

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Università degli studi dell'Aquila

DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi letterari e culturali

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/M1 – Lingue, letterature e
culture germaniche

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/13 – Letteratura tedesca

TITOLO TESI
GENEALOGIA DELLA NASCITA
DELLA TRAGEDIA
NIETZSCHE E LA FRÜHROMANTIK

Presentata da: Francesco Ragni

Coordinatore Dottorato:
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Supervisore:
Prof. Luca Zenobi

Co-Supervisore:
Prof. Federico Bertoni

Esame finale anno 2019

Meinem Großvater,
der fröhliche Gelehrter,
in deren blauen,
gedankenklaren Augen
die Erscheinungen
ihren Wunderschimmer
nimmer verloren.
Niemand weiß, auf welchem
Schachbrett des Daseins
du, lächelnder, spielst nun
mit den Atomen deines
verschollen Stoffs,
wie mit tausendschillernden
Zauberfiguren, das
unendliche Spiel des ewig
wiederkehrenden Werdens.

INDICE

Avvertenza	p. 5
------------	------

PARTE PRIMA. INTRODUZIONE

I. Premessa critica	p. 10
II. Il sistema distribuito	p. 20
III. Caratteri del Romanticismo	p. 26
IV. Il principio di individualità	p. 35

PARTE SECONDA. FRAMMENTO E SISTEMA

I. Sistema frammentario e frammento totale	p. 39
II. Prolegomeni a una logica nietzscheana	p. 48
III. L'origine e i fenomeni	p. 58

PARTE TERZA. TEORIA DELLA CONOSCENZA

I. Il problema della conoscenza	p. 66
II. L'emendazione estetica della cosa in sé	p. 76
III. Tentativo di (ri)pensare l'apollineo e il dionisiaco	p. 90

PARTE QUARTA. FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

I. Osservazioni introduttive	p. 104
II. Metafora e simbolo	p. 109
III. Linguaggio e <i>mimesis</i>	p. 115
IV. La lingua come arte	p. 122

PARTE QUINTA. FILOSOFIA DELLA STORIA

I. Filologia <i>sive</i> filosofia	p. 127
II. L'attualità inattualizzante	p. 132
III. Divergenti antistoricismi	p. 138
IV. Il concetto di antichità	p. 141
 Bibliografia	 p. 150
 Postilla metafisico-metodologica	 p. 163

AVVERTENZA

Quello che il lettore ha sotto gli occhi è in primo luogo uno studio su Nietzsche, su una forma particolare del suo pensiero, quella che trovò espressione nella lingua traboccante di oscurità e chiarezza della *Nascita della tragedia*, un'opera la cui comprensione, anche solo superficiale, non sarà forse mai portata a compimento, per quanto la filologia possa crederla compiuta. Solo in seconda istanza è uno studio sulla *Frühromantik*, la cui importanza per l'epistemologia, l'etica e la metafisica deve ancora essere pienamente riconosciuta – sebbene tale importanza sia superiore a quella che di solito le si attribuisce per l'imprecisata disciplina che si è soliti indicare con il nome di 'estetica'. Tra i compiti del presente studio vi è quello di esporre alcuni dei prolegomeni a questo necessario riconoscimento.

Si è preferito non far uso di sigle per le opere che formano il *corpus* della letteratura principale, com'è consuetudine per la cosiddetta letteratura secondaria e per la letteratura critica. In questo modo non s'intende revocare in dubbio qualsiasi gerarchia di valore fra i differenti testi e i differenti autori – gerarchia che del resto si mostra da sé – bensì rendere la lettura il più possibile perspicua, facendo convergere le forze della lingua là dove si vuole esse convergano. In un testo, infatti, non solo il contenuto – la disposizione delle parole nello spazio logico – ma anche la forma – la

disposizione delle parole nello spazio sensibile – è importante, precisamente nella misura in cui tale disposizione fa parte di un insieme visivo (che comprende, ovviamente, anche le note) il quale accresce l'intelligenza del lettore e assieme ad essa, specularmente, l'intelligenza dell'autore. La magica immediatezza delle sigle, solo all'apparenza preferibile alla moltiplicazione dei nomi, esige in realtà una mediazione maggiore di quella richiesta dal ripetere, quando necessario, il titolo dell'opera per intero o in parte. Al fine di evitare un eccesso di quella mediazione in cui non si produce pensiero, eccesso che avrebbe come effetto l'offuscamento dell'insieme visivo del testo, si è deciso di adottare tale soluzione.

La traduzione di ogni passo citato dall'originale tedesco, che il lettore troverà in nota, è stata eseguita in modo autonomo, salvo laddove indicato diversamente. Ciò per almeno tre ragioni: emendare il logoramento della lingua nella sua incessante trasformazione; conferire ad alcuni termini un'accezione più esatta; rendere lo stile particolare di un autore (sebbene lo stile, ciò che Valéry chiama '*poésie*' e Benjamin '*Wahrheitsgehalt*', sia a rigore intraducibile). Questo lavoro di traduzione non è stato, ovviamente, compiuto *ex novo*, ma si è avvalso dell'opera indispensabile dei traduttori delle edizioni critiche italiane, che il lettore troverà riportate puntualmente nella bibliografia. Le versioni qui impiegate presentano tuttavia variazioni così numerose rispetto alle versioni di riferimento che segnalarle singolarmente avrebbe richiesto continui rimandi alla letteratura critica e un numero eccessivo

di note, le quali, per la loro duplice funzione, chiarificatrice e problematica, giammai semplicemente esplicativa, non possono costituire la maggior parte del contenuto di una dissertazione.

Desidero inoltre ringraziare il Prof. Luca Zenobi per la benevola quanto puntuale attenzione con cui in questi tre rapidi anni mi ha pazientemente seguito e consigliato nella stesura di queste pagine. A lui vanno pertanto la mia stima e la mia riconoscenza, non solo accademiche.

*Die Gedanken sind die Schatten unserer Gefühle, immer
dunkler, immer leerer und immer einfacher.*

F. Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*

*Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens,
ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues,
schwaches Leben.*

Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*

PARTE PRIMA

Introduzione

I. *Premessa critica*

Nella divisione suprema, non dei suoi concetti ma dei suoi modi (*tropoi*), la filosofia, come disciplina autonoma, conosce due forme principali: la saggezza (*phrónesis*) e la ricerca della verità (*metaphysica*). Se la saggezza non estende la conoscenza, ma conferisce al già noto valore per la vita e per l'esperienza, la metafisica, invece, ha la pretesa di estendere la conoscenza senza aver bisogno, per far ciò, dell'esperienza. E tuttavia, così come la saggezza non è solo ed esclusivamente una filosofia pratica, un agire (*praxis*), allo stesso modo la metafisica non è solo ed esclusivamente una filosofia teoretica, un osservare distaccato (*theorein*).

Compito della filosofia come saggezza è l'uso conforme della libertà, che ogni uomo, come essere a un tempo razionale e sensibile, è in grado di raggiungere da sé. Compito della filosofia come ricerca della verità, come scienza non epistemica – poiché la verità non è un oggetto particolare, cui ci si possa rivolgere intenzionalmente – è invece quello di edificare ordini di idee di volta in volta più estesi e complessi, all'interno dei quali ordini di idee particolari che prima sembravano inconciliabili, o escludentisi a vicenda, diventano i casi particolari di un problema più ampio, che li sovrasta e li comprende. Suo scopo ultimo e universale è quello di esibire, nel modo più perspicuo possibile, l'ineffabile complessità del reale, senza però approfondirsi nella sua descrizione dettagliata. Questa descrizione è affidata, infatti, alle

scienze epistemiche, le quali percorrono il suo stesso cammino, sebbene in direzione contraria: se la filosofia procede dalle idee ai fenomeni, passando attraverso i concetti, e torna alle idee per amore dei fenomeni, la scienza procede dai fenomeni al concetto, in vista delle idee, e ritorna ai fenomeni per amore del concetto.

Nella separazione dalla realtà sta l'origine della filosofia, nel dover ritornare continuamente alla realtà che non è filosofia sta il suo compito infinitamente differito. L'alienazione dalla realtà e l'aderenza assoluta ad essa sono entrambe sintomi di una filosofia che ha smarrito la propria ragion d'essere e che giustifica, non riconoscendosi in errore, la sua condanna quale disciplina pseudoscientifica o in opposizione alla scienza, che invece essa avrebbe il compito di emendare costantemente dai suoi particolarismi irrazionali.

Per l'ontologia antica la metafisica è lo studio dei caratteri fondamentali dell'essere, le essenze, e del senso dei fenomeni. Per la gnoseologia moderna la metafisica è invece, più modestamente e ambiziosamente a un tempo, lo studio dei limiti della conoscenza umana allo scopo della sua estensione non arbitraria. In questa seconda accezione, con 'metafisica' s'intende quella forma del pensiero che conduce all'estremo limite il processo di unificazione che prende avvio con la scienza: organizza l'esperienza al fine di comprenderla. E tuttavia, se nelle singole scienze il processo di unificazione è ristretto ad un campo determinato, nella metafisica tale processo si estende al campo più ampio che sia possibile concepire. Ma proprio perché questo campo esiste

sempre soltanto come un campo potenziale, i suoi confini non sono determinati una volta per tutte, ed è pertanto impossibile stabilire con esattezza dove cominci e finisca la metafisica (al contrario di quanto credono gli empiristi logici, i quali distinguono, in base a un criterio non scientifico, fra scienza, pseudoscienza e metafisica). Una metafisica così intesa si contrappone alla metafisica come tendenza naturale della ragione, per cui questa è portata a superare i confini dell'esperienza senza che nulla la sostenga all'infuori delle semplici intuizioni immediate, a cui invece la metafisica criticamente intesa non può rivolgersi direttamente, dovendole mediarle con i concetti delle singole scienze, che le sono pertanto indispensabili. Qualsiasi compito particolare che la filosofia come ricerca del vero si proponga di volta in volta di affrontare riceve significato e valore da questo suo scopo più universale.

Compito particolare di questo studio è la ricerca degli antecedenti di un'opera dello spirito¹. Poiché però il suo metodo vuole essere filosofico, così come filosofico è il suo oggetto (non esistendo del resto oggetti non filosofici, vale a dire: non suscettibili di

¹ Il termine 'spirito', il cui impiego getta inevitabilmente sul discorso un'aura di inattualità e oscurità, retaggio delle varie forme di idealismo dominanti in Europa fra Settecento e Ottocento, è usato qui invece nel significato conferitogli all'interno di una teoria degli strati del reale come quella descritta da Nicolai Hartmann. Questa teoria distingue quattro livelli della realtà: la realtà inorganica e spaziale, la vita organica, la coscienza sensibile e l'attività animale (l'anima, *Seele*), lo spirito (*Geist*), ovvero la sfera dei valori storico-culturali e sociali.

essere trattati dalla filosofia), tale compito particolare deve essere compreso sotto quel compito più universale. Una ricerca del genere non si propone dunque, come spesso accade, di conferire significato ai primi attraverso la seconda, o viceversa, bensì di collocare entrambi all'interno di un ordine conoscitivo di grado superiore, in cui siano compresi non come termini di una reciproca comparazione, bensì come casi esemplari (secondo il concetto di esemplarità definito da Kant nella *Kritik der Urteilskraft*: come regola che non è possibile addurre).

E tuttavia, ogni opera dello spirito, proprio perché tale, si separa da tutti i suoi possibili antecedenti, dalle sue fonti, rendendole immediatamente antichate. Essa crea tra sé e quelle un abisso che solo la critica intesa ed esercitata nel modo più superficiale si può illudere di superare agevolmente. Questo abisso è la forma che avvolge l'opera come parte da essa indivisibile, ma non da essa indistinguibile: attraverso la sua forma l'opera si circonda di un'atmosfera di storicità a contatto con la quale ogni fenomeno storico che provenga dallo spazio al di fuori di essa brucia spontaneamente della sua stessa fiamma.

Si presenta dunque fin da subito un problema. A che scopo la ricerca di tali antecedenti può dirsi utile o quantomeno sensata? Da un lato, infatti, se tali antecedenti esistono, allora non sono in grado di dirci nulla sull'opera; dall'altro, invece, se ci dicono qualcosa dell'opera, allora non possono essere, per definizione, i suoi antecedenti. Nel tentativo di comporre questa aporia si presenta però immediatamente un altro problema. Come stanno le

cose, infatti, quando gli antecedenti di un'opera dello spirito appartengono al suo stesso genere, sono cioè anch'essi degli *unica*, delle opere dello spirito?

La *filologia* studia l'opera dal punto di vista delle fonti, assumendola a proprio oggetto come una *unità analitica*. Questa, sottoposta di nuovo a un processo di sintesi, si costituisce come un aggregato sincretico, coerente ma non coeso. In questo modo non è possibile afferrare il suo carattere differenziale, ciò che la separa dalle altre all'apparenza appartenenti allo stesso genere, alla stessa classe di oggetti. La *critica* studia invece l'opera dal punto di vista dell'opera stessa, assumendola a proprio oggetto come una *unità sintetica*. Questa però, nel momento in cui la si sottopone a un procedimento analitico, vi resiste, costituendosi come una monade impenetrabile, come punto discreto in uno spazio discontinuo. In questo modo non è possibile afferrare il suo carattere non-differenziale, ciò che la lega ad altre opere all'apparenza differenti. Come è possibile dunque cogliere identità e differenza, autonomia e dipendenza, senza entrare in contraddizione?

Alla filosofia è affidato il compito di superare questa contraddizione: essa non assume ora il punto di vista del critico ora quello del filologo, quando cioè convenga adottare l'uno piuttosto che l'altro, ma li supera attraverso la coscienza sia della loro parzialità sia della loro reciproca necessità, laddove la prima si comunica nell'universale, la seconda nel particolare. La filosofia, attraverso una critica non dei singoli nessi causali ma della legittimità del principio di causalità in relazione al suo oggetto, compie un rovesciamento di

prospettiva tra l'*a priori* e l'*a posteriori*: essa è consapevole che gli antecedenti diventano tali solo se osservati dal punto di vista dell'opera, e non il contrario, l'opera cioè non diventa la conseguenza necessaria di alcuni elementi che, dispersi in modo contingente dalla storia, sia soltanto sufficiente riunire affinché quella spontaneamente si produca.

Il critico e il filologo entrano in contatto con gli autori e i concetti unicamente in quel punto tangente che sono gli scritti considerati nel loro valore assoluto, immodificabile, da cui è possibile osservare soltanto relazioni astratte tra i fenomeni e i concetti come punti isolati in uno spazio che si pone arbitrariamente uniforme. Il filosofo, al contrario, s'immerge nella corrente della storia, in cui ci si deve necessariamente immergere due volte, allo scopo di comprendere l'identico e il non identico a partire dallo spazio non uniforme in cui i fenomeni non sono solo collocati ma anche immersi. Egli mette così in discussione il principio di originalità sia in senso relativo, rispetto alle singole individualità, sia in senso assoluto, rispetto all'insieme non omogeneo delle opere, poiché è consapevole che solo in questo modo si può legittimamente sperare di fornire una qualche giustificazione di tale principio, e salvare assieme ad esso entrambi, autore ed opera.

Del resto non è possibile progredire oltre un certo punto sul terreno della sola analisi storica. Vi è motivo di credere che tale punto, nel caso particolare che si intende qui esaminare, sia stato raggiunto ormai da tempo. Ogni sforzo che si spinga in questa direzione sembra essere pertanto, se non del tutto privo di

significato, quantomeno insufficiente a far progredire la ricerca su un altro, più fondamentale terreno.

È noto come Nietzsche, nell'esprimere il proprio giudizio sulla tradizione romantica, abbia seguito l'esempio di Goethe: «Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke»². Molti hanno dato per certa questa professione d'intenti, credendo che ad essa dovesse necessariamente corrispondere il contenuto effettivo della sua filosofia. La tesi che qui si vuole esporre consiste precisamente nella negazione di questo postulato ermeneutico.

Se si intende studiare le fonti romantiche della *Nascita della tragedia*, è necessario, come preliminare finzione euristica, chiedersi innanzitutto assieme al filologo: "Quali sono, in generale, le fonti del giovane Nietzsche in questa fase della sua ricerca?". In un primo tentativo di fare chiarezza, è possibile classificare queste fonti in quattro gruppi principali, qui non ordinati necessariamente secondo la loro importanza: la cultura greca, la filosofia tedesca moderna, Wagner (*Opera und Drama*, *Beethoven*) e un insieme composito d'influenze romantiche. Sono proprio queste ultime a porre maggiori difficoltà alla ricerca.

Sembra sia stato sistematicamente trascurato lo studio approfondito della *Nascita della tragedia*, la quale descrive, come si cercherà di dimostrare, l'esito

² J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, Zweyter Theil, F. A. Brockhaus, Leipzig 1836, cit. p. 92: «Io chiamo classico ciò che è sano, romantico ciò che è malato».

estremo e paradigmatico di un Romanticismo critico (da intendersi anche, ma non solo, nel significato che Kant ha dato alla critica). A esso è subentrata quasi immediatamente una forma di Romanticismo per innumerevoli aspetti antitetici, quella sviluppata nel circolo di Heidelberg, la cui influenza sulla cultura e sulla politica tedesca sarà l'oggetto precipuo della polemica del Nietzsche più maturo.

Le interpretazioni finora tentate di questo *opus primum philosophicum* – ognuna per quel che concerne un suo aspetto particolare – a lungo andare vedono esaurirsi il loro potenziale speculativo. Attraverso tali interpretazioni diventa infatti impossibile sia comprendere quest'opera come una totalità, sia collocarla nell'evoluzione del pensiero del suo autore, senza lasciarla sussistere indipendentemente come un caso isolato (quale pure rimane per alcuni, decisivi, aspetti). Sono possibili due letture, solo apparentemente antitetiche: tale inadeguatezza deve essere cercata in una ragione intrinseca, legata alla struttura stessa dell'opera, in sé lacunosa; oppure in una ragione estrinseca, in un fraintendimento perpetuato dai commentatori.

Due sono le considerazioni generali in base alle quali si svolge questa ricerca, tali da giustificare il suo metodo e la sua suddivisione interna: I) *La nascita della tragedia* è, a tutti gli effetti, un sistema di filosofia in forma non-sistematica, con la sua gnoseologia, la sua etica, la sua estetica, la sua epistemologia, la sua filosofia del linguaggio, ecc. II) Questo sistema non sistematico è distribuito nelle opere che seguono e precedono quello che sembra essere il loro provvisorio

punto di coincidenza, nel quale le divergenti istanze del pensiero, senza pervenire ad una sintesi, si trovano riunite per poi di nuovo divergere immediatamente.

Questa duplice ipotesi contribuisce a definire il campo concettuale, all'interno del quale deve essere considerato il rapporto tra Nietzsche e il primo Romanticismo tedesco dal punto di vista dell'indagine filosofica. Tale ipotesi pone, tra gli altri, il compito di pensare fino in fondo l'apparente *contradictio in adjecto* contenuta nel concetto di un sistema asistematico.

L'unico modo non solo filosoficamente fecondo, ma anche, per ciò stesso, filosoficamente corretto di affrontare Nietzsche, consiste nell'impiegarlo allo scopo di formulare un pensiero autonomo, nel tentativo di elevarsi alle sue stesse altezze: quanto più individuale l'opera, tanto più individuale deve essere l'interpretazione, e di conseguenza l'interprete. In un appunto del 1957 Giorgio Colli scrive:

Nietzsche non ha bisogno di essere interpretato in nessun modo, di essere cioè determinato concettualmente secondo l'una o l'altra direzione, proprio perché la sua azione sulla vita individuale è diretta. Basta soltanto accoglierlo, non secondo frammenti casuali o variamente suggestivi, ma nella sua totalità e unità. Questa via più laboriosa dovrà privarlo di una falsa popolarità; in compenso la sua azione – quella che egli ha voluto – si manifesterà la prima volta, e se essa sarà salutare o dannosa, nessuno può dirlo³.

³ G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano 1980, cit. p. 13.

Ciò si mostra con chiarezza ancora maggiore nel momento in cui si comprende che una filosofia che voglia concepirsi come critica non può procedere soltanto allo sviluppo dei concetti *iuxta propria principia*. Essa deve anche, e soprattutto, ricercarne l'origine *extra propria principia*, per poi realizzarne l'estensione *ultra propria principia*.

II. *Il sistema distribuito*

La filosofia di Nietzsche, nella sua forma manifesta, essoterica, viene formulata per la prima volta attraverso categorie estetiche, a tal punto egli sembra essere convinto sia possibile far derivare da queste tutte le altre (ma ciò si rivelerà essere un'illusione ben congegnata). Certo, non è possibile contestare che *La nascita della tragedia* sia un'opera la cui genesi è profondamente radicata nella metafisica wagneriano-schopenhaueriana dell'arte e della musica (come ha osservato, non ultimo, Walter Benjamin nella premessa a *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*⁴). Con ciò però non si è ancora dimostrato che in essa si esaurisce il pensiero del suo autore. In Nietzsche piuttosto agiscono allo stesso tempo più istanze – non solo conoscitive –, le quali non sono necessariamente in accordo tra loro, al contrario: quanto più vengono condotti – là dove lo permettono – alle loro necessarie conseguenze, tanto più pervengono a reciproca contraddizione:

[...] jeder Versuch, Nietzsche zu verstehen, [muß] mit einer Reflexion über Nietzsches Datum beginnen. Es genügt bei diesem Denker nicht, auf seine Geburts- und Sterbedaten zu schauen, um zu wissen, wann er gelebt und gedacht hat. Zu den

⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung der deutschen Trauerspiel*, in *Gesammelte Schriften*, Erster Band, Ester Teil, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 203-430, cfr. pp. 380-381.

Enormità di questo Autore è che, che non riesce a stabilire, che lui come il bambino del suo tempo. Naturalmente si può dire che il suo tipo di tempo in un'opera è facile da stabilire. Si può dire che, in quanto artista, ha segnato il passaggio da un romanticismo depotenziato in senso Biedermeier a una Modernità dalle tinte tardoromantiche; come, in quanto polemico, ha compiuto il salto dal wagnerismo a un elitismo profetico e come, in quanto pensatore, ha sostituito il tardo idealismo simbolista con il naturalismo prospettico, ovvero, per dirlo con i nomi dei protagonisti: Schopenhauer con Darwin⁵.

Se ci si vuole rivolgere allo studio della *Nascita della tragedia* come allo studio di un sistema, si deve concepire tale sistema come qualcosa che eccede questo singolo testo, le cui diverse parti sono

⁵ P. SLOTERDIJK, *Ferner Blick auf den asketischen Stern. Nietzsche Antikeprojekt*, in *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009, pp. 52-68, cit. p. 52; trad. it., *Lo sguardo remoto sulla stella ascetica. Nietzsche e il suo progetto sull'antichità*, in *Devi cambiare la tua vita*, a c. di P. Peticari, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 37-49, cit. p. 37: «[...] ogni tentativo di capire Nietzsche deve prendere avvio da una riflessione sulla sua collocazione storica. Quando si parla di lui, non basta conoscere la sua data di nascita e quella di morte per sapere quando è vissuto e quando ha sviluppato i suoi pensieri. L'enormità di questo autore si esprime anche nell'impossibilità di considerarlo figlio del suo tempo. Ovviamente, è facile individuare nella sua opera gli elementi tipici della sua epoca. Si può mostrare come, in quanto artista, abbia segnato il passaggio da un romanticismo depotenziato in senso Biedermeier a una Modernità dalle tinte tardoromantiche; come, in quanto polemico, abbia compiuto il salto dal wagnerismo a un elitismo profetico e come, in quanto pensatore, abbia sostituito il tardo idealismo simbolista con il naturalismo prospettico, ovvero, per dirlo con i nomi dei protagonisti: Schopenhauer con Darwin».

rintracciabili in altri scritti coevi. La cifra caratteristica di questa eccedenza, di questa disseminazione, è la legge di non-contemporaneità fra il pensiero e la sua espressione, che del resto è Nietzsche stesso a descrivere e indicare come criterio per la sua interpretazione:

Insofern sind alle meine Schriften, mit einer einzigen, allerdings wesentlichen Ausnahme [*Also sprach Zarathustra*], zurückzudatieren — sie reden immer von einem „Hinter-mir“ —: einige sogar, wie die drei ersten Unzeitgemässen Betrachtungen, noch zurück hinter die Entstehungs- und Erlebniszeit eines vorher herausgegebenen Buches (der „Geburt der Tragödie“ im gegebenen Falle: wie es einem feineren Beobachter und Vergleicher nicht verborgen bleiben darf).⁶

Il nome di quest'opera diventa così un nome collettivo, designante un'entità plurale, la quale riflette e perpetua la pluralità del suo autore nelle dimensioni del tempo e dello spazio, ed è destinata per sua stessa natura a perpetuarla indefinitamente nella pluralità delle sue innumerevoli interpretazioni, tutte al tempo stesso necessarie quanto contingenti:

⁶ F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches II*, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, Vierte Abteilung, Zweiter Band, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1969, pp. 367-704, cit. p. 369: «Tutti i miei scritti, con un'unica, certo essenziale eccezione [*Così parlò Zarathustra*] sono retrodatati. Alcuni, come le prime *Considerazioni inattuali*, risalgono addirittura al di là dell'epoca in cui era sorto ed era stato vissuto un libro pubblicato in precedenza, *La nascita della tragedia*: ciò non resterà celato a uno che osservi e confronti più sottilmente».

Lo studio filologico, e perciò storico, dell'opera di Friedrich Nietzsche produce la convinzione che il nome di Nietzsche non indichi soltanto una personalità, bensì un fenomeno molteplice – per così dire, – anzi, un ente collettivo con le tre dimensioni temporali: prima di lui, insieme a lui, dopo di lui. Questo prima-insieme-dopo deve essere distinto proprio per potere essere collegato all'individualità. E quest'ultima risulterà sempre più tale, sempre più peculiare, quanto più si sarà riusciti a cogliere la posizione di Nietzsche nella tradizione, nel suo tempo e nel futuro che da lui prende le mosse (la cosiddetta ricezione).⁷

Un caso esemplare è costituito dagli appunti preparatori della primavera del 1871 – raccolti poi dalla critica con il titolo *Über Musik und Wort* –, sotto quest'aspetto più significativi rispetto a quanto verrà pubblicato nella *Nascita della tragedia*. In queste pagine il conflitto tra le differenti e divergenti istanze di verità dell'esteta e del filosofo emerge più chiaramente che in altri punti, non appena si riesce a sollevare l'intricato quanto fragile velo dell'argomentazione. A tale scopo è necessario, come accade del resto per lo studio dei pensatori dell'antichità, la cui opera è giunta a noi come un insieme di frammenti, la comprensione della dottrina essoterica a partire da quella esoterica, che può essere ricostituita solo indirettamente.

⁷ M. MONTINARI, *Nietzsche e la décadence*, estratto da *Studia Nietzscheana*, www.nietzschesource.org/SN/montinari-2014c 7 June 2001.

Nella comprensione – e ciò sembra valere per tutto ciò che si colloca tra la logica formale e la letteratura d'appendice – si ha a che fare sempre, in misura maggiore o minore, con una pluralità irriducibile, che non può essere tradotta completamente in linguaggio, che eccede il testo, sebbene però abbia valore quanto il testo e possa essere indagata, paradossalmente, solo a partire da esso.

La domanda ermeneutica fondamentale che Nietzsche, senza aver dato ad essa una risposta dirimente, poneva nei confronti di Schopenhauer nella terza *Inattuale* – ovvero: se e in che modo sia possibile attingere la personalità vivente dietro il filosofo, dietro il libro e la lettera morta –, ebbene tale domanda sembra riproporsi ora nei confronti dello stesso Nietzsche, sebbene però rovesciata rispetto al suo significato originario: ora, infatti, ci si interroga sul modo in cui è possibile comprendere lo spirito a partire dalla vita.

