo di quella virtuosità, che aveva sempre criticato a Wagner, ovvero l'effetto ad ogni costo" (p. 101).

In questo contesto la recensione di Holger Schmid a Groddeck (1991) merita di essere menzionata. Le numerose descrizioni di Groddeck, che riguardano i manierismi linguistici autoreferenziali nei *DD*, vengono interrogate con ragione da Schmid sul loro senso. Schmid problematizza proprio nell'interpretazione di Groddeck quella corrispondenza che si mostra tra le analisi critiche nietzscheane dell'arte wagneriana e la sua prassi. Cfr. Schmid (1995), pp. 146-148. Schmid cita esattamente le lacune esplicative che Groddeck, lascia aperte e che la mia interpretazione cerca di colmare, sebbene dedichi allo 'stile barocco' di Nietzsche un intero *Excursus*, Groddeck (1991), Bd. 2, pp. 42-46.

un prodotto artificiale. –” (FWA 7, 6.27; 19-20).

A fatica si potrebbe immaginare che Nietzsche stesso si serva dei mezzi artistici che critica in Wagner; che dalla parte della filosofia si imputasse allo *Zarathustra* dall'inizio un'estetica classica senza considerarlo più da vicino, come ideale, raggiunto o mancante. Agli interpreti deve essere sfuggito che Nietzsche stesso si colloca nell'epoca della decadenza apertamente con l'impegno consapevole proprio di questi procedimenti artistici, rendendo tale epoca trasparente a partire dal suo interno. La critica nietzscheana a Wagner non è l'espressione di una faida personale¹⁷⁰, anche se gli apologeti di Wagner la hanno sempre dipinta così. Nell'arte wagneriana Nietzsche fa la diagnosi di una decadenza culturale generale, la quale non si arresta nemmeno davanti alla sua poetica, ma al contrario si radicalizza nell'opera. La differenza con Wagner consiste nel fatto che Nietzsche accetta tale decadenza culturale come un *factum* e non si piega alla finzione, si starebbe sopra i percorsi oggettivi e si potrebbe superare la *décadence* con le proprie forze attraverso nuovi miti e grandi gesti.

Sulla base delle diverse prospettive esoteriche ed essoteriche esplicitate dall'impressione della pienezza, ed evocate dallo *Zarathustra*, è difficile concepire una tale opera d'arte per tutti e per nessuno; gli interpreti che non considerano la forma si lasciano sempre ingannare, prendono l'immediatezza per oro colato e possono richiamarsi solo a singoli passi. Tuttavia ci si deve stupire per la testardaggine con cui nella ricerca nietzscheana ci si sia interessati primariamente al 'contenuto'. Rimane il sospetto fondato per cui ci si attenga ad un'ideologia del contenuto in quanto i risultati (le 'grandi dottrine ed i messaggi di guarigione del Nietzsche-Zarathustra'), verrebbero incontro ai propri desideri giacché la non volontà, che si insinua sempre, non può spiegare a se stessa diversamente quando le si rammenta l'artificialità dell'arte.

¹⁷⁰ Cfr.: “Chi sa qualcosa di me, può fare il ragionamento inverso. Non ammetto inimicizia delle cose, finché vi sia invischiata la minima discordia delle persone [...] Un altro caso: ho conservato dei miei rapporti con Wagner e la signora Wagner, solo i ricordi più lieti ed elevati; ma proprio questa circostanza mi ha permesso la necessaria neutralità dello sguardo per vedere e forse per risolvere il problema Wagner in genere come problema di cultura...” (13.623; 390).

Excursus sul congedo (sulla teoria del lutto di Karl-Heinz Bohrer)

Con l'uscita del libro di Karl Heinz Bohrer, intitolato "Il congedo. Una teoria del lutto" [*Der Abschied. Eine Theorie der Trauer*]¹⁷¹ è presente da poco nel panorama della teoria letteraria un confronto con l'estetica nietzscheana che nei suoi *risultati* si avvicina molto alle mie posizioni. Perciò vorrei discutere l'approccio di Bohrer in forma sintetica in un excursus.

L'aspetto più rilevante dell'«estetica del congedo» di Bohrer è, detto in breve, la seguente: ci sono due modi per riflettere sul prendere congedo nella coscienza moderna. L'uno è il tentativo di ricordare la perduta sostanzialità con nostalgia o riprodurla utopicamente, l'altro è l'accettare e il tener fermo il fatto che il mito è perso in modo irrimediabile. In tale coscienza della irreversibilità Bohrer intravede il criterio decisivo dell'estetica moderna. In ciò si incontra con i risultati del mio studio sulle figure dell'autosuperamento, che ho descritto come figura del pensiero antihegeliana e che porta conseguentemente al nichilismo, e ai risultati del presente studio. Anche nel saggio "*Congedo dal romanticismo nella poesia. Il componimento poetico nietzscheano: 'Un viandante cammina nella notte'*"¹⁷², arrivavo a dire che la conoscenza della perdita definitiva della patria mitica è il modo precipuo della riflessione nietzscheana. Ciò che differenzia la mia interpretazione da quella di Bohrer è tuttavia il metodo e l'esigenza di una fondazione filosofica.

Bohrer crede che tale coscienza radicale della vanità di ogni tentativo di recupero possa essere formulata solo all'interno dell'arte¹⁷³, e che i filosofi invece neutralizzino subito la negatività artistica dal punto di vista della storia della filosofia, – cosa che Bohrer mostra in modo esemplare nelle interpretazioni, di fatto manchevoli, di Benjamin sulla poesia di Baudelaire –. Ma si insinua a sua volta l'errore di equiparare la filosofia in generale (in modo di per sé ottimistico) con la storia della filosofia. Anche se descrive i procedimenti estetici come forme della riflessione, Bohrer tiene ferma la fatale distinzio-

¹⁷¹ Bohrer (1996).

¹⁷² Verf. (1996 a), p. 193-206.

¹⁷³ Cfr. Bohrer: (1996), p. 35: "La filosofia non tollera evidentemente il pensiero della sparizione che la letteratura invece espone come pensabile poiché esso non è un pensiero per la letteratura bensì un'emozione". Non è "concepibile per un teorico il fatto che un pensiero sia transitorio".

ne tradizionale tra filosofia e arte. Mostrando le figure dell'autosuperamento si presenta un certo teorema che fonda filosoficamente l'impossibilità di qualsivoglia tentativo di restituzione o di utopico progetto di senso.

Bohrer ha sviluppato sì unicamente un fiuto per l'insieme nichilistico metaforico dello *Zarathustra*, ma si accontenta di mostrare soltanto la posizione negativistica nietzscheana. Non si interessa quindi al calcolo compositivo del testo. Con Nietzsche è possibile però andare oltre e mostrare come la filosofia tradizionale debba portare come conseguenza al nichilismo e come trapassi nella forma estetica corrispondente con lo *Zarathustra*. I risultati estetici di Bohrer non devono perciò essere usati contro la teoria, bensì troverebbero un fondamento teoretico proprio con Nietzsche. Allora anche la teoria della modernità, proposta da Bohrer, potrebbe essere ricostruita filosoficamente e poste su un fondamento teoretico solido le sue descrizioni dei procedimenti estetici.

Anche Bohrer riconosce che esistono in Nietzsche prospettive diverse sul tramonto. Dopo aver stabilito che al motivo del sole calante in alcuni passi segue quello del sole che sorge, si chiede a buon diritto: "Che cosa vale alla fine: il tramontare o il sorgere?".¹⁷⁴ Una volta riconosciuto il prospettivismo estetico come fondamentale per il modo nietzscheano di filosofare, sembra che non sia possibile teoricamente alcuna decisione. Giacché dipenderebbe ogni volta dal punto di vista per cui pesi di più l'uno o l'altro motivo, anzi il possibile cambiamento di punto di vista parlerebbe come tale contro la scelta della visione di una fine assoluta e anche la metafora del sole che tramonta, considerata di per sé, evocherebbe la metafora del sole che sorge. Come Bohrer credo che l'interpretazione positiva si riveli alla fine sbagliata. Bohrer arriva a tale valutazione sulla base del suo fiuto preciso per i sottili cambiamenti di atmosfera, che pervadono l'analisi dei passi zarathustriani corrispondenti sul topos del meriggio. In particolare nell'interpretazione del componimento "Il sole cala" dei DD Bohrer arriva a buon diritto alla conclusione per cui nei testi sul 'meriggio' domina un'atmosfera profondamente malinconica. Non può spiegare altrimenti il cambio osservabile del modo temporale se non si manifestasse in esso una rottura tra l'artista (moderno) e il pensatore (premoderno) Nietzsche. Bohrer moti-

¹⁷⁴ *Ivi.*, p. 484.

va questo aspetto connotando la morte, il terrore, la fine, – piegandosi al suo consueto motivo preferito, ma non costringendo in alcun modo a questo – con la categoria estetica dell'improvviso. Esso sarebbe la "misura temporale della modernità classica"¹⁷⁵, mentre lo stile lento è legato agli ideali premoderni. In tal modo arriva ad un'opposizione tra la modernità estetica, che si mostra nella prassi estetica nietzscheana, e la premodernità che in Nietzsche si manifesterebbe come ontologia dionisiaca¹⁷⁶.

Se un rapporto non è chiaro si corre volentieri ai ripari affermando che è ambivalente. Anche Bohrer cerca purtroppo questa via di fuga. Il fatto che qualcosa non sia fondabile sta nella natura di quella cosa, giacché l'arte ha già lasciato dietro di sé, secondo Bohrer, la filosofia ed anche se la si comprende come modo della riflessione, non può perciò essere misurata con i criteri della teoria. Bohrer conclude quindi: "Se alla fine la decisione cade per il sole calante e non per l'eternità, se l'aurora ha una fase temporale limitata, nel senso della felicità, per poter riconoscere ed affermare la struttura dionisiaca dell'essere e con ciò anche il tempo che ritorna in se stesso, ed il tramonto invece non rappresenta la condizione della cultura moderna, ma di Zarathustra, ecco che una tale decisione cade alla fine *non come passo filosofico del pensiero, ma come una suggestione estetica* a cui corrisponde una coscienza specifica della spaccatura estetica"¹⁷⁷.

Con tale lettura Bohrer rappresenta però la filosofia nietzscheana in modo molto più grossolano e arretrato di quanto non sia e non esaurisce il potenziale delle sue proprie visioni estetiche, per descrivere i collegamenti tra le metafore ed i motivi estetici come forme della riflessione.

Diversamente dalla concezione di Bohrer per cui ci sarebbe una spaccatura tra filosofia e arte in Nietzsche, il tentativo di questo libro è di mostrare una corrispondenza tra le due attraverso cui entrambe le parti acquistano nuove valenze. Così come non era da considerare il fatto che l'artista Nietzsche non deve ricadere dietro il Nietzsche filosofo critico, altrettanto poco conta considerare perché il filosofo Nietzsche debba rimanere dietro il livello di riflessione dell'artista Nietzsche, tanto più che presenta i suoi pensieri in una forma esteti-

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 491.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 495.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 492. [Sottolineatura di C.Z.] Cfr. anche p. 494.

ca. Solo nei passaggi del lascito si può parlare di un rimanere dietro al livello di riflessione estetica per lo più in modo corretto, dato che in essi, anche se non sempre, spesso la forma estetica rimane da perfezionare o è inesistente. (Per questo motivo alcuni interpreti che assegnano a Nietzsche delle posizioni premoderne nel senso di Bohrer, come l'ontologia della volontà di potenza, riportano bene di basarsi prevalentemente sugli appunti del lascito). Nei testi considerati si pone sempre la domanda di quali conseguenze ci siano, in base a questa forma di rappresentazione, per la filosofia che qui si articola, la quale non può essere colta semplicemente come mero contenuto. La filosofia di Nietzsche è estetica, la sua prassi estetica è filosofica, arte e filosofia si superano a vicenda l'una nell'altra. Bohrer non avrebbe dovuto perpetuare la vecchia e cattiva usanza di separare il 'poeta dal pensatore' Nietzsche e prender parte talvolta per l'uno, talvolta per l'altro.

