

# Nietzsche e la scrittura dell'enigma

Rosanna Ansani

“Non sarà possibile cogliere l'unità nel pensiero di Nietzsche se non a colui che la consegue con le proprie forze”.

*Karl Jaspers*

## 1 - LEGGERE NIETZSCHE: IL PROBLEMA ERMENEUTICO

Capita a chi voglia misurarsi con il pensiero di Nietzsche quello che Theodor W. Adorno dice dell'estetica alle prese con la definizione dell'arte<sup>1</sup>: si imbatte nella *non-ovvietà* dell'oggetto. Una inafferrabilità, un recalcitrare alla  $\mu\sigma\tau\eta\varsigma$  manualistica (quella *medietas* che tende a farsi *mediocritas*...) che esplose con forza drammatica *alla prova del testo*. La testualità nietzscheana *non sopporta* le interpretazioni accreditate, corrode fino alla vacuità le formule falsocriare, condanna alla morte per insipienza tante buone etichette di ottimo gusto e scarso pensiero. Quasi ogni testo di Nietzsche interroga il lettore con una persistente opacità ermeneutica, con quel *carattere di enigma* (ovviamente ancora Adorno) che non è *iucundus error* o accidente di superficie ma dimensione essenziale, vero e proprio “statuto formale”<sup>2</sup> della scrittura nietzscheana. Nietzsche stesso ne è perfettamente consapevole (“Ogni pensatore profondo teme più di venir compreso che di venir frainteso”<sup>3</sup>; “Quando si scrive, non si vuole soltanto essere compresi, ma senza dubbio anche *non* essere compresi”<sup>4</sup>) anche se dissimula la reale portata del problema nel gioco di specchi dei verbi epistemici (“Ma chi sa infine se io proprio *desidero* di essere letto oggi?”<sup>5</sup>).

La faccenda è seria. Nell'universo degli  $\nu\delta\omicron\xi\alpha$ , o delle interpretazioni correnti, concetti cardine come “dionisiaco”, “morte di Dio”, “eterno ritorno”, “volontà di potenza”, “*amor fati*”, “fedeltà alla terra” oscillano fra i due estremi della decodifica letteraturizzante e del contenutismo vago. Nel primo caso li si legge formalisticamente, quasi mere immagini o metafore non ulteriormente comprensibili, lucenti giochi verbali di un (filosofo) parolibero, inutili abbaglianti screziature di quel guscio brillante che è la scrittura. Oppure li si elude in parafrasi edulcorate e banalizzanti, li si stempera in locuzioni suggestive e fumose buone per tutte le stagioni, del tipo “la gioiosa e libera creatività del superuomo”. Se ti fermi a pensare ti accorgi che una espressione di questo genere a) non si sa che

cosa vuol dire, e ciò autorizza il sospetto che non voglia dire nulla, b) non scioglie i nodi principali con cui abbiamo a che fare: come si concilia la “libertà” e/o “creatività” con la “necessità” dell’eterno ritorno? Si tratta di liberazione *dell’* uomo (addirittura, per alcuni, della persona) o di liberazione *dall’* uomo?<sup>6</sup> Insomma, due modi infallibilmente sicuri di mancare l’oggetto: non solo non comprendiamo la valenza filosofica delle idee fondamentali di Nietzsche, ma soprattutto (prova del nove per l’attendibilità di una lettura) non siamo in grado di cogliere i reciproci rimandi fra i concetti citati e la loro funzione nell’orizzonte complessivo del pensiero nietzscheano.

C’è una non-ovvietà anche a livello di traduzione: l’oscillazione di un termine come *Übermensch*, variamente reso come “superuomo”, “oltreuomo”, “sovrauomo”, diviene indizio di fatiscenza ermeneutica, nasconde crepe interpretative più o meno profonde; tanto più che il lettore navigato non può non farsi domande, ad esempio se al ricordo del Mefistofele di Goethe<sup>7</sup>, che inevitabilmente si ride, si inneschino itinerari semantici di un qualche rilievo.

Ma il problema ermeneutico investe una dimensione più profonda, che chiama in causa l’organicità del pensiero di Nietzsche, la sua coerenza interna di elocuzione filosofica motivata e consapevole, in ultima analisi la sua *leggibilità*, e riguarda perciò direttamente il nostro percorso di ricerca.