Scrivono ancora Colli: «Nietzsche si rivela un tipo paradossale di pensatore, per il quale cadono i confini tra i generi dell'espressione, e la cui impronta si avverte nell'animo prima ancora che nella ragione»⁸. È necessario per ciò opporsi a ogni tentativo di neutralizzare il significato più originale e autentico dell'opera di Nietzsche e dei primi romantici tedeschi attraverso un'interpretazione che, nel tentativo di elevarla, sottraendola a una lettura psicologista o estetizzante, la consideri come una filosofia teoretica

⁸ G. COLLI, *La ragione errabonda*, a c. di E. Colli, Adelphi, Milano 1982, cit. p. 177.

alla stregua delle altre. Ciò anche, e soprattutto, nel caso in cui si voglia riconoscere in essa il punto di frattura dell'intera tradizione occidentale (sebbene tali punti di frattura siano tanto numerosi quanto le opere di coloro che hanno propriamente pensato).

Per questo le interpretazioni di Nietzsche sono state finora tutte parziali e divergenti tra loro: parzialità e divergenza erano non solo inevitabili, ma anche necessarie. Il difetto di tali interpretazioni non deve essere cercato dunque nella loro parzialità e differenza, bensì piuttosto nell'aver voluto essere soltanto delle interpretazioni, se non addirittura, in alcuni casi, delle mere parafrasi. Fintanto che rimangono delle interpretazioni – e a ogni interpretazione, in cui la moltiplicazione dei principi è soltanto apparente, è sottesa una vocazione monistica, il disperare di ricondurre tutto a un unico principio – la loro molteplicità e parzialità non possono essere legittimate in alcun modo.

III. *Caratteri del Romanticismo*

La critica che Nietzsche, anni dopo la pubblicazione de *La nascita della tragedia*, muove al Romanticismo nel desiderio di separarsene, è rivolta a quella tendenza che lo sta conducendo dalla filosofia alla mitologia, e dalla mitologia alla religione. Non è certo il Romanticismo di Novalis o di Friedrich Schlegel, quello che Nietzsche ha di fronte a sé, ma il Romanticismo più tardivo, cattolicizzante, che risponde alle parole d'ordine politiche della Santa Alleanza, in altre parole: il Romanticismo di cui Wagner è massimo esponente. Ciò non deve costituire del resto motivo di stupore. Anche in epoche più recenti il secondo Romanticismo e l'Idealismo sono stati i filtri attraverso cui il primo Romanticismo è stato recepito, in Germania come nel resto d'Europa. La ragione di ciò non è estrinseca ma intrinseca, appartiene cioè al carattere stesso di questo fenomeno culturale composito, il quale sta fin dall'inizio sotto l'egida del *cupio dissolvi*.

Accanto al Romanticismo che Nietzsche critica ce n'è però un altro: quello che egli di fatto pratica. Nella prima fase della sua ricerca trovano infatti espressione, certo sotto una costellazione del tutto differente, le istanze particolari che nei primi romantici tedeschi avevano già raggiunto un grado critico di maturazione: un radicale scetticismo sul valore della verità come entità concettualmente interrogabile e della filosofia che assume su di sé il compito della sua rappresentazione (nel senso del *Vorstellen*, del porre di

fronte a sé come un oggetto); la necessità di una teoria dell'arte che non astragga dall'artista (come invece è consuetudine nell'estetica, da Baumgarten a Kant); l'idea secondo cui la filosofia avrebbe dovuto trasformarsi in arte, assumendone costitutivamente alcuni procedimenti genetici caratteristici; la centralità del problema del tragico, strettamente legato alla definizione del concetto di classicità, quale nodo centrale di problemi filologici che rimandano direttamente a più ampi e profondi problemi estetici e di filosofia della storia; l'idea secondo cui la musica debba assumere all'interno della riflessione estetica una funzione centrale, in ragione della sua funzione rifondativa nella sfera extramusicale.

La pluralità della tradizione romantica, che rende necessario – sia al filosofo che al filologo – parlare di più Romanticismi, è il caso esemplare di ciò che distingue i movimenti culturali, di pensiero, rispetto ai movimenti politici, di azione: un'intrinseca molteplicità di effetti, cui si contrappone, specularmente, un'estrinseca eterogeneità di cause. Allo studio dei primi, il cui sorgere non è prevedibile, si rivolge la filosofia; allo studio dei secondi si rivolge invece la storia. La filosofia della storia, come disciplina in grado di unificare questi due campi d'indagine, e assieme ad essi anche i loro oggetti, appare però sospetta fin dal suo primo apparire. Non è stato mai possibile, infatti, prevedere, anche solo nell'immediato futuro, l'evoluzione dello spirito umano, riconciliare secondo una legge necessaria la molteplicità degli effetti con l'eterogeneità delle cause.

Ciò che fonda e definisce un movimento culturale, e assieme ad esso la possibilità di tracciarne una rappresentazione coerente, ma non per questo perspicua in ogni suo punto, è il processo attraverso il quale un fenomeno dell'umano prima di allora sconosciuto, o che non ha ancora superato una certa soglia percettiva (poiché la percezione non è solo un fenomeno individuale ma anche collettivo), giunge all'autocoscienza attraverso alcuni oggetti, la cui origine non può essere ragionevolmente definita naturale, senza però esaurirsi in essi. Tale fenomeno non costituisce, tuttavia, necessariamente qualcosa di assolutamente nuovo: ciò che in passato si è presentato solo in modo discontinuo, intermittente, acquista ora per la prima volta unità e durata.

La domanda che è necessario porre, dunque, si presenta all'incirca in questo modo: "quale particolare fenomeno, o pluralità di fenomeni, giunge ad espressione con la *Frühromantik*?" Solo rispondendo a questa prima domanda è possibile porre anche la domanda ulteriore, quella qui più importante: "in che senso la *Nascita della tragedia* raccoglie l'eredità del Romanticismo, nella misura in cui è anch'essa parte dello stesso processo attraverso cui questo fenomeno plurale giunge ad espressione?".

Secondo la *vulgata* il primo Romanticismo tedesco è erede di una tradizione che risalirebbe, se non ad Hamann, quantomeno a Herder. Attraverso la mediazione di Kant, questa tradizione sarebbe poi confluita, assieme all'altra tradizione che ha inizio con Baumgarten, nell'estetica di Schiller. Questi, a sua volta, l'avrebbe riadattata consegnandola finalmente ai

Frühromantiker e agli idealisti. L'inizio cronologico, ma non storico, del Romanticismo tedesco si fa solitamente coincidere, com'è noto, con la pubblicazione sulla rivista 'Athenaeum' dei 221 frammenti critici di Friedrich Schlegel. In queste pagine si può trovare una chiara esposizione dell'estetica romantica, che teorizza per la prima volta la convergenza equipollente delle diverse forme espressive (*Gesamtkunstwerk*) e la compenetrazione di arte e vita. Forse però la migliore definizione di cosa sia il Romanticismo rimane ancora quella di Novalis:

Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn,
dem gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem
Bekannten die Würde des Unbekannten, dem
Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so
romantisier ich.⁹

Prima di procedere oltre è necessario però spendere alcune parole sul termine 'Romanticismo', il cui uso disinvolto può prestare il fianco a critiche non infondate. Il gruppo di studiosi che si riuniva a Jena, pur nella consapevolezza del proprio compito e della propria singolare posizione storica, non ha mai fatto uso dell'aggettivo 'romantico' con intento

⁹ NOVALIS, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentssammlungen [1798] Logologische Fragmente II*, in *Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*, hrsg. v. R. Samuel i. Z. m. H.-J. Mähl und G. Schulz, Vier Bände, Zweiter Band: *Das philosophische Werk I*, Kohlhammer, Stuttgart 1981, pp. 531-563, cit. p. 545: «Dando a ciò che è comune un senso elevato, all'ordinario un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io romanticizzo».

autodescrittivo. Nei saggi della rivista ‘Athenaeum’ a questo termine è conferito del resto un significato nient’affatto ambiguo: esso indica la poesia a venire, un preciso ideale di letteratura. Nel celebre frammento 116 si legge che, a differenza di altri generi poetici che hanno esaurito la propria *vis viva* e possono essere analizzati, a posteriori, nella loro totalità compiuta,

Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinitorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.¹⁰

¹⁰ F. SCHLEGEL, *Athenaeums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. E. Behler u. M. v. J.-J. Anstett, Zweiter Band, Erste Abteilung: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. u. eg. v. H. Eichner, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1958, pp. 162-255, cit. pp. 182-183: «Il genere poetico romantico è ancora in divenire; anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto essere eternamente in divenire e mai compiuto. Esso non può esser esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare di voler caratterizzare il suo ideale. Esso solo è infinito, così come esso solo è libero e riconosce come sua prima legge che l'arbitrio del poeta non tollera alcuna legge sopra di sé. Il genere poetico romantico è l'unico ad essere più di un genere e, per così dire, ad essere la poesia stessa: poiché in un certo senso tutta la poesia è o deve essere romantica».

I tratti salienti di questo movimento culturale si trovano disseminati, con una gradiente discontinuo, nell'opera eterogenea di vari autori: F. Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder, Kleist, Brentano, Arnim, i fratelli Grimm, Eichendorff ed E. T. A. Hoffmann. Questi tratti sono spesso elencati, acriticamente, in una serie non sistematica: il rifiuto della ragione illuministica e l'anelito dell'infinito che porta a privilegiare la forma del frammento, sia in filosofia che in letteratura; l'esaltazione del Medioevo come momento di formazione della coscienza nazionale germanica; la libera effusione della fantasia creativa dello scrittore, che trova nel sogno la sua migliore espressione.

Quella che per altri movimenti culturali si presenta come la ricerca di un solo fenomeno esemplare, qui diventa la ricerca di una molteplicità di fenomeni divergenti ma discontinuamente contemporanei, non strettamente sincronici. Piuttosto che una sola definizione del Romanticismo devono essere dunque cercate le definizioni dei fenomeni originari che lo compongono come una sintesi non analitica, non suscettibile cioè di scomposizione a meno di non sacrificare con ciò anche gli elementi che rendono possibile tale sintesi.

'Romanticismo' diventa in questo modo il nome plurale di un insieme di fenomeni la cui natura è triplice: psicologica, poetica e filosofica, che non possono essere dedotti *a priori* ma devono essere trovati empiricamente. Tali fenomeni, piuttosto che compiere la loro rivoluzione attorno a un unico, sostanziale centro di gravità, traggono la propria coerenza e

coesione da un'azione reciproca (*Wechselwirkung*) non sempre costante.

Per Romanticismo come fenomeno psicologico s'intende un processo psichico, un conflitto interiore, in altre parole: il sentimento del contrasto tra la coscienza e la realtà in cui l'io, spinto da forze ad esso esterne ed estranee ad operare la rinuncia al solipsismo, reagisce negando la realtà del mondo ed affermando la realtà del sentimento. Questa affermazione della realtà del sentimento è stata descritta, in modo del tutto superficiale, come sentimentalismo. In questo sentimentalismo Nietzsche e Goethe hanno riconosciuto uno dei mali del secolo XIX. Per Romanticismo come fenomeno poetico s'intende invece il primato della forma sul contenuto, come è stato mostrato, con insuperabile chiarezza, da Walter Benjamin nella sua analisi del concetto di riflessione in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, a cui si rimanda in questa sede il lettore piuttosto che fornirne un imperfetto compendio.

Ciò che è stato indicato come il carattere psicologico del Romanticismo, a cui qui si vuole contrapporre un carattere speculativo (distinto ma non separato dal suo carattere poetico), introduce quello che è il suo specifico gradiente filosofico. Il «fatto puro e semplice della sensibilità», cui Mittner richiama il lettore nella sua *Storia della letteratura tedesca*, non è altro, infatti, che la 'sensibilità assoluta', come forma particolare in cui si presenta il *desideratum* di un pensiero di là della razionalità, di una ragione sensibilizzata, non più astraente:

Inteso come fatto psicologico, il romantico non è il sentimento che si afferma al di sopra della ragione o un sentimento di particolare immediatezza, intensità o violenza, e non è neppure il cosiddetto sentimentale, cioè un sentimento malinconico-contemplativo; è piuttosto un fatto di sensibilità, il fatto puro e semplice, appunto, della sensibilità, quando essa si traduca in uno stato di eccessiva o addirittura permanente impressionabilità, irritabilità e reattività.¹¹

Il progetto della sensibilizzazione della ragione – e con essa il problema di un pensiero al di là della razionalità – indica *a parte subjecti* ciò che si colloca *a parte objecti*, ovvero il fenomeno originario del Romanticismo come fatto filosofico: questo fenomeno, che assume la funzione di principio, è l'individualità. La sensibilizzazione della ragione incontra il principio dell'individualità nell'opera d'arte, per la quale non può darsi più una semplice estetica.

Il concetto romantico di sensibilità non è però quello indicato dal termine *aisthesis*. L'estetica è divenuta filosofia dell'arte solo gradualmente, in origine il termine indicava la dottrina della sensazione, cioè della percezione mediante i sensi, che costituiva uno dei momenti della teoria della conoscenza. Tale concetto è sostituito da quello – lasciato in larga parte indeterminato – di una sensibilità archetipa, in grado di anticipare non solo la *forma* ma anche la *materia* dell'intuizione. L'aspirazione suprema del

¹¹ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, II, Einaudi, Torino 1978, cit. pp. 699.

Romanticismo come fatto filosofico non è dunque semplicemente quella di produrre un'esibizione sensibile adeguata delle idee razionali – esibizione che per Kant poteva essere soltanto inadeguata – bensì piuttosto, più ambiziosamente, di sensibilizzare la ragione.

IV. *Il principio di individualità*

A fondamento dell'atteggiamento filosofico comune sia ai primi romantici tedeschi sia a Nietzsche – vale a dire: il cielo non indifferente nel quale risplendono le loro differenti costellazioni di idee – sta il principio di individualità, distinto dal principio logico di identità e non contraddizione. L'individuo è quel fenomeno particolare a cui si addice questa proprietà peculiare: può contraddirsi senza che venga meno la sua sostanzialità. La verità dell'individuo non è la verità del puro concetto. Il criterio puramente logico della verità, come Kant insegna, l'accordo della conoscenza con le leggi universali e formali dell'intelletto e della ragione è certo la *conditio sine qua non*, la condizione negativa della verità. La logica però non può spingersi oltre, né può scovare l'errore che risiede, di là della forma generalissima, nel contenuto della conoscenza.

Il concetto di individuo conduce alla più rigorosa – e perciò stesso anche più contraddittoria – filosofia dell'identità, ovvero: all'identità della filosofia con l'oggetto della sua indagine. Questo oggetto coincide, nell'immediatezza del *medium* del pensiero, con lo stesso individuo pensante. Per ciò l'individualità romantica, filosoficamente definita, non possiede carattere psicologico se non come qualcosa di esteriore, quasi accidentale: essa non sta ad indicare un flusso di eventi psichici, a sua volta oggetto dell'osservazione distaccata, ma un principio inseparabile dai suoi prodotti. Non si deve cercare di

pensare l'assolutamente individuale ma assolutizzare l'individuo, lasciare che l'individuo pensi da sé, per impulso autonomo. Questo pensiero dell'individuo, nell'accezione a un tempo oggettiva e soggettiva del genitivo, assume la forma della riflessione a partire dall'opera d'arte. L'arte si pone dalla parte opposta dei concetti generali: descrive soltanto l'individuale, desidera soltanto l'unico.

Si può a ragione affermare che il concetto di individuo e il principio di individualità non siano ancora stati introdotti in filosofia assieme alle loro necessarie conseguenze: è evidente, infatti, che tale principio condurrebbe quasi immediatamente alla dissoluzione del pensiero per mezzo del pensiero stesso. Se esistono soltanto individui e casi particolari, non solo non è più possibile il pensiero in senso eminente, ma nemmeno il pensiero in generale, la forma stessa del giudizio e il linguaggio. Non esisterebbe dunque nemmeno qualcosa come un caso particolare, perché questo ha senso solo se si dà anche un caso generale sotto il quale è possibile la sua sussunzione.

Considerata sotto questo aspetto, l'opera di Nietzsche e dei romantici tedeschi è un tentativo del pensiero, condotto fino al limite dell'autodissoluzione del concetto, di pensare l'assolutamente individuale – laddove pensare il concetto di individuo e pensare ciò che è individuale, in accordo con tale concetto, aspira ad essere la stessa cosa.

In primo luogo è possibile definire il concetto di individuo in questo modo: esso indica *una forma non astratta, particolare, dell'universale*. Ma un universale non

astratto, particolare, è per definizione di là dei confini della ragione, sebbene forse non di là dei confini del pensiero nel suo significato più esteso (anche in senso biologico). In un frammento Novalis si domanda «Ist Sprache zum Denken unentbehrlich?»¹². Tutto il Novecento filosofico è debitore al Romanticismo e a Nietzsche: non tanto nelle dottrine particolari contenute nelle loro filosofie – molte delle quali oggi, più che inattuali, si dimostrano antiquate –, bensì piuttosto nella domanda fondamentale che per primi coerentemente hanno posto, e attorno alla quale quelle dottrine particolari ed eterogenee si raccolgono, ovvero: *se sia possibile un pensiero al di là della razionalità cosciente, della forma logica e del linguaggio*.

¹² NOVALIS, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96: Fichte-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, pp. 27-296, cit. p. 257.

PARTE SECONDA

Frammento e sistema

I. Sistema frammentario e frammento totale

La storia occidentale ci ha consegnato – forse con l’eccezione dell’opera di Platone e Aristotele – un solo sistema filosofico compiuto, quello di Hegel. Questa osservazione fonda parte della sua correttezza su un’illusione prospettica, su una distorsione storico-terminologica: il nostro concetto di sistema si è infatti formato all’interno della cultura europea tra Settecento e Ottocento, quella stessa cultura che ha prodotto Hegel. Kant definisce il sistema come «die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee»¹³.

Die Systeme scheinen, wie Gewürme, durch eine *generatio aequivoca*, aus dem bloßen Zusammenfluß von aufgesammelten Begriffen, anfangs verstümmelt, mit der Zeit vollständig, gebildet worden zu sein, ob sie gleich alle insgesamt ihr Schema, als den ursprünglichen Keim, in der sich bloß auswickelnden Vernunft hatten und darum nicht allein ein jedes für sich nach einer Idee gegliedert, sondern noch dazu alle unter einander in einem System menschlicher Erkenntnis wiederum als Glieder eines Ganzen zweckmäßig vereinigt sind, und eine Architektonik alles menschlichen Wissens erlauben, die jetziger Zeit, da schon so viel Stoff gesammelt ist, oder aus Ruinen eingefallener alter Gebäude genommen werden kann,

¹³ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten und zweiten Originalausgabe hrsg. v. J. Timmermann, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990, cit. p. 860: «l’unità di molteplici conoscenze ricondotte sotto un’unica idea».

nicht allein möglich, sondern nicht einmal so gar schwer sein würde¹⁴.

Questa definizione ha prestato però il fianco a un'interpretazione tanto arbitraria quanto produttiva: moltiplicando il numero di queste idee fondamentali – che non possono essere logicamente confutate o assimilate – si moltiplica, infatti, anche il numero dei sistemi possibili. In questo caso sistematicità e totalità, come necessità della reciproca relazione all'interno di un insieme finito di proposizioni, non procedono più di pari passo, laddove invece il sistema totale è una rete di relazioni tra proposizioni particolari non estrapolabili e si oppone ad ogni altro possibile sistema posto al di fuori di esso.

Ogni sistema è costitutivamente incompiuto. Che il sistema debba essere qualcosa di compiuto e impenetrabile è l'assioma indimostrato e indimostrabile di ogni ideale di sistematicità. Quanto più il *furor systematicus* ha voluto raggiungere, con

¹⁴ Ivi, pp. 862-863: «I sistemi, come i vermi, sembrano prodursi per *generatio aequivoca* dalla semplice confluenza di concetti raccolti assieme, prima in modo parziale, poi, col tempo, in modo compiuto, sebbene tutti questi sistemi abbiano il loro schema, come germe originario, in una ragione che, semplicemente, si trova ancora in uno stato di sviluppo. Pertanto, non solo ogni sistema è in sé stesso articolato secondo un'idea, ma, a loro volta, tutti i sistemi si unificano in conformità reciproca, come parti di un tutto, in un sistema della conoscenza umana, e rendono possibile un'architettonica di tutto il sapere umano. Un'architettonica questa, che nell'epoca attuale, dopo che tanto materiale è già stato raccolto o può essere preso dalle rovine di antichi edifici crollati, non soltanto sarebbe possibile ma non sarebbe poi nemmeno tanto difficile».

Hegel, il suo apice e compimento, tanto più è stato necessario ricorrere a soluzioni di continuità arbitrarie, che nel tentativo di celare il proprio carattere casuale lo hanno esibito in modo ancora più perspicuo.

Nella sua costitutiva incompiutezza, il sistema può essere compiuto solo in modo paradossale, vale a dire: solo se riconosce la sua incompiutezza e ne fa un oggetto di riflessione attraverso il sentire, non potendola mai superare sul piano della pura razionalità:

Das Gefühl giebt nun der Reflexion zu seinem Contingente den Stoff der intellectualen Anschauung. So wie das Gefühl der Reflexion in Aufstellung seiner ersten Formen behülflich seyn mußte, so muß die Reflexion, um etwas für sie zu bearbeiten mögliches zu haben mitwirken – und so entsteht die intellectuale Anschauung. Diese wird nun der Stoff der Philosophie in der Reflexion.¹⁵

Il primato romantico del sentimento non è in contraddizione con il concetto di critica e con la forma particolare della riflessione che tale concetto racchiude: il sentimento, come fatto estetico, è un

¹⁵ NOVALIS, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96: Fichte-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, cit. p. 116: «Il sentimento, nella sua contingenza, offre ora alla riflessione la materia dell'intuizione intellettuale. Così come il sentimento ha dovuto essere d'aiuto alla riflessione affinché presentasse le sue prime forme, allo stesso modo deve esserlo la riflessione, essa deve collaborare affinché abbia qualcosa su cui le sia possibile elaborare – e così nasce l'intuizione intellettuale. Questa diventa ora, nella riflessione, la materia della filosofia».

sentire alla seconda potenza, un sentire il sentire che prende a oggetto se stesso indefinitamente.

La continua affermazione e negazione del sistema imprime il movimento interno caratteristico al filosofare di Nietzsche, che dall'esterno si presenta come un succedersi di concetti e figure sempre mutevoli. A ogni piè sospinto nuove categorie vengono incontro al lettore che passa in rassegna la serie dei suoi scritti. Questa creazione si esprime in una forma nuova e affatto caratteristica: la riscrittura continua nella pluralità degli stili.

Nietzsche è un pensatore sistematicamente asistemico. Che cosa si intende dire con ciò? Per lui l'asistemicità non è l'accordo spontaneo del contenuto del pensiero con la forma che gli è congeniale o, come per i Romantici tedeschi, la negazione determinata, sebbene naturale, della possibilità di tale accordo, bensì il prodotto di una volontà determinata. Questa volontà, poiché non trova immediatamente davanti a sé l'oggetto del proprio ideale, descrive un movimento, la sua storia, composta dai tentativi di realizzare sempre e di nuovo l'accordo con questo ideale. Il sistema di Nietzsche è per questo più problematico dei sistemi che lo hanno preceduto, anche dei sistemi frammentari dei primi romantici tedeschi: alla dimensione *interna* dello spazio logico del concetto si aggiunge infatti la dimensione *esterna* del tempo, in cui tale sistema si estende e si dispiega. Si rende così autonoma una dimensione che nei pensatori precedenti non lo era ancora: tale dimensione, infatti, sebbene necessariamente presente, non è indispensabile per abbracciare nella sua unità il

contenuto della loro filosofia, mentre qui invece lo diventa. Alla raggiunta autonomia della dimensione esterna corrisponde però una perdita di autonomia logica, indicata dal concetto di utilità (*Nützlichkeit*), il cui significato sarà illustrato più avanti.

Ci si chiede come sia possibile un sistema asistemico – il quale non è necessariamente un sistema irrazionale, in cui le proposizioni non sono connesse logicamente – o anche solo pensare a un sistema di tal genere senza entrare in contraddizione. I romantici hanno cercato di dare una risposta a questo interrogativo con la formulazione del concetto di frammento, il cui necessario *pendant* è il concetto di individuo.

La definizione del frammento come forma – distinta dal frammento come fenomeno empirico, scampolo contingente del reale – risale a Friedrich Schlegel. La definizione stessa fa parte, com'è noto, della serie di 451 *Frammenti* pubblicati nel 1798 sulla rivista 'Athenaeum':

Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.¹⁶

In Friedrich Schlegel coesistono però due definizioni del frammento, più precisamente: il suo

¹⁶ F. SCHLEGEL, *Athenaeums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band, cit. p. 197: «Un frammento deve essere come una piccola opera d'arte, compiuto in se stesso e separato dal resto del mondo, come un riccio».

concetto è il prodotto dell'unificazione di due momenti distinti. Il frammento è descritto sia come una piccola opera d'arte, compiuta in se stessa e separata dal resto dell'universo, sia come l'elemento mai esauribile di una poesia perennemente *in fieri*. Il frammento avrebbe dunque, in senso metaforico eminente, un'unità in sé, ma allo stesso tempo rimanderebbe a un'unità altra: è una veduta di scorcio dell'infinito, un'immagine-monade che si proietta oltre sé nel momento stesso in cui rimanda tautologicamente a se stessa. Laddove ha inizio la sua espansione centrifuga, panteistica, inizia anche la sua contrazione centripeta, monadica. Per questo motivo dovette sembrare ai romantici una forma particolarmente felice: avrebbe permesso, infatti, di conciliare la filosofia della finitezza con quella dell'assoluto, Kant con Fichte.

Walter Benjamin ha descritto la sistematicità frammentaria dei romantici in base al concetto di assoluto:

Schlegels vielfältige Bestimmungsversuche des Absoluten entspringen nicht allein aus einem Mangel, nicht nur aus Unklarheit. Ihnen liegt vielmehr eine eigentümliche positive Tendenz seines Denkens zugrunde. In ihr findet die oben gestellte Frage nach dem Grunde der Dunkelheit so vieler Schlegelscher Fragmente und gerade ihrer systematischen Intentionen ihre Antwort. Das Absolute war für Friedrich Schlegel in der Athenäumszeit allerdings das System in der Gestalt der Kunst. Aber er suchte

dies Absolute nicht systematisch, sondern vielmehr umgekehrt das System absolut zu erfassen.¹⁷

Novalis era convinto che la poesia, e la poesia soltanto, potesse cogliere l'assoluto: ma l'assoluto non è un oggetto, è un processo. Se all'oggetto corrisponde un concetto, ci si domanda allora cosa debba corrispondere a un processo.