Dato che però lo ha fatto, e il suo giudizio negativo costante sulla filosofia deve riguardare anche Nietzsche, Bohrer cancella la possibilità di vedere come proprio Nietzsche sia l'esempio di come tali divisioni antiquarie debbano essere accantonate. Non Nietzsche, ma Bohrer ricade dietro le proprie prospettive estetiche quando parla di filosofia.

Visto che qui risiede un problema metodologico fondamentale, vorrei analizzarlo più esplicitamente. In un testo¹⁷⁸ Bohrer rappresenta con la solita veemenza il punto di vista di un'estetica antinaturalistica per cui è famoso. Mostra che se dei surrealisti come Aragon in *Paysan de Paris*, trattano di natura, non esiste più un'immaginazione sostanzialistica della natura. La metafora surrealistica della natura sarebbe allora segno di una "mitologia moderna"¹⁷⁹. In essa però il segno surrealistico naturale potrebbe essere discusso sensatamente solo "come un elemento isolato fuoriuscito da un qualsiasi contesto naturale all'interno di un sistema metaforico aprioristicamente artificiale". La natura sarebbe sempre il risultato di una "costruzione metaforica all'interno di una catena di metafore, non la copia di un'idea naturale"¹⁸⁰. Il senso surrealistico della natura non è una sensazione naturale, ma una figura della riflessione estetica.

¹⁷⁸ Bohrer (1996 b), pp. 419-440.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 426 e segg.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 427.

Le argomentazioni di Bohrer sono lucide e convincenti. I criteri che formula per una discussione sensata di ciò che chiama la “mitologia moderna”, sarebbero da applicare tuttavia anche ai miti non moderni di Nietzsche, giacché per questi vale il fatto che si debbano concepire come elementi di un intreccio metaforico artificiale. Con l’indagine sull’uso della metafora del mare nell’aforisma nietzscheano *Nel grande silenzio* (M 423) che fa Bohrer, diventa chiaro quanto egli si scontri con le sue stesse visioni teorico-metaforiche. E lo fa con l’idea di tentare una fondazione filosofica¹⁸¹ della figura teorica del congedo. Tratteggia anche superficialmente quella che invece è di fatto l’opposizione eminentemente importante tra il pensiero wagneriano della redenzione e la coscienza nietzscheana della fatalità. Ma anziché seguire questa giusta intuizione, Bohrer si affretta a costruire dalla suddetta opposizione un antagonismo ‘filosofico’ secondo lui: “La redenzione significa una categoria metafisica a cui si oppone in modo sovversivo l’ontologia tragica, poi dionisiaca, elaborata da Nietzsche”¹⁸².

In accordo con tale ‘ontologia’ deve cadere l’interpretazione della metafora marina: “Il mare e il suo ‘silenzio tremendo’ rappresentano la presenza dell’essere”¹⁸³. Poco dopo Bohrer applica proprio questo contrasto che criticava: “Quando Nietzsche assegna al mare una ‘felicità sofferente’, il filosofo coglie un’affermazione ontologica a differenza del lirico, la quale non è più interessante solo per il soggetto”¹⁸⁴. Improvvisamente ci si trova catapultati nell’antico paradigma della metafisica della sostanza e della presenza. Le metafore devono rappresentare un essere vero, presumibilmente precario, rimandare oltre se stesso ad un mondo vero che però, come sappiamo, è per Nietzsche diventato una favola, e che in quanto tale è rappresentabile. L’arte sarebbe messa sotto pressione, secondo Bohrer, anche da Nietzsche per servire la ricerca della verità filosofica: “L’essere stesso è ciò che Nietzsche spiega soprattutto. È un essere il cui accidente [...] è la bellezza, ma non il bello stesso, come in Baudelaire”¹⁸⁵.

¹⁸¹ Bohrer (1996), p. 494 e segg.

¹⁸² *Ivi*, p. 495.

¹⁸³ *Ivi*, p. 496.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 497.

¹⁸⁵ *Ibidem*

Bohrer si spinge fino a spiegare l'ambivalenza in modo psicologico constatando in Nietzsche un essere lacerato tra "il bisogno di armonia e la negazione dell'armonia"¹⁸⁶. Bohrer intende rendere cosa proprio l'"ontologia"¹⁸⁷ nietzscheana come espressione di una volontà di armonizzazione.

In breve: per Bohrer la filosofia è necessariamente affermativa e ottimistica, l'arte (moderna) malinconica. Nella tensione tra le due, Bohrer intende disinnescare l'ambivalenza dei testi nietzscheani.

Di contro penso che la figura di pensiero dell'autosuperamento renda impossibile filosoficamente qualsivoglia interpretazione ottimistica sia dal punto di vista storico (e quindi anche storico-filosofico) che sistematico. Per l'arte si delineano due linee principali che in Nietzsche vengono percepite insieme come una contraddizione (Taureck), ovvero: trovare corrispondenza a tale visione e convertirla nella forma estetica, – questo equivarrebbe a ciò che Bohrer chiama "modernità estetica" –, oppure rifiutare l'idea non gradita e rifugiarsi in una consolazione estetica. Sono queste però le conseguenze psicologiche che vengono tematizzate solitamente insieme ad altre da Nietzsche stesso. In tal modo l'affermazione esiste soltanto nell'ambito estetico, l'arte come stimulans, consolazione, autoinganno. Entrambe le varianti possibili, quella affermativa e quella negativistica, sono state presentate da Nietzsche, ma soltanto una di esse ha ricevuto una preparazione teorica. L'altra deve essere considerata come un segno di debolezza. La posizione nietzscheana è pessimistica nella teoria e nella prassi artistica¹⁸⁸, ottimistica sulla superficie dell'apparenza estetica. Si progettano miti essoterici il cui carattere fittizio può essere compreso oppure preso sulla fiducia, a prescindere dalla loro forma estetica di presentazione. Questo, però, solo a costo della sua inesattezza in quanto l'innocenza è stata persa nella menzogna una volta compresa la critica filosofica. E vale anche l'idea per cui, dato che gli antichi dèi sono morti, può iniziare il tempo dei nuovi dèi, ma essi esistono adesso soltanto come dèi fasulli.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 500.

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ Spesso tra gli ottimisti degli studiosi di Nietzsche si indica una differenza tra "nichilismo attivo e passivo" analogamente a "pessimismo della forza" e "pessimismo della debolezza", credendo così di obiettare alacramente contro un'interpretazione nichilistica. Ma anche un pessimismo forte rimane un pessimismo.

6. Forme narrative della fine

“Quando noi morti ci destiamo, vediamo che non abbiamo mai vissuto” (Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*).

Contro un'autocomprensione della poesia, che mira ad aver trovato un nuovo linguaggio più vero, una volta congedatasi dalla tradizione, con lo *Zarathustra* si ha un esempio ancora diverso: con quest'opera non solo viene condotta tematicamente ad una fine una tradizione filosofica, con la descrizione della decadenza di ogni valore dopo la morte di Dio; ma al contempo si chiarisce che vengono meno anche le condizioni che ne costituivano il presupposto per continuare a raccontarla. Il modo di narrare antiorganico, fatto di rotture, evidenzia le conseguenze della perdita subita. Il raccontare stesso entra nel processo diagnosticato di decadenza. Il modo di scrivere di Nietzsche contrasta con l'esigenza per cui, nel contesto di una narrazione, potrebbero essere comunicate e superate positivamente esperienze e pensieri attraverso il medio della finzione letteraria. Qui non è più importante tale superamento, né formalmente né contenutisticamente, in quanto avviene nella menzogna, e questa rappresenta la nuova esperienza. L'incapacità di superare diventa il principio dell'azione, che si può portare ad una fine, ma mai ad uno scopo, ed esauritasi a poco a poco in innumerevoli slanci vani, deve fermarsi necessariamente nel finale senza via d'uscita della quarta parte.

C'è una nuova logica con cui la tradizione è portata al tramonto. Soprattutto il modo del riferimento è istruttivo per la tradizione letteraria da cui lo *Zarathustra* svuota il modello narrativo che una volta istituiva il senso e cita soltanto come elementi scenici mobili. I modelli tradizionali vengono evocati per poi non essere più riempiti, – si costruiscono illusioni che subito dopo vengono infrante.

In *Così parlò Zarathustra* si realizzano spesso tali distruzioni con i passi epici che introducono i discorsi. Sulla base della ricerca dell'*atteggiamento narrativo* di Nietzsche vorrei mostrare solo alcuni esempi carichi di conseguenze per l'interpretazione zarathustriana, se si seguono nel testo le indicazioni sparse e autoriflessive ed i passi chiave segnalati formalmente.

Una rottura della finzione particolarmente significativa si verifi-

ca in un passo del “Canto del nottambulo”, in cui i lettori si trovano improvvisamente ad essere interpellati dal narratore come bambini in un tono favolistico: “E che credete sia avvenuto allora?” (4.396; 361)¹⁸⁹. Quindi il narratore prende distanza anche dal suo racconto e aggiunge prudentemente: “e vi sono anche quelli che raccontano [...]”.

Come se non avesse già abbastanza rovinato l'impressione di oggettività, che era stata evocata già in modo ingannevole nella descrizione, egli continua il suo racconto con la seguente considerazione: “Ciò può essere avvenuto in questo modo o anche diversamente; e se in verità l'asino quella sera non avesse danzato, accaddero allora ben altre cose prodigiose, più grandi e più insolite che non la danza di un asino. Insomma, come dice la sentenza di Zarathustra: ‘che importa tutto ciò?’” (4.396; 362).

Nella versione preparatoria a questo passo si legge ancora: “Le cose possono andare così o diversamente – ed in verità, non tutti coloro che raccontano la storia di Zarathustra ci crederanno”¹⁹⁰. Al capoverso seguente il narratore attacca nuovamente: “E chi potrebbe indovinare quali pensieri, allora, correvano sull'anima di Zarathustra?” (4.397; 362).

Tale interruzione della finzione è il punto più alto di una presa di distanza che aumenta sempre più da parte del narratore nei confronti di ciò che accade, una presa di distanza che si cominciava a delineare nella quarta parte in generale con l'aumento dei passi epiche e si caratterizza chiaramente alla fine con il riferimento diretto al lettore che recita “e che credete”. Inoltre aumentano nella quarta parte anche le espressioni di distanza come: “evidentemente”; ad esempio, il passo appena citato continua dicendo: “Evidentemente, però, il suo spirito lo aveva abbandonato ed era volato in avanti e soggiornava in remote lontananze, per così dire «incedendo come nuvola greve sull'alto giogo, come sta scritto, posto in mezzo a due mari, – tra passato e futuro».” (Cfr. a. 4.308; 281 e 4.333; 307).