Affrontare il rapporto di Nietzsche con la scrittura significa infatti, per dirla con Luciano Anceschi, affiancare ai rilievi di *poetica implicita* (analisi dei caratteri e delle forme che lo scrivere nietzscheano concretamente assume nel suo farsi testo) la ricognizione della *poetica esplicita*, poiché il problema dello scrivere (e del leggere) è apertamente e costantemente tematizzato, affiora di continuo come filo conduttore e presenza quasi ossessiva. Ma nessuna indagine può prescindere da una decisione preliminare su *come leggere* Nietzsche, e questo interrogativo porta con sé una costellazione di domande: si può individuare una gerarchia fra gli scritti? Vi sono generi privilegiati? È legittima una periodizzazione, una suddivisione in fasi? C’è un libro centrale nella produzione nietzscheana, uno *Hauptwerk*? Che peso dare alla produzione “postuma”, ai “frammenti” forse non pensati come tali dall’autore, ai “biglietti della follia”? Viene in mente il monito di Maurice Blanchot:

“Si vorrebbe raccomandare agli scrittori: non lasciate nulla dietro di voi, di struggete personalmente tutto quello che volete veder sparire, non abbiate debolezze, non fidatevi di nessuno; un giorno, inevitabilmente, sarete traditi. Nel caso di Nietzsche, la follia che improvvisamente l’ha messo in mani altrui ed ha fatto entrare nella notte una massa di scritti di tutti i tipi, ha dato appunto una falsa luce notturna e un eccessivo risalto alle parole sopravvissute, quasi avessero contenuto la verità e il segreto stesso per cui era diventato pazzo”<sup>8</sup>.

La questione della leggibilità di Nietzsche si gioca nella polarità individuata da Karl Jaspers, che mostra in ultima analisi gli estremi entro i quali si muove da sempre la scrittura della filosofia: aforisma e sistema. Secondo Jaspers il pensiero di Nietzsche non è né aforistico né sistematico, poiché nasce da una intenzione unitaria che fa del pensare l’opzione di una intera vita filosoficamente vissuta, e tuttavia non si costruisce in una struttura logica pienamente compiuta:

“è come se si facesse saltare in aria il fianco di una montagna, per costruirvi un edificio; le pietre, più o meno sbazzate, fanno pensare ad un tutto, ma l’edificio non è stato ancora costruito. [...] Si tratta dunque di cercare di ricostruire la struttura dell’edificio a partire dalle sue rovine, anche se essa non si mostrerà mai a nessuno nella sua completezza, in modo chiaro ed inequivocabile”<sup>9</sup>.

Il rischio, a questo punto, è quello di una lettura minimalista, che si fermi alla constatazione della frammentarietà senza indagarne ulteriormente le ragioni, e magari si perda in una sorta di cattiva mimesi dell’oggetto, in un effusivismo pseudolirico da psicodramma (capisco Nietzsche solo se “rivivo”, “riscrivo”, “corporeizzo”...), rinunciando in ogni caso, per dirla con Heidegger, al “pensare che attraversa fino in fondo”<sup>10</sup>. Il minimalismo si indovina in agguato anche dietro posizioni raffinate e per altri aspetti illuminanti, come quella già menzionata di Maurice Blanchot. Nel saggio *Riflessioni sul nihilismo, III. Nietzsche e la scrittura frammentaria*, Blanchot afferma che sullo sfondo delle opere divise e dei testi spezzettati si può individuare un discorso continuo, il discorso filosofico coerente che Nietzsche ha talora desiderato condurre a termine, ma del quale non si accontenta. Oltre a quel discorso che è la stessa filosofia, presupposto e sempre già superato, vi è dunque in Nietzsche un’altra parola, una *parola frammentaria*, linguaggio “del frammento, della pluralità, della separazione”, forma che indica “il suo rifiuto del sistema, la sua passione dell’incompiuto” ed è “legata alla mobilità della ricerca, al pensiero vagabondo (quello di un uomo che pensa camminando e secondo la verità del camminare)”<sup>11</sup>. Questa parola, vicina all’aforisma ma ad esso irriducibile, è non compiuta perché estranea alla categoria del compimento:

“Parola unica, solitaria, frammentata, ma, in quanto frammento, già completa, intera in questo spezzettamento e di uno splendore che non rinvia a qualcosa che sia esplosivo. E rivela così l’esigenza del frammentario; un’esigenza a cui non può rispondere la forma aforistica.

La parola frammentaria[...] non si dice in vista di se stessa, non ha come senso il proprio contenuto. E nemmeno si compone con gli altri frammenti per formare un pensiero più completo, una conoscenza di insieme. Il frammentario non precede il tutto, ma si dice *al di fuori* del tutto e dopo di esso”<sup>12</sup>.