L'arco in cui si muove il pensiero è qui descritto dallo sforzo continuo di mantenere legati due estremi: la *pars destruens* della critica e la *pars costruens* della forma dell'opera. L'unità che si verrebbe a produrre non consiste in un'astrazione al di sotto della quale si cela il noumeno: l'assoluto romantico non è il regno della cosa in sé. Ciò che la teoria e il concetto sanciscono come vero non è tale in relazione ad una sfera altra che può revocarne in dubbio la verità e il valore: tra *Sein* e *Schein* non c'è separazione, e dunque nemmeno opposizione. Ciò è possibile perché la teoria, come prodotto del soggetto, non si colloca in una sfera separata da quella del suo oggetto.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, Erster Band, Ester Teil, hrsg. v. R. Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 7-122, cit. p. 45: «I molteplici tentativi con cui Schlegel cerca di definire l'assoluto non nascono soltanto da un difetto o da un'oscurità. A loro fondamento sta, piuttosto, una particolare tendenza positiva del suo pensiero. In essa trova risposta la domanda, posta in precedenza, circa la causa dell'oscurità di molti frammenti schlegeliani e, in particolare, circa le loro intenzioni sistematiche. Per Friedrich Schlegel, al tempo dell'«Athenaeum», l'assoluto era, in primo luogo, il sistema nella forma dell'arte. E tuttavia, egli non cercò di afferrare sistematicamente questo assoluto, bensì, viceversa, di afferrare assolutamente il sistema».

A differenza però di Fichte e degli altri eredi di Kant, che cercarono di completare il suo sistema fondandolo sull'Io, per i Romantici la filosofia non può essere costruita a partire da un singolo principio, in un sistema deduttivamente chiuso, ma può prendere inizio ovunque, e rappresentare l'assoluto attraverso il procedimento della riflessione. Novalis chiama 'socratismo' questa costitutiva erranza della radice filosofica:

Der Sinn der Sokratie ist, daß die Philosophie überall oder Nirgends sei, und daß man mit leichter Mühe am Ersten, Besten sich überall orientieren und das finden könne, was man suche. Sokratie ist die Kunst, von jedem gegebenen Orte aus, den Stand der Wahrheit zu finden, und so die Verhältnisse des Gegebenen zur Wahrheit genau zu bestimmen.¹⁸

In filosofia la mancanza di capacità deduttiva non indica necessariamente mancanza di sistematicità: un sistema può esistere, infatti, anche come una serie di proposizioni tra loro in un rapporto di semplice coordinazione, che non siano cioè dipendenti da una o più proposizioni universali. Non è stato ancora osservato un sistema sorto per pura induzione da un frammento della realtà empirica o psichica, sebbene da

¹⁸ NOVALIS, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96: Fichte-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, cit. p. 70: «Il senso del socratismo è che la filosofia è dappertutto o in nessun luogo, e che con un leggero sforzo iniziale ci si orienta al meglio e si è in grado di trovare ciò che si cerca. Socratismo è l'arte di scovare dove risiede la verità partendo da qualsiasi luogo dato, e in questo modo determinare esattamente le relazioni tra ciò che è noto e la verità».

un sistema del genere ci sarebbe forse da attendersi le scoperte più interessanti.

Un sistema non ha inoltre necessità di essere coerente, perché non può essere coerente: quanto più sistematico il pensiero, tanto più caotico, eccentrico il suo svolgersi. Con ogni nuovo aspetto della realtà – il pensato – che il pensiero scopre, questo scopre anche un aspetto di se stesso che non coincide con la realtà, e a questa si oppone semplicemente nel suo esser-altro, come un che di negativo.

Ma questa negatività non è pura assenza, semplice non-essere, bensì qualcosa di positivo a sua volta, e come tale produce in primo luogo una contraddizione reale, non logica. Il pensiero si realizza in opposizione al pensato, in qualunque modo esso sia pensato. Ogni opposizione, una volta osservata dal punto di vista del concetto, diventa il sostrato su cui s'innesta un'altra opposizione, e questa a sua volta il sostrato di un'altra ancora. Questo conflitto rimane però tutto interno al pensiero nel suo tendere alla realtà, in altre parole: è un conflitto tra il pensiero in se stesso e il pensiero come rimando ad altro fuori di sé nella sua fondamentale identità.

Questo carattere della realtà, di essere cioè di là della contraddizione, è però intrinsecamente problematico, perché può essere espresso compiutamente soltanto nel dominio del linguaggio, in cui, inevitabilmente, tale espressione si contraddice.

II. *Prolegomeni a una logica nietzscheana*

È corretto, o anche solo plausibile parlare dell'esistenza di una logica a fondamento del sistema distribuito della *Nascita della tragedia*, ammesso e non concesso che tale logica si fondi sui tre principi classici di identità, non contraddizione e terzo escluso? È probabile che il procedimento caratteristico di questa forma filosofica si riveli nella sua realtà sostanziale una strategia argomentativa, le cui leggi non sono logiche ma estetiche, se non addirittura psicologiche (come nel caso della retorica).

È possibile avanzare un'ipotesi. Se in Kant la logica è *transcendentale* (statica) e in Hegel *dialettica* (dinamica), in Nietzsche la logica è *topologica* (statica e dinamica a un tempo). Questa logica isola, in un insieme di elementi distinti ma non separati – connessi tra loro secondo leggi di varia natura e ordine – un campo (statico) di tensioni (dinamiche), all'interno del quale non vi è un elemento che si collochi per sua natura al di sopra degli altri, e che da quegli elementi deve essere composto in base a un'istanza che non proviene dalla loro stessa sfera ma dall'esterno, dalla vita. Ciò è mostrato esemplarmente, nella seconda delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, dal contrasto senza sintesi fra le tre diverse forme o modalità della storia, contrasto che viene composto in base al principio extra-logico dell'utilità (*Nützlichkeit*).

Il rapporto non astratto del concetto con ciò che si colloca al di fuori di esso non giustifica però la riduzione delle rappresentazioni linguistiche di

Nietzsche a semplici miti, riduzione con cui si fa spesso convergere troppo facilmente arte e filosofia, letteratura e metafisica. La dissoluzione del lavoro del concetto, che definisce il metodo e il contenuto della filosofia si compie qui per mezzo dello stesso lavoro del concetto, il quale nella stratificazione delle rappresentazioni opera indifferentemente per *induzione* o per *deduzione*.

Questa osservazione è suscettibile di estensione. Ogni scritto di Nietzsche si presenta come un sistema di pensieri isolato, costitutivamente incompiuto, che interagisce con gli altri sistemi isolati senza dar luogo ad un sistema totale che li comprenda tutti sotto un unico, identico principio. La rappresentazione della totalità è affidata al frammento, non però al frammento singolo, individuale, in costellazione – come in Schlegel e Novalis – ma alla frammentarietà, in altre parole: al frammento non come *cifra stilistica* ma come *procedimento logico*. La distanza che separa l'una dall'altra indica a un tempo anche la distanza che separa il principio della filosofia di Nietzsche da quello dei primi romantici tedeschi.

In Nietzsche i concetti sono sempre soggetti a una riformulazione continua, fino al punto per cui questa riformulazione arriva ad abbracciare l'estensione della sua intera opera. Ciò non significa tuttavia che un concetto non sia propriamente pensato fin dal principio, e che dunque non sia possibile circoscriverne lo studio a una fase determinata del suo sviluppo. Con il suo ingresso nel tempo il concetto dispiega i suoi aspetti differenziali, in altre parole: esso

dispiega quegli aspetti che conteneva in sé, non però in senso analitico, come entità puramente logica.

Per questa ragione ciascuno dei concetti utilizzati da Nietzsche appare, di volta in volta, il fondamento dal quale sembra possibile abbracciare compiutamente la totalità della sua filosofia. Questa però è soltanto un'illusione. Nel suo sistema ogni concetto diventa piuttosto il punto da cui si dipartono e in cui convergono una molteplicità di istanze, le quali rimangono qualcosa di separato e indipendente rispetto all'estensione del concetto come entità logica.

Ciò che solitamente è dato osservare a livello sovraindividuale, storico, qui penetra all'interno della singola individualità pensante, la quale mostra, sotto la levigata superficie dell'opera conchiusa, la sua pluralità logicamente contraddittoria. In questo carattere plurale – sempre sul punto di tradursi nell'effimero e caotico sincretismo dei saperi – Deleuze ha riconosciuto l'essenza stessa della rappresentazione filosofica:

La philosophie de Nietzsche n'est pas comprise tant que Ton ne tient pas compte de son pluralisme essentiel. Et à vrai dire, le pluralisme (autrement appelé empirisme) ne fait qu'un avec la philosophie elle-même. Le pluralisme est la manière de penser proprement philosophique, inventée par la philosophie: seul garant de la liberté dans l'esprit concret, seul principe d'un violent athéisme.¹⁹

¹⁹ G. DELEUZE, *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1962, cit. p. 4.

L'aspetto dilettantesco che espone la filosofia alla critica da parte di altri saperi più rigorosi è la sua irrinunciabile esigenza. Kant chiama filosofia «die Wissenschaft von der Beziehung aller Erkenntnis auf die wesentlichen Zwecke der menschlichen Vernunft (*teleologia rationis humanae*)».²⁰ Essa non è infatti, stando alla definizione aristotelico-scolastica, la scienza più universale – ve ne sono di più universali, come la logica o la matematica – ma quell'attività del pensiero in grado di pensare più rigorosamente, come necessaria, l'universale azione reciproca dei saperi. Per questo essa si colloca di là dell'universalità e della necessità particolari che i singoli saperi possono rivendicare per sé.

Se ci si ferma allo studio filologico delle corrispondenze, dirette o indirette, tra Nietzsche e il primo Romanticismo tedesco la ricerca non è in grado di produrre nulla di significativo. Se invece si pone attenzione al modo in cui i primi romantici e Nietzsche costruiscono i concetti, di là del loro contenuto determinato, è possibile scoprire delle analogie fondamentali. Se filosofie diverse, che sorgono simultaneamente, sono gli aspetti distinti di una totalità che ne è il fondamento comune, ciò lo si può affermare anche di filosofie che invece non sorgono simultaneamente.

Vi sono certo dei legami tra Nietzsche e il primo Romanticismo: entrambi fanno parte di una tradizione

²⁰ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, cit. p. 860: «la scienza della relazione di ogni conoscenza allo scopo essenziale della ragione umana».

che si dispiega come tradizione linguistica, filosofica e culturale. Tali legami, sebbene non casuali, non sono però sufficienti a dimostrare l'intersezione di due insiemi che sono e rimangono separati. Non è necessario del resto che vi sia un'intersezione, o che tali insiemi si tocchino, anche solo in un punto tangente. Condizione necessaria e sufficiente per uno studio filosofico è piuttosto che tra di essi vi sia un certo *isomorfismo*. Accettando su questa condizione, due filosofie differenti e incommensurabili devono essere avvicinate non dall'esterno, con intento comparativo, ma dall'interno, affidandosi a sicure basi concettuali.

Si giunge in questo modo alla tesi gnoseologica fondamentale, distinta da quella critica, su cui il presente studio, nella sua totalità, si fonda. Questa tesi può essere esposta come segue: in Nietzsche e nei Romantici tedeschi i concetti sono costruiti secondo una particolare struttura, che qui si vuole definire 'metonimica'. Tale struttura sta a fondamento di due forme particolari del pensiero: il *sistema frammentario* e il *frammento totale*. Queste due forme sono due aspetti di un solo oggetto teoretico, osservato ad altezze dimensionali differenti: nel primo caso su scala macroscopica, nel secondo su scala microscopica.

Metonimia e sineddoche sono due operazioni che rientrano rispettivamente nelle categorie della qualità e della quantità. Dal punto di vista qualitativo vi è una ricorsività nella costruzione, o genesi, dei concetti, dal punto di vista quantitativo una interscambiabilità nel loro uso. Attraverso questi due procedimenti, il pensiero, all'interno del dominio che gli è proprio,

eccede le tradizionali forme inferenziali della deduzione e dell'induzione.

Il metodo filosofico caratteristico dei primi romantici tedeschi tende alla ricorsività riflessiva delle rappresentazioni (indicata dal concetto di '*Reflexionsmedium*'), quello di Nietzsche non soltanto alla ricorsività ma anche alla loro interscambiabilità. In entrambi i casi questi procedimenti non hanno valore esclusivo, ma coesistono l'uno accanto all'altro, a volte in uno stato di indecidibilità fondamentale (nel senso per cui tale indecidibilità ha a che fare con il fondamento stesso delle forme conoscitive).

È possibile illustrare quanto appena affermato con un esempio chiarificatore. Si consideri dunque il concetto di '*neue Mythologie*' in Schlegel:

Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.²¹

²¹ F. SCHLEGEL, *Rede über die Mythologie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band, pp. 311-322, cit. p. 312: «La nuova mitologia [...] deve essere edificata a partire dalle profondità più remote dello spirito. Essa deve essere la più artificiale delle opere d'arte, perché deve comprendere in sé tutte le altre; deve essere il nuovo letto e il nuovo vaso in cui scorra l'antica, immortale fonte originaria della poesia; deve essere il poema infinito che racchiuda in sé i germi di ogni altro poema».

Tale concetto può essere scambiato metonimicamente con quello di ‘*progressive Universalpoesie*’. Entrambi, infatti, contengono la determinazione formale di una rappresentazione che contiene in sé i suoi diversi elementi senza essere il prodotto di un’astrazione:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.²²

Se questa interscambialità trova la sua più chiara esemplificazione, nel suo esercizio, con Friedrich Schlegel, è Novalis a darne però la più chiara

²² F. SCHLEGEL, *Athenaeums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band, cit. p. 182: «La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Il suo scopo non è solo tornare a congiungere tutti i generi separati della poesia e mettere in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole e deve anche, ora mescolare, ora fondere, poesia e prosa, genialità e critica, poesia d’arte e poesia naturale; rendere la poesia viva e socievole, e la vita e la società poetica; poetizzare l’arguzia e riempire e saturare le forme dell’arte con un genuino materiale di cultura di ogni specie, animandole con le vibrazioni dell’umorismo».

esposizione, sebbene tale esposizione debba essere emendata dal suo contenuto mistico, nel significato banale del termine, per rivolgersi alla sola forma della conoscenza:

Schemhamphorasch – Name des Names. Die reale Definition ist ein Zauberwort. Jede Idee hat eine Skale von Namen – der oberste ist absolut und unnennbar. Die Namen werden nach der Mitte zu gemeiner und gehen endlich in antithetische Namen über von denen der höchste wieder namenlos ist.²³

In che misura è possibile affermare lo stesso dei concetti che formano la *Nascita della tragedia*? Senza dubbio in Nietzsche vi sono concetti la cui tendenza a diventare centri di attrazione attorno ai quali si raccolgono gli altri è più evidente. Questi concetti sono diventati, complice la critica, le parole chiave della *vulgata*, in cui il fraintendimento del loro significato si è compiuto proprio attraverso quello stesso significato.

E tuttavia, tali concetti non sono di per sé superiori, o più universali rispetto agli altri. È proprio la consapevolezza del carattere costitutivo, e non semplicemente regolativo o formale (come nei romantici), di questa pluralità, che ha portato Ferruccio Masini a svolgere, con *Lo scriba del caos*, una rigorosa analisi semantico-interpretativa di quei

²³ NOVALIS, *Schriften*, Zweiter Band, cit. p. 592: «Schemhamphorasch – Nome del nome. La definizione reale è una parola magica. Ogni idea ha una scala di nomi – il più alto dei quali è assoluto e innominabile. Nel mezzo i nomi diventano più comuni e finiscono per diventare nomi antitetici, il più alto dei quali è a sua volta senza nome».

vocaboli, attorno ai quali si aggregano in gerarchie mobili i molteplici centri del sistema distribuito di Nietzsche. Qui l'essenziale è spesso nel dettaglio, nella singola frase e osservazione: qualsiasi generalizzazione – che altre filosofie possono tollerare, e anzi, in una certa misura, esigono – non è una traduzione in una sfera più elevata, ma un tradimento, una falsificazione.

Nel momento stesso in cui si introducono distinzioni concettuali si introduce anche la possibilità di una duplice falsificazione: dei fenomeni che il concetto abbraccia, ma a cui aspira a sostituirsi; del concetto stesso nel suo essere in rapporto logico con altri concetti, di cui aspira a diventare la rappresentazione universale in cui essi si risolvono completamente. La confusione tra queste due forme del falso ha costituito spesso in filosofia il presupposto incoerente da cui si sono prodotte, e continuano a prodursi, contraddizioni le quali, finché non viene dissipata quella confusione originaria, resistono ad ogni tentativo di confutazione.

Per porsi al di là della duplice falsificazione che è propria del pensiero nel dover essere mediato da concetti, il metodo filosofico della falsificazione sistematica di Nietzsche si fonda su due operazioni che sono caratteristiche, sebbene non esclusive, del suo filosofare: a) la moltiplicazione delle ipotesi, del numero di queste falsificazioni; b) la loro giustapposizione senza soluzione di continuità: quanto più esse coesistono l'una accanto all'altra, tanto più sono in grado di diventare il principio critico (nel senso che verrà chiarito più avanti) l'una dell'altra.

Questa duplice caratteristica potrebbe far pensare a una certa affinità con il frammento romantico. Il carattere costitutivamente aperto di questo genere di frammentarietà esclude però qualsiasi facile e immediato raffronto. L'unico modo corretto di operare con tali concetti, di pensare filosoficamente con essi, è infatti quello di impiegarli in base ad una utilità (*Nützlichkeit*) che giunge loro dall'esterno, dalla vita. In altre parole: non è possibile trovare una loro coerenza a partire soltanto dalle relazioni che essi stabiliscono come agenti puri nello spazio logico, anche nel caso in cui questo spazio logico sia esteso allo spazio produttivo della riflessione. Non solo il loro valore conoscitivo è determinato dalla loro coerenza logica, ma anche viceversa: la loro coerenza meta-logica si fonda sul loro valore meta-conoscitivo.

Da qui ha origine il relativismo cui ogni interpretazione non può sottrarsi: in ciascuna delle sue innumerevoli forme, l'opera di Nietzsche – come quella dei romantici del resto, sebbene per ragioni differenti – impone un'interpretazione per rendere possibile anche solo la semplice osservazione. La scelta e la disposizione dei concetti-frammenti che la compongono, di là dell'ordine che l'autore ha dato loro – anche in opere solo all'apparenza compatte, come *La nascita della tragedia* –, è necessaria per lasciar trasparire il suo pensiero, senza costringerlo in una forma tradizionalmente sistematica, in cui verrebbe a contraddirsi logicamente.

III. L'origine e i fenomeni

Una delle interpretazioni più diffuse di Nietzsche si fonda sulla lettura che ne ha dato Heidegger, secondo cui la sua opera deve essere messa in relazione con quella di Aristotele²⁴. Al centro di questa interpretazione sta la questione ontologica, la ricerca del *fundamentum inconcussum*. La *Nascita della tragedia* non è riconducibile tuttavia, come è stato più volte sostenuto, alla dottrina fenomenologica dell'essere, né ad altre forme di ontologia: in essa, piuttosto, sono contenuti i prolegomeni, non necessariamente suscettibili di sviluppo, a una fenomenologia assoluta, senza essere. Questa fenomenologia assoluta è l'aspetto teoretico di quell'insieme eterogeneo di caratteri del suo pensiero che spesso è stato ricondotto sotto il nome di 'nichilismo'.

«L'annuncio del nichilismo, la perdita di senso di ogni valore, significa [...] la contemporanea fine dell'analogia come struttura portante della *Weltanschauung* romantica»²⁵. Se non del tutto falsa, questa affermazione appare quantomeno discutibile. Essa può indurre, infatti, a un triplice equivoco: in primo luogo a sovrapporre il significato morale del

²⁴ Cfr. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, Zweiter Band, in *Gesamtausgabe*, Erste Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Sechster Band, Zweiter Teil, hg. v. B. Schillbach, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1997, p. 77 e sgg.; trad. it., *Nietzsche*, a c. di. F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 610 e sgg.

²⁵ G. MORETTI, *Heidelberg romantica*, Guida Editori, Napoli 2002, cit. p. 64.

nichilismo di Nietzsche al suo significato teoretico; in secondo luogo a confondere il Romanticismo come categoria psicologica con il Romanticismo come categoria filosofica; in terzo luogo a dare per scontato che l'analogia sia il fondamento della visione romantica del mondo.

È sufficiente dissolvere questo terzo equivoco per confutare *in toto* quell'affermazione. Se Kant pone con il sentimento estetico un freno al *regressus in infinitum* della conoscenza, nel loro praticare e teorizzare questo *regressus* Nietzsche e i Romantici si pongono al di là dell'analogia come forma estetica. La struttura portante della loro *Weltanschauung* non è analogica, e dunque nemmeno estetica in questa accezione, o almeno lo è soltanto in alcuni casi particolari. L'estremizzazione del principio analogico – apparente – produce, quasi come sua necessaria conseguenza, il nichilismo estetico – concreto – di *Über Wahrheit und Lüge*.

Le conclusioni cui conducono le riflessioni che seguono possono essere riassunte come segue: prima di Nietzsche, e dopo Kant, sono stati i romantici tedeschi a mettere in atto il tentativo più significativo di ripensare l'ontologia. Il *regressus in infinitum*, o piuttosto *in indefinitum*, che Nietzsche ritrova nell'opposizione tra apollineo e dionisiaco all'interno dei fenomeni dionisiaci è l'altra metà della semiretta descritta dal *progressus in indefinitum* che agisce nella riflessione romantica. Se il primo relativizza il concetto di origine (*totalitas ante rem*), il secondo relativizza il concetto di assoluto (*totalitas post rem*), laddove origine

e assoluto sono due delle forme in cui l'ontologia ha pensato l'essere nella tradizione occidentale.

Philosophieren muß eine eigne Art von Denken sein. Was tu' ich, indem ich philosophiere? Ich denke über einen Grund nach, dem Philosophieren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinne – sondern innre Beschaffenheit, Zusammenhang mit dem Ganzen. Alles Philosophieren muß also bei einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte, so wäre der Trieb zu philosophieren eine unendliche Tätigkeit und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte und darum nie aufhören würde. Durch das freiwillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche, freie Tätigkeit in uns, das einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann, und was wir nur durch unsre Unvermögenheit, ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebne Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen.²⁶

²⁶ NOVALIS, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96: Fichte-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, cit. pp. 269-270: «Filosofare deve essere una maniera specifica di pensare. Cosa faccio, mentre filosofo? Penso su un fondamento. A fondamento del filosofare si trova perciò uno sforzo a pensare il fondamento. Fondamento però non è causa in senso proprio – bensì una qualità interna, la connessione con l'intero. Ogni filosofare deve quindi terminare presso un fondamento assoluto. Se questo non fosse dato, se questo concetto contenesse un'impossibilità – allora l'impulso a filosofare sarebbe un'attività infinita, senza termine, poiché si darebbe un eterno

La teoria degli archetipi di Goethe – a cui Benjamin si rivolge come necessario correttivo per emendare il concetto romantico di riflessione²⁷, dando così un contenuto a ciò che altrimenti sarebbe solo vuota forma²⁸ – è invece una *totalitas in re* che si colloca tra il *regressus* dionisiaco di Nietzsche e il *progressus* riflessivo romantico, che erodono su due fronti opposti il *principium individuationis*.

La teoria della rappresentazione contenuta negli scritti contemporanei alla *Nascita della tragedia* può essere pensata come uno sviluppo della teoria della conoscenza in Goethe, la quale si colloca fra la fenomenologia senza fondamento di Nietzsche e il platonismo senza idee dei romantici: essa revoca in dubbio non tanto la necessità di un fondamento (che diventa però qualcosa del tutto *sui generis*), quanto piuttosto la necessità di un fondamento unico. Questa ricerca del fondamento, come ricerca di uno stabile *fundamentum inconcussum*, si colloca ancora al di qua

bisogno di fondamento assoluto, che però potrebbe essere placato solo relativamente, e dunque non cesserebbe mai. Attraverso la volontaria e libera rinuncia all'assoluto sorge in noi l'infinita libera attività – l'unico assoluto che possa esserci dato, che troviamo a causa della nostra incapacità di raggiungere un assoluto. Questo assoluto che è dato a noi si lascia comprendere solo come un che di negativo, anche se noi agiamo e troviamo che attraverso nessuna azione raggiungiamo ciò che noi cerchiamo».

²⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 118 e sgg.

²⁸ In ciò egli segue la dottrina di Kant, secondo il quale, com'è noto, i concetti senza intuizioni sono vuoti e le intuizioni senza concetti sono cieche.

del nichilismo teoretico, di cui è esemplare espressione il modo in cui i romantici e Nietzsche pensano non solo la forma, ma anche la natura della rappresentazione.

È necessario però distinguere quali contraddizioni sono interne ai sistemi di pensiero qui considerati, e quali contraddizioni siano invece prodotte dalla loro interpretazione attraverso categorie estranee. La confusione romantica tra contenuti mentali (le idee) e i processi psichici (le sensazioni), confusione che attraverso concetti esterni al sistema 'Romanticismo' appare come il prodotto del caso, ha invece una precisa *ratio* – nel senso etimologico di proporzione – che rende possibile la sua comprensibile. Ciò non toglie che in alcuni casi sia il prodotto del caso.

L'origine in Nietzsche non ha significato ontologico, come essere-in-quanto-essere, ma è sempre qualcosa di relativo, di più originario rispetto a qualcos'altro: se la sua forma grammaticale è il superlativo – '*ursprünglichst*' in *Über Wahrheit und Lüge* – la sua forma logica è il comparativo – '*ursprünglicher*'. In questo scarto, all'apparenza trascurabile, è celato il problema del relativismo teoretico, di cui quello morale è la diretta conseguenza, poiché della forma del concetto fa parte il suo valore. Tale relativismo può essere espresso da questa domanda: "se la realtà è l'insieme senza estremi dei gradi dell'apparenza, e l'essenza è solo uno di questi gradi, perché si dovrebbe preferire l'apparenza all'essenza?" Queste due categorie perdono la loro esclusività assoluta in favore di una esclusività relativa, dipendente dal punto di

osservazione. La serie necessaria degli effetti e delle cause prende origine da un evento che è necessario perché fortuito.

Anche per Schopenhauer il mondo era illusione, ma il fatto che fosse illusione non giustificava, come per Berkeley, la negazione della sua realtà. Realtà e illusione sono concetti opposti ma non contraddittori. Assieme all'inseparabilità dell'intelletto dalla volontà, questa è la più importante delle idee che Schopenhauer lascia in eredità, come problemi, a Nietzsche e alla filosofia che verrà.

L'origine non si colloca di là dell'apparenza o prima di essa, ma è piuttosto un grado, una forma dell'apparenza, della distanza dalla superficie come apparenza pura, apollinea, di cui la superficie, non la profondità, rimane il mobile *terminus a quo*. Non si è dunque profondi perché si è sempre più vicini all'essenza, ma perché si è sempre più distanti dalla superficie. Sia negli appunti preparatori della *Nascita della tragedia* che nel testo edito, si trova del resto scritto sempre che Dioniso non è identico alla volontà, in altre parole: non è mai in senso proprio e pieno un'essenza, bensì la possibilità di un'essenza di esistere nella forma di apparenza e rappresentazione²⁹.

²⁹ Già Foucault aveva osservato come il concetto di origine fosse stratificato in Nietzsche: se non si può parlare di un'unica origine, nella frammentazione e nel dislocamento di ogni origine, allora non si dà nemmeno di un'origine come inizio (Cfr. M. FOUCAULT, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», in AA.VV., *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172; trad. it., «Nietzsche, la genealogia, la storia», in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a c. di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64).

La stratificazione senza origine delle apparenze detta in Nietzsche, più radicalmente che nei romantici, la legge cui obbediscono sia gli oggetti teoretici – i concetti – sia gli oggetti sensibili – le percezioni interne ed esterne – che quelli descrivono. In altre parole: oltre ad indicare una stratificazione, il concetto di origine è esso stesso stratificato. La riflessività ricorsiva è un tratto formale caratteristico del suo pensiero. Così è possibile, ad esempio, che in vari punti del sistema distribuito della *Nascita della tragedia* il fenomeno della musica, la sua esperienza attuale, stia di volta in volta, metonimicamente, per lo spirito della musica ma anche per il dionisiaco, oppure ancora per l'equilibrio (*Stillstand*) senza sintesi di apollineo e dionisiaco, e via dicendo.