Il “come sta scritto” rimanda paradossalmente, nella forma di

¹⁸⁹ Già al capitolo “L'uomo più brutto”: “Ma che cosa credete che avvenne nell'anima di Zarathustra, quand'egli ebbe udito queste parole?” (4.328; 300).

¹⁹⁰ (KGW VI, 4, p. 787). Questo racconto interrotto e tenuto con un tono favolistico introduce al punto più alto della festa nella caverna dove Zarathustra con gli uomini superiori canta il “canto del meriggio”!

una citazione marcata espressamente, all'inizio di "I sette sigilli" della terza parte. Mentre si racconta ancora la storia il suo narratore finge di raccontare episodi da fasi passate di vita del suo protagonista. Il testo si chiarisce come leggenda e chiarisce anche dicendolo, cioè rivela le sue tecniche finzionali, si definisce come letteratura. Così si apre un divario tra il testo scritto e Zarathustra che tiene discorsi, il quale aveva disprezzato la scrittura (4.48 e segg.; 38 e segg.).

L'azione raccontata si espande ed è rappresentata apparentemente in dipendenza da testimoni della tradizione, alla cui esistenza però il lettore non può mai credere, dato che Nietzsche ed il suo narratore non si danno pena di accreditare alcuna parvenza di verità storica al racconto. Non si cita da una cronaca, ma dal libro stesso.

Al contrario, citando se stesso, il narratore si presenta come lettore e compilatore di cronache. Se si rammenta il discorso precedente lui può a questo punto essere trasferito in una finzione evidente. Ovvero: l'unica finzione di cronaca crolla, che è poi soltanto una conseguenza, dato che era già stata rivelata prima la posizione del narratore onnisciente dal "ed alcuni raccontano".

Ma in quanto il narratore si svela lettore del proprio testo, tale procedimento nasconde ancora un punto importante ovvero il fatto che, nonostante la scomunica precedente di Zarathustra rivolta a tutti i lettori, lui si comporta così: "Chi conosce il lettore, non fa più nulla per il lettore. Ancora un secolo di lettori – e anche lo spirito emanerà fetore. Che a tutti sia lecito leggere, finisce per corrompere non solo lo scrivere ma anche il pensare" (4.48; 38). Come lo si deve interpretare? Come sappiamo il precedente verdetto zarathustriano avviene all'interno del suo racconto.

Come molte citazioni chiariscono a sufficienza, i lettori diligenti sono oltre al narratore anche l'autore Nietzsche e Zarathustra stesso, che a sua volta assembla materiale per i suoi discorsi da ogni sorta di lettura e addirittura "raccol[sic] per strada la parola 'superuomo'" (4.248; 227).

In generale non ci sono molti passi che possano chiarire il fatto di essere stati trascurati fino ad ora, quasi senza eccezioni, dagli interpreti¹⁹¹ che si sono lasciati trascinare evidentemente dalla storia.

¹⁹¹ Solo in Stegmaier (1994) si accenna al fatto che con l'inserimento "come raccontano altri" è "reso espressamente discutibile" il tramandarsi della storia. Ma Stegmaier non si lascia cogliere in fallo e constata subito dopo che Nietzsche "rappresenta intera-

Ma ognuno è assolutamente significativo e insieme sono di grande rilevanza per la corretta valutazione dell'atteggiamento narrativo, della struttura narrativa e della coscienza finzionale di *Così parlò Zarathustra*. Siano quindi citati anche i più importanti:

La prima volta il lettore potrebbe essere sorpreso già alla fine del quinto paragrafo del prologo, quando si dice: "E qui ebbe termine il primo discorso di Zarathustra, detto anche «il prologo»" (4.20; 11).

Il prologo dell'opera non è finito però. Nietzsche genera qui un'insicurezza irritante:

– in primo luogo riferendosi ad un fittizio impersonale "si" che non viene spiegato e come il narratore stesso scompare per lungo tempo dalla vista del lettore.

– poi rende insicuri interrompendo improvvisamente la situazione narrativa immediata, fino a quel momento oggettiva, disattivando nel frattempo un narratore autoriale e mettendo ancora in prospettiva l'azione, senza poi stabilizzare tale prospettiva, anzi interrompendola del tutto. Dopo la scomparsa improvvisa del narratore autoriale, si riprende il modo di raccontare, che era stato messo in discussione, ma che non più affidabile ormai.

– Infine l'irritazione dovuta al fatto che il narratore dichiara il primo discorso di Zarathustra un 'prologo' e, facendo coincidere tale indicazione con l'inizio del libro di Nietzsche, lo rende meta-riflessivo. Improvvisamente il narratore sembra aver già avuto presente il libro di Nietzsche e perfettamente in grado di citarlo come fonte.

Questi primi segnali molto chiari per il lettore, per i quali si dovrebbe riflettere sulle condizioni narrative e sull'atteggiamento del narratore, sono inseriti nella quarta parte: "E questo fu l'inizio che nei libri di storia fu chiamato 'la cena'. Durante il quale non d'altro si parlò che dell'uomo superiore" (4.355; 325). Questa è la chiusura del capitolo che in *Così parlò Zarathustra* porta il titolo di "la cena". Qui Nietzsche confonde intenzionalmente i riferimenti, parla di vari libri di storia, allude al racconto biblico dell'ultima cena e li mescola. Questo è un risultato tutt'altro che secondario. Tale passo porta al prossimo discorso "Degli uomini superiori" e mette dall'inizio del racconto un bel punto interrogativo sui messaggi che contiene.

mente come mito" *Zarathustra* e si richiama al presunto "Vangelo di Zarathustra" (p. 36 e segg.).

In *Così parlò Zarathustra* si sospendono le tradizionali possibilità di costituire narrativamente senso. Le si usano ancora allo scopo di rovesciarle su se stesse o per impiegarle in formulazioni svuotate di senso. Si potrebbe in conclusione affermare che, nella forma di un tale processo di autosuperamento¹⁹², è possibile pensare come assoluta la fine di una tradizione lineare e rappresentarla in modo immanente, senza che già altre formulazioni di un nuovo paradigma possano profilarsi.

La parola conclusiva spetta ancora a Zarathustra: “Ma ci vuole più coraggio a farla finita, che a scrivere un verso nuovo: ciò sanno i medici e i poeti. –” (4.259; 237).

¹⁹² Su questa particolare forma di letteratura della fine cfr. Walter Haug: (1996), pp. 251-266. Sulla base dell'esempio più vicino temporalmente a Nietzsche di Richard-Beer Hofmann si esprime Andreas Thomasberger (1997), pp. 81-88, il quale insinua insicurezza circa la pratica di citare tutt'oggi dei modelli di genere per disilludere le aspettative che si pongono con essi, e sottolinea come nascano incertezze quando l'arte dubita radicalmente di sé come menzogna.

Bibliografia

La bibliografia è costituita da quattro parti per poter dare uno sguardo più accurato alla letteratura riguardante temi particolari. Tale preferenza mi sembra abbastanza ampia per compensare gli svantaggi nella ricerca delle fonti degli autori citati nelle note in tre posti diversi. La divisione tra la bibliografia relativa a *Così parlò Zarathustra* e quella relativa a Nietzsche in generale non è ovviamente assoluta, dato che anche in interpretazioni più generali si va ad indagare sempre lo *Zarathustra*. È decisivo ogni volta il punto centrale di ogni rappresentazione: in alcuni casi ciò vale anche per scritti che non trattano primariamente Nietzsche.

1. *Gli scritti di Nietzsche sono citati secondo*

Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA), 15 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980.

Friedrich Nietzsche: Frühe Schriften (BAW), 5 Bde. Hrsg. von H.-J. Mette und K. Schlechta, München 1994.

Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe (KSB), 8 Bde. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1986. Le lettere a Nietzsche sono citate secondo la Kritischen Gesamtausgabe des Briefwechsels (KGB). Hrsg. von Colli/Montinari, Berlin, New York 1975 segg. [Trad. it. Epistolario di Friedrich Nietzsche, a cura di G. Campioni e M. C. Fornari, Adelphi Milano].

Le citazioni dagli scritti nietzscheani vengono normalmente inseriti nel testo secondo le sigle usuali; i passi citati dal lascito sono citati con numero di volume e pagina della KSA, [seguiti dal solo nu-

mero di pagina della tradizione italiana delle *Opere di F. Nietzsche*, Adelphi, Milano]. Per facilitare la ricerca delle citazioni da passi più lunghi senza il numero dell'aforisma, in singoli casi e per l'opera zarathustriana vengono anche citati il numero del volume e della pagina [seguiti dal numero di pagina dell'edizione italiana]

Per il report finale allo *Zarathustra*:

Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi, Abt. VI, Bd. 4: Marie-Luise Haase: Nachbericht zum ersten Band der sechsten Abteilung: Also sprach Zarathustra, Berlin und New York 1991.

2. *Bibliografia su Così parlò Zarathustra*

Bäumler, Alfred: Nachwort zu: Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Leipzig 1930, pp. 409-419.

Baier, Horst: Das Paradies unter dem Schatten der Schwerter. Die Utopie des Zarathustra jenseits des Nihilismus. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), pp. 46-68.

Bemmelmen, Daniel, J. van: Zarathustra, Stuttgart 1975.

Bennholdt-Thomsen, Anke: Nietzsches 'Also sprach Zarathustra' als literarisches Phänomen, Frankfurt 1974.

Bleekere, Sylvain de: "Also sprach Zarathustra". Die Neugestaltung der "Geburt der Tragödie". In: Nietzsche-Studien 8 (1979), pp. 270-290.

Bohrer, Karl-Heinz: Der Abschied. Eine Theorie der Trauer, Frankfurt 1996.

Boudot, Pierre: La méthode dia-critique: une méthode de lecture de Zarathoustra. In: Nietzsche aujourd' hui?, 2 Bde, Paris 1973, Bd. 1, pp. 371-383.

Brassard, Werner á: Untersuchungen zum Problem des Übermenschen bei Nietzsche, Diss. Freiburg 1962.

Braun, Rüdiger: Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in *Also sprach Zarathustra*, Frankfurt 1998.