Il frammento è parola “*al limite*”, che non nega e non afferma, e nella sua alterità dal discorso, nella sua non-dialetticità “lascia giocare tra i frammenti, nell’interruzione e nella stasi, l’illimitato della differenza”<sup>13</sup>. Torneremo su questa lettura di Blanchot, vicina ad intuire l’approdo della parola frammento nietzscheano ma incapace di trarre l’unica conclusione in grado di “salvare i fenomeni” (cioè di rendere conto dei testi). È sufficiente per ora indicare la pericolosità di ogni interpretazione semplicemente decostruttivistica del pensiero di Nietzsche: ci si rassegna all’enorme cumulo di macerie e tutt’al più ci si lascia “sedurre dallo splendore di alcuni pezzi”<sup>14</sup>, direbbe Jaspers, senza accorgersi di cadere in quella condizione di miopia che il nostro filosofo ha condannato senza mezzi termini:

“*Contro i miopi*. Credete dunque che sia opera frammentaria, perché ve la si dà (e si deve dare) a pezzi?”<sup>15</sup>.

Numerosi indizi portano a ritenere l’incompiutezza, la *brevità*<sup>16</sup> come non casuale, quasi fossimo di fronte a una poetica del frammento come cifra del tutto, paradossale via all’intero:

“*Contro i biasimatori della brevità*. Una cosa detta con brevità può essere il frutto e il raccolto di molte cose pensate a lungo: ma il lettore che in questo campo è novizio e non ha ancora affatto riflettuto al riguardo, vede in tutto ciò che è detto con brevità qualcosa di embrionale, non senza un cenno di biasimo per l’autore, che gli ha messo in tavola per pranzo, col resto, simili cose non finite di crescere, non maturate”<sup>17</sup>.

Il pensiero espresso in forma incompleta è paragonato alle figure in rilievo, che muovono fortemente la fantasia poiché paiono “volere uscire dalla parete”:

“così l’esposizione incompleta - al modo del rilievo - di un pensiero, di un’intera filosofia, è talora più efficace dell’esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda, questi viene spinto a continuare e a compiere col pensiero ciò che gli si staglia davanti in così forte chiaroscuro, e a superare egli stesso quell’ostacolo che le aveva fino allora impedito di balzar fuori compiutamente”<sup>18</sup>.

Qui emerge chiaramente il nesso inseparabile fra la forma frammento e la necessità dell’*interpretazione*, quello che è stato detto “il pensare ermeneutico”<sup>19</sup>; viene dunque in primo piano il rapporto inscindibile di scrittura e lettura, che implica da parte del lettore difficoltà, fatica e un cammino di comprensione non garantito nel suo esito:

“Io sono *breve*: sono i miei lettori che hanno da diventare lunghi, vasti, per cavare su e abbracciare tutto quanto da me è stato pensato, ‘pensato dietro i pensieri’. - D’altro canto per ‘capire’, in questo caso, vi sono dei presup-

posti alla cui altezza solo i rarissimi attingono: è necessario saper porre un problema al posto giusto, vale a dire nel suo nesso con i problemi che gli sono *attinenti* - e, per far questo, bisogna aver presenti topograficamente gli angoli, le difficili contrade di scienze intere e soprattutto della filosofia stessa”<sup>20</sup>.

L’invito a porre i problemi “al posto giusto” sembra escludere ogni lettura meramente aoristica e strutturalistica: per quanto “monade senza finestre”, adornatamente il frammento nietzscheano “contiene il collettivo”<sup>21</sup>; dunque l’esigenza di cogliere l’unità del pensiero di Nietzsche, affermata, sia pure in modi diversi, da Jaspers<sup>22</sup> e da Heidegger<sup>23</sup>, trova la sua piena legittimazione da parte di Nietzsche stesso. Indicazioni come quella dell’unico pensiero come chiave<sup>24</sup> o dell’unico libro di ogni buono scrittore<sup>25</sup> paiono veri e propri suggerimenti indirizzati ai lettori; la richiesta è ribadita con forza soprattutto nell’epistolario, in cui Nietzsche, stupito per la “congruenza e coerenza logica pervasiva della massa variopinta dei miei libri”<sup>26</sup>, che non costituiscono quindi “un caos di cento questioni arbitrariamente paradossali ed eterodosse” ma rivelano “tutta la logica di una sensibilità filosofica ben determinata”<sup>27</sup>, si dichiara assolutamente certo che a partire da *La nascita della tragedia* “tutto è uno e vuole essere uno”<sup>28</sup>. La conclusione è obbligata: chi legge Nietzsche senza tenere conto di affermazioni come queste cade nell’errore che comunemente si commette nei confronti di Eraclito, non a caso figura ricorrente nei testi del nostro filosofo<sup>29</sup>.