PARTE TERZA

Teoria della conoscenza

I. *Il problema della conoscenza*

Il problema fondamentale della filosofia nella modernità è il problema della conoscenza: non di questa o quella conoscenza particolare, ma della conoscenza in generale. Nessuna epoca precedente a quella moderna sembra infatti aver conosciuto qualcosa di simile al concetto di una conoscenza in generale. Attraverso tale concetto il mondo diventa – non solo agli occhi del filosofo – qualcosa degno di essere conosciuto ancor prima che esperito o vissuto. Più esattamente: il mondo diventa un oggetto per un soggetto, laddove soggetto e oggetto si determinano reciprocamente nel loro nuovo significato. Nella forma particolare, elevata ora a universale, del rapporto fra soggetto e oggetto, sono ricondotte, gradualmente, tutte le altre forme in cui è possibile fare esperienza del mondo.

Questo problema fondamentale si esprime dapprima, necessariamente, in affermazioni particolari e oscure. Solo con Kant e la sua *Kritik der reinen Vernunft* esso trova una formulazione universale e chiara, resa poi ulteriormente perspicua da Schopenhauer attraverso la seguente domanda: “se ogni esperienza è la relazione tra un soggetto e un oggetto, di un conoscente e di un conosciuto, come è possibile la relazione tra questi due principi e qual è il senso di tale relazione?”

La *ratio* caratteristica del concetto di una conoscenza in generale, come relazione tra soggetto e oggetto, introduce però, al tempo stesso, un'asimmetria

fondamentale: se l'oggetto è, infatti, sempre per il soggetto, il conosciuto sempre per il conoscente, il soggetto non è mai per l'oggetto, il conoscente mai per il conosciuto. Il problema della conoscenza, *überhaupt betrachtet*, si pone, infatti, nel momento in cui si assume che il soggetto di quella conoscenza in generale sia anch'esso un conoscente in generale, il quale però non trova mai davanti a sé l'oggetto come un conosciuto in generale, ma sempre come un aggregato formato da contenuti particolari – i fenomeni – che è necessario condurre a unità. Il modo d'essere peculiare del conoscere è la sua relazione all'oggetto, la capacità di rappresentarlo come altro dall'atto conoscitivo, ma per ciò in modo ideale, per cui lo si differenzia dal suo modo d'essere esterno o reale, in senso naturalistico o mondano. Ogni conoscenza intende i suoi oggetti come indipendenti dal loro essere conosciuti

Il soggetto conoscente in generale non conosce spontaneamente il mondo, ma lo conosce perché crede di poterlo conoscere nella separazione dal mondo, dall'esterno, perché pensa se stesso come separato dal mondo, come esterno al mondo: esso si definisce nella negazione *determinata* di questo come entità autonoma dalla coscienza e, a un tempo, nella sua affermazione *indeterminata* come entità indipendente dalle forme conoscitive. Dalla negazione determinata della sua autonomia deriva il carattere *frammentario* del mondo come oggettività: l'immediato offrirsi delle sue parti come *quanta* di una totalità che è il limite superiore, sconosciuto e in conoscibile, di una coscienza incapace di cogliere in un unico atto quell'“in generale”; dall'affermazione indeterminata della sua

indipendenza deriva invece il carattere *contingente* del mondo come *empiria*: la non-coincidenza tra ciò che il soggetto teorizza e ciò che di volta in volta esso osserva accadere, produce un imponderabile scarto residuale. È possibile, ma non certo, che Leibniz abbia tentato di afferrare questo imponderabile nel concetto di ‘infinitesimo’, il cui significato si estende oltre la sua accezione puramente matematica.

E tuttavia, attraverso questo negare e affermare, il soggetto, che è tale perché riflette sul proprio conoscere, senza avvedersene pone il mondo come qualcosa che lo precede: non in senso logico ma pratico. Esemplare è l’affermazione contenuta in una celebre nota della *Analytik der Begriffe*, secondo cui i fenomeni devono essere già dati prima di ogni possibile conoscenza, anche della semplice conoscenza sensibile. Questo porre e togliere, a un tempo, il mondo come antecedente del soggetto è la premessa incoerente da cui si generano quelle contraddizioni il cui sviluppo costituisce la storia della teoria della conoscenza nella modernità, la quale potrà dirsi conclusa quando a queste contraddizioni se ne sostituiranno altre.

Nella storia del concetto di conoscenza dei moderni, il primo Romanticismo tedesco si colloca immediatamente dopo la sua compiuta ed esplicita formulazione, vale a dire: nell’epoca in cui il suo potenziale speculativo, sedimentatosi durante il Rinascimento e l’Illuminismo, comincia gradualmente ad esaurirsi nella trasformazione che lo porterà a divenire altro. Dal punto di vista della teoria della conoscenza il fondamento comune ai primi Romantici

tedeschi, di là dalle diverse sfumature in cui si declina nelle singole individualità del loro gruppo, è la necessità di una riunificazione non razionale di ciò che la filosofia critica di Kant – con la distinzione tra *fenomeni* e *noumeni* –, sembrava aver irrimediabilmente separato: *spirito* e *natura*, *io* e *non-io*, *mito* e *storia*. È possibile dunque misurare la distanza della teoria della conoscenza del primo Nietzsche da quella dei romantici dal modo in cui è pensata e giustificata la necessità della riunificazione tra il soggetto e l'oggetto:

La volontà conoscitiva e l'esigenza plastica [della *Nascita della tragedia*] tendono a scindere quella datità unitaria, su cui la *Romantik* e *in primis* gli interventi gloriosi dell'«Athenäum» avevano giurato, con intransigenza adamantina. La gnoseologia e l'estetica si sopraffanno, di volta in volta, nell'inestricabilità affatto alchemica, del *rebis*.³⁰

Nel tentativo di attingere al pensiero, prima e di là dalla coscienza, il primo Romanticismo si oppone a quel fenomeno che Nietzsche chiama 'socratismo della ragione'. E tuttavia, così come il negare lo stesso predicato non è condizione sufficiente affinché due proposizioni esprimano lo stesso pensiero, il quale non è determinato solo dalla forma logica della singola proposizione, allo stesso modo la lotta contro il socratismo non è sufficiente a porre Nietzsche e i romantici dalla stessa parte nella critica della conoscenza in generale.

³⁰ M. BORTOLOTTI, *Introduzione a Scritti su Wagner*, trad.ni di S. Giametta e F. Masini, Adelphi, Milano 1979, cit. pp. 25-26.

La scoperta della funzione del soggetto come fondamento della conoscenza costituisce il necessario presupposto per la scoperta dell'artista come creatore dell'opera d'arte. Per W. H. Wackenroder il significato di un'opera deriva dalla conoscenza dell'artista piuttosto che del prodotto del suo lavoro: solo in questo è possibile abbracciare tutta la sua individualità caratteristica³¹. Analogamente Novalis parla di un universo interiore³².

Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. — Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese

³¹ Cfr. W. H. WACKENRODER, *Raphaels Erscheinung*, in *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. S. Vietta und R. Littlejohns, Zwei Bände, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991, Erster Band, pp. 55-58.

³² NOVALIS, *Blütenstaub*, in *Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*, Zweiter Band, pp. 413-471, cit. pp. 418-419: «Sogniamo di viaggi attraverso il cosmo – Ma non è il cosmo in noi? Non conosciamo le profondità del nostro spirito – Il cammino misterioso procede verso l'interno. In noi, o in nessun luogo, sta l'eternità con i suoi mondi – il passato e il futuro. Il mondo esterno è il mondo delle ombre, esso proietta le sue ombre nel regno della luce. Certo, ora tutto dentro di noi ci appare così oscuro, solitario, senza forma, ma come ci sembra diventare del tutto diverso quando questo ottenebramento sarà passato e il corpo che fa ombra sarà sospinto via. Godremo più che mai, poiché il nostro spirito ne ha fatto a meno».

Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper
hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je,
denn unser Geist hat entbehrt

Da ciò si deve però dedurre, erroneamente, che i romantici concepiscano l'opera come un sistema intenzionale di rappresentazioni.

Attraverso il concetto di *Kunstkritik* i primi romantici tedeschi hanno cercato di ripensare l'asimmetria tra il soggetto e l'oggetto che sta a fondamento del concetto di una conoscenza in generale che caratterizza la modernità. L'oggetto si libera dal condizionamento del soggetto conoscente se si rende autonomo in primo luogo dal concetto; ma questo oggetto deve essere un oggetto *sui generis*, tale cioè da poter respingere come trascendenti, sebbene non del tutto estranee, le determinazioni con cui il concetto non solo descrive, ma pone in essere gli oggetti nella rappresentazione dell'intelletto. Un oggetto del genere è l'opera d'arte, che Kant, con il concetto di 'idea estetica' aveva già predisposto a svolgere tale funzione *extra e ultra propria principia*.

Per i romantici, concettuale è solo la critica, l'opera deve essere pura esposizione: rispetto ad essa, la critica può servire solo – e in questo 'solo' sta forse tutta la questione – come dimostrazione e complemento. La questione dunque sembra essere posta ora non più *a parte subjecti*, ma *a parte objecti*: la critica è potenziamento e autosviluppo dell'opera stessa attraverso il *medium* della riflessione; ma la riflessione può esercitarsi solo a partire dalla forma dell'oggetto, non dal suo contenuto. Si afferma così,

nel tentativo di dissiparla, l'ineluttabilità del carattere formale della conoscenza, conseguenza di quell'originaria asimmetria, che non può essere superata ma solo elevata.

L'opera d'arte diventa, affatto inaspettatamente, l'oggetto esemplare che esibisce nel modo più perspicuo, nel suo essere particolarissimo, la forma più generale di ciò che Kant chiama oggetto trascendentale, in altre parole: quell'oggetto indeterminato che corrisponde al soggetto conoscente in generale nella possibilità della conoscenza attraverso categorie *a priori*. E tuttavia, proprio per questa ragione, l'arte è allo stesso tempo l'oggetto limite, del tutto *sui generis*, da cui può prendere avvio la sua critica al di fuori delle categorie del soggetto e dell'oggetto. Una critica del genere è quella che Nietzsche, spintosi oltre i Romantici tedeschi, ha cominciato a svolgere coerentemente a partire da *Über Wahrheit und Lüge*.

L'esaltazione romantica della soggettività, sia dell'oggetto che del soggetto, in opposizione al soggetto conoscente in generale è incompleta, poiché non revoca ancora in dubbio, col trovare un nuovo principio, quella distinzione fondamentale: essa si svolge all'interno dell'orizzonte aperto delle stesse contraddizioni che intende superare. Il suo limite è indicato precisamente da Walter Benjamin nelle pagine conclusive di *Der Begriff der Kunstkritik* quando, a emendazione del formalismo della riflessione romantica, pone come suo necessario *pendant* non dialettico il concetto di archetipo in Goethe. Attraverso la sua esistenza, non attraverso il suo contenuto – come nelle filosofie dell'Idealismo – essa pone la domanda se

sia possibile una filosofia di là dell'opposizione tra soggetto e oggetto.

Anche il concetto romantico di ironia deve essere compreso all'interno del problema della conoscenza, più ampio rispetto a quello della filosofia dell'arte e della teoria poetica in cui pure è sorto. L'ironia per i romantici non ha, infatti, solo una funzione regolativa, logico-epistemologica, tale da indurre a riflettere socraticamente sul modo in cui alcuni pregiudizi e paralogismi della ragione possano essere dissipati, ma ricopre anche una funzione costitutiva, eminentemente gnoseologica. Dal punto di vista della teoria della conoscenza, l'ironia esprime per i Romantici l'essenziale non-identità di principio tra i diversi domini in cui la ragione si scinde per afferrare il reale che essa stessa ha scisso: nel dividere il reale per realizzare l'unità nel concetto, la ragione divide se stessa rimandando indefinitamente quell'unità che non è nella natura. Nel primo Nietzsche un concetto che è possibile scambiare, nel suo contenuto ma non nel suo significato sistematico, con il concetto romantico di ironia è quello di relativismo: uno stesso, identico fenomeno può essere l'oggetto di istanze di verità differenti, tutte ugualmente legittime perché fondate in quella realtà del fenomeno stesso, e non nella realtà del concetto.

Il titanismo romantico del soggetto che si afferma contro la natura, osservato dal punto di vista della teoria della conoscenza, mostra l'affermarsi come soggettività di ciò che è natura, il passaggio dal soggetto all'oggetto che è al tempo stesso un passaggio

delle facoltà del soggetto nell'oggetto come suo luogo di potenziamento indefinito.

Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung; dies ist der reale Anfang aller Philosophie, dahin geht alles Bedürfnis des philosophischen Jüngers, und nur dieser Akt entspricht allen Bedingungen und Merkmalen der transzendenten Handlung.³³

La 'soggettivazione' del mondo che caratterizza il Romanticismo, non è però comprensibile senza un passaggio filosofico ulteriore: la demolizione della *cosa in sé*. L'inesorabile erosione del concetto che la definisce è forse la tendenza più degna di nota della teoria della conoscenza nella filosofia che va da Kant a Fichte.

Reinhold, Maimon, Jacobi, Schulze estendono progressivamente il concetto di coscienza a scapito della cosa in sé, creando le condizioni perché Fichte possa arrivare a sostenere la necessità di partire dall'io, dal soggetto, e di eliminare così del tutto tale concetto. L'Idealismo ne ha mostrato, complice il fraintendimento del suo significato originario, la duplice contraddittorietà. In primo luogo, la cosa in sé potrebbe aver senso solo come 'causa' delle nostre percezioni; ma è Kant stesso a dimostrare che la

³³ NOVALIS, *Philosophische Studien des Jahres 1797: Hemsterhuis und Kant-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, pp. 299-395, cit. p. 307: «L'atto filosofico autentico è l'annichilazione di sé stessi, è questo il vero inizio di ogni filosofia. In esso è racchiuso ogni requisito per essere apprendisti filosofi, e solo questo atto corrisponde ad ogni esigenza e carattere dell'azione trascendentale».

categoria di causalità si applica ai soli fenomeni: dunque la 'cosa in sé' non può essere causa di nulla. I fenomeni devono potersi spiegare da sé: ogni fenomeno è effetto di ciò che lo precede e causa di ciò che ad esso segue. In secondo luogo, la 'cosa in sé' è il concetto di ciò che si colloca fuori della nostra mente. E tuttavia, in quanto concetto, essa stessa è nella nostra mente (Kant la indica anche con il nome di noumeno, oggetto dell'intelligenza). Al di fuori dei fenomeni e dei noumeni per noi non c'è nulla. Qualunque cosa il soggetto postulasse come esterna ad esso, sarebbe sempre il soggetto a postularla come suo oggetto.

II. *L'emendazione estetica della cosa in sé*

Nella *Nascita della tragedia*, descrivendo la relazione tra musica e immagine, Nietzsche sostiene che tale relazione non è paragonabile a quella fra corpo e anima, ma deve essere pensata come «contrasto tra fenomeno e cosa in sé» («Gegensatz der Erscheinung und des Dinges an sich»)³⁴.

A questa affermazione sembra fare eco la sconsolata constatazione con cui Novalis, nel primo fascicolo dell'*Athenaeum*, esordisce imponendo la rinuncia a ogni ricerca filosofica del fondamento, a ogni tentativo di appropriarsi dell'origine attraverso il concetto. Poiché in questa dimensione già sempre l'uomo si trova, quando tenta di risalirvi, mediandola con ciò che le è estraneo, si popola di enti immaginari che ne offuscano la chiarezza, possibile soltanto nella relazione immediata con essa.

La distinzione tra i fenomeni e la cosa in sé esorcizza il sentimento tragico che accompagna la conoscenza della verità, ma non in modo definitivo: questo sentimento è destinato a ritornare in eterno nella storia della conoscenza. «Il tragico problema di Kant [...] quello della possibilità estremamente relativa di un essere assolutamente verace» – in altre parole: della cosa in sé – «si trasferisce sul terreno dell'arte». L'arte è «la mediazione necessaria per cogliere nei suoi termini 'culturali', tragico-artistici la riduzione

³⁴ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, Erster Band, pp. 9-156, cit. pag. 139.

antropomorfica operata dalla filosofia anche nelle sue forme più raffinate e sottili».³⁵ Come per Platone, anche per Nietzsche il punto di partenza della filosofia è il problema della separazione delle apparenze dalle essenze, con la conseguente scepsi tragica sulla possibilità di conoscere la verità. «Quella espressa nella *Nascita della tragedia* è ancora una filosofia del tragico dissimulata come *Kunsttheorie*».³⁶ E tuttavia, nel suo *incipit* è rivendicata non tanto la necessità di una «teoria dell'arte» (*Kunsttheorie*), quanto piuttosto di una «scienza estetica» (*ästhetische Wissenschaft*):

Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.³⁷

³⁵ F. MASINI, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, il Mulino, Bologna 1978, cit. pp. 84-85.

³⁶ Ivi, pag. 94.

³⁷ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, cit. p. 25 «Avremo acquistato molto per la scienza estetica se giungeremo non solo alla chiarezza logica, ma anche all'immediata certezza intuitiva, che il progressivo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco: in modo analogo la generazione dipende dalla dualità dei sessi, che stanno tra loro in un continuo conflitto cui si alternano periodiche riconciliazioni».

Una tale dichiarazione sistematica, specialmente nel caso di un esordio filosofico, non può essere comodamente ignorata, anche nel caso in cui dovesse dimostrarsi falsa o infondata. Negli scritti giovanili di Nietzsche ‘scienza’ possiede però un’accezione quantomeno duplice: da un lato il suo significato si avvicina alla descrizione della cultura socratica che ha ucciso la tragedia e che ancora domina la cultura occidentale; dall’altro è la *Wissenschaft* in cui la scienza filologica e la scienza estetica devono convergere.

Il problema della *cosa in sé* può essere ricondotto a un problema estetico, a patto però che con estetica non si intenda una filosofia dell’arte specialistica, bensì in prima istanza, con Emilio Garroni, un ‘guardare attraverso l’esperienza’ nel tentativo di risalire, dall’interno dell’esperienza, alle condizioni di possibilità dell’esperienza in generale³⁸. Un’estetica così intesa permette di superare gli angusti limiti della querelle sulla cosa in sé che aveva occupato per decenni la filosofia tedesca. Attraverso l’estetica Nietzsche pone la questione su un altro piano, mette in atto cioè uno spostamento di orizzonte, trascendentale ma intrafenomenico, che, come si è osservato in precedenza, è uno dei tratti caratteristici del suo filosofare.

In *Über Musik und Wort* alla volontà di Schopenhauer è opposta una volontà descritta come la «più universale forma fenomenica»: «selbst der „Wille“ Schopenhauers nichts als die allgemeinste

³⁸ Cfr. E. GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, cit. pp. 11-53.

Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist»³⁹. Sorge però immediatamente un problema: com'è possibile anche solo parlare di questo 'qualcosa'? Evidentemente, anche se *indecifrabile*, esso è pur sempre in qualche modo *dicibile* o *esperibile*, se è pur vero, infatti, che «dobbiamo rassegnarci alla dura necessità di non poter mai superare le rappresentazioni» («Müssen wir uns also schon in die starre Nothwendigkeit fügen, nirgends über die Vorstellungen hinauszukommen»⁴⁰). Fichte aveva scritto:

Es ist sonach in der Intelligenz [...] eine doppelte Reihe, des Seyns und des Zusehens, des reellen und des idealen; und in der Unzertrennlichkeit dieses Doppelten besteht ihr Wesen (sie ist synthetisch); da hingegen dem Dinge nur eine einfache Reihe, die des reellen (ein blosses Gesetzseyn), zu kommt. Intelligenz und Ding sind also geradezu entgegengesetzt: sie liegen in zwei Welten, zwischen denen es keine Brücke giebt.⁴¹

³⁹ F. NIETZSCHE, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Dritte Abteilung, Dritter Band: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1978, cit. pag. 379: «la stessa "volontà" di Schopenhauer non è altro che la più universale forma fenomenica di qualcosa che per noi, del resto, è del tutto indecifrabile».

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ J. G. FICHTE, *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre [1797]*, in *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Erste Reihe, Vierter Band: *Werke 1796-97*, hrsg. v. R. Lauth u. H. Gliwitzky, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, pp. 195-200, cit. pag. 198: «Nell'intelligenza [...] vi è una doppia serie, dell'essere e del guardare, del reale e dell'ideale; ed è appunto

Se qui l'intelligenza, il sapere, la coscienza, il soggetto, l'io, da una parte, e le cose, dall'altra, appartengono a due mondi tra i quali non c'è ponte di passaggio, Nietzsche teorizza invece l'esistenza di quella che si potrebbe definire una relazione immanente alla rappresentazione (*Vorstellung*) tra la rappresentazione e il suo nucleo (*Kern*):

Nur als Vorstellungen kennen wir jenen Kern, nur in seinen bildlichen Äußerungen haben wir eine Vertrautheit mit ihm: außerdem giebt es nirgends eine direkte Brücke, die uns zu ihm selbst führte⁴².

In altre parole: questo ponte non sarebbe altro se non la rappresentazione stessa, nel momento in cui non rimanda ad altro da sé. Nel passo citato Nietzsche introduce una distinzione, senza però chiarirla ulteriormente: quella tra la conoscenza (*Erkenntnis*) attraverso la rappresentazione (*Vorstellung*) – la quale è

nell'indivisibilità di questa doppia serie che consiste la sua essenza, la quale è dunque sintetica, mentre invece alla cosa non compete che una serie semplice, quella del reale e cioè dell'esser posto. Intelligenza e cosa sono perciò direttamente opposte, si trovano rispettivamente in due mondi, tra i quali non c'è ponte di passaggio».

⁴² F. NIETZSCHE, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Vierter Band, Dritter Teil, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Ende 1874*, hrsg. v. W. Groddeck und M. Kohlenbach, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1997, cit. pag. 1083. «Solo come rappresentazione conosciamo quel nucleo, solo nelle sue manifestazioni metaforiche possiamo relazionarci a esso: oltre a ciò, in nessun luogo esiste un ponte che ci conduca direttamente là».

in primo luogo una rappresentazione dell'intelletto (*Verstand*) – e la prossimità (*Vertrautheit*) all'interno della rappresentazione stessa come manifestazione metaforica (*bildliche Äußerung*). Questa distinzione è chiarita in *Über Wahrheit und Lüge*, in cui si afferma che il soggetto conoscente, identificato ora con il parlante, «designa soltanto le relazioni delle cose con gli uomini e ricorre alle più ardite metafore per esprimere tali relazioni» («Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hilfe»⁴³).

In *Über Wahrheit und Lüge* la metafora è un prodotto dell'impulso estetico. Vi è una serie di trasformazioni metonimiche, di trasposizioni non logiche ma analogiche, che è necessario rendere esplicite: I) il problema morale (la volontà di verità) è ricondotto al problema teoretico (la possibilità di conoscere la 'cosa in sé'); II) questo, a sua volta, al problema linguistico (la possibilità di dire qualcosa del mondo); III) il problema linguistico, infine, al problema estetico (il concetto di *ästhetisches Verhalten* come archetipo di ogni possibile relazione al mondo):

Die verschiedenen Sprachen,
nebeneinandergestellt, zeigen, daß es bei den Worten
nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten
Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele
Sprachen. Das »Ding an sich« (das würde eben die
reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem
Sprachbildner ganz unfäßlich und ganz und gar nicht

⁴³ F. NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge*, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, Erster Band, pp. 873-890, cit. pag. 879.

erstrebenswert. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hilfe.⁴⁴

La questione della molteplicità delle lingue era stata già oggetto del frammento del 1871: «In der Vielfalt der Sprachen giebt sich sofort die Thatsache kund, daß Wort und Ding sich nicht vollständig und nothwendig decken, sondern daß das Wort ein Symbol ist»⁴⁵; e alla domanda «Was symbolisirt aber das Wort?» si era risposto: «Doch gewiß nur Vorstellungen, seien dies nun bewußte oder, der Mehrzahl nach unbewußte [...]»⁴⁶. Così come per il simbolo, anche per la metafora vale la restrizione alla sfera delle sole rappresentazioni:

Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und

⁴⁴ *Ibidem*: «Le diverse lingue, poste l'una accanto all'altra, mostrano come nelle parole non si giunga mai alla verità, né ad un'espressione adeguata. Se le cose stessero diversamente, infatti, non esisterebbero così tante lingue. La «cosa in sé» (che sarebbe appunto la verità pura e priva di conseguenze) è d'altronde del tutto inafferrabile per colui che costruisce il linguaggio, e non è affatto degna per lui di essere ricercata. Costui designa soltanto le relazioni delle cose con gli uomini e ricorre all'aiuto delle più ardite metafore per esprimere tali relazioni» .

⁴⁵ F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872*, cit. pag. 378: «nella varietà delle lingue diventa subito evidente il fatto che parola e cosa non corrispondono del tutto e necessariamente, bensì che la parola è un simbolo» .

⁴⁶ *Ibidem*: «Ma cosa simboleggia la parola? Solo rappresentazioni, siano esse coscienti oppure, come avviene per lo più, non coscienti [...]» .

der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die chladnischen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse es wissen, was die Menschen den »Ton« nennen, so geht es uns allen mit der Sprache. Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.⁴⁷

E tuttavia, l'affermazione che segue immediatamente questa citazione, secondo cui «wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das räthselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus»⁴⁸ cos'altro è, a rigore, se non una metafora essa stessa? Se infatti solo *nelle* sue manifestazioni metaforiche, e non *attraverso* tali manifestazioni, possiamo relazionarci a quella 'x' sconosciuta, è ancora possibile affermare che «[die]

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge*, cit. pag. 879: «Si può immaginare un uomo che sia completamente sordo e non abbia mai avuto esperienza sensibile del suono e della musica: allo stesso modo in cui costui, ad esempio, si meraviglia di fronte alle figure acustiche di Chladni, disegnate sulla sabbia, trova le loro cause nelle vibrazioni della corda ed è disposto a giurare di sapere ormai che cosa sia ciò che gli uomini chiamano «suono», così avviene a tutti noi per il linguaggio. Noi crediamo di sapere qualcosa sulle cose stesse, quando parliamo di alberi, di colori, di neve e di fiori, eppure non possediamo nulla se non metafore delle cose, che non corrispondono affatto alle essenze originarie».

⁴⁸ *Ibidem*: «allo stesso modo in cui il suono si presenta come figura nella sabbia, così l'enigmatico x della cosa in sé ora si presenta come stimolo nervoso, ora come immagine, ora infine come suono».

Metaphern der Dinge [...] den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht *entsprechen*»⁴⁹? In altre parole: esiste davvero qualcosa come una *corrispondenza* tra le cose e il linguaggio, o questa piuttosto si stabilisce solo in seguito ad una relazione di tutt'altro genere, ad essa antecedente?

Le figure di Chladni, sono portate ad esempio come i tropi di una metaforicità universale: esse permettono di comprendere, in un'immagine, che solo nell'immagine esiste l'«altro» dall'immagine (laddove con «immagine» si deve intendere in questo caso la «rappresentazione», nella duplice accezione in cui questo termine è usato in *Über Musik und Wort*). Il concetto di metafora è dunque esso stesso, inevitabilmente, una metafora. All'immagine non può essere fatta corrispondere un'origine – la cosa in sé – posta a suo fondamento. Nella metafora non si conosce la cosa in sé come un'incognita che sta di là dei fenomeni, ma si esperisce, all'interno della rappresentazione, il nucleo del mondo fenomenico, la cui natura è sempre fenomenica.