- Brusotti, Marco: Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von *Morgenröthe* bis *Also sprach Zarathustra*, Berlin-New York 1997.
- Carlsson, Anni: Der Mythos als Maske Friedrich Nietzsches. In: GRM 39 (= N.F. 8) (1958), pp. 388-401.
- Jenseits von Parsifal. In: NZZ (18. 7. 1970).
 - Endspiel auf Nietzsches Innenbühne. In: GRM 52 (= N.F. 21) (1971), pp. 181-185.
- Cartwright, David E.: The Last Temptation of Zarathustra. In: Journal of the History of Philosophy (1993) 1, pp. 49-69.
- Clayton, John: Zarathustra und die Stadien auf dem Lebensweg. In: Romantik. Literatur und Philosophie, hrsg. v. V. Bohn, Frankfurt 1987, pp. 257-278.
- Conway, Daniel W.: Solving the Problem of Socrates: Nietzsche's Zarathustra as Political Irony. In: Political Theory 16:2 (1988), pp. 257-280.
- Nietzsche contra Nietzsche: The Deconstruction of Zarathustra. In: Koelb, Clayton (ed.): Nietzsche as postmodernist, New York 1990, pp. 91-110.
 - A Moral Ideal for Everyone and No One. In: International Studies in Philosophy 21:2 (1990).
- Dannhauser, Werner: Nietzsche's View of Socrates, Ithaka 1974.
- Djuric, Mihailo: Denken und Dichten in "Zarathustra". In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hrsg. v. M. Djuric und Josef Simon, Würzburg 1986, pp. 75-100.
- Duhamel, Roland: Nietzsches Zarathustra, Mystiker des Nihilismus: eine Interpretation von Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra", Würzburg 1991.
- Fink, Eugen: Nietzsche, Stuttgart 1973.
- Fleischer, Margot: Der "Sinn der Erde" und die Entzauberung des Übermenschen. Eine Auseinandersetzung mit Nietzsche, Darmstadt 1993.
- Frizen, Werner: "Von der unbefleckten Erkenntnis". Zu einem Kapitel des 'Zarathustra'. In: Dvjs 58 (1984), pp. 428-453.
- Gadamer, Hans-Georg: Das Drama Zarathustras. In: Nietzsche-Studien 16 (1986), pp. 1-15.

- Gasser, Peter: Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches "Also sprach Zarathustra", Bern 1992.
- Gast, Peter: Einführung in den Gedankenkreis von "Also sprach Zarathustra". In: Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Leipzig 1930, pp. 367-407.
- Gerhardt, Volker: Die Moral des Immoralismus. Nietzsches Beitrag zu einer Grundlegung der Ethik. In: Krisis der Metaphysik. Hrsg. v. J. Salaquarda, Berlin 1989 (a), pp. 417-447.
- Selbstbegründung: Nietzsches Moral der Individualität. In: Nietzsche-Studien 21 (1992a), pp. 28-49.
- Gooding-Williams, Robert: Metaphysics and Metalepsis in *Thus spoke Zarathustra*. In: International Studies in Philosophie (1984), pp. 27-36.
- Literary Fiction as Philosophy: The case of Nietzsche's *Zarathustra*. In: The Journal of Philosophy (1986), pp. 667-675.
 - The drama of Nietzsche's *Zarathustra*: Intention, Repetition, Prelude. In: International Studies in Philosophy XX/2 (1988), pp. 105-116.
 - Zarathustra's Three Metamorphoses. In: Koelb, Clayton (Hrsg.): Nietzsche as postmodernist, New York 1990, pp. 231-245.
- Gramzow, Otto: Kurzer Kommentar zum Zarathustra, Charlottenburg 1907.
- Groddeck, Wolfram: Vom Gesicht und Rätsel. Zarathustras physiognomische Metamorphosen. In: Physiognomie und Pathognomie. Festschrift für Karl Pestalozzi., hrsg. von W. Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin 1994, pp. 300-323.
- Groos, Karl: Der paradoxe Stil in Nietzsches Zarathustra. In: Zeitschrift für angewandte Psychologie und physiologische Sammelforschung, Bd. 7 (1913), pp. 467-529.
- Haase, Marie-Luise: Der Übermensch in "Also sprach Zarathustra" und im Zarathustra-Nachlaß 1882-85. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), pp. 228-244.
- Zarathustra auf den Spuren des Empedokles und eines gewissen Herrn Bootty. Ein Beitrag zur Quellenforschung. In: Centaurengeburten. Hrsg. von T. Borsche, F. Gerratana und A. Venturelli, Berlin 1994, pp. 503-524.
 - Todesarten: "Wenn Götter sterben". Gottes Tod in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'. In: Das Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. v. Jochen Golz, Weimar, Köln, Wien 1996, pp. 395-414.

- Happ, Winfried: Nietzsches "Zarathustra" als moderne Tragödie, Frankfurt 1984.
- Hayoun, Maurice-Ruben: Nietzsches "Zarathustra" und die Bibel. In: Jüdischer Nietzscheanismus. Hrsg. v. Werner Stegmaier u. Daniel Krochmalnik, Berlin 1997, pp. 327-344.
- Heber-Suffrin, Pierre: Le Zarathoustra de Nietzsche, Paris 1992 (2. Aufl.) [Kommentar der Vorrede].
- Heidegger, Martin: Wer ist Nietzsches Zarathustra? In: -: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, pp. 101-125.
- Heller, Erich: Die Wiederkehr der Unschuld. Zarathustras drei Verwandlungen und Nietzsches innere Biographie. In: -: Die Wiederkehr der Unschuld und andere Essays, Frankfurt 1977, pp. 9-28.
- Higgins, Kathleen M.: Nietzsche's *Zarathustra*, Philadelphia 1987.
- Reading *Zarathustra*. In: Reading Nietzsche, hrsg. v. Robert C. Solomon u. Kathleen M. Higgins, New York, Oxford 1988, pp. 132-151.
 - *Zarathustra* IV and Apuleius: Who is *Zarathustra's* ass? In: International Studies in Philosophy XX/3 (1988b), pp. 29-53.
 - Zarathustra's stammer as a way of life. In: International Studies in Philosophy XX/2 (1988c), pp. 117-122.
- Hinz, Walter: Zarathustra, Stuttgart 1961.
- Kaempfert, Manfred: Säkularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, Berlin 1971.
- Kaulbach, Friedrich: Sprachen der ewigen Wiederkunft. Die Denksituationen des Philosophen Nietzsche und ihre Sprachstile, Würzburg 1985.
- Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Köln 1980.
 - Philosophie des Perspektivismus, Tübingen 1990.
- Kjaer, Joergen: Friedrich Nietzsche. Die Zerstörung der Humanität durch Mutterliebe, Opladen 1990.
- Zarathustras 'Nachtlied' und der Dionysosdithyrambus 'Von der Armut der Reichsten'. In: Nietzscheforschung 3 (1995), pp. 127-146.
- Koch, Martin: Zarathustra ist kein *décadent*! Überlegungen zu "Also sprach Zarathustra". In: Nietzsche-Studien 13 (1984), pp. 245-252.

- Köhler, Joachim: Zarathustras Geheimnis. Friedrich Nietzsche und seine verschlüsselte Botschaft, Frankfurt 1992.
- Kunnas, Tarno: Das Gute und das Böse in 'Also sprach Zarathustra'. In: *Studia Neophilologica* 48 (1976), pp. 229-244.
- Knodt, Reinhardt: Friedrich Nietzsche – Die ewige Wiederkehr des Leidens, Bonn 1987.
- Kunne-Ibsch, Elrud: Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft, Aasen 1972.
- Der Weg zum schönen Leben. Enthistorisierung als Verfahren in der Erzählung des Jugendstils. In: *Neophilologus* 57 (1973), in particolare: pp. 217-231 e 317-329.
 - Textstruktur und Rezeptionsprozeß am Beispiel von Nietzsches 'Zarathustra'. In: *Comparative poetics, Poétique comparative, Vergleichen-de Poetik*, hrsg. v. D. W. Fokkema et al., Amsterdam 1976, pp. 215-242.
- Lampert, Laurence: Nietzsche's Teaching. An Interpretation of *Thus spoke Zarathustra*, New Haven and London 1986.
- Landmann Michael: Zum Stil des 'Zarathustra'. In: *Geist und Leben. Varia Nietzscheana*, Bonn 1951, pp. 125-150.
- Leifs, Snot: Stilistische und rhythmische Untersuchungen zu Nietzsches Zarathustra, Diss. Hamburg 1949.
- Leyen, Friedrich von der: Friedrich Nietzsche: Die Sprache des 'Zarathustra'. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Neue Folge*, Bd. 3 (1962), pp. 209-238.
- Löwith, Karl: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3: Nietzsche. Stuttgart 1987.
- Martini, Fritz: Friedrich Nietzsche. "Also sprach Zarathustra". In: *Das Wagnis der Sprache*, 1954, pp. 7-55.
- Masini, Feruccio: *Lo scriba del caos*, Bologna 1978.
- Rhythmisch-metaphorische Bedeutungsfelder in "Also sprach Zarathustra". In: *Nietzsche-Studien* 2 (1973), pp. 276-307.
- Meckel, Markus: Der Weg Zarathustras als der Weg des Menschen. Zur Anthropologie Nietzsches im Kontext der Rede von Gott im "Zarathustra". In: *Nietzsche-Studien* 9 (1980) pp. 174-208.
- Mehregan, Hushang: Zarathustra im Awesta und bei Nietzsche – Eine vergleichende Gegenüberstellung. In: *Nietzsche-Studien* 8 (1979), p. 290 segg.

- Meuthen, Erich "Vom Zerreißen der Larve und des Herzens". Nietzsches Lieder der "Höheren Menschen" und die "Dionysos-Dithyramben". In: Nietzsche-Studien (1991), pp. 152-185.
- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen 1991.
- Nietzsche und die Kunst, Tübingen 1993.
- Montinari,azzino: Zarathustra vor *Also sprach Zarathustra*. In: Nietzsche lesen. Berlin, New York 1982, pp. 79-81.
- Die spröde Art Nietzsche zu lesen. In: G. W. Weber (Hrsg.), Festschrift f. Klaus von See, Odense 1988, p. 481-512.
 - Cfr. Campioni (1989).
- Morawa, Hans: Sprache und Stil von Nietzsches 'Zarathustra'. Ein Beitrag zur Erkenntnis seines geistig-seelischen Ausdruckgehaltes, Diss. Berlin 1958.
- Naumann, Barbara: Nietzsches "Sprache aus der Natur". Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in "Also sprach Zarathustra". In: Nietzsche-Studien 14 (1985), pp. 126-163.
- Naumann, Gustav: Zarathustra-Commentar, Bd. I-IV, 1898-1901.
- Olzien, Otto H.: Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache, Berlin 1941.
- Pangle, Thomas L.: The "warrior spirit" as an inlet to the political philosophy of Nietzsche's Zarathustra. In: Nietzsche-Studien 15 (1986), pp. 140-179.
- Parkes, Graham: The dance from Mouth to Hand (Speaking Zarathustra's Write Foot ForeWord). In: Koelb (1990), pp. 127-141.
- Paronis, Margot: 'Also sprach Zarathustra'. Die Ironie Nietzsches als Gestaltungsprinzip, Bonn 1976.
- Pautrat, Bernard: Nietzsche medusiert. In: Hamacher (1986), pp. 111-128.
- Pfeiffer, Arthur: Die Rollen des Zarathustra. Die Frage nach dem Ur-Zarathustra und seinen Problemen. In: Dvjs 18 (1940), pp. 61-111.
- Pieper, Annemarie: 'Ein Seil geknüpft zwischen Mensch und Übermensch'. Nietzsches erster Zarathustra, Stuttgart 1990.
- Ethik und Politik, München 1985.