Se dopo questi rilievi torniamo al dilemma di partenza, la *querelle* tra aforisma e sistema, la proposta più credibile appare quella di Karl Löwith, traducibile nell’ossimoro del *sistema in aforismi*:

“La filosofia di Nietzsche non è un sistema unitario chiuso, né una varietà di aforismi smembrati, bensì un sistema in aforismi. La peculiarità della loro forma filosofica caratterizza al contempo il loro contenuto<sup>30</sup>. [...] Se da una lato non si può infatti disconoscere che i suoi scritti consistono di aforismi più o meno sviluppati, dall’altro non si può però negare che Nietzsche abbia progettato la struttura dell’intero, alla luce della quale tutti i frammenti risultano reciprocamente connessi [...]”<sup>31</sup>.

È sul filo di questa suggestione metodologica, non tanto formula da applicare quanto criterio orientativo e *focus imaginarius*, che i testi di Nietzsche saranno interrogati sul problema dello scrivere, nella convinzione che, come dice Jaspers, “Non sarà possibile cogliere l’unità nel pensiero di Nietzsche se non a colui che la consegue con le proprie forze”<sup>32</sup>. E se qualcuno avesse dubbi su un tale modo di leggere, non troppo rispettoso dell’ordito sequenziale di un’opera o della cronologia, ecco un passo che fa per lui:

“Osservi, La prego, come legge in fretta, come gira pagina - sempre allo stesso intervallo di secondi, pagina per pagina. Controlli con l’orologio. Sono tutti pensieri su cui è bene meditare, taluni facili, altri difficili - e lui li gusta tutti allo stesso modo! E lui li legge *uno dopo l’altro* - disgraziato! Come se fosse lecito leggere raccolte di pensieri da cima a fondo!”<sup>33</sup>.

## 2 - FILOSOFIA COME SCRITTURA: IL PROBLEMA DELLO STILE

La questione dello scrivere è avvertita da Nietzsche come costitutiva del proprio filosofare: la scrittura non ha carattere di strumento ma è luogo e orizzonte dell’accadere del pensiero, gli eventi teoretici sono insieme anche eventi linguistici, tanto che risulta impossibile separare forma e contenuto. Nietzsche vive questa sensibilità per l’aspetto formale come segno dell’*artisticità*, a riprova (se qualcuno ne dubitasse) della natura hölderlinianamente *poetante* del suo pensiero:

“Si è artisti solo al prezzo di sentire ciò che tutti i non artisti chiamano ‘forma’ come *contenuto*, come ‘la cosa stessa’. Con ciò ci si ritrova certo in un *mondo capovolto*. Perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale - compresa la nostra vita”<sup>34</sup>.

L’attenzione alla forma diventa, come già in Kierkegaard (ma il modello resta sempre Platone), problema dello *stile*. La *Postilla conclusiva* faceva dell’*avere* uno stile uno dei caratteri distintivi del pensiero dell’esistenza:

“La *forma* del *pensatore* soggettivo, la forma della sua comunicazione, è il suo *stile*. La forma può essere molteplice come i contrasti ch’egli raccoglie in sé. Il ‘quattro e quattr’otto’ del sistema è una forma astratta, la quale perciò deve trovarsi in imbarazzo ogni volta che dev’essere applicata alla realtà concreta”<sup>35</sup>.

Il pensatore soggettivo “non è poeta, non moralista, non dialettico”, anche se per rapportarsi all’esistenza “deve consigliarsi con la poesia, la morale, la dialettica, la religione”<sup>36</sup> e comunicare il suo oggetto “nella forma della possibilità”<sup>37</sup>: di qui la necessità della comunicazione indiretta e la pseudonimia come pensiero “drammatico”, calato in figure.

Anche in Nietzsche la qualità di un pensiero è qualità dello stile (“Migliorare lo stile - ciò significa migliorare il pensiero, e assolutamente nient’altro!”<sup>38</sup>) e rapporto con la situazione esistenziale e la dinamica comunicativa in cui ciascuno è gettato (“Prima di tutto è necessaria la *vita*: lo stile deve *vivere*. Lo stile deve ogni volta essere adeguato *a te*, rispetto a una persona ben determinata, alla quale vuoi comunicare”<sup>39</sup>), anche se si finisce per scrivere sempre e solo per sé<sup>40</sup>.