[...] le concept, abstraction figée et générale, est un condensé de métaphores et de métonymies multiples. A chacun des moments de sa genèse, il y a passage d'une sphère de signes à une autre, chacune pouvant servir de métaphore à l'autre; mais ces sphères ne communiquent pas entre elles: elles disent chacune à leur manière et toutes «improprement», à un degré d'abstraction plus ou moins élevé, ce que

⁴⁹ *Ibidem*: «le metafore delle cose [...] non corrispondono del tutto o in nulla alle essenze originarie».

Nietzsche dans *Le Livre du Philosophe* appelle encore «entité originelle», « chose en soi », essence.⁵⁰

La rappresentazione metaforica è esplicitamente ricondotta al suo fondamento nella dimensione che dischiude l'esperienza estetica, in particolare l'esperienza della musica.

È necessario a questo punto introdurre una distinzione. L'atteggiamento estetico non indica in Nietzsche il fare artistico (*poiein*), essendo questo piuttosto il *pendant* negativo dell'atteggiamento teoretico nella separazione già avvenuta dal più originario mondo di metafore in mondi particolari. Esso indica piuttosto la *Sinngebung*, antecedente al linguaggio e al concetto, che si compie nella metafora, che da semplice figura retorica viene elevata, attraverso un procedimento anch'esso, inevitabilmente, metaforico, a fondamento dell'esperienza.

«Tra due sfere assolutamente diverse, quali sono il soggetto e l'oggetto, non esiste alcuna causalità, alcuna esattezza, alcuna espressione» – poiché ciò significherebbe reintrodurre la teoria ingenua della cosa in sé come causa efficiente dei fenomeni – «ma tutt'al più un rapporto *estetico* [*ästhetisches Verhalten*] [...], una trasposizione allusiva, una traduzione balbettata in una lingua del tutto straniera, il che richiederebbe in ogni caso una sfera intermedia e una capacità intermedia [*Mittelkraft*] che fossero capaci di

⁵⁰ S. KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris 1972, cit. p. 64.

poetare e di inventare liberamente»⁵¹. «Mittelkraft» potrebbe essere qui tradotto, più significativamente, con «facoltà mediatrice». Tale espressione rimanda direttamente al concetto di *Einbildungskraft* come facoltà mediatrice fra l'intelletto e le forme dell'intuizione in Kant. Nella *Einleitung* alla *Kritik der Urteilskraft* era stata avanzata l'ipotesi, del tutto problematica, secondo cui nell'immaginazione potesse essere rintracciata la comune radice del mondo sensibile e del mondo intelligibile. Svolgendo questa ipotesi, Nietzsche arriva a sostenere, poco più avanti, che la «formazione artistica» – che qui significa formazione estetica, come formazione originaria – «di metafore» è ciò «con cui comincia in noi ogni sensazione». In questo modo è liquidata ogni filosofia per cui la materia dell'intuizione è la via d'accesso privilegiata, oltre le forme universalmente soggettive della conoscenza (tempo, spazio, causalità), alla cosa in sé (come suo ipotetico effetto).

L'atteggiamento estetico (*ästhetisches Verhalten*) non è altro se non quella condizione (*Zustand*) in cui il «primitivo mondo di metafore» sorge «dalla *primordiale facoltà della fantasia umana*» ovvero dall'uomo «in quanto *soggetto artisticamente creativo*». Ma

⁵¹ F. NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge*, cit. pag. 884: «zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf».

l'*Einbildungskraft* deve essere intesa ora come *produktive Einbildungskraft*, non «conoscente tramite concetti».

Nietzsche utilizza il termine *Verhalten* (comportamento, condotta) piuttosto che *Verhältnis* (relazione, rapporto) per la stessa ragione per cui reputa sospetto scrivere «apparenza» (*Erscheinung*): il *Verhältnis* ci illude infatti sull'esistenza di un oggetto – come *Gegenstand* – al di là delle rappresentazioni del soggetto, mentre invece *Verhalten* rimanda immediatamente al *poiein*, al 'fare' artistico, in cui soggetto e oggetto si mostrano come non-opposti nella separazione.

Ne *La nascita della tragedia* il soggetto è stato infatti definito non come *causa* e *origine*, bensì come *effetto* della creazione apollinea. Nietzsche giunse a questa idea partendo dall'osservazione di Schiller⁵² secondo cui la forma poetica trae origine da una disposizione musicale (*musikalische Gemütsstimmung*): la produzione lirica comincia con l'annullamento del soggetto nell'unità originaria del dionisiaco e il poeta produce così l'immagine apollinea dell'uno-originario (*Ur-Einen*) come musica. Ciò non sta a significare nient'altro se non che nella stessa *musikalische Stimmung*

⁵² Cfr. F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, cit. p. 43: «Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee». Nietzsche cita qui la lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796 (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, Achtundzwanzigster Band: *Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.7.1795–31.10.1796*, hrsg. v. Norbert Oellers, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1969, p. 201).

(la cui origine, come era stato affermato nel frammento del 1871, si colloca «*al di là di ogni individuazione*») la coppia dionisiaco-apollineo si dà a riconoscere come tale: ovvero, lo spirito della musica non è semplicemente l'espressione intermedia tra i due, come se questi esistessero prima e indipendentemente da essa, bensì la relazione originaria che li fonda. La coppia apollineo-dionisiaco non può essere ricondotta dunque né alla coppia cosa in sé-fenomeno di Kant, né a quella rappresentazione-volontà di Schopenhauer, poiché essa non ha la sua origine né in una distinzione trascendentale, né in una separazione metafisica, ma in quell'*ästhetisches Verhalten* come espressione metaforica della *musikalische Stimmung*. Con ciò diventa peraltro comprensibile nel suo significato più profondo la celebre affermazione secondo cui «l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati* come fenomeno estetico», la quale sarà letta da Walter Benjamin semplicemente come una caduta nell'«abisso dell'estetismo», mentre invece sta ad indicare precisamente il tentativo di emendare attraverso l'estetica il concetto di 'cosa in sé'.

Come necessario compendio riassuntivo di quanto affermato possono valere lele acute osservazioni di Giovanni Guanti, che chiariscono e rimandano a ulteriori sviluppi le tesi esposte in questo capitolo:

Espressione privilegiata ed inequivoca della *voluptas moriendi* dell'universo soffocato nelle spire del tempo, la musica si costituirà nella prospettiva nietzscheana come modello operativo per un riscatto non già dal divenire ma del divenire stesso e, quindi,

dell'illusione. Se Schopenhauer aveva individuato nella musica l'espressione diretta della «cosa in sé», l'immagine fedele della Volontà creatrice e l'unica fra le arti «che dal mondo fenomenico è del tutto indipendente, e lo ignora, e potrebbe in certo modo sussistere quand'anche non fosse», Nietzsche – capovolgendo dialetticamente questi assunti – *fece della musica il nunzio di un mondo dove l'essere è il divenire e dove la «cosa in sé» si risolve nella storia delle interpretazioni illusorie costruite sul suo conto.*

D'altro lato, dimostratasi illusoria ed inconfigurabile, la «cosa in sé», toccherà secondo Nietzsche alla stessa illusione assumere paradossalmente le funzioni di fondamento, origine e fine del creato; la saggezza dionisiaca, lacerata dalla scelta fra l'illusione consapevole ed il nulla, opterà per la prima e, quindi, per la musica. Qui Nietzsche sembra riprendere la fortunata tesi di Wackenroder che, per primo, aveva visto nella musica un simbolo della vita interamente affidata a se stessa ed alla sua fugacità, per cui essa non è che «una commovente breve gioia, che s'alza e s'inabissa, non si sa perché; un'isola piccola, lieta, verde, con splendore di sole, con canti e suoni [...] la quale galleggia su un oceano oscuro e senza fondo».⁵³

⁵³ G. GUANTI, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981, cit. pag. 32-33 (corsivo mio).

III. Tentativo di (ri)pensare l'apollineo e il dionisiaco

In *Über das Studium der Griechischen Poesie* Friedrich Schlegel anticipa, in modo affatto sorprendente, l'intuizione che sarà posta al centro della *Nascita della tragedia*: «Im Gemüte des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen».⁵⁴ Anche in altre opere dello stesso periodo si possono trovare affiancati Dioniso e Apollo: nell'*Empedokles* e nell'*Hyperion* di Hölderlin, ad esempio, o nella più tardiva *Philosophie der Offenbarung* di Schelling. In quest'ultima è possibile leggere una variazione dello stesso pensiero fondamentale: «Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselbem Augenblick trunken und nüchtern zu seyn, dieß ist das Geheimniß der wahren Poesie. Dadurch unterscheidet sich die apollinische Begeisterung von der bloß dionysischen»⁵⁵.

⁵⁴ F. SCHLEGEL, *Über das Studium der Griechischen Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erster Band: *Studien des Klassischen Altertums*, hrsg. v. E. Behler, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1979, pp. 215-367, cit. p. 296: «nell'animo di Sofocle erano fuse l'ebbrezza divina di Dioniso, la sensibilità profonda di Atene, e la delicata compostezza di Apollo» .

⁵⁵ F. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, Zweiter Band, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966, cit. p. 25: «Essere ebbri e lucidi non in attimi diversi, bensì nello stesso attimo: questo è il segreto della vera poesia. In questo modo l'esaltazione apollinea si distingue dall'esaltazione meramente dionisiaca» .

Un'intuizione assume però significato soltanto se è posta consapevolmente al centro di una serie il più possibile estesa di conseguenze, siano esse teoretiche o pratiche. Nel momento in cui tale intuizione viene a occupare una diversa posizione, essa assume anche, inevitabilmente, un significato differente (poiché il significato dei singoli termini non risiede in questi stessi termini, al loro interno, per così dire, ma al di fuori di essi, nell'essere posti in relazione in modo determinato). Nei primi Romantici, al centro di una serie di questo genere è collocata un'intuizione differente, sebbene sia l'intuizione dello stesso fenomeno, da cui si genera una serie di conseguenze divergente rispetto a quella che descrive l'opera di Nietzsche.

In Schlegel e in Nietzsche è possibile però ritrovare l'idea secondo cui i fenomeni estetici ruotano incessantemente attorno a due cardini: per il primo questi cardini si chiamano classicismo e romanticismo, per il secondo Apollo e Dioniso. Un'influenza diretta delle categorie di classico e romantico su quelle di apollineo e dionisiaco non è dimostrabile però con mezzi puramente filologici, sebbene tali concetti, nel loro contenuto, siano creazioni tutt'altro che originali. Ma ciò, a ben riflettere, si può affermare di qualsiasi concetto, se solo lo si considera nella sua estensione più ampia. I giudizi che concorrono alla formazione dei concetti sono infatti per la maggior parte, se non del tutto, dei pregiudizi, in altre parole: qualcosa che è già stato pensato in precedenza. È del resto nella natura della ragione (*intellectus ectypus*) la necessità di

un *datum*, non solo sensibile, sul quale esercitare la propria spontaneità.

Ciò che in un concetto è identico o non identico rispetto al già pensato può essere determinato almeno in quattro modi: I) a partire dal suo contenuto, dall'interno, per così dire, seguendo l'ordine particolare in cui i singoli giudizi che lo compongono sono stati collegati tra loro; II) a partire dalle sue condizioni di possibilità – del cui studio si è occupato Kant nella logica trascendentale – distinguendo tra i giudizi elementari (analitici) e i giudizi prodotti dalla loro unione in vista di un contenuto determinato (sintetici); III) a partire dal suo oggetto, dall'esterno, nel senso espresso dalla *adaequatio rei et intellectus*; IV) a partire dai fenomeni che esso non solo descrive ma porta anche ed espressione, ponendo attenzione all'uso particolare che ne viene fatto di volta in volta.

A questi modi corrispondono, rispettivamente, lo studio *estensivo*, *intensivo*, *epistemico* e *genealogico* dei concetti. Lo studio genealogico dei concetti – e ciò può essere affermato dei concetti estetici in particolar modo – mostra non solo che questi sono espressione di un'istanza particolare, storicamente determinata, ma, allo stesso tempo, che essi contengono anche la percezione distinta, sebbene non ancora perspicua, di un fenomeno più originario, che è compito della ricerca successiva indagare e chiarire.

Il nucleo principale della *Nascita della tragedia*, il complesso rapporto tra i due impulsi fondamentali dell'apollineo e del dionisiaco, è già contenuto nella serie di conferenze che Nietzsche redige nel 1870: *Das*

griechische Musikdrama, Sokrates und die Tragödie, Die dionysische Weltanschauung.

Quando si riflette sull'apollineo e sul dionisiaco, non si pone però attenzione alla ragione per cui sono descritti in primo luogo come fenomeni naturali (*physiologischen Erscheinungen*), e solo in un secondo momento come fenomeni culturali (*Kunsttriebe*). Essi scaturiscono originariamente da due stati corporei: l'apollineo dal corpo che nel sonno produce immagini oniriche; il dionisiaco da un'altra esperienza corporea elementare, l'ebbrezza, la quale dovette certo apparire sorprendente all'uomo antico. Se il problema che sta, manifestamente, al centro della *Nascita della tragedia* è quello del conflitto tra questi due fenomeni, al centro di questo problema sta, celato, quello della loro trasformazione da fenomeni naturali a fenomeni culturali. Ciò è espresso chiaramente in *Die dionysische Weltanschauung* in cui sono contenuti i più importanti corollari allo scritto principale:

Während also der Traum das Spiel des einzelnen Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weiteren Sinne) das Spiel mit dem Traum. Die Statue als Marmorblock ist ein sehr Wirkliches, das Wirkliche aber der Statue als Traum gestalt ist die lebendige Person des Gottes. So lange noch die Statue als Phantasiebild vor den Augen des Künstlers schwebt, spielt er noch mit dem Wirklichen: wenn er dies Bild in den Marmor übersetzt, spielt er mit dem Traum.⁵⁶

⁵⁶ F. NIETZSCHE, *Die dionysische Weltanschauung*, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, Erster Band, pp. 553-577, cit. pag. 554: «mentre il sogno è il gioco del singolo uomo con il reale, l'arte dello scultore

E tuttavia, a ben osservare, questo secondo problema ne nasconde a sua volta un altro, non più rintracciabile nel contenuto – esoterico o essoterico – della *Nascita della tragedia*, bensì piuttosto nella sua stessa forma linguistica. Tale problema concerne, infatti, la possibilità della trasposizione dell'apollineo e del dionisiaco in concetti, mediati dal linguaggio. Essi dunque stanno a indicare almeno tre cose: *forze* originarie della natura, *fenomeni* culturali, e infine, nel momento in cui se ne tenta una definizione, *concetti* filosofici. La serie conoscitiva non è duplice, come in Fichte, bensì triplice.

Per quanto ciò possa sembrare contraddittorio, la tesi che qui si vuole sostenere contiene anche, come suo momento necessario, l'affermazione secondo cui Nietzsche non abbia offerto una trattazione propriamente filosofica di questo oggetto, poiché semplicemente una trattazione chiara – e c'è filosofia solo là dove ci sono rappresentazioni chiare, vale a dire: là dove ci sono concetti – non è possibile in riferimento all'apollineo e al dionisiaco osservati come forze originarie della natura.

L'errore che Colli rimprovera a Nietzsche, «di non distinguere a sufficienza tra il momento collettivo e

(in senso ampio) è il gioco con il sogno. La statua come blocco di marmo è qualcosa di assai reale, ma la realtà della statua come figura di sogno è la persona vivente del dio. Fintanto che la statua rimane di fronte agli occhi dell'artista come immagine fantastica, egli gioca ancora con il reale: se traduce questa immagine nel marmo, egli giuoca con il sogno».

quello propriamente estetico»⁵⁷, può essere relativizzato tenendo ferma la prima distinzione, quella tra forze e fenomeni. Da questa distinzione è possibile inoltre derivare una nuova possibile definizione della *koinè* classica: essa è la sola, finora, che è stata in grado di porre compiutamente in essere questa transizione, si è edificata sulla natura senza farne un fondamento indifferente. Se la cultura tedesca può dirsi erede di quella greca, non lo è nel contenuto dei suoi prodotti particolari, bensì piuttosto nella misura in cui assume su di sé il compito di creare le condizioni perché si renda nuovamente possibile quella transizione.

Il classicismo, l'ideale di una imitazione dell'antichità come modello immediatamente presente, pone a suo fondamento una filosofia della storia ingenua (e ogni filosofia della storia è tale se intesa alla lettera nel suo ideale): questa filosofia s'illude di poter ricreare, attraverso le stesse, identiche cause, quegli stessi, identici effetti che la storia ha fatto sì non fossero più possibili attraverso tali cause, che pure considerate in se stesse rimangono invariate. Se è vero, infatti, che l'imitazione dell'antichità non deve essere rivolta, direttamente, agli effetti (i fenomeni culturali del passato), non per questo può rivolgersi, indirettamente, alle cause (le loro condizioni storiche): tra i fenomeni umani e il loro fondamento non c'è un rapporto necessario di causa ed effetto.

Secondo la logica del suo filosofare, la coppia apollineo-dionisiaco (il cui scopo dichiarato è quello di gettare luce sulla nascita e sulla fine della tragedia

⁵⁷ G. COLLI, *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010, cit. pag. 90.

greca) attrae attorno a sé, informandone gli sviluppi successivi, quasi tutti gli aspetti più significativi del pensiero del giovane Nietzsche: la critica della cultura dominante, la metafisica dell'arte, la dottrina del linguaggio, la polemica contro lo storicismo.

Tra Settecento e Ottocento, la filosofia e la letteratura tedesche mostrano una tendenza caratteristica, che le distingue dalla filosofia e dalla letteratura delle altre nazioni e delle altre epoche. Tale tendenza consiste nel pensare i problemi estetici per coppie oppositive, ma non strettamente dicotomiche, che si dispiegano all'interno di una genealogia. Queste coppie potrebbero essere chiamate anche, con una terminologia più aderente, endiadi eteronome. Nella coppia formata dai due fondamentali impulsi artistici dell'apollineo e del dionisiaco sembrano convergere tutta una serie di endiadi, concettuali e fenomeniche, che l'hanno preceduta: la distinzione tra '*Künste der Zeit*' e '*Künste des Raums*' in Lessing; '*Schöne*' ed '*Erhabene*' in Kant; '*Antike*' e '*Moderne*' in Goethe; '*Naiv*' e '*Sentimentalisch*' in Schiller; '*Klassisch*' e '*Romantisch*' in Schlegel; '*Poesie*' e '*Prose*' in Novalis. A questo elenco, che non ha certo la pretesa di essere esaustivo, si potrebbe aggiungere la coppia '*Bildliche*' e '*Musikalische*', nella quale Carl Dahlhaus ha riconosciuto il modello quasi invariato dell'estetica romantica.

Sebbene nel sistema della *Nascita della tragedia* l'apollineo e il dionisiaco non formino una diade eteronoma, essi formano però una coppia mutuamente esclusiva: al dionisiaco può rispondere solo l'apollineo, e all'apollineo solo il dionisiaco. E tuttavia, questa

esclusività è suscettibile di essere revocata in dubbio. Nel momento in cui si pone, con Euripide, il *logos* e il dionisiaco l'uno di fronte all'altro, si destabilizza irreparabilmente l'equilibrio: «Diess ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde»⁵⁸.

Scrive Colli: «il segreto [dell'apollineo e del dionisiaco] sta nelle sue origini filosofiche, che risalgono alla distinzione fondamentale della metafisica schopenhaueriana tra volontà e rappresentazione».⁵⁹ Quest'affermazione ha bisogno però di essere integrata affinché sia possibile liberarne completamente il potenziale speculativo. Apparenza ed essenza, fenomeno e noumeno, rappresentazione e volontà: tra queste e la coppia apollineo-dionisiaco, nella forma di concetti, è possibile certo uno scambio secondo una logica metonimica. Con ciò però non si è ancora detto nulla di nuovo. Solo quest'ultima diade tuttavia – e qui sta precisamente la sua particolarità, su cui si misura il grado di originalità teoretica della *Nascita della tragedia* – è anche al suo interno una diade metonimica. Che cosa significa infatti la frase, molto spesso citata e altrettanto spesso fraintesa, secondo cui «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua

⁵⁸ F. NIETZSCHE, *Sokrates und die griechische Tragödie*, in *Werke. Kritische Studienausgabe*, Erster Band, pp. 603-640, cit. pag. 621. «Questa la nuova opposizione: il dionisiaco e il socratico; a causa sua l'opera d'arte della tragedia greca perì».

⁵⁹ G. COLLI, *Apollineo e Dionisiaco*, cit. pag. 75, corsivo mio.

di Dioniso»⁶⁰? Nella tragedia giunge a rappresentazione perspicua il fatto che all'interno dei fenomeni dionisiaci e apollinei si ripresenta la frattura e la tensione fra il dionisiaco e l'apollineo. Già nei primi scritti, la gnoseologia di Nietzsche, ben oltre Schopenhauer, si presenta nella forma di una fenomenologia radicale: l'ontologia, la ricerca del *fundamentum inconcussum veritatis*, non è in grado di far luce sul fenomeno della tragedia perché non è in grado, in primo luogo, di far luce sui fenomeni in generale. Al di fuori dell'apollineo e della forma dilagano il caos e il nulla, ma questo caos e questo nulla sono sempre un caos e un nulla relativi. Lo stesso si dica dell'ordine (*kosmos*) e dell'essere (*einaî*) al di fuori del dionisiaco:

Jenes Streben ins Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich perzipierten Wirklichkeit, erinnern daran, daß wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluß einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.⁶¹

⁶⁰ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, cit. p. 140: «Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus».

⁶¹ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, cit. pag. 153: «Quell'aspirare all'infinito, il colpo d'ala dell'anelito, con il supremo piacere per la realtà chiaramente percepita, ricordano che in entrambi gli stati

Dei due poli è tuttavia il dionisiaco quello che risponde propriamente alla logica metonimica. Ciò chiarirebbe perché Nietzsche tenderà ad occuparsi sempre più di Dioniso, lasciando da parte Apollo:

L'apollineo è dunque, in senso lato, espressione. Senonché vien tosto da dire che ogni espressione ha dietro di sé un'interiorità, che essa appunto esprime. Dal che altrettanto facilmente si trae che *la natura dell'apollineo è sin ab initio condizionata, che esso è cioè nella sua stessa essenza inferiore e dipendente dal dionisiaco.*⁶²

Ciò che nella *Nascita della tragedia* si produce attraverso la loro opposizione e il loro equilibrio si produrrà poi, alla fine, attraverso il solo Dioniso. Quell'affermazione, secondo cui «Apollo parla la lingua di Dioniso» è perciò suscettibile di un'ulteriore interpretazione: essa descrive – mostrando per l'ennesima volta la ricorsività tra il pensiero e l'oggetto del pensare – non solo i caratteri atemporalmente del fenomeno tragico, ma anche lo sviluppo del suo concetto in Nietzsche. La diade Dioniso-Apollo informa le opere successive con una continuità costante perché mutevole, fino a quando Dioniso

dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco, il quale ci rivela ogni volta di nuovo il giuoco di costruzione e distruzione del mondo individuale come l'efflusso di una gioia primordiale, allo stesso modo in cui la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eraclito l'oscuro a un fanciullo che giocando disponga pietre qua e là, innalzi mucchi di sabbia e di nuovo li disperda» .

⁶² G. COLLI, *Apollineo e Dionisiaco*, cit. pag. 79.

diventa la sintesi complessa del primo apollineo e del primo dionisiaco, assorbendoli entrambi. Ma ciò non può essere qui dimostrato estensivamente e si rimanda a un'ulteriore trattazione.

L'essenza dell'apollineo coincide con il principio stesso della rappresentazione. Tale principio racchiude la possibilità di una sua duplice specificazione: come *sogno* e come *immagine*. Si comprende ciò che distingue e a un tempo congiunge l'apollineo al dionisiaco solo se si comprende il nesso tra la rappresentazione e l'irrappresentabile, più precisamente: tra il sogno e la veglia, da un lato, e tra l'immagine e l'altro dall'immagine, dall'altro. Che cosa distingue però, in primo luogo, l'immagine dal sogno?

Con 'immagine' non si deve intendere una rappresentazione determinata sensorialmente – in altre parole: non una forma esclusiva dell'eidetico – bensì un uso o piuttosto una funzione alla quale la rappresentazione, indipendentemente dalla sua origine, sensibile o logica, è in grado di adempiere. Questa funzione è quella del rimando corrispondente, contrapposta all'altra funzione della rappresentazione, che si potrebbe definire qui, in un primo tentativo di fare chiarezza, tautologica. A quest'ultima risponde precisamente il sogno. Il problema del sogno è per questo più ampio di quanto già appaia, poiché nel sogno è celato il segreto dell'immagine:

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren
Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die
Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir
sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir

genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es gibt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. *Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins [...]*.⁶³

È possibile chiarire quanto sostenuto finora attraverso un caso esemplare, che spesso si dimostra esser tale, quello della musica. La musica, distinta dalla rappresentazione, non solo è in grado di produrre rappresentazioni (il mondo della rappresentazione tragica), ma si fa essa stessa rappresentazione, in altre parole: si configura secondo la funzione del rappresentare, ‘come se’ fosse rappresentazione (e deve esserlo necessariamente, nella misura in cui se ne può parlare). Nel configurarsi nella forma della rappresentazione la musica non risponde, infatti, al principio *logico* dell’immagine, del rimando corrispondente, bensì soltanto al principio *tautologico* del sogno, con cui non entra in conflitto, in altre parole: la musica diventa rappresentazione senza essere immagine di uno stato di cose esterno ad essa. In questo modo essa si distingue dalle arti plastiche, che sono rappresentazione nel senso pieno, vale a dire: sia immagine che sogno. Il fatto che le arti poetiche

⁶³ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, cit. pag. 26, corsivo mio: «La bella parvenza dei mondi del sogno, nella cui produzione ogni uomo è artista pieno, è il presupposto di ogni arte figurativa, e anzi, come vedremo, di un’essenziale metà della poesia. Noi godiamo nella comprensione immediata della figura, tutte le forme ci parlano, non c’è nulla di indifferente o superfluo. E tuttavia, pur nella vita suprema di questa realtà di sogno, abbiamo ancora la trasparente sensazione della sua illusorietà».

rispondano anche al principio dell'immagine e non solo a quello del sogno è la ragione per cui sia Schopenhauer (si veda ad esempio l'incipit del paragrafo 51 del *Welt als Wille und Vorstellung*) che Nietzsche le riconducono al principio plastico-intuitivo, il quale è un altro modo per indicare il principio mimetico nel significato che è possibile attribuirgli in base all'esperienza ordinaria, ingenua. In quella particolare forma di rappresentazione che è la poesia, agisce però una duplice tensione: tra l'apollineo e il dionisiaco, e tra il sogno e l'immagine.

PARTE QUARTA

Filosofia del linguaggio

I. Osservazioni introduttive

L'inizio del cammino filosofico di Nietzsche è anche l'inizio di un cammino verso il linguaggio. Il problema del linguaggio è antico quanto il suo incontro con la filologia, e forse ancora più antico, quanto il suo incontro con la forma musicale del *Lied*, alla quale si dedicò nella prima giovinezza. La tesi al cui sviluppo è dedicata questa sezione può essere illustrata seguendo le osservazioni di Ernst Behler⁶⁴: la critica di Nietzsche alla filosofia come metafisica è legata alle teorie del linguaggio dei primi romantici tedeschi dall'idea di un sostrato più originario, che precede la formazione dei concetti.