- Pippin, Robert: Irony and Affirmation in Nietzsche's *Thus spoke Zarathustra*. In: Nietzsche's new seas, hrsg. v. Michael Gillespie u. Tracy B. Strong, Chicago 1988, pp. 45-71.
- Nietzsche and the Origin of the Idea of Modernism. In: Inquiry 26 (1983), pp. 151-180.
- Rauh, Manfred: Die Einsamkeit Zarathustras. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 21 (1961), pp. 55-72.
- Resenhöfft, Wilhelm: Nietzsches Zarathustra-Wahn. Deutung und Dokumentation zur Apokalypse des Übermenschen, Bern, Frankfurt 1972.
- Richards, W. Wiley: The bible and christian traditons: keys to understanding the allegorical subplot of Nietzsche's Zarathustra, New York, Frankfurt 1990.
- Rosen, Stanley: The mask of enlightenment. *Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge University Press 1995.
- Roth-Bodmer, Eugen: Schlüssel zu Nietzsches Zarathustra. Ein interpretierender Kommentar zu Nietzsches Werk 'Also sprach Zarathustra', Zürich 1975.
- Salaquarda, Jörg: Die Grundconception des Zarathustra. In: Nietzsche und die Schweiz, hrsg. v. David M. Hoffmann. Zürich 1994, pp. 85-95.
- Zarathustra und der Esel. In: Theologia viatorum 11 (1966-1972), pp. 181-213.
- Satlow, Ulrich: Die Bedeutung des Lachens und Tanzens in Nietzsches Zarathustra, Diss. Leipzig 1950.
- Schacht, Richard: Zarathustra/*Zarathustra* as educator. In: Nietzsche. A Critical Reader, hrsg. v. Peter R. Sedwick, Oxford 1995, pp. 222-249.
- Schlechta, Karl: Nietzsches grosser Mittag, Frankfurt 1954.
- Schmidt, Rüdiger/Spreckelsen, Cord: Nietzsche für Anfänger. Also sprach Zarathustra, München 1995.
- Shapiro, Gary: Nietzschean Narratives, Indiana University Press 1989.
- Siegel, Carl: Nietzsches Zarathustra, Gehalt und Gestalt, München 1938.
- Simon, Josef: Nachwort zur Reclam-Ausgabe von Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Stuttgart 1994, pp. 347-368.
- Söring, Jürgen: Incipit Zarathustra – Vom Abgrund der Zukunft. In: Nietzsche-Studien 8 (1979), pp. 334-361.

- Sonoda, Muneto: Zwischen Denken und Dichten. Zur Weltstruktur des Zarathustra. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), pp. 234-246.
- Taraba, Wolfgang: Der schöpferische Einzelne und die Gesellschaft in Nietzsches 'Zarathustra'. In: Literatur und Gesellschaft, hrsg. v. H.-J. Schrimpf, Bonn 1963, pp. 196-228.
- Thatcher, David: Eagle and Serpent in *Zarathustra*. In: Nietzsche-Studien 6 (1977), pp. 240-260.
- Thumfahrt, Stefan: Der Leib in Nietzsches Zarathustra, Frankfurt, Berlin, Bern 1995.
- Ungeheuer, Gerold: Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum. In: Nietzsche-Studien 12 (1983), pp. 134-213.
- Vitens, Siegfried: Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in 'Also sprach Zarathustra', Bremen 1951.
- Vivarelli, Vivetta: Empedokles und Zarathustra: verschwendeter Reichtum und Wollust am Untergang. In: Nietzsche-Studien 18 (1989), pp. 509-536.
- Nietzsche und Emerson, Über einige Pfade in Nietzsches metaphorischer Landschaft. In: Nietzsche-Studien 16 (1987), pp. 227-263.
- Völker, Ludwig: "nach Rede verlangt mich" – Melancholie und lyrisches Sprechen in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'. In: Muse Melancholie, Therapeutikum Poesie, pp. 65-84.
- Volkman-Schluck, Karl-Heinz: Die Stufen der Selbstüberwindung des Lebens (Erläuterungen zum 3. Teil von Nietzsches Zarathustra. In: Nietzsche-Studien 2 (1973), pp. 137-156.
- Vollmer, Hans D.: Nietzsches Zarathustra und die Bibel. In: Deutsches Bibel-Archiv, Hamburg 1936, pp. 6-13.
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Kolloquium Kunst und Philosophie 2, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1982, pp. 168-207.
- Weichelt, Hans: Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Leipzig 1910.
- Whitlock, Greg: Returning to Sils Maria: a commentary to Nietzsche's 'Also sprach Zarathustra', New York, Bern 1990.
- Wohlfart, Günter: Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991.

- Also sprach Herakleitos. Heraklits Fragment B 52 und Nietzsches Heraklit-Rezeption, Freiburg 1991 (b).
- Wolfe, Peter: Image and Meaning in 'Also sprach Zarathustra'. In: *Modern Language Notes* 79 (1964), pp. 546-552.
- Wein, Hermann: Nietzsche ohne Zarathustra. In: *Nietzsche-Studien* 1 (1972), pp. 359-379.
- Zeitler, Julius: *Nietzsches Ästhetik*, Leipzig 1900.
- Zittel, Claus: "Von den Dichtern". Quellenforschung versus Intertextualitätskonzepte am Beispiel eines Kapitels aus Nietzsches "Also sprach Zarathustra". In: *Quelle – Text – Edition. Beihefte zu editio* Bd. 9, hrsg. von Anton Schwob, Erwin Streitfeld und Karin Kranich-Hofbauer, Tübingen 1997, pp. 315-332.
- Ästhetik des Nihilismus. Über Wahrheit und Lüge in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Erscheint in: *Orbis Litterarum* (1998 b).
- Rezension zu: Margot Fleischer: Der "Sinn der Erde" und die Entzauberung des Übermenschen. In: *Nietzscheforschung* 2, hrsg. von Hans-Martin Gerlach u. Renate Reschke, Berlin 1995 (b), pp. 419-426.

3. *Su Nietzsche in generale*

- Abel, Günter: *Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Berlin 1984.
- Nominalismus und Interpretation. Die Überwindung der Metaphysik im Denken Nietzsches. In: *Nietzsche und die philosophische Tradition*. Hrsg. von J. Simon, Würzburg 1985.
- Logik und Ästhetik. In: *Nietzsche-Studien* 16 (1987), pp. 112-148.
- Albertsen, Leif Ludwig: Möglichkeiten der Metrik. In: *Nietzsche im Netze. Nietzsches Lyrik, Ästhetik und Kindheit im deutsch-dänischen Dialog*, hrsg. v. J. Kjaer, Aarhus 1997, pp. 60-71.
- Allemann, Beda: *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.
- Die Metapher und das metaphorische Wesen der Sprache. In: *Welterfahrung in der Sprache. Weltgespräch* 4 (1968), pp. 29-43.
- Nietzsche und die Dichtung. In: *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen 1974, pp. 45-64.
- Aschheim, Stephen E.: *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kultus*, Stuttgart 1996.

- Bindschedler, Maria: Nietzsche und die poetische Lüge, Basel 1954.
- Birus, Hendrik: Apokalypsen der Apokalypse. Nietzsches Versuch einer Destruierung aller Eschatologie. In: Das Ende. Figuren einer Denkform, hrsg. v. K.-H. Stierle u. R. Warning, München 1996, pp. 32-58.
- Biebuyck, Benjamin: "Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen lässt". Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche. In: Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst, hrsg. v. R. Duhamel u. E. Oger. Würzburg 1994, pp. 121-151.
- Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. In: Dvjs (1953), pp. 77-99.
- Bohrer, Karl-Heinz: Der Irrtum des Don Quichote oder Der Schein der Kunst ist ihre Grenze. In: Literaturmagazin 12: Nietzsche. Hamburg 1980, pp. 57-81.
- Borsche, Tilmann: Intuition und Imagination. Der erkenntnistheoretische Perspektivenwechsel von Descartes zu Nietzsche. In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hrsg. von M. Djuric u. J. Simon, Würzburg 1986, pp. 26-44.
- Schematisieren ohne Schema. In: Kodikas/Code 11 (1988), pp. 167-177.
 - Natur-Sprache. Herder – Humboldt – Nietzsche. In: "Centaurengelburten", hrsg. von T. Borsche, F. Gerratana und A. Venturelli, Berlin 1994, pp. 112-130.
 - Leben des Begriffs nach Hegel und Nietzsches Begriff des Lebens. In: Orientierung in Zeichen, hrsg. v. Josef Simon, Frankfurt 1997, pp. 245-266.
- Borchmeyer, Dieter: Nachwort zu: Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, hrsg. v. D. Borchmeyer u. J. Salasquarda. 2 Bde. Frankfurt 1994, pp. 1271-1386.
- Bräutigam, Bernd: Verwegene Kunststücke. Nietzsches ironischer Perspektivismus als schriftstellerisches Verfahren. In: Nietzsche-Studien 6 (1977), pp. 45-63.
- Brusotti, Marco: "Verkehrte Welt und Redlichkeit gegen sich". In: "Centauren-Geburten", hrsg. v. T. Borsche u.a., Berlin 1994, pp. 435-460.
- Bucher, R.: Nietzsches Mensch und Nietzsches Gott. Das Spätwerk als philosophisch-theologisches Programm; Frankfurt 1986.
- Campioni, Giulio: Leggere Nietzsche, Pisa 1992.

- Sulla strada di Nietzsche, Pisa 1993.
 - “Die Kunst gut zu lesen” – Mazzino Montinari und das Handwerk des Philologen. In: Nietzsche-Studien 18 (1989), pp. XV-LXXIV.
 - u. Barbera, Sandro: Il genio tiranno, Milano 1983.
- del Caro, Adrian: Anti-Romantic Irony in the Poetry of Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 12 (1983), pp. 372-378.
- Danto, Arthur C.: Nietzsche als Philosoph, München 1998.
- Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie, Frankfurt 1985.
- Duhamel, Roland / Oger, Erik (Hrsg.): Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst. Würzburg 1994.
- Ebbbersmeyer, Sabrina: Philosophie als ‘Leidenschaft der Erkenntnis’. Zur erkenntnistheoretischen Metaphorik in den Schriften Nietzsches. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), pp. 17-44.
- Ellrich Lutz: Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches neue ästhetische Schreibweise. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), pp. 242-271.
- Figl, Johann: Interpretation als philosophisches Prinzip, Berlin 1980.
- Nietzsches Verständnis der “Kunst des Lesens”. Skripturalität als hermeneutische Aufgabe im Kontext der Metaphysikdiskussion. In: “Krisis der Metaphysik”. Festschrift für W. Müller-Lauter, hrsg. v. G. Abel u. J. Salaquarda, Berlin, New York 1989, pp. 154-172.
- Fürstenthal, Achim: Maske und Scham bei Nietzsche. Ein Beitrag zur Psychologie seines Schaffens, Basel 1940.
- Funke, Monika: Ideologiekritik und ihre Ideologie bei Nietzsche, Stuttgart 1974.
- Gasser, Peter: “Columbus novus” – Zum rhetorischen Impetus von Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), pp. 137-161.
- Gebhard, Walter: “Zur Gleichnissprache Nietzsches – Probleme der Bildlichkeit und Wissenschaftlichkeit”. In: Nietzsche-Studien 9 (1980), pp. 61-90.
- “Nietzsches Umkehrung der Gleichniswelt. In: Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Theo Elm u. Hans H. Hiebel, Frankfurt 1986, pp. 79-108.
 - Nietzsches Totalismus, Berlin-New York 1983 (in particolare pp. 11-119).