Lo stile è sensibilità per la forma come vita che si fa linguaggio, poiché le parole hanno un respiro e il discorso vive nelle storie dei suoni:

“La ricchezza di vita si rivela nella ricchezza di gesti. Bisogna *imparare* a sentire tutto come un gesto: la lunghezza o la brevità delle frasi, l’interpunzione, la scelta delle parole, le pause, la successione degli argomenti. [...] Lo stile deve dimostrare che si *crede* ai propri pensieri, che essi vengono da noi non solo pensati ma anche sentiti”<sup>41</sup>.

Le dichiarazioni più esplicite sullo scrivere come *arte dello stile* si trovano, come è noto, in *Ecce homo*, nel capitolo *Perché scrivo libri così buoni*, anche se in qualche caso i passi più illuminanti non sono quelli della versione definitiva ma piuttosto quelli delle stesure preparatorie. Il paragrafo quattro si apre con un brano di singolare pregnanza, che offre molteplici chiavi di ingresso nel laboratorio filosofico di Nietzsche:

“*Comunicare* uno stato, una tensione interna di *pathos*, per mezzo di segni - questo è il senso di ogni stile; e visto che in me la molteplicità degli stati interni è straordinaria, mi trovo ad avere molte possibilità di stile - forse la più molteplice arte dello stile di cui un uomo abbia mai disposto. *Buono* è qualunque stile che comunica realmente uno stato interno, che non si sbaglia sui segni, sul ritmo dei segni, sui *gesti* - tutte le leggi del periodo sono un’arte del gesto. In questo il mio istinto è infallibile”<sup>42</sup>.

Anche qui, come nel passo citato di Kierkegaard, l’idea dello stile si accompagna a quella della pluralità di volti e di voci, della molteplicità infinita dei possibili, e dunque dell’inevitabilità della *maschera*. Proprio la necessità dell’essere maschera, nota Jaspers<sup>43</sup>, getta ombre sul senso dell’opera, che non può esprimere la verità in nessun pensiero e rimane condannata all’ambiguità, alla solitudine dell’incomunicabile. La maschera è il peculiare venire alla forma di ciò che è profondo (“Tutto ciò che è profondo ama la maschera”<sup>44</sup>, indubbia eco eraclitea<sup>45</sup>) e svela il paradosso della comunicazione di una “filosofia da solitario”, quella che “anche se fosse scritta con una zampa di leone, parrebbe sempre una filosofia delle ‘virgolette’”<sup>46</sup>:

“L’eremita non crede che un filosofo - posto che un filosofo sia sempre stato, prima di tutto, un eremita - abbia mai espresso in libri le sue intime ed estreme opinioni: non si scrivono forse libri al preciso scopo di nascondere quel che si custodisce dentro di sé? [...] Ogni filosofia *nasconde* anche una filosofia; ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera”<sup>47</sup>.

Lo stile del solitario è visibilità e trasparenza e insieme velo, solitudine dissimulata, silenzio mascherato in parole anche dove pare turgore espressivo, poiché

“perfino le sue parole più forti e i suoi gridi suonano per così dire ancora come una nuova e pericolosa specie di silenzio, di reticenza”<sup>48</sup>. Questo consegna l’opera e il suo autore al gioco delle maschere e dei personaggi, alla mobilità cromatica delle voci e degli scenari, ad una *teatralità* labirintica che può farsi senza uscita poiché il personaggio-maschera diviene persona-autore e l’autore, come Peter Schlemihl, si accorge di aver venduto la propria ombra:

“Un tale uomo riservato, che istintivamente si serve delle parole per tacere e per celare ed è inesauribile nello sfuggire alla comunicazione, *vuole* ed esige che al suo posto erri nei cuori e nelle menti dei suoi amici una sua maschera; ed anche ammesso che egli non voglia tutto questo, un bel giorno gli si spalancheranno gli occhi sul fatto che a onta di ciò v’è laggiù una sua maschera - e che è bene le cose stiano in questo modo. Ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera: e più ancora, intorno a ogni spirito profondo cresce continuamente una maschera, grazie alla costantemente falsa, cioè superficiale interpretazione di ogni parola, di ogni passo, di ogni segno di vita che egli dà”<sup>49</sup>.