Nella sua forma essoterica, esplicita, la dottrina del linguaggio di Nietzsche è esposta in alcuni scritti giovanili: *Vom Ursprung der Sprache* (1869-70), *Über das Pathos der Wahrheit* del 1872 (prima delle *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*), *Darstellung der antiken Rhetorik* (1872-73) e *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, dell'anno successivo. Nella sua forma esoterica, implicita, tale dottrina è esposta invece come estetica della musica negli appunti preparatori raccolti poi sotto il titolo *Über Musik und Wort* (1871).

Di entrambe queste dottrine nella *Nascita della tragedia* non v'è traccia evidente, sebbene in essa siano contenuti, della prima i necessari prolegomeni, della

⁶⁴ Cfr. E. BEHLER, *Tradizione romantica e decostruzione nella filosofia del linguaggio del giovane Nietzsche*, in *La biblioteca ideale di Nietzsche*, a c. di G. Campioni e A. Venturelli, Guida, Napoli 1992, pp. 99-129.

seconda un'abile dissimulazione, che tradisce la volontà di non entrare in diretta polemica con Wagner.

Über Musik und Wort è importante per almeno tre ragioni: I) innanzitutto perché è il primo di una serie tentativi volti a sviluppare in senso teoretico i problemi sollevati dalla *Nascita della tragedia*, liberandoli dal contesto particolare di metafisica wagneriana dell'arte, in cui erano stati in un primo momento presentati; II) in secondo luogo perché rientra in quel genere di testi – cui appartiene anche il *Monolog* di Novalis – nei quali il fenomeno del linguaggio è ricondotto a leggi estetiche; III) in terzo luogo perché è diretta testimonianza dell'influenza delle teorie sull'origine e sulla natura della lingua esposte da Wagner in *Oper und Drama*.

Alla base di uno scritto come *Über Wahrheit und Lüge*, composto solo pochi anni dopo, sembrerebbe esservi invece un interesse prevalentemente teorico, distinto da quello che giustifica la *Nascita della tragedia* come metafisica dell'arte – sebbene non come opera teoretica, quale vuole essere e di fatto è nella prima delle due sezioni in cui è divisa.

Lo studio dei frammenti risalenti al periodo compreso tra il 1869 e il 1874 mostra come Nietzsche si sia a lungo interessato di problemi filosofici, linguistici ed epistemologici che nel libro del 1872 emergono solo in controluce, là dove l'intricato quanto fragile velo dei concetti, intessuto sotto l'egida del wagnerismo, allarga la trama per rivelare i movimenti più profondi del suo pensiero. Oggetto di studio e critica non è infatti solo Schopenhauer – come dimostrano gli appunti del 1869 – ma anche una serie eterogenea di autori: Eduard von

Hartmann, Friedrich A. Lange, Johann K. Zöllner e, non ultimo e non meno importante, Gustav Gerber con *Die Sprache als Kunst*.

In *Die Sprache als Kunst* viene citato un passo dalla *Vorschule der Ästhetik* di Jean Paul⁶⁵, presente anche nella *Darstellung der antiken Rhetorik* del 1872-73, che espone quanto viene detto, quasi con le stesse parole, in *Über Wahrheit und Lüge*:

Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamme geimpfet blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner; jener verglich nicht Unähnlichkeiten, sondern verkündigte Gleichheit; die Metaphern waren, wie bei Kindern, nur abgedrungene Synonymen des Leibes und Geistes. Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte. Das tropische Beseelen und Beleihen fiel noch in eins zusammen, weil noch Ich und Welt verschmolz. *Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblasseter Metaphern*⁶⁶.

⁶⁵ Cfr. E. BEHLER, *Tradizione romantica e decostruzione nella filosofia del linguaggio del giovane Nietzsche*, in *La biblioteca ideale di Nietzsche*, a c. di G. Campioni e A. Venturelli, Guida, Napoli 1992, pp. 99-129.

⁶⁶ JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, Zweiter Theil, in *Jean Pauls sämtliche Werke*, Neunte Lieferung, Zweiter Band, Reimer, Berlin 1827, cit. pp. 24-25, corsivo mio: «Come nello scrivere la scrittura ideogrammatica fu precedente a quella alfabetica, così nel parlare la metafora, definendo relazioni e non oggetti, fu la parola del passato, che solo gradualmente avrebbe perso colore, divenendo espressione vera e propria. Il dare un'anima e il dare un corpo continuò ad essere una cosa sola perché continuò a fondere io e

In *Über Wahrheit und Lüge* coesistono, in una condizione di indecidibilità fondamentale, due concezioni della lingua che sembrano escludersi a vicenda: a) da un lato, la tesi di Nietzsche si avvicina molto a quella di Saussure, secondo cui il segno linguistico è l'unione arbitraria tra l'immagine mentale (il significato) e la sua immagine acustica (il significante); b) dall'altro, invece, l'ambiguo concetto di metafora esprime la tendenza, tipica del primo Romanticismo e dell'Idealismo tedeschi a postulare un rapporto mimetico tra le parole e le cose.

I romantici compongono questa aporia attraverso un concetto di filosofia della storia, quello di origine: la genealogia delle lingue mostra che originariamente esse sono dominate da un impulso mimetico.

La filosofia del linguaggio dei romantici gravita attorno ad alcuni concetti e problemi particolari: I) la natura arbitraria, convenzionale o motivata, dei segni; II) la teoria del segno linguistico come tensione fra rappresentazione (*Vorstellung*) ed esibizione (*Darstellung*), fra aspetto comunicativo e aspetto estetico; III) l'idea del linguaggio come organismo, come totalità superiore alla somma delle parti che la compongono; IV) L'identità, antropologicamente fondata, fra il linguaggio e il sistema della cultura.

Per Kant il linguaggio è un ente trascendentale, sovraindividuale ma non metafisico, nel senso deteriore, l'Idealismo tedesco gli attribuisce invece un

mondo. Perciò ogni lingua è, riguardo alle relazioni intellettuali, un vocabolario di metafore sbiadite».

posizione centrale nella sua ontologia. Hegel lo associa allo spirito e lo concepisce come un mezzo connaturato alla forma in cui l'uomo è cosciente. Il linguaggio non è soltanto strumento comunicativo, ma è anche ciò che media attivamente tra soggetto e oggetto, tra individuo e mondo.

Il Romanticismo non studia più la lingua con i criteri dell'empirismo e del sensismo, che ne accentuavano sia il carattere comunicativo, sia l'arbitrarietà dei significanti rispetto ai significati. La lingua è ora espressione dello spirito di un popolo: la 'forma interna' di ogni lingua, secondo Wilhelm von Humboldt, corrisponde alla visione del mondo del popolo che la parla. Sempre per esprimersi nei termini di Humboldt, il primo Romanticismo tende a considerare la lingua più nel suo momento attivo (*ergon*), come prodotto della creatività dell'individuo, piuttosto che nel suo momento statico (*energeia*), come strumento della comunicazione, codice comune a tutta la società in un determinato momento della storia.

II. Metafora e simbolo

Nella *Nascita della tragedia* si trova scritto che la lingua è soltanto un organo e simbolo delle parvenze:

Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die *Sprache*, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Kern, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann⁶⁷.

Dopo il 1872 la ricerca sembra però spostarsi dal rapporto tra parola e musica, come caso particolare all'interno del rapporto tra suono e immagine, al rapporto fra linguaggio e tropi nella retorica.

In *Über Musik und Wort* il fenomeno originario in grado di assumere la funzione generativa della parola, del *logos*, è ancora il fenomeno dionisiaco del *melos*. Negli scritti immediatamente successivi tale funzione

⁶⁷ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, cit. pp. 51-52: «Rispetto a tale sfera ogni apparenza è piuttosto soltanto un simbolo: pertanto, come organo e simbolo delle apparenze, il linguaggio non potrà mai e in nessun luogo portare in superficie la più profonda interiorità della musica, ma rimarrà sempre, non appena si appresti ad imitarla, solo in un contatto esteriore con essa, mentre neanche con tutta l'eloquenza lirica potremo avvicinarci di un solo passo al suo senso più profondo».

sembrerebbe invece sia affidata al fenomeno apollineo del *topos*, alla trasposizione metaforica nel campo delle rappresentazioni linguistiche.

A partire dalla *Nascita della tragedia* è possibile rintracciare in Nietzsche la presenza di una teoria della metafora come funzione fondamentale, nel senso appunto per cui la metafora è il fondamento del nostro sistema di rappresentazioni. Nietzsche formula una definizione di 'metafora' coerente ma non omogenea; questa definizione si deve dedurre pertanto dall'uso che di volta in volta è fatto di questo termine, anche all'interno dello stesso testo. Negli scritti giovanili la metafora ha la funzione di concetto operativo fondamentale, in particolare là dove sembra sia ancora postulata un'essenza delle cose, indipendente dalle forme in cui si presenta, in altre parole: una cosa in sé. In tal caso il significato di questo concetto si avvicina e si sovrappone a un altro, quello di simbolo.

Il concetto di *Symbol* indica invece due modi distinti, spesso però confusi, attraverso cui Nietzsche pensa la relazione tra il *fondamento* e il *fondato*. Tale relazione, descritta a partire dal problema particolare del rapporto tra musica e parola, si presenta in due forme distinte: I) come relazione *vertical-ontologica* (musica e linguaggio considerati in relazione al loro comune fondamento, come individuazioni quantitativamente e qualitativamente differenti del «sostrato sonoro universale»); II) come relazione *orizzontal-analogica*, come è invece nel caso della parola nella forma musicale del *Lied*, in cui il linguaggio tende all'imitazione della musica.

Il passaggio dal *Symbol* (*Über Musik und Wort*) alla

Metapher (Über Wahrheit und Lüge) mostra come in Nietzsche un salto terminologico sia sempre indice di un salto concettuale nient'affatto arbitrario o casuale. Se il primo mostra ancora la sua derivazione da quello di rappresentazione (*Vorstellung*) in Schopenhauer, la seconda invece si avvicina all'idea di autoreferenzialità del linguaggio in Novalis.

Anche la metafora simbolizza, ma in modo diverso rispetto al simbolo: questo, infatti, deve sempre simboleggiare qualcosa che lo precede e sta a suo fondamento, che è altro da sé; la metafora, invece, non conosce origine e simboleggia l'altro da sé solo nella misura in cui simboleggia anche se stessa.

A questo punto si presenta però una questione fondamentale: ciò che la metafora simboleggia I) non è in alcun modo rappresentabile, e dunque è destinato a rimanere ignoto e inafferrabile, oppure II) non è rappresentabile soltanto perché il pensiero rappresentativo non è in grado di esibirlo? Nel momento in cui Nietzsche arriva a pensare che la capacità umana di produrre rappresentazioni del reale non conosca un fuori di là delle trasposizioni metaforiche, che non traducono propriamente nulla, in quel momento egli comincia a prendere dimestichezza con una diversa esperienza della verità.

Metafora, metonimia e sineddoche sono i tre *tropoi* principali, descritti nella *Darstellung der antiken Rhetorik*, di poco successiva a *Über Wahrheit und Lüge*. In questi appunti Nietzsche dedica maggiore attenzione alla metafora e alla metonimia: da queste è possibile risalire dalle categorie grammaticali alle categorie conoscitive, quelle di tempo, spazio e causalità. La metafora è una

trasposizione dal tempo allo spazio e dal tempo alla causalità, la metonimia è la sostituzione della causa e dell'effetto.

La metafora non è più riferita al concetto, come nella tradizione che si rifà ad Aristotele, bensì, viceversa, il concetto alla metafora. Per la metafisica il concetto precede la metafora, e dunque è in se stesso non metaforico, poiché la metafora sarebbe appunto semplicemente lo scambio di un concetto con un altro. La genealogia del concetto mostra inoltre che esso è una parola, un *signum*, che viene riferito ad una molteplicità di casi e di oggetti che tra loro non hanno nulla in comune.

La critica dei concetti in *Über Wahrheit und Lüge* – non solo dei concetti filosofici particolari, ma anche della possibilità in generale dei concetti – si accorda con passaggi decisivi della *Nascita della tragedia*. Tale critica si lega inoltre chiaramente all'esigenza di una nuova mitologia sollevata dai romantici: nell'*Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in diversi scritti di Schelling, ma nel modo più evidente nel *Gespräch über die Mythologie* di Friedrich Schlegel.

Dallo studio della tradizione preplatonica Nietzsche riprende direttamente l'idea secondo cui i concetti, le rappresentazioni intellettuali, non sono all'origine del linguaggio. Questa idea lo avvicina, per una singolare eteronomia dei fini, ai romantici e alla loro idea del linguaggio come oggetto dell'estetica.

Il problema della metafora diventa un problema estetico nel momento in cui non la si considera più soltanto una tecnica retorica o un'operazione interna alla lingua per esprimere qualcosa al di là del

significato proprio, convenzionale delle parole, qualcosa al di là della parola che però è ancora pur sempre parola. Piuttosto: *metaforico è il linguaggio nella misura in cui mostra la relazione del linguaggio in generale con qualcosa che è al di là del linguaggio, che linguaggio non è*. Nel trattare il problema del rapporto con il passato, Nietzsche sposta la questione dal rapporto degli eventi tra loro sul piano euclideo della storia – in cui esiste un passato, un presente e un futuro – al rapporto tra ciò che è storia e ciò che non lo è – in cui vige invece un regime allocronico. Allo stesso modo attraverso il concetto di ‘metafora’ la questione si sposta dai rapporti delle parole tra loro al rapporto tra il linguistico e il non linguistico.

La metafora è espressione della capacità analogica del linguaggio, per cui esso è in grado di rappresentare qualcosa che non è linguaggio, che non è presente nella forma dell'esperienza attuale o che non possiede alcun corrispondente oggettuale:

[...] die Tropen treten nicht dann u. wann an die Wörter heran, sondern sind deren eigenste Natur. Von einer «eigentlichen Bedeutung» die nur in speziellen Fällen übertragen würde, kann gar nicht die Rede sein. Ebenso wenig wie zwischen den eigentl. Wörtern u. den Tropen ein Unterschied ist, giebt es einen zwischen der regelgerechten Rede und den sogenannten rhetorischen Figuren. *Eigentlich ist alles Figuration, was man gewöhnlich Rede nennt.*⁶⁸

⁶⁸ F. NIETZSCHE, *Darstellung der antiken Rhetorik*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Zweite Abteilung, Viertes Band, *Vorlesungsaufzeichnungen: Winter Semester 1871/72 – Winter Semester 1874/75*, bearbeitet v. F. Bornmann und M. Carpitella, Walter de

La metafora non sarebbe dunque in primo luogo una figura retorica sorta dalla lingua nel suo uso, ma la forma stessa in cui si manifesta la capacità ‘retorica’ dalla facoltà del linguaggio, la capacità di parlare di qualcosa per analogia, attraverso un *trasferimento* di significato che è allo stesso tempo una *donazione* di significato, poiché si esercita a partire da un fondamento non dicibile.

Gruyter, Berlin-New York 1995, pp. 413-502, cit. p. 427: «Fra le parole proprie e i tropi non c'è differenza, così come non c'è differenza fra il discorso corretto e le cosiddette “figure retoriche”. Tutto ciò che siamo soliti chiamare “discorso” è propriamente figurazione».

III. Linguaggio e *mimesis*

L'idea che l'arte sia una via d'accesso privilegiata alla verità, se non addirittura l'unica via di accesso ad essa, segna una cesura tra il primo Romanticismo tedesco e la filosofia immediatamente precedente e successiva: nell'arte l'essenziale non è il piacere che questa produce (sia pure un piacere *sui generis* come quello estetico), bensì l'esperienza della verità che rende possibile. Questa idea è una conseguenza della teoria della conoscenza in Kant, portata da Fichte alle estreme conseguenze, secondo cui la verità non deve essere cercata nel rimando corrispondente tra una realtà assolutamente indipendente, da un lato, e la rappresentazione che ne fa la coscienza, dall'altro.

Quando parlano di 'arte' Schlegel e Novalis, a differenza degli altri romantici, si riferiscono in primo luogo alla poesia e alla letteratura, a quella forma d'arte particolare fondata sulla lingua. Attraverso l'idea di un'inesauribilità ermeneutica della poesia, già in *Über das Studium der Griechischen Poesie* Schlegel indica il superamento dell'idea settecentesca secondo cui l'essenza del linguaggio risiede nella sua funzione di mezzo della comunicazione. Analogamente, Novalis concepisce il linguaggio come una struttura autonoma, non più come uno strumento: il linguaggio ha a che fare con gli oggetti non in virtù di un rimando corrispondente, bensì piuttosto di una relazione analogica tra le forme che ad esso sono proprie e le forme che stanno a fondamento dei fenomeni.

È rifiutata l'idea convenzionale di una relazione mimetica tra natura e poesia: al concetto di *mimesis* come 'Nachahmung' (che Lessing poteva ancora indicare come aspetto essenziale della creazione poetica) si sostituisce ora quello di *mimesis* come 'Nachbildung'. Nel suo libero gioco con se stesso, il linguaggio non imita i fenomeni naturali ma riproduce il processo immanente della loro formazione.

Per Kant la *mimesis* è l'opposto dell'intenzionalità produttrice del genio. Si creano così i presupposti per la definitiva svalutazione del suo concetto nella filosofia romantica dell'arte, da W. von Humboldt ai fratelli Schlegel, passando per Fichte. In radicale polemica con l'Illuminismo di Kant, i romantici negano il carattere arbitrario e convenzionale del linguaggio, e la tesi secondo cui le parole sono semplicemente dei segni che accompagnano i concetti è revocata in dubbio. La questione riguarda ora la somiglianza tra la cosa e il suo nome, che non può essere spiegata nei termini dello psicologismo.

Contro l'idea illuministica del linguaggio, Novalis afferma: «das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel». Le parole, come formule matematiche, «spielen nur mit sich selbst [und] drücken nicht als ihre wunderbare Natur aus»⁶⁹. Due anni dopo Schlegel scriverà: «die Worte sich selbst oft besser verstehen, als

⁶⁹ NOVALIS, *Monolog*, in *Schriften. Die Werk von Friedrich von Hardenberg*, Dritter Band: *Das philosophische Werk II*, hrsg. v. R. Samuels, H.-J. Mähl und G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart 1960, pp. 672-673, cit. p. 672.

diejenigen von denen sie gebraucht werden»⁷⁰.

Anche nella filosofia idealistica, accanto alla teoria dell'arbitrarietà del segno, è presente l'idea di una lingua primordiale. Schelling distingue tra il parlare e il linguaggio, che coincide con «l'istinto artistico dell'uomo» ed è simbolo dell'«assoluta o infinita affermazione di Dio»⁷¹. In modo analogo Fichte, pur definendo il linguaggio come «[der] Ausdruck unserer Gedanken durch willkürliche Zeichen»⁷², ipotizza che prima del sistema arbitrario dei segni sia esistito un linguaggio originario o geroglifico, che trova fondamento direttamente nella natura:

So wie die Natur den Menschen etwas durch Gehör und Gesicht bezeichnete, gerade so mußten sie es einander durch Freiheit bezeichnen. — Man könnte eine auf diese Grundregel aufgebaute Sprache die Ur- oder Hieroglyphensprache nennen⁷³.

Paragonare immediatamente questa idea a quella di un «mondo di metafore più originario» in Nietzsche

⁷⁰ F. SCHLEGEL, *Über die Unverständlichkeit*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band, pp. 363-372, cit. p. 364.

⁷¹ F. W. J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, in *Sämtliche Werke*, Erste Abteilung, Fünfter Band, hrsg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart 1859, cit. pp. 486, 484.

⁷² J. G. FICHTE, *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache*, in *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Erste Reihe, Dritter Band: *Werke (1794-1796)*, hrsg. v. R. Lauth und H. Jacob, Frommann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, pp. 93-127, cit. p. 97.

⁷³ Ivi, p. 103-104.

sarebbe tanto agevole quanto fuorviante. Il modo in cui egli pensa la relazione con il fondamento naturale è distante tanto dagli idealisti quanto dai romantici tedeschi.

La possibilità di stabilire un rapporto immediato con la natura, di là dei concetti e delle forme intuitive, è infatti l'assioma non dimostrato da cui si sviluppa un'idea di importanza non secondaria per la teoria romantica del linguaggio: quella di 'scrittura cifrata' (*Chiffreschrift*) o 'geroglifica', a cui si connette, a sua volta, l'idea di una *mimesis* immateriale tra la cosa e la parola che la indica.

Per Novalis ogni lingua è un'attribuzione arbitraria di segni, sebbene ogni attribuzione arbitraria di segni sia espressione della tendenza della lingua a costruire i rapporti tra i suoi elementi ad imitazione dei rapporti tra le cose. Il segno diviene strumento indifferente di un'associazione arbitraria solo in un secondo momento, non lo è in origine.

La cosa genera la parola prima che la cosa si presenti come oggetto: questa è l'esperienza paradossale contro cui si scontra inevitabilmente ogni teoria del linguaggio inteso come imitazione. L'oggetto imitato in realtà è solo una rappresentazione che è proiettata *a posteriori* sul dato sensibile che deve poter essere già dato attraverso il processo metaforico.

La metafora non è uno schema linguistico, ma non è nemmeno, e qui sta l'originalità di Nietzsche, un processo conoscitivo: si tratta piuttosto di un processo irrazionale di trasformazione che precede la coscienza o, per esprimersi nei termini di Kant, l'appercezione trascendentale. A questa idea i romantici si avvicinano

nel momento in cui arrivano a pensare il segno alla stregua di un prodotto residuale del processo di riflessione dei fenomeni su se stessi.

In *Über Wahrheit und Lüge* le metafore sono trasposizioni non centripete ma centrifughe rispetto alla lingua le cui leggi, come quelle dell'immaginazione, sono destinate a rimanere un'arte celata nel profondo.

Le figure acustiche di Chladni, portate ad esempio sia da Nietzsche che dai romantici, mostrano, sotto un aspetto a sua volta metaforico, questo processo all'opera nella sua forma, se non più originaria, quantomeno più chiara. Queste figure esibiscono, infatti, la differenza tra soggetto e oggetto come una differenza non quantitativa ma qualitativa, tale da escludere l'esistenza di un nesso causale tra due differenti ordini di realtà. Questi due ordini possono essere le parole e le cose, oppure i fenomeni e le loro ipotetiche cause efficienti.

La tesi di Nietzsche sembra essere la seguente: sebbene le figure acustiche siano prodotte dalle vibrazioni di un corpo che risuona, ciò non significa che una persona priva di udito, vedendo queste figure, possa comprendere la natura del suono. E tuttavia, l'argomentazione è in realtà più sottile: di fatto siamo tutti ciechi e non abbiamo altro modo di (non) arrivare alle essenze se non attraverso figure o meglio – come è detto nelle lezioni sulla retorica – attraverso *figurazioni* (Leibniz: la monade è senza porte né finestre, vale a dire, il soggetto è senza porte né finestre).

In J. W. Ritter l'affermazione di Novalis, secondo

cui «man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehen wolle», è portata alle sue estreme conseguenze. In questo modo essa è a un tempo chiarita ed estesa nel suo significato:

Uebrigens kann mann Alles verstehen, wenn man nur will, und so läßt sich, in höchster Willensfreiheit und Uebunsmuth desselben, jede, auch die fremdeste Sprache, verstehen, so wie ein Aehnliches auch von der Schrift statt hat. Man darf nur erst Alles sehen wollen, und man siehst es, und damit Alles, was es bedeuten soll. *Denn alles recht Gesehene ist darum verständlich, weil es ja directer Abdruck des zu Verstehenden, Product desselben, Contemporan desselben, ist.* Auch alles recht Gehörte word verstanden, weil es Aussprache des zu Verstehenden, Selbstaussprache desselben, ist, und die Normal-Chiffer immer dabey ist.⁷⁴

Come per Novalis, anche per Ritter è necessario che la parola esprima la propria natura affinché sia possibile l'indicazione, il rimando corrispondente: «Töne sind Wesen, die einander verstehen, so wie wir den Ton. Jeder Akkord schon mag ein Tonverständnis unter einander seyn, und als bereits gebildete Einheit zu uns kommen»⁷⁵.

Al centro della teoria di Ritter sta l'idea di una relazione tra musica e linguaggio, tale per cui il significato tende a dissolversi nel suono, o più

⁷⁴ J. W. RITTER, *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) on the Science and Art of Nature*, translation and essay by Jocelyn Holland, Brill, Leiden-Boston 2010, cit. p. 490.

⁷⁵ Ivi, p. 476.

esattamente – come ha osservato Giovanni Carchia⁷⁶ – nella sua radice sensibile:

Des Menschen Wesen und Wirken ist Ton, ist Sprache. Music ist gleichfalls Sprache, allgemeine; die erste des Menschen. Die vorhandenen Sprachen sind Individualisierungen der Musik; nicht individualisierte Musik, sondern, die zur Musik sich verhalten, wie die einzelnen Organe zum organisch Ganzen (*Pars est, quae non est Totum, und Totum ist, cui nulla pars deest*). Die Musik zerfiel in Sprachen. Deshalb kann noch jede Sprache sich der Musik zu ihrer Begleiterin bedienen; es ist die Darstellung des Besondern am Allgemeinen. Gesang ist doppelte Sprache, allgemeine und besondere zugleich. Hier wird das besondere Wort zur allgemeinen Verständlichkeit erhoben, – zunächst dem Sänger selbst. Die Dichter aller Sprache verstehen die Musik, alle (Sprachen) werden von der Musik selbst verstanden, und von ihr in die allgemeine übersetzt.⁷⁷

⁷⁶ Cfr. G. CARCHIA, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 2000, p. 127: «[l'idea per Benjamin] non appartiene più al campo della visione, al *theorein*, non è più afferramento del mondo da parte della coscienza soggettiva. Piuttosto, idea significa qui ascolto, rifluire dei fenomeni verso il richiamo della loro radice sensibile».

⁷⁷ J. W. Ritter, *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) on the Science and Art of Nature*, cit. p. 480.

IV. *La lingua come arte*

Alla base delle teorie dei primi romantici tedeschi si deve annoverare anche l'idea secondo cui il linguaggio filosofico non sia in grado di raggiungere l'assoluto, e che al suo posto debba subentrare la lingua poetica. Per Schlegel la natura riflessiva del linguaggio, così come si dispiega nella poesia, eccede non solo ogni pretesa di comprensione nell'universale (vale a dire, nel concetto) ma è anche a fondamento di quella peculiare capacità della parola di essere scaturigine di sempre nuove configurazioni di senso, attraverso le quali sarebbe stato possibile interrogare la totalità.

Novalis propone una tesi che è esemplificativa dell'intera filosofia del linguaggio del primo Romanticismo tedesco: il primato del problema della parola sul problema dell'oggetto.

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn eine-r bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht.⁷⁸

⁷⁸ NOVALIS, *Monolog*, in *Schriften*, Dritter Band, cit. p. 672.

Molti degli appunti contenuti nell'*Allgemeines Brouillon* sono osservazioni sul linguaggio. I più significativi pongono una domanda decisiva: come è possibile la comunicazione attraverso semplici segni arbitrari? Tra il segno e ciò che esso designa non c'è a prima vista altro rapporto se non quello che stabilisce il designante:

Das Bezeichnete ist eine Freye Wirkung, das Zeichen ebenfalls. Gleich sind sie sich also im Bezeichnenden – sonst völlig ungleich – aber auch dis nur für den Bezeichnenden – beyde sind in Beziehung auf einander blos im Bezeichnenden⁷⁹.