- Gerhardt, Volker: "Experimental-Philosophie". In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hrsg. v. M. Djuric u. J. Simon, Würzburg 1986, pp. 45-61.
- Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches, Stuttgart 1988.
 - Die Perspektive des Perspektivismus. In: Nietzsche-Studien 18 (1989b), pp. 260-281.
 - Nietzsche und die Philosophie. In: Nietzsches Begriff der Philosophie, hrsg. v. M. Djuric, Würzburg 1990.
 - Friedrich Nietzsche, München 1992 (b).
- Gilman, Sander L.: Nietzschean parody. An introduction to Nietzsche, Bonn 1976.
- Goth, Joachim: Nietzsche und die Rhetorik, Tübingen 1970.
- Greiner, Bernhard: Friedrich Nietzsche. Versuch und Versuchung in seinen Aphorismen, Freiburg i. Br. 1972.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche: "Dionysos-Dithyramben", 2 Bde., Berlin 1991.
- Die "neue" Ausgabe der "Fröhlichen Wissenschaft". Überlegungen zu Paratextualität und Werkkomposition in Nietzsches Schriften nach 'Zarathustra'. In: Nietzsche-Studien 26 (1997), pp. 184-198.
- Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner, Frankfurt 1982.
- Hamacher, Werner (Hrsg): Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt 1986.
- Harries, Karsten: The philosopher at the sea. In: Nietzsche's new seas. Hrsg. v. Michael Gillespie und Tracy B. Strong, Chicago 1988, pp. 21-44.
- Heidegger, Martin: Nietzsche, 2 Bde (4. Aufl.) Pfullingen 1961.
- Heinen, René: Sprachdynamik und Vernunft. Untersuchungen zum Spätwerk Nietzsches und Wittgensteins, Würzburg 1998.
- Heller, Peter: 'Von den ersten und letzten Dingen'. Studien und Kommentar zu einer Aphorismenreihe von Friedrich Nietzsche, Berlin 1972.
- Hillebrand, Bruno: Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche, München 1963.

- Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus, Stuttgart 1991.
- Hödl, Hans-Gerald: Nietzsches frühe Sprachkritik. Lektüren zu “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne” (1873), Wien 1997.
- Verklärt reine Herbstlichkeit. Einige Anmerkungen zu Nietzsches erster Bekanntschaft mit Goethe. In: Centaurengeburten, hrsg. v. T. Borsche et al., Berlin, New York 1994, pp. 257-267.
- Musik, Wissenschaft und Poesie im Bildungsprogramm des jungen Nietzsche oder: “Man ist über sich selbst entweder mit Scham oder mit Ehrlichkeit ehrlich”. In: Nietzsche und die Musik, hrsg. v. G. Pöltner u. H. Vetter, Frankfurt 1997 (b), pp. 17-43.
- Rezension zu: C. Zittel: Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 17 (1998), pp. 569-572.
- Hofmiller, Josef: Letzte Versuche, München 1952, pp. 113-192.
- Hollingdale, R. J.: Nietzsche. The man and His Philosophy, Louisiana 1965.
- Hollinrake, Roger: Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism, London 1982.
- Kaiser, Gerhard: Wie die Dichter lügen. In: Nietzsche-Studien 15 (1986), pp. 184-224.
- Kaufmann, Walter: Nietzsche. Darmstadt 1982.
- Kaulhausen, Marie Hedi: Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis, Münschen 1977.
- Klein, Volker: “Exoterisch – esoterisch”. Friedrich Nietzsche und das Problem der philosophischen Darstellung im Lichte des Fragments. Ein Versuch. Diss. Aachen 1994.
- Klossowski, Pierre: Nietzsche und der *circulos vitiosus deus*, München 1986.
- Nietzsche, Polytheismus und Parodie. In: Hamacher (1986), pp. 15-46.
- Köster, Peter: Der sterbliche Gott. Nietzsches Entwurf übermenschlicher Größe, Meisenheim am Glan 1972.
- Kofmann, Sarah: Nietzsche et la metaphore, Paris 1972.
- Kopperschmidt, Josef/Schanze, Helmut (Hrsg.): Nietzsche oder “Die Sprache ist Rhetorik”, München 1994.

- Kreis, Rudolf: Der Nietzsche-Mythos vom Erdenreich. Gegen Gottesmord und Erdzerstörung, Frankfurt 1991.
- Krüger, Heinz: Der Aphorismus als philosophische Form, München 1988.
- MacIntyre, Alasdair: Der Verlust der Tugend, Frankfurt 1995.
- Magnus, Bernd: Nietzsches Äternalistischer Gegenmythos. In: Nietzsche, hrsg. v. Jörg Salaquarda, Darmstadt 1980, pp. 219-233.
- u. Higgins, Kathleen M. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Nietzsche, Cambridge 1996.
- Marton, Scarlett: L' éternel retour du même: Thèse cosmologique ou impératif éthique? In: Nietzsche-Studien 25 (1996), pp. 42-63.
- Mathes, Jürg: Das Lied bei Nietzsche. In: Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Gerhard Kluge. Amsterdam 1984. pp. 49-73.
- Menke, Christoph: Distanz und Experiment. Zu zwei Aspekten ethischer Freiheit bei Nietzsche. In: DZfPh 41 (1993), pp. 61-77.
- Meyer, Theo: Nietzsche als Paradigma der Moderne. In: Geschichte der literarischen Moderne in Europa, hrsg. von Joachim Piechotta u. Ralph-Rainer Wuthenow, Opladen 1997.
- Montinari,azzino: Zum Verhältnis Lektüre-Nachlaß-Werk bei Nietzsche. In: editio 1, hrsg. v. Winfried Woesler, Tübingen 1987.
- Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute: Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Nietzsche heute, hrsg. v. pp. Bauschinger, pp. L. Cocalis und pp. Lennox, Bern 1988, pp. 137-148.
- Nietzsche. Eine Einführung, Berlin, New York 1991.
- Müller, Thomas: Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche, Frankfurt 1995.
- Müller-Lauter, Wolfgang: Zarathustras Schatten hat lange Beine. In: Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte, hrsg. von Dieter Arendt, Darmstadt 1974, pp. 169-194.
- Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und Gegensätze seiner Philosophie, Berlin, New York, 1971.
- Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht. In: Nietzsche-Studien 3 (1974), pp. 1-60.

- Niemeyer, Christian: Die Fabel von der Welt als Fabel oder Nietzsches andere Vernunft. Irrtümer um eine Geschichte?. In: Nietzscheforschung 3 (1996), pp. 233-246.
- Ottmann, Henning: Nietzsches Stellung zur antiken und modernen Aufklärung. In: Nietzsche und die philosophische Tradition. Bd. 2, hrsg. v. Josef Simon, Würzburg 1985, pp. 9-33.
- Nietzsche und die Politik, Berlin und New York 1987.
- Pestalozzi, Karl: Nietzsches Gedicht "Noch einmal eh ich weiter ziehe". auf dem Hintergrund seiner Jugendlirik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984).
- Pfotenhauer, Helmut: Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, Stuttgart 1985.
- Picht, Georg: Nietzsche, Stuttgart 1988.
- Pippin, Robert B.: Nietzsche's alleged farewell. The premodern, modern, and postmodern Nietzsche. In: Magnus/ Higgins (1996), pp. 252-278.
- Podach, Ernst: Nietzsches Werke des Zusammenbruchs, Heidelberg 1961.
- Pütz, Peter: Nietzsche, Stuttgart 1967.
- Reuber, Rudolf: Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche, München 1988.
- Ries, Wiebrecht: Zur Nietzsche-Philologie in der gegenwärtigen Nietzsche-Rezeption. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), pp. 324-335.
- Röttges, Heinz: Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung, Berlin 1972.
- Rommel, Bettina: Transformation des Ästhetizismus. In: Urzsenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse, hrsg. v. Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt 1977, pp. 323-354.
- Rupp, Gerhard: Rhetorische Strukturen und kommunikative Determinanz. Studien zur Textkonstitution des philosophischen Diskurses im Werk Friedrich Nietzsches, Bern 1976.
- Salaquarda, Jörg: Der ungeheure Augenblick. In: Nietzsche-Studien (1989), pp. 317-337.
- Scheer, Brigitte: Die Bedeutung der Sprache im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche. In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hrsg. v. M. Djuric, J. Simon, Würzburg 1986, pp. 101-111.
- Schlechta Karl: Nietzsche über den Glauben an die Grammatik. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), pp. 353-358.

- Schmid, Holger: Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis, Würzburg 1984.
- Rez. zu: Wofram Groddeck: Nietzsches Dionysos-Dithyramben. In: Friedrich Nietzsche (1944-1900). Beiträge zur Nietzscheforschung, hrsg. v. pp. Gehlhaar, 2. Aufl., Cuxhafen 1995, pp. 143-149.
- Schmid, Wilhelm: Das Dasein – ein Kunstwerk. Zum Verhältnis von Kunst und Lebenskunst bei Nietzsche. In: DZfPh 6 (1991), pp. 650-660.
- Uns selbst gestalten. Zur Philosophie der Lebenskunst bei Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 21 (1992), pp. 50-62.
- Schmidt, Alfred: Über Nietzsches Erkenntnistheorie. In: Nietzsche. Hrsg. v. J. Salaquarda. Darmstadt 1980, pp. 124-152.
- Schulz, Walter: Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), pp. 1-31.
- Simon, Josef: Grammatik und Wahrheit. Über das Verhältnis Nietzsches zur spekulativen Satzgrammatik der philosophischen Tradition. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), pp. 1-26.
- Der gewollte Schein. Zu Nietzsches Begriff der Interpretation. In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche. Hrsg. v. M. Djuric, J. Simon, Würzburg 1986, pp. 62-74.
 - Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 18 (1989).
 - Bestimmte Negation. Ein Traktat zur philosophischen Methode. In: Nietzsche und Hegel, hrsg. v. M. Djuric u. J. Simon, Würzburg 1992a, pp. 65-78.
 - Das neue Nietzsche-Bild. In: Nietzsche-Studien 21 (1992b), pp. 1-9.
- Solomon, Robert C.: Nietzsche, Postmodernism, and Ressentiment: A Genealogical Hypothesis. In: Nietzsche as postmodernist, hrsg. v. Clayton Koelb, New York 1990, pp. 267-293.
- Spencer, Hanna: Heine and Nietzsche. In: Heine-Jahrbuch 11 Jg. (1972), pp. 126-161.
- Stegmaier, Werner: Philosophie der Fluktuanz. Dilthey und Nietzsche, Göttingen 1992.
- Nietzsches 'Genealogie der Moral', Darmstadt 1994.
 - u. Krochmalnik, Daniel (Hrsg.): Jüdischer Nietzscheanismus, Berlin 1997.