Nietzsche, come si vede, è ben consapevole del suo destino. Teatralità e mascheramento significano volontà di rappresentazione, di *messa in scena* di sé, in una incessante dialettica di sincerità e menzogna che è stata colta con incisività in un aforisma di Giorgio Colli:

“Quanto Nietzsche sia stato commediante già in cuor suo, come aspirazione, lo si vede dai suoi quaderni, dove egli amava tracciare frontespizi per i libri futuri (per quelli che poi scrisse e per molti altri che non scrisse), vergava in bella scrittura titoli e sottotitoli. L’attore prepara il quadro esterno della futura rappresentazione: questo rituale favorisce la sua immedesimazione”<sup>50</sup>.

Nietzsche sottolinea l’aspetto in certa misura non voluto, oggettivo, dell’essere maschera, la necessaria ambiguità della comunicazione filosofica, quasi a ricordare che l’enigma è nelle cose, non lo scegliamo noi: il labirinto è la forma del mondo e dell’anima umana in un presente divenuto illeggibile:

“quale labirintico aspetto hanno le anime nostre e i nostri modi di concepirle [...]! Se noi volessimo ed osassimo un’architettura secondo la modalità delle *nostre* anime (ma siamo troppo vili per questo), nostro modello dovrebbe essere il labirinto”<sup>51</sup>.

L’inevitabilità della maschera indica che la natura dello stile è duplice: da un lato è *positiva*, in quanto *pone* una configurazione testuale, *istituisce* un mondo; dall’altro è *negativa* in quanto *oppone* una barriera, *rifiuta* l’accesso e quindi *esclude*, lascia inesorabilmente e kafkianamente fuori dalla porta. È per questo che chi scrive vuole anche *non* essere compreso:

“Ogni nobiltà di spirito e di gusto si sceglie anche i suoi ascoltatori, quando vuole parteciparsi: scegliendo, traccia al tempo stesso i suoi confini nei riguardi degli ‘altri’. Tutte le leggi più sottili di uno stile hanno qui la loro origine: tengono lontani a un tempo, creano distanza, interdicono ‘l’accesso’, la comprensione, come si è detto - mentre aprono gli orecchi di coloro che d’orecchio ci sono affini”<sup>52</sup>.

In questo la scrittura nietzscheana pretende di ovviare a quello che Platone, nel *Fedro*, aveva indicato come uno dei limiti del discorso scritto: l’incapacità di scegliersi l’interlocutore, il non sapere a chi deve parlare e a chi no<sup>53</sup>.

Ma nelle “molte possibilità di stile” di *Perché scrivo libri così buoni* è anche la radice di quel “carattere sperimentale” del pensiero di Nietzsche che è stato definito “principio del suo fare filosofia”<sup>54</sup>: “Il mio cammino è sempre stato, in tutto e per tutto, un tentativo e un interrogativo” si dice nello *Zarathustra*<sup>55</sup>, e nel cosiddetto “*Ur-Ecce homo*” del 1888<sup>56</sup> si legge: “Fare della propria vita stessa un esperimento - solo questa è *libertà* dello spirito, ciò mi divenne più tardi filosofia”<sup>57</sup>. La filosofia sperimentale del “tentatore”<sup>58</sup> diviene *sperimentalismo* linguistico, disseminazione di mutamento e di instabilità nelle strutture testuali, ricerca dell’inaudito e dell’inesplorato penetrata nel cuore stesso della tensione espressiva. È lo spirito di *avanguardia*, quel “momento violento del nuovo”<sup>59</sup> come rifiuto dell’invarianza e della tradizione che Adorno ha indicato fra i caratteri costitutivi dell’arte contemporanea. Da notare che Adorno sottolinea con forza che si tratta di una tendenza oggettiva, non riducibile al sentire soggettivo o alla conformazione psicologica degli artisti<sup>60</sup>. Anche Nietzsche, mentre afferma “io sono l’opposto di un *décadent*: perché non ho descritto altri che *me stesso*”<sup>61</sup> e ribadisce che un “uomo ben riuscito” è “sempre in compagnia di se stesso, che tratti con libri, uomini o paesaggi”<sup>62</sup>, si schiera decisamente contro ogni interpretazione riduzionista in senso psicologista-biografico<sup>63</sup>, in cui vede il rifiuto pregiudiziale e l’incapacità degli interpreti di misurarsi con i suoi scritti, di leggerli per se stessi e non come semplici documenti di una cronaca spicciola, magari di una patologia mentale o sessuale. Lo stile infatti non è immediatezza di effusione, fuoriuscita di magma, disordine espressivo e ipertrofia della soggettività, ma è costrizione, “vincolata disciplina e compiutezza” in cui la natura è “stilizzata” cioè “vinta e ridotta in servitù”<sup>64</sup>. Il troppo sentimento corrompe lo stile: la grande arte è trasfigurazione, “semivisibilità del sentimento”, tendenza a “trattenere il sentimento sulla sua via e non lasciarlo correre *del tutto* alla fine”<sup>65</sup>.