In un primo momento Nietzsche si occupa della filosofia del linguaggio a partire dalla lettura di Schopenhauer, o meglio dalla lettura di Kant attraverso Schopenhauer: la lingua – e questa è all'epoca un'opinione assai diffusa – è un prodotto dell'istinto, di una finalità senza scopo. A tale conclusione si giunge, *via negationis*, nel breve scritto *Vom Ursprung der Sprache*.

Così come l'opera d'arte vuole essere compresa quale autonoma espressione di un contenuto che non deve essere cercato al di fuori di essa, allo stesso modo il linguaggio non è un mezzo attraverso cui si comunica qualcosa che si colloca al di fuori della sua sfera – nel rimando corrispondente – bensì l'espressione di un contenuto ad esso immanente:

⁷⁹ NOVALIS, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96: Fichte-Studien*, in *Schriften*, Zweiter Band, cit. p. 108.

[...] die Unverständlichkeit sei Folge nur des Unverstandes; dieser suche, was er habe, und also niemals weiter finden könne. Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, nicht verstehen wolle; die echte Sanskrit spräche, um zu sprechen, weil Sprechen ihre Lust und ihr Wesen sei⁸⁰.

In questo modo la feconda intuizione – presente in *Vom Ursprung der Sprache* – secondo cui l'origine del linguaggio può essere pensata come un fenomeno estetico, rischia di ridursi al banale e acritico filosofema per cui la comprensione del linguaggio si esaurisce *sic et simpliciter* in quella forma di comprensione che, se nei confronti dell'opera d'arte è un momento necessario, nei confronti del linguaggio è soltanto un momento possibile del giudizio.

A questo filosofema si ricollega nei romantici – e ciò è un tratto affatto peculiare del loro pensiero – l'utopia di una *restitutio in integrum* del linguaggio nella poesia. A. W. Schlegel pensa a una lingua pura originaria, comune a tutti i popoli, corrispondente all'antico sanscrito, che la poesia dovrebbe cercare di

⁸⁰ NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, in *Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*, Erster Band: *Das Dichterische Werk*, hrsg. v. P. Kluckhohn und R. Samuels, Kohlhammer, Stuttgart 1960, pp. 82-109 cit. p. 84: «L'incomprensibilità è soltanto conseguenza di una disposizione contraria alla comprensione: questa disposizione cerca quello che ha già e di conseguenza non potrà mai trovare cose ulteriori. Non si capisce la lingua perché è la lingua che non capisce se stessa, che non vuole capirsi; il sanscrito puro parla al fine di parlare perché il parlare è il suo desiderio e la sua natura».

ricreare. Nello stesso concetto di *'progressive Universalpoesie'* è contenuta, tra l'altro, l'idea di un ritorno all'origine, alla radice sensibile della lingua.

Ciò che rende però fin da subito sospetta ogni teoria del linguaggio che si può trovare nei primi romantici (in particolare in Novalis), è precisamente la mancanza di una distinzione critica tra il problema dell'origine e il problema del significato della lingua, distinzione che in Nietzsche invece è fin dal principio ben delineata. Lo studio della teoria dei *tropoi* è infatti necessario per ripensare il fondamento estetico nel momento in cui dalle congetture sull'origine del linguaggio si rende necessario il passaggio al problema filologico del suo uso e della sua comprensione, dal quale è possibile comprenderne anche il problema dell'origine.

PARTE QUINTA

Filosofia della storia

I. *Filologia sive filosofia*

La filosofia di Nietzsche è una filosofia del valore, e non, come si è mostrato in precedenza, una filosofia del fondamento: il fondamento è tale se ha valore per ciò che fonda, non viceversa. Il tentativo di ripensare il valore della filologia attraverso la filosofia, e quello della filosofia attraverso una filologia emendata, coincide con il tentativo, solo all'apparenza distinto, di confutare l'assioma sul quale la sua epoca ha pensato la teoria della conoscenza: l'auto-trasparenza del *logos*. Da questo assioma se ne sviluppa un altro, pietra angolare della dottrina critica di Kant: l'autocriticabilità della ragione.

La ragione non può condurre la propria critica autonomamente, ma ha sempre necessità di qualcosa posto al di fuori dei suoi limiti per riconoscere l'illusione che è essa stessa a generare. In questo modo, oggetto sia di una critica del valore oltre che del fondamento, la ragione si presenta sempre come una ragione particolare, non pura. La filologia rappresenta il *quid* estraneo alla filosofia di cui questa ha bisogno affinché sia possibile portare a compimento la sua critica come critica del valore oltre la critica del fondamento. In che senso però la filologia avrebbe bisogno, a sua volta, della filosofia?

Il più grave rimprovero mosso a Nietzsche dai filologi è quello di aver piegato a fini non scientifici la verità storica e scientifica. Se egli avesse applicato senza alcuna mediazione le categorie della filologia a ciò che in alcun modo può essere afferrato attraverso esse –

procedimento che in logica prende il nome di anfibia -, allora si dovrebbe dare ragione ai suoi detrattori. È necessario innanzitutto dissipare un fraintendimento, che il suo scopo, non importa se intenzionale o meno, sia stato quello di attingere la vera rappresentazione della classicità dietro quella falsa prodotta dalla filologia. Questa rappresentazione è, di fatto, l'unica possibile, sebbene la rappresentazione del passato sia soltanto uno dei possibili momenti della conoscenza storica (la quale comprende anche la rappresentazione dell'inattuale come sempre-presente).

La filologia, intesa come ricerca del passato, è oggetto di critica non nella misura in cui compromette ogni autentica comprensione del modello dell'antichità, bensì, al contrario, nella misura in cui rende possibile la comprensione di questo modello, e nel comprenderlo completamente lo esaurisce, vanificandone l'utilità (*Nützlichkeit*) nel momento stesso in cui ne fa un modello allo scopo di afferrarlo. Ci si deve rivolgere al passato con la consapevolezza tragica della sua inaccessibilità attraverso lo studio dei soli nessi causali: il tragico non è solo l'oggetto della ricerca, ma anche il suo metodo essenziale. In questo modo il problema viene sottratto al campo della pura ragione. Penetrare compiutamente la classicità vuol dire renderla sterile, infeconda, essa deve rimanere una cosa in sé per produrre degli effetti sul presente, per agire nel presente come presente:

Ein historisches Phänomen, rein und vollständig
erkannt und in ein Erkenntnisphänomen aufgelöst,

ist für den, der es erkannt hat, tot: denn er hat in ihm den Wahn, die Ungerechtigkeit, die blinde Leidenschaft, und überhaupt den ganzen irdisch umdunkelten Horizont jenes Phänomens und zugleich eben darin seine geschichtliche Macht erkannt. Diese Macht ist jetzt für ihn, den Wissenden, machtlos geworden: vielleicht noch nicht für ihn, den Lebenden.⁸¹

La cosa in sé, come principio conoscitivo generale, definisce il concetto degli oggetti appartenenti alle altre sfere particolari del sapere, tra cui quello della conoscenza storica. Non solo la realtà ultima, di là della ragione e dei sensi dell'uomo, ma anche l'antichità assume la paradossale forma conoscitiva dell'inconoscibilità di ciò che si può conoscere perché lo si può pensare. Il rapporto causa-effetto su cui si è fondata originariamente la certezza scientifica, non solo per la filologia, ma per la conoscenza in generale, viene da Nietzsche ricondotto a una semplice inferenza analogica dall'effetto alla causa. Il principio di ragion sufficiente produce un concetto dell'oggetto storico tale per cui il rapporto con il suo contenuto, i fenomeni del passato, è possibile solo in forma

⁸¹ F. NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Erster Band, pp. 243-334, cit. p. 257: «Un fenomeno storico, che sia conosciuto in modo puro e completo e dissolto in un fenomeno conoscitivo, è morto per colui che lo ha conosciuto: costui, infatti, ha riconosciuto in esso l'illusione, l'ingiustizia, la cieca passione, e in genere tutto l'orizzonte mondanamente opaco di tale fenomeno e insieme appunto la sua potenza storica. Questa potenza è ora per lui, come sapiente, divenuta impotente: ma forse non ancora per lui come vivente».

analogico-congetturale. L'estetica, come filosofia dell'arte, si dimostra dunque necessaria per la filologia nella misura in cui di questa non è possibile fare a meno, ovvero nella misura in cui è necessario rivolgersi al passato a partire dal suo contenuto manifesto, poiché è l'unico indagabile.

Come filosofo Nietzsche non ambisce a stabilire il primato della filosofia sulla filologia, né come filologo il primato della filologia sulla filosofia. L'Idealismo di Hegel, che non ammette il concetto di cosa in sé, permette di ricondurre a unità, sotto l'autorità della prima, filosofia e filologia. In Nietzsche però tale concetto continua a essere sottoposto ad una erosione trasformativa, sebbene questa erosione prenda con lui una strada inaspettata e insolita: questo concetto non contraddice, infatti, la radicale relativizzazione di ogni fondamento contenuta nell'idea di una fenomenologia assoluta, refrattaria all'ontologia.

Questa relativizzazione non è una completa dissoluzione, come in Hegel, ma serve piuttosto come una nuova giustificazione, poiché introduce al tempo stesso la necessaria trasformazione ed estensione del significato che Kant gli aveva attribuito. Tale concetto non fa parte ora di una critica del fondamento della conoscenza, ma di una critica del suo valore, di cui la critica del fondamento diventa così un aspetto particolare. Il problema del valore della conoscenza si pone nel momento in cui si riconosce la conoscenza, in una fenomenologia assoluta, come un fenomeno non privilegiato rispetto agli altri fenomeni naturali.

La filologia è intesa ora come un processo senza fine, essa indica una forma autoriflessiva

dell'interpretazione, che si contrappone all'ermeneutica così come è stata concepita a partire da Schleiermacher. Il mondo di Nietzsche è un mondo antiermeneutico: non c'è più un oggetto come sostrato dell'interpretazione ma soltanto l'interpretazione come processo, il cui oggetto è, secondo la logica metonimica, un'altra e ulteriore interpretazione. In questo mondo, composto da soli fenomeni, privo di essenze (il mondo descritto da una fenomenologia assoluta), la filologia non ha scopo alcuno, se non la perpetuazione del processo stesso dell'interpretazione.

Filippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, nel loro studio sull'origine del Romanticismo a partire dagli studi filologici e critici dei fratelli Schlegel pensano questa origine come possibile argomento a giustificazione del superamento della filosofia nella poesia⁸².

⁸² Cfr. P. LACOUÉ-LABARTHE – J. L. NANCY, *L'absolu littéraire*, Édition du Seuil, Paris 1978, p. 20.

II. *L'attualità inattualizzante*

Non è possibile ignorare che in uno scritto così sistematicamente ponderato qual è *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, tra il concetto di storia e quello di vita sia proprio il secondo, quello determinante, ad essere lasciato del tutto indeterminato. È lecito ipotizzare che la sua esposizione sia stata tralasciata nella convinzione che il contenuto di tale concetto fosse già chiaro. La citazione posta a esergo suggerisce al lettore di cercarlo in Goethe.

In Nietzsche il concetto vita ha un significato quantomeno ancipite: esso indica sia la vita originaria, che si nasconde dietro i fenomeni, sia la vita come fenomeno biologico, la materia organica vivente. Secondo il prevalere dell'uno o dell'altro significato, da questo concetto si sviluppa ora una metafisica della vita cui l'arte è l'organo conoscitivo privilegiato (Schopenhauer), ora una fenomenologia del vivente in cui la vita biologica è l'individuazione del fondamento naturale (Goethe). La filosofia della storia di Nietzsche si sviluppa da questo secondo significato. Il suo oggetto è la *Geschichte* come insieme dei processi storici della vita.

In che modo la conoscenza, e la conoscenza storica in particolare, però servire la vita? Essa è capace di un agire inattuale sul presente nella misura in cui attinge al non storico sempre uguale a se stesso, ciò che Nietzsche, negli appunti per la prolusione su Omero, chiama natura o vita ininterrotta degli istinti. Il

concetto di 'inattualità' non ha a che fare, infatti, semplicemente con il passato, sebbene non si possa affermare non abbia assolutamente nulla a che fare con il passato. Nell'accezione in cui nel linguaggio quotidiano tale concetto viene impiegato, è possibile affermare che uno stile artistico, un romanzo, un'ideologia politica, una musica, o persino un certo modo di vestire, sono inattuali: questi fenomeni semplicemente contraddicono il presente, non però necessariamente come negazione determinata degli altri fenomeni, tra loro non correlati, che perdurano in esso, ma semplicemente con il loro reciproco esser-altro. L'esser-altro è la condizione sufficiente affinché in questo caso si dia contraddizione.

Il concetto di inattualità descrive piuttosto la relazione non storica tra ciò che è storico e ciò che storico non è: qualcosa entra nella storia, un fenomeno si dispiega nel tempo facendosi storia, senza però che la sua sostanza sia storica. Il passato quale oggetto della storia come successione di eventi può dirsi inattuale, se se con 'inattualità' si intende il carattere di un fenomeno per cui il di volta in volta presente è solo l'epoca della sua impossibilità, qualcosa votato eternamente a rimanere passato nel bel mezzo del presente.

Nelle diverse discipline questo problema si declina in modo di volta in volta diverso: in filologia come relazione fra tradizione scritta e tradizione orale, essoterica ed esoterica, in filosofia come relazione tra spirito e vita, in arte come relazione tra autore ed opera.

Qui si mostra in modo perspicuo ciò che distingue la *Geschichte* dalla *Historie*: la prima non conosce il passato come qualcosa che non possa agire in ogni momento nel presente, sebbene non vi agisca in modo continuo ma evenemenziale. L'idea di un passato inteso in senso non cronologico, che agisce nel presente, si trova già in Goethe, nel concetto di archetipo, l'eternamente passato di là di ogni possibile passato e storia. L'oggetto della *Geschichte* è l'inattuale nel senso del sempre attualizzabile, l'agire del passato nel presente, non nella forma del passato ma del presente stesso, di ciò che nel presente non è attuale. L'oggetto della *Historie* è invece l'inattuale nel senso dell'attuale puro, che è inattualizzabile, consegnato per un tempo determinato alla durata del presente storico e poi per sempre al passato.

Pertanto, ciò che è inattuale, in questa seconda accezione, si rivela essere in realtà sempre attuale, più precisamente: è inattuale perché suscettibile di attualizzazione, e non perché il modo del suo esistere è quello dell'attualità. Ciò che è completamente attuale è infatti, per definizione, inattualizzabile. Un altro termine per descrivere un fenomeno inattuale potrebbe essere 'allocronia', ovvero, stando alla definizione di Sloterdijk, «eine prinzipielle Anderszeitigkeit inmitten der Gegenwart» («una temporalità diversa nel mezzo del presente»)⁸³. Allocronico è ciò che non ha tempo, ciò che non si colloca semplicemente prima o fuori del tempo, ma

⁸³ P. SLOTERDIJK, *Du mußt dein Leben ändern*, cit. p. 55; ID., *Devi cambiare la tua vita*, cit. p. 40.

può manifestarsi in ogni tempo, può diventare presente in ogni presente.

I greci sono dunque inattuali in una duplice accezione: ordinaria o eminente. In primo luogo, nell'accezione ordinaria del termine, perché fanno parte, *sic et simpliciter*, del passato della nostra cultura, che è irripetibile nella storia come successione cronologica e ritorna presente solo attraverso il concetto che ce ne facciamo (per la scolastica i concetti sono eterni, eternamente presenti, e gli oggetti mobili, soggetti alla storia). In secondo luogo, nell'accezione eminente del termine, perché nella loro cultura e nella loro forma di vita si è manifestato qualcosa di questa sostanza non storica, che non può essere trattenuto intenzionalmente dal linguaggio e dal concetto.

La forma caratteristica della relazione tra ciò che fonda e ciò che è fondato connette parti distinte e separate del sistema distribuito, in questo caso la filosofia della musica e la filosofia della storia. La musica è la forma che per esistere ogni volta attualizza un'inattualità senza esaurirla nella presenza della percezione. Tra la musica e la parola vi è un rapporto generativo che è l'equivalente metonimico non solo della relazione tra apollineo e dionisiaco, ma anche del concetto di nascita (*Geburt*) nella misura in cui questo racchiude in sé la relazione tra lo storico e l'astorico: proprio perché inattuale l'antichità, non semplicemente il passato, può essere resa sempre e di nuovo attuale, può sempre e di nuovo rinascere.

Inattuale non è semplicemente l'identico ritornare di un fenomeno nell'epoca della sua impossibilità storica, poiché a tale scopo potrebbero concorrere

circostanze del tutto casuali, bensì la creazione deliberata delle necessarie condizioni di possibilità affinché un fenomeno esemplare dell'umano (ciò che Nietzsche in altri punti del suo sistema concettuale comprende sotto il concetto di eccezione) rinasca, vale a dire: si ripresenti come differenza nell'indifferenza della storia. Tali condizioni di possibilità possono essere però diverse da quelle che in origine, storicamente, hanno permesso il venire all'esistenza di un fenomeno esemplare.

Il concetto di inattualità sembra però contraddire l'altro concetto con il quale Nietzsche penserà il tempo, non più in un orizzonte storico ma cosmologico: il concetto di eterno ritorno. Che cosa è infatti l'inattualità se non la possibilità per ogni momento della storia del suo essere altrimenti? E che cos'è, invece, l'eterno ritorno, se non l'impossibilità suprema di questo essere altrimenti? La prima apparterrebbe dunque alla sfera del possibile, il secondo alla sfera del necessario.

È possibile risolvere questa contraddizione osservando che il ritorno, la ripetizione, non solo è eterno, ma anche al di là della causalità. La forma del ritorno non è quella della circonferenza, né della spirale ascendente (divergente in Vico, stazionaria in Goethe, convergente in Hegel), ma dei punti isolati di una costellazione in cui non c'è un alto e un basso e, a rigore, nemmeno un prima e un dopo, dell'intermittenza, del riformarsi di un fenomeno lontano dal tempo e dal luogo della sua prima origine (che diventa prima solo in virtù del caso). Il tempo non è più soltanto ciclico e soltanto irreversibile, ma,

comprendendo entrambe queste dimensioni diventa
evenemenziale, e perciò complesso, in altri termini:
diventa storia.

II. Divergenti antistoricismi

Il concetto di storicismo, o istorismo (*Historismus*), assume significato filosofico con la *Frühromantik*. In un confuso brogliaccio, Novalis⁸⁴ è il primo ad aver impiegato questo termine per indicare la natura storica e progressiva della storia, come manifestazione della verità, prodotto di uno sviluppo che procede secondo una logica determinata. Nel frammento *Zur Philologie*, risalente agli anni 1796-97, Friedrich Schlegel fornisce la prima chiara definizione dello *Historismus*. Questo concetto è legato all'interpretazione di Winckelmann e a una critica della filologia settecentesca, la quale non ha saputo concepire la differenza tra classico e progressivo⁸⁵. Per i romantici il diciottesimo secolo è un secolo antistorico: l'universalità illuminista, riconducendo il diverso all'identico del concetto, ha ignorato la storia, illuminando tutte le epoche della stessa, identica luce.

Un modello analogo aveva già visto la luce: con Herder, nel mondo tedesco, e Vico, in quello latino. A Herder, in particolare, si deve un passaggio decisivo nello studio storico dell'antichità: egli non si è limitato, infatti, a revocare in dubbio l'idealità dell'immagine dei greci, ma ha anche ripreso e applicato sistematicamente, a ogni epoca della storia umana,

⁸⁴ Cfr. NOVALIS, *Schriften*, Dritter Band, p. 446.

⁸⁵ Cfr. F. SCHLEGEL, *Zur Philologie I*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Sechzehnter Band, hrsg. v. H. Eichner, Schöningh, Paderborn 1981, pp. 35-41.

quell'idea di totalità organica che era stata introdotta da Winckelmann. Alla generazione del romanticismo di Jena si deve invece il passaggio decisivo per la costruzione dell'idea della Modernità avanzata. Questa idea diventa possibile attraverso il capovolgimento dell'utopia del classicismo: dal lontano passato della classicità si passa a un'idea di futuro come orizzonte di possibilità in cui l'avvenire è pensato non nella forma dell'indeterminato o dell'eternamente identico, ma nella forma di un'epoca autonoma.

A partire dalla metà del XIX secolo, con la disgregazione della filosofia della storia hegeliana lo storicismo fonda la conoscenza storica su un duplice postulato: l'irriducibilità della storia alle leggi universali e necessarie delle scienze naturali; l'esistenza di altre leggi, anch'essa universali e necessarie, a quelle parallele, attraverso le quali è possibile la descrizione degli eventi storici.

Non nella ricerca di un metro di giudizio inalterabile, ma nell'elevazione dell'attuale, presente o passato, a metro di giudizio sta l'errore dello storicismo. La scienza storica osserva i cambiamenti in base a un criterio arbitrario, a sua volta storico, quello del momento presente in cui il giudizio storico viene formulato, momento di cui non si può scorgere l'origine e il fondamento. Tali cambiamenti devono essere osservati non in base a un criterio ma in base a un principio. Questo principio, sia in Nietzsche che nei romantici, è la natura.

Anche nello studio della filosofia della storia dei primi romantici tedeschi si deve evitare di fare del Romanticismo un concetto acritico, sotto il quale

ricondere a unità, senza alcuna distinzione, posizioni divergenti o chiaramente contraddittorie. Schlegel ha intuito, ma non portato alla compiuta chiarezza del concetto, che il progresso dell'umanità si stava avvicinando a un punto a partire dal quale l'andamento della storia non è più lineare, ma diventa imprevedibile e discontinuo, sul breve come sul lungo periodo. Per contro, la filosofia della storia di Novalis – di cui *Die Christenheit oder Europa* è il tentativo più coerente e compiuto – ha come chiaro obiettivo quello di rivendicare al presente il suo carattere utopico, la spinta verso il tempo compiuto. Inaudito è certo il modo in cui vi si evoca il Medioevo, elevandolo agli onori non solo dell'immaginario poetico ma anche dell'indagine storica.

Esiste però, di là delle differenze, un carattere unificante, non sul piano del concetto ma del sentimento della storia, in altre parole: non in riferimento al Romanticismo come fatto filosofico, bensì come fatto psicologico. Il Romanticismo, di là della particolare filosofia della storia che ha prodotto, è il tentativo di recuperare ciò che si crede stia per essere perduto irrimediabilmente nello sviluppo della civiltà. Se la malinconia, secondo la definizione di Freud, è lutto preventivo, il sentimento romantico della storia è un sentimento velato di malinconia.

IV. *Il concetto di antichità*

Le quasi contemporanee riflessioni sul rapporto tra antico e moderno contenute in *Über naive und sentimentalische Dichtung* e *Über das Studium der griechischen Poesie* non sono altro che le estreme propaggini della *querelle des Anciens et des Modernes*. Sebbene analogo, il modello che Schlegel propone per la poesia moderna è al tempo stesso alternativo a quello di Schiller. L'introduzione, o piuttosto il graduale emergere di una filosofia della storia all'interno della filosofia dell'arte e delle poetiche particolari risponde al desiderio di comprendere, attraverso un nuovo principio unificatore, le forze che agiscono al di sotto di un relativismo estetico sempre più diffuso. Su questa base si innesta la nuova istanza progressiva del Romanticismo. È possibile comprendere il rapporto che lega o contrappone antico e moderno, ammesso e non concesso che tale rapporto sia intelligibile, solo se si comprende la legge che domina l'evoluzione della storia successiva: il modello non è il passato ma il futuro. Una volta però che si è eletto il futuro a modello si è introdotto nei concetti stessi di modello e imitazione il principio della loro dissoluzione. Non si tratta più di individuare i modelli dell'arte, bensì piuttosto di stabilire se è ancora possibile l'arte come imitazione di modelli.

Il problema fondamentale di Nietzsche in rapporto all'antichità, e il passato in generale, sembra possa essere espresso da questa domanda: "è possibile per l'uomo moderno superare i confini della sfera

simbolica, in cui vive e pensa, per comprendere quanto sta al di fuori di questa sfera e proietta immagini illusorie sulla sua superficie?” Ciò che l’antichità può insegnarci – analogamente a quanto avviene in relazione all’eredità, anch’essa esemplarmente problematica di Schopenhauer – non risiede nel contenuto oggettuale, linguisticamente manifesto di ciò che si è tramandato, bensì nel transitorio, nell’inessenziale. Nelle sue più profonde intenzioni, la ricerca di Nietzsche si rivolge non a ciò che si è tramandato attraverso il linguaggio come strumento della comunicazione, ma a ciò che si è tramandato nel linguaggio come *medium* (sensibile e intelligibile).

Questo inessenziale è però ciò che deve essere elevato a essenziale: fare dell’inessenziale l’essenziale, e viceversa, è il paradossale compito cui è chiamato lo studio dell’antichità che intenda la filologia in senso non ordinario ma eminente, ovvero: non come amore (*philos*) della parola e dei discorsi (*logos*), bensì piuttosto, invertendo i termini dell’etimo, come studio (*logos*) dei nessi (*philoì*) che legano, non gli eventi tra loro, ma gli eventi al loro fondamento naturale. Il *proton pseudos* di ogni filologia fraintesa non nel suo metodo – che rimane sempre pressoché immutato –, o nel suo oggetto – perché essa ha a che fare sempre con quella famiglia di fenomeni che sono i *documenta* –, bensì nel suo ideale, consiste precisamente nel postulare che sia possibile ricondurre per intero e senza residui l’astorico allo storico, con il semplice fatto che si considera solo ciò che si è tramandato storicamente, vale a dire: ciò che si è tramandato nella forma del contenuto cosciente delle nostre

rappresentazioni. Allo stesso modo l'ottimismo classicista deve credere alla possibilità di una imitazione (*aemulatio*) della bellezza formale dell'antichità, per introdurre nell'evo moderno, attraverso il *medium* dell'arte, un succedaneo di quella gremità perduta e rimpianta. Non si deve cercare un altro metodo per afferrare l'oggetto della filologia, si deve comprendere che in alcune sue parti questo oggetto non è afferrabile, è frammentario.

In riferimento allo studio della storia, il frammento è il principio grazie al quale il non linguisticamente e non concettualmente tramandabile della tradizione, vale a dire: il non storico, la natura, può essere portato alla luce a partire dagli elementi non intenzionali di ciò è stato tramandato nella forma del linguaggio e del concetto. Ma quanto nel linguaggio e nel concetto non è linguistico e concettuale si mostra *ex negativo*, come un che di residuale e affatto indeterminato dal punto di vista del linguaggio e del concetto.

Il frammento, la forma espressiva dell'individualità assoluta, tende a coincidere con la forma in cui la tradizione, per i romantici, può diventare autenticamente presente nella modernità. Scrive Schlegel: «Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bey der Entstehung»⁸⁶. Solo come frammento l'antichità

⁸⁶ F. SCHLEGEL, *Athenaeums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band, cit. p. 185: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni lo sono già sul nascere».

può avere significato e valore per i moderni. Il frammento è però ancora un oggetto teoretico, a cui la scienza storica pratica deve far corrispondere un oggetto empirico: questo oggetto è la rovina. La rovina è il primo oggetto negativo, in senso eminente, introdotto dai moderni nella rappresentazione del passato. L'antichità e il Medioevo ancora non lo conoscevano. Ma ogni concetto di un oggetto negativo, nella misura in cui il suo contenuto positivo è costretto manifestarsi attraverso esso, tende a proiettarsi su tale contenuto e a determinarlo *in toto*.