- Stephens, Anthony: Nietzsche und die poetische Metapher. In: Friedrich Nietzsche, Perspektivität und Tiefe/Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980, hrsg. von Walter Gebhard, Frankfurt/Bern 1982, pp. 87-120.
- Strong, Tracy B.: Nietzsche's Political Aesthetics. In: Nietzsche's New Seas, hrsg. v. Micheal Gillespie u. Tracy B. Strong. Chicago 1988.
- Taureck, Bernhard H. F.: Nietzsches Alternativen zum Nihilismus, Hamburg 1991.
- Tebartz-van Elst, Anne: Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche, Freiburg 1994.
- Thönges, Bernd: Das Genie des Herzens. Über das Verhältnis von aphoristischem Stil und dionysischer Philosophie in Nietzsches Werken, Stuttgart 1993.
- Thorgeirsdottir, Sigríður: vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches, Würzburg 1996.
- Ulmer, Karl: Nietzsche. Einheit und Sinn seines Werkes. Bern 1962.
- Jörg Villwock: Rhetorik und Psychologie. Überlegungen zu Nietzsches Konzeption dionysischer Rede. In: Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik". Hrsg. v. J. Kopperschmidt u. H. Schanze, München 1994, pp. 137-158.
- Vivarelli, Vivetta: Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg 1998.
- Weisshaupt, Kurt: Maske und Gehalt. Stufen des Esoterischen bei Nietzsche. In: Esoterik und Exoterik in der Philosophie, hrsg. v. H. Holzey u. W. Ch. Zimmerli, Basel, Stuttgart 1977, pp. 191-205.
- Welte, B.: Der Übermensch Nietzsches und seine zweideutige Fragwürdigkeit. In: concilium 17 (1981), pp. 397-401.
- Nietzsches Atheismus und das Christentum, Darmstadt 1958.
- Willemsen, Roger: Dionysisches Sprechen. Zu einer Theorie einer Sprache der Erregung bei Musil und Nietzsche. In: Dvjs 60 (1986), pp. 104-135.
- Ziemann, Rüdiger: Der Halb-Unsinn und das Ewig-Närrische. In: Nietzsche im Netze. Nietzsches Lyrik, Ästhetik und Kindheit im deutsch-dänischen Dialog, hrsg. v. J. Kjaer, Aarhus 1997, pp. 39-59.
- Das liebe ewige Leben. Zur Brentanolektüre des jungen Nietzsche. In: Nietzscheforschung 1 (1994), pp. 335-350.

Zitko, Hans: Nietzsche Philosophie als Logik der Ambivalenz, Würzburg 1991.

Zittel, Claus: Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche, Würzburg 1995.

- Abschied von der Romantik im Gedicht. Friedrich Nietzsches: "Es geht ein Wanderer durch die Nacht". In: Nietzscheforschung 3 (1996 a), pp. 193-206.
- Beiträge zur Quellenforschung. In: Nietzsche-Studien 25 (1996 b), pp. 419-421.
- Rezension zu: Anne Tebartz van Elst: Ästhetik der Metapher. In: Nietzscheforschung 3 (1996 c), pp. 346-352.
- Nietzsches Konzeption einer Tragödie des Staates und ihre Konsequenzen für die Ideologiekritik. Ästhetische und relationstheoretische Betrachtungen zum Verhältnis von Kunst und Politik bei Nietzsche. In: Nietzscheforschung 4 (1998 a).

4. *Altri testi*

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt 1966;

- Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973 [trad. it a cura di Giovanni Matteucci, Fabrizio Desideri, Torino: Einaudi; 2009]
- Drei Studien zu Hegel, Frankfurt 1974.
- Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1978.
- Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt 1981; [Parva Aesthetica, Saggi 1958-1967, trad. it. a cura di Elena Franchetti, Milano: Feltrinelli; 1979]
- Noten zur Literatur, Frankfurt 1981(b).
- Beethoven. Philosophie der Musik, Frankfurt 1993.

Altenhofer, Norbert: Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines. In: -: Die verlorene Augensprache, Frankfurt 1993, pp. 104-153.

Aristoteles: *Analytica posteriora*, 2 Bde, hrsg. u. kommentiert von Wolfgang Detel, Berlin 1993.

Bachtin, Michail M.: Ästhetik des Wortes, hrsg. v. Rainer Grübel, Frankfurt 1979.

- Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970.
- Barthes, Roland: Über mich selbst, München 1978.
- Becker, Alexander: Verstehen und Bewußtsein, Diss. Frankfurt 1998.
- Black, Max: Die Metapher. In: Haverkamp (1983), pp. 55-79.
- Mehr über die Metapher. In: Haverkamp (1983), pp. 285-315.
- Bloom, Harold: Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt 1995.
- Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt 1997.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Haverkamp (1983), pp. 285-316.
- Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: Haverkamp (1983), pp. 438-454.
 - Höhlenausgänge, Frankfurt 1989 (in particolare pp. 613-636).
- Bohrer, Karl-Heinz: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, Frankfurt 1989.
- Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt 1994.
 - Naturgefühl ist kein Gefühl der Natur: Die surrealistische Evokation der Natur mit Rücksicht auf das romantische Erhabene. In: Ästhetik und Naturerfahrung, hrsg. v. Jörg Zimmermann, Stuttgart 1996 (b), pp. 419-440.
 - Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik (I). In: Merkur (1997 a), Bd. 1, pp. 1-19.
 - Poetischer Nihilismus und Philosophie. Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik (I). In: Merkur (1997 b), Bd. 2, pp. 406-421.
- Bonaventura: Nachtwachen, hrsg. v. Wolfgang Paulsen, Stuttgart 1982.
- Brandom, Robert: Making It Explicit, Cambridge 1994.
- Bröcker, Walter: Platos Gespräche, Frankfurt 1985³.
- Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broch/Pfister (Hrsg.) (1985), pp. 31-47.

- Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt 1989.
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne, Frankfurt 1988.
- Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, München¹⁰ 1984.
- Davidson, Donald: Radikale Interpretation. In: Wahrheit und Interpretation, Frankfurt 1986a, pp. 183-203.
- Was Metaphern bedeuten, ebd. (1986b), pp. 343-371
- Derrida, Jacques: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, pp. 205-268.
- Signatur Ereignis Kontext, ebd. pp. 291-314.
- Detel, Wolfgang: Macht, Moral, Wissen. Foucault und die klassische Antike, Frankfurt 1998.
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München 1995.
- Emrich, Wilhelm: Die Symbolik von Faust II, Königstein/Ts. 1981.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt 1983.
- Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt 1990.
- Frank, Manfred: Stil in der Philosophie, Stuttgart 1992.
- Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erw. Neuausg., Frankfurt 1993.
- Freund, Winfried: Die literarische Parodie, Stuttgart 1981.
- Frey, Hans Jost: Der unendliche Text, Frankfurt 1990.
- Fricke, Harald: Aphorismus, Stuttgart 1984.
- Kann man poetisch Philosophieren? Literaturtheoretische Reflexion zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion am Beispiel philosophischer Aphoristiker. In: Gabriel/Schildknecht (1990), pp. 26-39.
- Früchtel, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil, Frankfurt 1996.
- Gabriel, Gottfried: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991.

- Logik in Literatur. Über logisches und analogisches Denken. In: Philosophie in Literatur, hrsg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Frankfurt 1996.
- Schildknecht, Christiane (Hrsg.): Literarische Formen der Philosophie, Stuttgart 1990.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt 1993.
- Die restringierte Rhetorik. In: Haverkamp (1983), pp. 229-252.
- Fiktion und Diktion, München 1992.
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: Gedichte, hrsg. von Jürgen Stenzel, Stuttgart 1969.
- Goethes Gespräche, hrsg. von Flodoard Freiherr von Biedermann und Wolfgang Herwig, Zürich 1971.
- Gombrich, Ernst: Topos und Aktualität in der Renaissance. In: Freibeuter 23 (1985), pp. 15-44.
- Grassi, Ernesto: Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache, Köln 1970.
- Grimminger, Rolf: Offenbarung und Leere, oder: Nietzsche, Freud und Paul de Man. Zur literarischen Psychologie am Ende von zwei Jahrhunderten. In: Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man, hrsg. v. Karl-Heinz Bohrer, Frankfurt 1993, pp. 301-328.
- Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath, Hamburg 1995, pp. 169-200.
- Gülke, Peter: Beethovens Bestimmung des Sinfonischen als Ausdruck eines Realismus. In: Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin 1971, pp. 349-358.
- Guthke, Karl p.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen 1961.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt 1985.
- Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt 1988.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur, Frankfurt 1987.

- Haug, Walter: Das Endspiel der Arthurischen Tradition im Prosalancelot. In: Das Ende. Figuren einer Denkform, hrsg. v. K.-H. Stierle u. R. Warning, München 1996, pp. 251-266.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, hrsg. v. Klaus Briegleb, Frankfurt 1981.
- Henkel, Arthur: Zitatspiele Goethes. In: Antike Tradition und neuere Philologien, hrsg. v. Hans-Joachim Zimmermann, Heidelberg 1984, pp. 107-126.
- Heitsch, Ernst: Überlegungen Platons im Theaetetus, Mainz 1988.
- Hielscher, Karl: Über den Gegensatz von Kunst und Utopie. In: Nach dem Protest. Literatur im Umbruch, hrsg. v. Martin Lüdke, Frankfurt 1979, pp. 222-240.
- Hof, Walter: Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur, Tübingen 1970.
- Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze, 3. Bde, hrsg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt 1979.
- Holthius, Susanne: Intertextualität, Tübingen 1993.
- Japp, Uwe: Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte, Frankfurt 1980.
- Jauss, Hans-Robert: Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: -: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt 1989, pp. 119-156.
- Kambartel, Friedrich: Philosophie der humanen Welt, Frankfurt 1989.
- Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche, München 1977.
- Kayser, Wolfgang: Die Wahrheit der Dichter, Hamburg 1959.
- Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960.
- Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Lyrik, Wiesbaden 1957.
- Köller, Wilhelm: Semiotik und Metapher, Stuttgart 1975.
- Konersmann, Ralf: Der Schleier des Timanthes. Perspektiven einer historischen Semantik, Frankfurt 1994.
- Koppenfels, Werner von: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik, Darmstadt 1991.

- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt 1978.
- / Eco / Bachtin u.a.: *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt 1977.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt 1990.
- Intertextualität. In: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Frankfurt 1996, pp. 794-809.
- Lange, Wolfgang: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*, Frankfurt 1992.
- Im Zeichen der Dekadenz: Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath, Hamburg 1995, pp. 201-231.
- Leisegang, Dieter: *Die drei Potenzen der Relation*, Frankfurt 1969.
- Dimension und Totalität. Entwurf einer Philosophie der Beziehung, Frankfurt 1972 (a).
 - Lücken im Publikum. Relatives und Absolutes bei Kafka, Frankfurt 1972 (b).
- Linnebach, Andrea: *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991.
- Lobsien, Eckhard: *Das literarische Feld*, München 1988.
- Wörtlichkeit und Wiederholung, München 1995.
- Magris, Claudio: *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*, Frankfurt 1987.
- Mann, Thomas: *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947). In: *Essays*, Bd.3: *Musik und Philosophie*, hrsg. v. Hermann Kurzke, Frankfurt 1978.
- Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie*, Bonn 1929.
- Mautner, Franz H.: *Der Aphorismus als Literatur*. In: *Wort und Wesen*, Frankfurt 1974 pp. 279-302.
- Menninghaus, Wilfried: *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt 1980.
- Meyer, Hermann: *Das Zitat in der Erzählkunst*, Frankfurt 1988.
- Müller, Beate: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, Frankfurt 1994.