«“Dare uno stile” al proprio carattere - è un’arte grande e rara! L’esercita colui che abbraccia con lo sguardo tutto quanto offre la sua natura in fatto d’energie e debolezze, e che inserisce quindi tutto questo in un piano artistico, finché ogni cosa non appare come arte e ragione, e perfino la debolezza in-

canta l'occhio. Qui si è aggiunta una gran quantità di natura secondaria, là si è eliminato un frammento di natura primaria: in tutti e due i casi, con un lungo esercizio e un lavoro quotidiano. Qui il brutto che non si lascia sopprimere resta nascosto, là lo si è trasformato in sublime. Molto dell'indeterminato che riluttava ad assumere forma è stato messo da parte e utilizzato in funzione prospettica: esso dovrà accennare ad altro, a qualcosa di lontano e di incommensurabile. Infine, quando l'opera è compiuta, si rivela che fu la costrizione imposta da uno stesso gusto a dominare e a plasmare nel grande come nel piccolo: se il gusto era buono o cattivo, ha meno importanza di quel che si pensi - è sufficiente che esso sia un gusto unitario!"<sup>66</sup>.

Lo stile è capacità di risolvere l' "esigenza antagonistica della forma"<sup>67</sup>, lavoro su un materiale che resiste all'intenzione formativa: esso è lotta contro le parole reificate, divenute ossee come dadi<sup>68</sup>, pronte a sbarrare il passo come macigni:

"Le parole ci impediscono il cammino. Ovunque i primitivi stabilivano una parola, credevano di aver fatto una scoperta. Ma come diversamente stavano le cose in verità! Essi avevano toccato un problema e, illudendosi di averlo risolto, avevano creato un ostacolo alla sua risoluzione. Oggi, ad ogni conoscenza, si deve inciampare in parole dure come sassi, eternizzate, e invece di rompere una parola ci si romperà una gamba"<sup>69</sup>.

La scrittura è confronto con la materialità della parola, con il suo ritagliarsi nell'universo dei suoni, con le multiformi trame dei suoi significati. Ne *Il vian-dante e la sua ombra*, 119 si legge che "Ogni parola ha il suo odore: c'è un'armonia e disarmonia degli odori e dunque delle parole"<sup>70</sup>; e ancora più chiara è la stesura preparatoria: "Una parola scelta vuole avere attorno a sé il suo corteggio di parole, e il suo aroma e profumo"<sup>71</sup>. Ma anche le vicende semantiche hanno il loro peso: il frammento 4[273] del 1880 indica come compito del pensatore il misurarsi con la lingua divenuta *indistinta* perché nella delimitazione dei concetti non si è coltivato il bisogno di determinazioni precise, e si è invece lasciato il campo "a una tremenda *mancaza di chiarezza*"<sup>72</sup>.

Nella prospettiva di Nietzsche, scrivere è anche e soprattutto lottare contro la routine della lingua tedesca. Se infatti negli scrittori *classici* "la lingua e la parola sono morte; l'animale nella conchiglia non vive più, e così essi allineano conchiglia a conchiglia", i *grandi* scrittori "plasmano la lingua, facendola vivere o rivivere per il loro modo di trattarla"<sup>73</sup>. Il problema si pone fin dal 1875: nel frammento 11[40] la riflessione sulla lingua delle composizioni poetiche di Wagner porta Nietzsche ad individuare difetti e pregi dell'idioma tedesco dei suoi tempi. Gli inconvenienti sono visibili nella degenerazione e nell'infacchiamento della lin-

gua per le deformazioni subite nel corso dei secoli, "per i verbi ausiliari e le molteplici perdite e mutilazioni nella designazione dei casi, per il macchinoso e pesante uso delle particelle nella nostra sintassi". I pregi consistono nella "antichissima originarietà e inesauribilità", nella "forza sonora delle sue radici, nelle quali trova, contrariamente che nelle lingue estremamente derivate e artificiosamente retoriche delle nazioni romanze, una mirabile vicinanza e preparazione alla musica"<sup>74</sup>. In *Al di là del bene e del male* si individua il difetto principale dello stile tedesco nella mancanza di orecchio:

"Quanto poco lo stile tedesco abbia a che fare con i suoni e con le orecchie lo dimostra il fatto che proprio i nostri buoni compositori scrivono male. Il tedesco non legge ad alta voce, non legge per l'orecchio, ma soltanto con gli occhi: con ciò ha messo le sue orecchie nel cassetto"<sup>75</sup>.