I romantici si interessano alla Grecia antica, scoprendone, come Hölderlin pochi anni prima, gli aspetti non razionali. Nella *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* di Schlegel è contenuto un attacco alla ragione, importante non solo in se stesso, ma anche perché anticipa Nietzsche, il quale non solo sembra riprenderne la tesi fondamentale, ma anche la sua particolare applicazione per l'interpretazione non banale della cultura ateniese tra il quinto e il sesto secolo. Per Friedrich Schlegel il passaggio dall'uso mitico del linguaggio al *logos*, che allontana dal pensiero quanto vi è in esso di sensibile e non verbale, è sintomo di decadenza della cultura. L'Antico poi si contrappone al Moderno come un luogo ideale in cui la forma dell'arte è il risultato di una trasformazione prodotta dalle reciproche tensioni tra la storia e la natura:

Plus exactement, et parce qu'une problématique critique de l'imitation aura précisément été (comme dans toute la fin du siècle) le lieu d'émergence de la

philosophie de l'histoire, il s'agit de faire mieux ou plus que l'Antiquité: à la fois surpasser et compléter l'Antiquité dans ce qu'elle a d'inachevé ou d'inaccompli, dans ce qu'elle n'a pas réussi à effectuer de l'idéal classique qu'elle entrevoyait. Ce qui revient en somme à opérer la «synthèse» de l'Antique et du Moderne – ou si l'on préfère, et pour anticiper le mot hegelien (mais pas forcément le concept), à relever – *aufheben* – l'opposition de l'Antique et du Moderne.⁸⁷

In Nietzsche una diversa idea del processo attraverso il quale i fenomeni della cultura emergono dal loro fondamento naturale rende plausibile, al contrario di quanto credeva Schlegel, la *ricreazione* dell'antico nel ritorno del quasi identico, non la sua semplice *rievocazione* all'interno di una sfera simbolica, la modernità, che rispetto a tali fenomeni rimane qualcosa di estraneo e di separato.

Questo carattere del suo pensiero avvicina Nietzsche a Novalis, il cui interesse per il passato remoto della civiltà è giustificato dalla ricerca della forma originaria del rapporto fra l'uomo e la natura. Novalis formula infatti in maniera ancora più radicale e decisa un'idea all'apparenza del tutto simile a quella del classicista Humboldt. In un frammento del 1798 che ha per oggetto, non a caso, il classicismo di Goethe, scrive:

Hier kommt es darauf an ob man die Natur, wie ein Künstler die Antike, betrachtet — denn ist die Natur etwas anders, als eine lebende Antike. Natur

⁸⁷ P. LACOUÉ-LABARTHE – J. L. NANCY, *L'absolu littéraire*, cit. p. 20.

und Natureinsicht entstehen zugleich, wie Antike, und Antikekenntniß; denn man irrt sehr, wenn man glaubt, daß es Antiken giebt. Erst jetzt fängt di Antike zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike. Nicht mit Händen wird Antike gemacht. Der Geist bringt sie durch das Auge hervor – und der gehaune Stein ist nur der Körper, der erst durch sie Bedeutung erhält, und zur Erscheinung derselben wird.⁸⁸

Nelle righe che seguono questi concetti vengono tradotti in una proto-teoria dell'interpretazione, che Nietzsche cercherà di pensare a fondo:

Keine moderne Nation hat den Kunstverstand in so hohem Grade gehabt als die Alten. Alles ist bei ihnen Kunstwerk – aber vielleicht dürfte man nicht zu viel sagen, wenn man annähme, daß sie es erst für uns sind oder werden können. Der klassischen Literatur geht es wie der Antike; sie ist uns eigentlich nicht gegeben – sie ist nicht vorhanden – sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden. Durch fleißiges und geistvolles Studium der Alten entsteht erst eine

⁸⁸ NOVALIS, *Über Goethe*, in *Schriften*, Zweiter Band, pp. 640-647, cit. p. 640: «Tutto dipende se si tratta la natura come l'artista tratta l'antichità – giacché la natura è qualcosa di diverso da un'antichità vivente. La natura e la sua comprensione nascono contemporaneamente, così come l'antichità e la sua conoscenza; perché sbaglia assai chi crede che esista un'antichità. Solo ora l'antichità comincia a nascere. Essa si forma sotto gli occhi e nell'anima dell'artista. I resti dell'antichità sono solo gli stimoli specifici per la creazione dell'antichità».

klassische Literatur für uns, die die Alten selbst nicht hatten.⁸⁹

Lo studio della natura diventa parte dello studio della storia, poiché questo, a sua volta, si dimostra una forma particolare dello studio della natura. Nella seconda metà del diciottesimo secolo il progresso delle scienze empiriche e la rapida diffusione dei loro risultati relativizzano storicamente i saperi e revocano in dubbio le categorie fisse della *historia naturalis*. Già con Goethe lo studio della natura assume un nuovo significato, che è duplice: da un lato, è espressione della volontà di introdurre l'istinto poetico all'interno di altre sfere del sapere e dell'esperienza in cui normalmente non agisce o non ha ruolo costitutivo; dall'altro, è lo strumento attraverso cui poter condurre il metodo e il materiale della scienza nel dominio dell'arte.

Anche l'esaltazione dell'età dell'oro in Novalis mostra in questo modo, sotto l'apparenza di un vago sentimento nostalgico e reazionario, qualcosa di più complesso e certo anche più rilevante dal punto di vista della teoria della storia, considerata come teoria non

⁸⁹ Ivi, p. 641: «Nessuna nazione moderna ha mai avuto un tale senso dell'arte come gli Antichi. Tutto in loro è opera d'arte – ma forse non sarebbe dire troppo se si assumesse che essi lo sono o lo possono diventare solo per noi. La letteratura classica ha lo stesso destino dell'antichità; essa non ci è data – non è presente – ma deve ancora venir prodotta da noi. Attraverso uno studio assiduo e acuto dell'antichità nasce per noi una letteratura classica – che gli antichi stessi ancora non conoscevano».

speciale all'interno della teoria della conoscenza. A rendere possibile questa coincidenza è un'idea di natura che non la considera come il sostrato dell'astrazione e dell'azione del concetto.

Secondo Novalis le culture antiche, quella greca *in primis*, avevano raggiunto l'armonia con la natura. Un'opera d'arte antica può essere vista come il simbolo della relazione armonica tra natura e cultura. Novalis, come Schlegel, si mette alla ricerca del primitivo, dell'originario, della prima nascita. Il frammento è lo strumento privilegiato di questa ricerca. E tuttavia, se in Nietzsche la storia antiquaria è oggetto di critica perché riconduce la storia umana alla storia naturale, in Novalis lo è per la ragione opposta, perché riconduce la storia naturale alla storia umana:

Die Geschichte als reine Wissenschaft gedacht und souverän geworden, wäre eine Art von Lebens-Abschluss und Abrechnung für die Menschheit. [...] Die Historie, sofern sie im Dienste des Lebens steht, steht im Dienste einer unhistorischen Macht und wird deshalb nie, in dieser Unterordnung, reine Wissenschaft, etwa wie die Mathematik es ist, werden können und sollen.⁹⁰

⁹⁰ F. NIETZSCHE, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, cit. p. 257: «La storia, concepita come una scienza pura, divenuta sovrana, sarebbe per l'umanità un modo per porre fine alla vita e liquidarla [...]. La storia, nella misura in cui si pone al servizio della vita, si pone al servizio di una forza non storica, e pertanto non potrà né dovrà diventare mai, in questo suo dipendere da essa, pura scienza, come lo è la matematica».

Qualche pagina più avanti questi argomenti sono condotti al loro acme:

Die antiquarische Historie entartet selbst in dem Augenblick, in dem das frische Leben der Gegenwart sie nicht mehr beseelt und begeistert. [...] Dann erblickt man wohl das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwut, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen. [...] Sie versteht eben allein Leben zu bewahren, nicht zu zeugen; [...] So hindert jene den kräftigen Entschluß zum Neuen, so lähmt sie den Handelnden, der immer, als Handelnder, irgendwelche Pietäten verletzen wird und muß⁹¹.

Compito della filologia, il suo supremo ideale conoscitivo, forse irraggiungibile, è cogliere la pulsione vitale che produce il vivente, ciò che lo spinge incessantemente all'espressione e alla parola, ma che all'espressione e alla parola altrettanto incessantemente sfugge.

⁹¹ Ivi, cit. p. 268: «[...] La storia antiquaria degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e infiamma più [...]. Allora si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di un incessante raccogliere tutto ciò che un tempo è stato [...]. Essa è capace appunto solo di conservare, ma non di generare vita [...] La storia antiquaria, ostacolando la forte risoluzione per il nuovo, paralizza colui che agisce, il quale sempre, come agente, deve violare e violerà qualche pietà».

BIBLIOGRAFIA

I. Letteratura principale

FRIEDRICH NIETZSCHE

Edizioni tedesche

- F. NIETZSCHE – *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Erste Abteilung, Erster Band, *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1988;
- ,– *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Zweite Abteilung, Vierter Band, *Vorlesungsaufzeichnungen: Wintersemester 1871/72 – Wintersemester 1874/75*, bearbeitet v. F. Bornmann und M. Carpitella, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1995;
- ,– *Werke. Kritische Studienausgabe*, Dritte Abteilung, Zweiter Band, *Nachgelassene Schriften 1870-1873*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1973;
- ,– *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Dritte Abteilung, Dritter Band, *Nachgelassene Fragmente: Herbst 1869 bis Herbst 1872*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino

Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1978;

- ,– *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Vierte Abteilung, Zweiter Band, *Menschliches, Allzumenschliches I; Nachgelassene Fragmente 1876 - Winter 1877/1878*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1967;
- ,– *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Vierte Abteilung, Dritter Band, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Ende 1874*, hrsg. v. W. Groddeck und M. Kohlenbach, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1997;
- ,– *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Zweite Abteilung, Erster Band, *Briefe von Nietzsche 1869 – 1872*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1977;
- ,– *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Zweite Abteilung, Zweiter Band, *Briefe an Nietzsche 1869 – 1872*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1977.

Edizioni italiane

- ,– *Opere*, Vol. I, tomo I, *Scritti giovanili, 1856-1864*, a c. di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1998;
- ,– *Opere*, Vol. III, tomo I, *La nascita della tragedia, Considerazioni inattuali, I-III*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972;

- ,– *Opere*, Vol. III, tomo II, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, versione di G. Colli, Adelphi, Milano 1973;
- ,– *Opere*, Vol. III, tomo III, *Frammenti postumi 1869-1874*, versione di G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano 1989;
- ,– *Opere*, Vol. IV, tomo II, *Umano, troppo umano I e frammenti postumi (1876-1878)*, a c. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1965;
- ,– *Opere, Epistolario*, Vol. II, 1869-1874, versione di C. Colli Staude, Adelphi, Milano 1976.

FRIEDRICH SCHLEGEL

Edizioni tedesche

- F. SCHLEGEL – *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erster Band: *Studien des Klassischen Altertums*, hrsg. v. E. Behler, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1979;
- ,– *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Zweiter Band: *Karakteristiken und Kritiken I (1796– 1801)*, hrsg. v. E. Behler, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1958;
- ,– *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Achter Band: *Studien zur Philosophie und Theologie (1796– 1824)*, hrsg. und eg. v. E. Behler und U. Struc-Oppenberg, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1975;

- ,– *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Sechzenter Band: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, hrsg. v. H. Eichner, Schöning, München-Paderborn-Wien 1981.

Edizioni italiane

- ,– *Sullo studio della poesia greca*, a c. di A. Lavagetto, Guida, Napoli 1989;
- ,– *Athenaeum 1798-1800*. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a c. di G. Cusatelli, E. Agazzi, D. Mazza, Bompiani, Milano 2009;
- ,– *Quaderni sulla filosofia della filologia*, a c. di R. Diana, Liguori, Napoli 2018.

NOVALIS

Edizioni tedesche

- F. VON HARDENBERG – *Schriften*, Erster Band, *Das Dichterische Werk*, hrsg. v. R. Samuel, i. Z. m. H.-J. Mähl und G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart 1960;
- ,– *Schriften. Das Philosophische Werk I*, hrsg. v. R. Samuel, i. Z. m. H.-J. Mähl und G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart 1960;
- ,– *Schriften. Das Philosophische Werk II*, hrsg. v. R. Samuel, i. Z. m. H.-J. Mähl und G. Schulz,

Kohlhammer, Stuttgart 1960.

Edizioni italiane

- ,– *Opera filosofica*, Vol. I, a c. di G. Moretti, Einaudi, Torino 1993;
- ,– *Opera filosofica*, Vol. II, a c. di F. Desideri, Einaudi, Torino 1993;
- ,– *I discepoli di Sais*, a c. di A. Reale, Bompiani, Milano 2001.

W. H. WACKENRODER

Edizioni tedesche

W. H. WACKENRODER – *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. S. Vietta und R. Littlejohns, Zwei Bände, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991.

Edizioni italiane

- ,– *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck. Testo tedesco a fronte*, a c. di E. Agazzi, traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna e A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014.

II. Letteratura filosofica

W. BENJAMIN – *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, Erster Band, Erster Teil, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974;

,- *Ursprung der deutschen Trauerspiel*, in *Gesammelte Schriften*, Erster Band, Ester Teil.

E. CASSIRER – *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Dritter Band: Die nachkantischen Systeme, in *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, Vierter Band, hrsg. v. B. Recki, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2000;

,- «Geist» und «Leben» in der Philosophie der Gegenwart, in 'Die neue Rundschau' 41, pp. 244–264.

G. COLLI – *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano 1980;

,- *La ragione errabonda*, a c. di E. Colli, Adelphi, Milano 1982;

,- *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010.

I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten und zweiten Originalausgabe hrsg. v. J. Timmermann, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990;

,- *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. H. Klemme u. P.

Giordanetti, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2001.

J. G. FICHTE – *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*, in *Gesamtausgabe*, Erste Reihe: Werke, Vierter Band: Werke 1796-97, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Frommann-Holzboog, München 1977.

JEAN PAUL – *Jean Pauls sämtliche Werke*, Neunte Lieferung, Erster Band: *Vorschule der Aesthetik. Erster Theil*, Reimer, Berlin 1827;

,– *Jean Pauls sämtliche Werke*, Neunte Lieferung, Zweiter Band: *Vorschule der Aesthetik. Zweiter Theil*, Reimer, Berlin 1827.

J. W. RITTER – *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) on the Science and Art of Nature*, translation and essay by Jocelyn Holland, Brill, Leiden-Boston 2010;

,– *Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physiker. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, bey Mohr und Zimmer, Heidelberg 1810; trad. it., *Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico. Un tascabile per gli amici della natura*, a c. di F. Desideri, Theoria, Firenze 1988.

F. SCHILLER – *Über Die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Zwanzigster Band: *Philosophische Schriften I*, hrsg. u. M. v. H. Koopmann v. B. von

Wiese, Herrman Böhlaus Nachfolger, Weimar 1962, pp. 309-412;

,– *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Zwanzigster Band: *Philosophische Schriften I*, pp. 413-503.

F. W. J. SCHELLING – *Philosophie der Kunst*, in *Sämtliche Werke*, Erste Abteilung, Fünfter Band, hrsg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart 1859;

,– *Philosophie der Offenbarung*, Zweiter Band, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966.

R. WAGNER – *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Voll., Vierte Auflage, C. F. M. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig 1907.

J. P. ECKERMANN – *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, Zweyter Theil, F. A. Brockhaus, Leipzig 1836.

III. Letteratura critica

AA.VV. – *La “biblioteca ideale” di Nietzsche*, a c. di G. Campioni e A. Venturelli, Guida Editori, Napoli 1992.

AA.VV. – *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie*, h. v. K. Grunder, Hildesheim, Zurich-New York 1969.

AA.VV. – *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*, hrsg. v. K. Vieweg, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 2009.

E. BEHLER – *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, F. Schöningh, Paderborn 1988;

– *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, in *Nietzsche-Studien* 12 (1983), Walter de Gruyter, pp. 335-354.

I. BERLIN – *The Roots of Romanticism*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series XXXV: 45, Princeton University Press, Washington 1999; trad. it., *Le radici del romanticismo*, a c. di H. Hardy e G. F. degli Uberti, Adelphi, Milano 2012.

T. H. BROBJER – *Sources of and Influences on Nietzsche's The Birth of Tragedy* in *Nietzsche-Studien* 34 (2005), Walter de Gruyter, pp. 278-299.

- G. CAMPIONI, S. BARBERA – *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, ETS, Pisa 2010.
- G. CARCHIA – *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 2000.
- F. D'ACHILLE – *Nietzsche. Pratica dell'inattualità*, in 'Logoi.ph, Journal of Philosophy', N. III, 7, 2017: On Untimely. From Nietzsche to Us.
- C. DAHLHAUS – *Die Idee der absoluten Musik*, Zweite Auflage, Bärenreiter, Kassel 1987; trad. it., *L'idea di musica assoluta*, a c. di L. Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- G. DELEUZE – *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1970; trad. it., *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino 2002.
- E. FINK – *Nietzsches Philosophie*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1979; trad. it., *La filosofia di Nietzsche*, a c. di P. R. Traverso, Marsilio, Venezia 1993.
- M. FOUCAULT – «*Nietzsche, la généalogie, l'histoire*», in AA. VV., *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172; trad. it., «*Nietzsche, la genealogia, la storia*», in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a c. di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64.
- M. FRANK – *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue*

- Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982;
- ,– *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*, in *„Athenäum“*, Jahrbuch für Romantik (4, 1994), pp. 37-130.
- E. GARRONI – *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- G. GUANTI – *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981.
- G. GURISATTI – *Pensare per costellazioni. Critica della storia e storia critica in Nietzsche e Benjamin*, Rivoluzioni Molecolari – Anno I, Numero 1 (2017).
- M. HEIDEGGER – *Nietzsche*, Erster und Zweiter Band, in *Gesamtausgabe*, Erste Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Sechster Band, Erster und Zweiter Teil, hg. v. B. Schillbach, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1997.
- C. P. JANZ – *Friedrich Nietzsche. Biographie*, in drei Bänden, Erster Band, Carl Hanser, München-Wien 1978; trad. it., *Vita di Nietzsche. I. Il profeta della tragedia: 1844-1879*, a c. di M. Carpitella, Laterza, Bari 1980.
- S. KOFMAN – *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris 1972.
- P. LACOU-LABARTHE, J.-L. NANCY – *L'absolu littéraire*, Seuil, Paris 1978.

- F. MASINI – *Lo scriba del caos: interpretazione di Nietzsche*, Il mulino, Bologna 1983.
- E. MILLÁN-ZAIBERT – *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, State University of New York Press, New York 2007.
- L. MITTNER – *Storia della letteratura tedesca*, II, Einaudi, Torino 1978.
- G. MORETTI – *Heidelberg Romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida Editore, Napoli 2002.
- M. MONTINARI, *Nietzsche e la décadence*, estratto da *Studia Nietzscheana*, (www.nietzschesource.org/SN/montinari-2014c) 7 June 2001.
- M. PERRAKIS – *Nietzsche und der frühromantische Kritikbegriff*, in *Nietzsche als Kritiker und Denker der Transformation*, hrsg. v. H. Heit, S. Thorgeirsdottir, De Gruyter, pp. 73-80.
- J. S. PICART – *Nietzsche as Masked Romantic*, in 'Journal of Aesthetics and Art Criticism' 55 (Summer 1997), pp. 273-91.
- R. SAFRANSKI – *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, München 2007; trad. it., *Il Romanticismo*, a c. di U. Gandini, Longanesi, Milano 2011.

P. SLOTERDIJK – *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009; trad. it., *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, a c. di P. Peticari, Raffaello Cortina, Milano 2010.

F. TÖNNIES – *Der Nietzsche-Kultus - Eine Kritik*, hrsg. v. G. Rudolph, Akademie-Verlag, Berlin 1990; trad. it., *Il culto di Nietzsche*, Editori Riuniti, a c. di D. M. Fazio e E. Donaggi, Roma 1998.

§. *Postilla metafisico-metodologica*

La consuetudine accademica di redigere bibliografie il più possibile complete ed esaustive è dettato da impulsi estranei, del tutto o in parte, alla tendenza verso la verità: quelli della reverenza, dell'imitazione o della semplice abitudine. L'idea che la scientificità coincida con la completezza è il suo naturale corollario (espresso esemplarmente dal concetto di 'istoria' nel significato che ha assunto in epoca ellenistica). Tale idea confonde l'ordine con il significato, facendo del primo, da semplice mezzo, un fine in se stesso. Le scienze dello spirito sono solite mutuare corollari di tal sorta dalle scienze esatte nel tentativo di elevarsi, senza riuscirvi, alle loro altezze: in questo modo disconoscono le proprie altezze, collocate in una dimensione inaccessibile a quelle, precludendosi sia le une che le altre.

Una bibliografia ideale deve possedere un'essenziale economia e includere soltanto testi altamente significativi, scansando se possibile tutto ciò che va sotto il nome di letteratura critica (soprattutto nel caso in cui questa si fregi da sola di tale titolo). Ciò che in questo modo si perde in umiltà e accuratezza – del resto soltanto apparenti – lo si acquista in chiarezza della visione. E tuttavia, tanto facile è riconoscere la necessità di 'cosa' si debba fare, quanto difficile è comprendere 'come' ciò debba essere fatto. Il più delle volte, infatti, una bibliografia si dimostra utile nella misura in cui costituisce un aiuto alla sola pigrizia: essa propone allo studioso un'illusione di chiarezza e

completezza mettendo in ordine apparente il sapere. In questo modo gli evita di scontrarsi contro il muro dell'assurdo.

L'imperativo categorico della essenzialità appare meno arbitrario se solo si pone mente al fatto per cui una bibliografia assolutamente rigorosa nella sua completezza, tale cioè da contenere tutto ciò che ha portato alla formazione di un'idea e alla sua traduzione in linguaggio (questo è infatti il compito filosofico di una bibliografia, poiché l'essenziale dell'idea, se esiste qualcosa come un'essenza, non appartiene alla lingua), è, a rigore, impossibile da redigere. Questa, infatti, dovrebbe contenere anche ciò che si colloca ai confini del testo o si sovrappone ad esso, diventandone parte essenziale quale sua condizione di possibilità o di interpretazione: le accese conversazioni con l'amico che sostiene una tesi diversa dalla nostra; ciò che si è udito una volta causalmente passeggiando per strada e si è poi annotato soltanto alcuni giorni dopo affinché non cadesse nell'oblio; i pensieri prodotti da letture che non hanno nulla a che vedere con tali pensieri, di cui questi sono soltanto la causa accidentale, da cui quelli si producono come per una *generatio aequivoca*; il sentimento fugace e imprevedibile di una relazione prima insospettata tra il suono di due parole che all'improvviso rivela una relazione tra due concetti, e via scorrendo. Gli estremi asintotici di un elenco del genere, che tra questi si estende in una gradazione infinita e infinitesima a un tempo, sarebbero forse – ma non è certo – i trattati di grammatica, da un lato, e le psicografie degli autori, dall'altro.

I volumi raccolti devono formare un insieme coeso, ma ciò nondimeno sempre sul punto di disperdersi, come gli astri di una costellazione nello sguardo dell'osservatore: troppi o troppo pochi rendono la figura di questa costellazione inintelligibile. La sua intelligibilità, come esigenza insopprimibile, è del resto pienamente giustificata: il pensiero dell'autore deve infatti poter essere dedotto, non da ultimo, anche dalla scelta non casuale delle sue letture. La sua gloria e il suo valore è più in ciò che ha letto che in ciò che ha scritto.

La bibliografia, nel suo significato, forse non più autentico, ma di certo fra i più profondi, è un indice, sotto forma di figura, in cui i titoli dei libri sono simboli e segni di esperienze sia sensibili che sovrasensibili. L'unico modo per rendere giustizia a queste esperienze consiste nel trovare per esse ciò che, non essendo immediatamente esperienza, è in grado di rappresentarla adeguatamente, vale a dire: non rappresentarla del tutto, in ogni suo singolo, particolare aspetto. A questa rappresentazione parziale assolvono, in modo diverso, il simbolo e il geroglifico: attraverso rappresentazioni che stabiliscono con l'oggetto un legame continuo o discontinuo.

Continuità e discontinuità assolute sono le due sole modalità, escludentisi a vicenda, secondo le quali è possibile comporre significativamente gli elementi di questa costellazione, la cui disposizione sarà pertanto simbolica o geroglifica. Si è scelta, non senza arbitrio, la seconda.

ABSTRACT

In expressing his remarks on the romantic legacy, Nietzsche followed the statement Goethe: «I call Classical the healthy and the Romantic the sick». Many interpreters assumed this verdict as expression of the actual content of his philosophy. The thesis this work develops, proposes the refutation of this hermeneutical prejudice in relation to the early German Romanticism, studied as a philosophical object, rather than as a poetical or psychological phenomenon.

This work's aim is to comprehend The birth of tragedy and the early German Romanticism, not as comparative but rather as exemplar terms, within a larger gnoseological order, which is the research's purpose to determine. This is possible to the extent that, as the study shows, both Nietzsche's and early romantics' philosophical concepts follow a distinctive principle. This principle produces the nietzschean 'fragmentary system' and the romantic 'total fragment', as the same theoretical object observed at different dimensional heights.

Two are the general postulates which grounds the method this study follows, as well as its internal partition: I) The birth of tragedy is a philosophical system in a non-systematic form, with its theory of knowledge, its philosophy of language, its philosophy of history, which have been discussed here in monothematic chapters; II) The sections of this system have to be found in the writings of the same period, as the conflicting instances of Nietzsche's thinking converging in the main opus as one of its potential fulfilments.

The non comparative, genealogical analysis of these two singular philosophies shows also, by questioning the concepts'

origin, how and to what extent is it possible to establish a non trivial correlation between Nietzsche's early researches and his thought's later developments.

Dovendo esprimere il proprio giudizio sulla tradizione romantica, Nietzsche ha seguito l'esempio di Goethe: «Io chiamo classico ciò che è sano, romantico ciò che è malato». Molti commentatori hanno creduto che a questa osservazione dovesse corrispondere il contenuto effettivo della sua filosofia. La tesi al cui sviluppo è dedicato il presente lavoro intende confutare questo pregiudizio ermeneutico in riferimento al primo Romanticismo tedesco, considerato come un oggetto filosofico, e non alla stregua di un fenomeno poetico o psicologico.

Compito di questa indagine è comprendere la *Nascita della tragedia* e il primo Romanticismo tedesco, non come termini di reciproca comparazione ma come casi esemplari (secondo la definizione di esemplarità data da Kant), all'interno di un ordine conoscitivo più universale, che è intenzione dell'indagine determinare. Ciò è possibile nella misura in cui, come lo studio intende mostrare, in Nietzsche e nei primi romantici tedeschi i concetti filosofici rispondono a uno stesso principio, il quale produce il 'sistema frammentario' e il 'frammento totale' come lo stesso oggetto teoretico osservato ad altezze dimensionali diverse.

Sono due i postulati generali su cui si fonda il presente studio e che determina la sua divisione interna: I) *La nascita della tragedia* è un sistema filosofico in forma non sistematica, con la sua teoria

della conoscenza, teoria del linguaggio e la sua filosofia della storia, le quali sono trattate nelle rispettive sezioni di questo lavoro; II) Le sezioni di questo sistema possono essere rintracciate negli scritti dello stesso periodo, come le divergenti istanze del pensiero di Nietzsche che convergono nell'opera principale come in uno delle loro possibili espressioni.

Lo studio non comparativo, genealogico di queste due differenti filosofie, mostra altresì in che modo e in quale misura è possibile stabilire una relazione non banale tra le prime ricerche filosofiche di Nietzsche e il successivo sviluppo del suo pensiero, contribuendo, a partire da una questione particolare, al più ampio dibattito sulla comprensione della sua filosofia.