- Nagl, Ludwig (Hrsg): *Textualität der Philosophie: Philosophie und Literatur*, Wien 1994.
- Neumann, Gerhard: *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976.
- Neumann, Michael: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt 1991.
- Neumann, Peter Horst: *Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens*. In: *Akzente* 27 (1980), Heft 4, pp. 292-305.
- Nussbaum, Martha C.: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford 1990.
- Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: *Broich / Pfister* (1985), pp. 1-30.
- Poirier, R.: *The Politics of Self-Parody*. In: *Partisan Review* 35 (1968), pp. 339-353.
- Putnam, Hilary: *Bernard Williams und die Absolutheit der Welt*. In: *Für eine Erneuerung der Philosophie*. Stuttgart 1997, p.106-140.
- Rexrodt, Dieter: *Ludwig van Beethoven. Symphonie Nr. 9 d-Moll, opp. 125. Taschen-Partitur. Einführung und Analyse*, Mainz 1979.
- Ricklefs, Ulfert: *Bildlichkeit*. In: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. U. Ricklefs, Frankfurt 1997, Bd. 1, pp. 260-312.
- Robert, Marthe: *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*, Frankfurt 1984.
- Rodi, Fritjof: *Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten*. In: *Poetica*, Bd. 7, 2 (1975), pp. 115-134.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt 1992.
- Schaaf, Julius: *Beziehung und Idee. Eine platonische Besinnung*. In: *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und der Problemgeschichte des Platonismus. Festschrift für Johannes Hirschberger*, hrsg. v. Kurt Flasch, Frankfurt 1965, pp. 3-20.
- Beziehung und Beziehungsloses*. In: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*, hrsg. von D. Henrich und H. Wagner, Frankfurt 1966, pp. 277-289.

- Die Übergegenständlichkeit der Sprache. In: Muttersprache 77. Jg., Heft 5 (1967), pp. 126-133.
- Scheer, Brigitte: Zum Verhältnis von Zeichen und Erfahrung. Anmerkungen zu Josef Simons Konzeption einer 'Philosophie des Zeichens'. In: Denken der Individualität: Festschrift für Josef Simon. hrsg. v. Th. pp. Hoffmann u. St. Majetschak, Berlin 1995, pp. 359-365.
- Zeichenbildung und Zeichenverstehen am Beispiel der Malerei. In: Orientierung in Zeichen, hrsg. v. Josef Simon, Frankfurt 1997, pp. 197-205.
- Schlaffer, Heinz: Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981.
- Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks 'Blonden Eckbert'. In: Romantikforschung seit 1945, hrsg. v. Klaus Peter, Königstein 1980, pp. 251-264.
- Schlegel, August Wilhelm: Die Kunstlehre, Kritische Schriften und Briefe 2, hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1963.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, 2 Bde, Darmstadt 1985.
- Schneider, Manfred: Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München 1997.
- Schöne, Albrecht: Faust. Kommentare, Frankfurt 1994.
- 'Das Unzulängliche/Hier wird's Ereignis'. Faust 12106f. In: Sprachwissenschaft 19, 1994 (b), pp. 231-234.
- Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden (Zürcher Ausgabe), Zürich 1977.
- Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt 1996.
- Simon, Josef: Philosophie des Zeichens, Berlin 1989.
- Stierle, Karl-Heinz: Der Maulwurf im Bildfeld. Versuch einer Metapherngeschichte. In: Archiv für Begriffsgeschichte XXVI (1982), pp. 101-143.
- Werk und Intertextualität. In: Poetik und Hermeneutik XI: Das Gespräch. München 1984, pp. 139-150. (Auch in Stierle: 1997).
- Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München 1997.
- Streim, Gregor: Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal, Würzburg 1996.

- Thomasberger, Andreas: Über die Erläuterungen zu Hofmannsthals Lyrik. In: Kommentierungsverfahren und Kommentarformen, hrsg. von Gunter Martens, Tübingen 1993 (Beihefte zu editio 5), pp. 11-16.
- Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik. Zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt, Tübingen 1994.
 - *Der Graf von Charolais* oder d Abschied vom Trauerspiel. In: D. Borchmeyer (Hsrg.): Richard Beer-Hofmann "Zwischen Ästhetizismus und Judentum". Köln 1997, pp. 81-88.
- Verweyen, Theodor/Witting, Gunter: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979.
- Wescher, Paul: Die "verkehrte Welt" im Bild. Ihre Geschichte und Bedeutung. In: Gesammelte Aufsätze zur Kunst, hrsg. v. F. Otten, Köln 1977, pp. 3-33.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart 1995.
- Žmegač, Viktor: Klassizismus und Geschichtsphilosophie – Nietzsches typologischer Fundamentalismus. In: "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1996, pp. 167-183.

Indice

Prefazione all'edizione italiana <i>Claus Zittel</i>	5
Nota della traduttrice	7
Sigle	10
Introduzione	
Il <i>Così parlò Zarathustra</i> di Nietzsche: ambiguità di un'immagine filosofica	11
"Nietzsche senza Zarathustra"	14
Nietzsche con Zarathustra	17
Conseguenze, esigenze, questioni e obiettivi	23
Prima parte	
Sulla pratica dell'edizione e del commento della filologia nietzscheana:	
La ricerca delle fonti <i>versus</i> i concetti di intertestualità	31
Premessa	33
1. Fonte, testo, intertesto	34
2. Fonte <i>versus</i> intertesto	37
3. Intertesto <i>versus</i> fonte	39
4. Pre-testo o fonte?	42
5. Descrizione ed interpretazione: "Dei poeti"	
Su verità e menzogna in <i>Così parlò Zarathustra</i>	45
<i>Excursus sulle "isole beate"</i>	58
<i>Secondo Excursus: la colombaia</i>	61
6. 'Riferimento di sistema'	67
7. Intratestualità	70

8. Intertestualità extraletteraria	72
9. La ricerca delle fonti e la prospettiva interpretativa	74
10. La teoria dell'intertestualità e la prospettiva interpretativa	77
11. Passaggio alle parti successive: l'opera come 'identità' relazionale	81
(a) <i>Questioni di genere letterario</i>	84
(b) <i>Speculazioni numeriche</i>	90

Seconda Parte

Arte e relazione	95
1. Mondi di relazione	97
2. "Il filosofo preso nelle reti del linguaggio". L'autosuperamento dell'intuizione nel gioco della metafora	109
(a) <i>La metafora apollinea</i>	109
(b) <i>Pensare per processi</i>	119
(c) <i>Esoterica/Essoterica</i>	121
3. Prospettivismo estetico	123
(a) <i>Arte versus vita</i>	129
(b) <i>Poliprospective e metaprospettiva (ad Kaulbach)</i>	133
4. La crisi della causalità	139
5. Dal mito all'arte	141
6. Arte come anti-mito	146
7. Sulla problematica della poesia simbolica e allegorica <i>Excursus sull'"appiattimento della differenza di genere letterario" tra filosofia, scienza e letteratura</i>	148 151
8. Conclusione	159

Terza Parte

Il nichilismo poetico di Nietzsche	161
1. Incipit parodia, incipit tragoedia	163
(a) <i>Sul problema del finale</i>	168
(b) <i>"Serenità, tu che della morte sei il più segreto e dolce pregustare"</i>	174
(c) <i>Di topi e superuomini</i>	180
(d) <i>Seconda concretizzazione: giochi di parole dell'autosuperamento</i>	183
2. Il complesso dei motivi del donare e della pienezza	188
3. Critica della cultura considerata dall'ottica dell'arte: <i>chaos sive cultura</i>	197

(a) <i>Poetologia pratica del frammentario: macerie, caos e redenzione</i>	197
(b) <i>Menzogna ed apparenza</i>	204
(c) <i>Poetare per la debolezza: "la tipica velleità dell'artista"</i>	205
(d) <i>Dare forma a se stessi come arte della vita?</i>	211
(e) <i>La forma estetica ed il caos culturale</i>	218
<i>Breve excursus sulla comprensione adorniana della forma</i>	223
4. La distruzione estetica dei miti e delle dottrine	228
(a) <i>Finta immediatezza: il problema dello stile ditirambico</i>	228
(b) <i>Forme di rappresentazione dell'eterno ritorno</i>	236
<i>Favola, demone, eterno ritorno</i>	246
(c) <i>Rappresentazione della potenza</i>	252
<i>Potenza e impotenza di Zarathustra</i>	252
<i>Zarathustra e l'ebbrezza della potenza: colui "che dà ali agli asini"</i>	255
(d) <i>Metafore: ponti menzogneri</i>	
<i>Il cammino illusorio verso il superuomo</i>	260
(e) <i>Zarathustra il profeta: Nietzsche contra Zarathustra</i>	267
5. L'arte considerata dall'ottica della cultura / La forma artistica della decadenza: lo stile barocco nella poesia	279
<i>Excursus sul congedo</i>	
<i>(sulla teoria del lutto di Karl-Heinz Bobrer)</i>	286
6. Forme narrative della fine	292

Bibliografia	297
--------------	-----

nietzscheana

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=nietzscheana>



Pubblicazioni recenti

29. Claus Zittel, *Il calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Traduzione italiana di Annamaria Lossi, 2020, pp. 328. [sezione saggi]
28. Sergio Sánchez, *Borges lettore di Nietzsche e Carlyle*. Traduzione italiana e nota introduttiva di Giuliano Campioni, 2018, pp. 92. [sezione saggi]
27. Selena Pastorino, *Prospettive dell'interpretazione Nietzsche, l'ermeneutica e la scrittura in Al di là del bene e del male*, 2017, pp. 276. [sezione saggi]
26. Gabriella Pelloni, Claus Zittel [a cura di], *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche*, 2017, pp. 308. [sezione saggi]
25. Simone Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche*, 2016, pp. 196. [sezione saggi]
24. Bruna Giacomini, Pietro Gori, Fabio Grigenti [a cura di], *La Genealogia della morale. Letture e interpretazioni*, 2015, pp. 320. [sezione saggi]
23. Annamaria Lossi, Claus Zittel [a cura di], *Nietzsche scrittore. Saggi di estetica, narrazione, etica*, 2014, pp. 216. [sezione saggi]
22. Stefano Busellato [a cura di], *Nietzsche dal Brasile. Contributi dalla ricerca contemporanea*, 2014, pp. 204. [sezione saggi]
21. Francesca Manno, *Attore e mimo dionisiaco. Nietzsche, Wagner e il teatro d'avanguardia francese*, 2012, pp. 348. [sezione saggi]
20. Annamaria Lossi, *La ragione estetica. Saggio su Nietzsche*, 2012, pp. 172. [sezione saggi]

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di marzo 2020

La grande e discussa questione sul valore filosofico dello *Zarathustra* di Nietzsche tiene occupata la ricerca nietzscheana da decenni. Secondo Claus Zittel se ne verrebbe a capo andando ad indagare le forme estetiche della sua rappresentazione. E questo non per una pura ragione di forma o di gusto, né per dare ancora una volta la visione di un Nietzsche ambiguo e poco preciso filosoficamente perché “distratto” dalla poesia. Claus Zittel ambisce a collocare con maggiore esattezza la ricerca della rappresentazione estetica del testo forse più controverso delle opere nietzscheane e fonda la sua interpretazione sul fatto che, conciliando considerazioni di tipo letterario e filosofico, gettando luce le une sulle altre, si raggiungono dei risultati che si allontanano da quelli ottenuti dalla ricerca separata delle due discipline. *Così parlò Zarathustra* non costituisce una ricaduta su posizioni antecedenti a quelle critiche da parte di Nietzsche, bensì ne dimostra la trasformazione riuscita e coerente in una nuova forma estetica. La critica estetica toglie altresì il terreno sotto i piedi a quelle interpretazioni che, in particolare, si dedicano alle presunte dottrine o miti dell'ultimo Nietzsche, come quelle del superuomo o dell'eterno ritorno.



€ 32,00

ISBN-13: 978-8846757258



9 788846 757258