Perciò i libri scritti in tedesco sono una tortura "per colui che ha il *terzo* orecchio", poiché ciò che i tedeschi chiamano libro è in realtà il volgersi lento di una "palude d'accordi senza armonia, di ritmi senza danza"<sup>76</sup>. Inoltre i tedeschi sono cattivi lettori, poiché non sanno prestare ascolto all'*arte* dello scrivere. Dal momento che la sola specie di eloquenza pubblica esistita in Germania era quella della predicazione religiosa, solo il predicatore aveva "una coscienza nelle sue orecchie" e sapeva "quanto pesa una sillaba e quanto una parola, in che modo una frese batte, balza, cade, corre, conclude"; perciò il capolavoro della prosa tedesca è l'opera del suo massimo predicatore, ossia la traduzione della *Bibbia* di Lutero, l'unico libro cresciuto "nell'intimo dei cuori tedeschi"<sup>77</sup>.

Il frammento 8[4] 1875 indica fra i "piani di ogni specie" gli "studi preliminari per una teoria dello stile"<sup>78</sup> abbozzata in un gruppo di frammenti del 1876<sup>79</sup> che contengono una serie di dettagliate osservazioni sulle strutture morfologiche e sintattiche del tedesco. Nel frammento 15[3] si afferma che è arrivato il momento "di occuparsi finalmente in modo artistico della lingua tedesca", con un impegno simile a quello profuso dagli oratori greci verso il proprio idioma:

"Oggi tutti i barattoli di colore - sino allo stile tedesco di Lutero - sono pronti all'uso: è necessario soltanto l'intervento del vero pittore e del vero colorista"<sup>80</sup>.

Questo è dunque il compito che Nietzsche riserva a se stesso, e che ritiene di avere svolto al meglio soprattutto nello *Zarathustra*:

"Prima di me non si sapeva che cosa si può fare con la lingua tedesca, - che cosa si può fare col linguaggio in genere"<sup>81</sup>.

A proposito del tedesco di Nietzsche rivestono grande interesse le osservazioni di Ladislao Mittner, che nella sua *Storia della letteratura tedesca* afferma:

Nietzsche giurò a se stesso di creare, concentrando tutta la forza del suo temperamento, una nuova lingua tedesca: ‘calma, semplicità, grandezza’; e creò veramente questa lingua, seppure soltanto nella perfezione del frammento”<sup>82</sup>.

Nietzsche mostra, secondo Mittner, la volontà di stupire il lettore utilizzando tutti i mezzi della sintassi e dell’ortografia: costruisce la proposizione secondo una struttura a sorpresa, “che finge di voler dire una cosa e d’improvviso dice una cosa diversissima, spesso proprio l’opposto”, sfruttando le possibilità offerte in tedesco dalla posizione finale del verbo e dalla negazione; si avvale della linea d’interruzione e del corsivo, “che spezzano bruscamente ed anche capovolgono il pensiero appena iniziato”<sup>83</sup>.

Il punto d’arrivo di questo sperimentalismo linguistico è quello che Nietzsche ha chiamato *il grande stile*, attribuendone il senso ad Alfieri<sup>84</sup> e ritenendo di averlo realizzato soprattutto nella terza parte dello *Zarathustra*:

“L’arte del *grande* ritmo, il *grande stile* del periodare, per esprimere un immenso su e giù di passione sublime, sovrumana, questo è stato scoperto per la prima volta da me; con un ditirambo come l’ultimo del *terzo Zarathustra*, intitolato ‘I sette sigilli’, ho volato migliaia di miglia al di sopra di tutto ciò che finora si chiamava poesia”<sup>85</sup>.

Il grande stile “disdegna di piacere, dimentica di persuadere. Comanda, vuole”<sup>86</sup>: è volontà di potenza che si esprime nel dominio di sé, nella capacità di dare forma all’indeterminato:

“Dominare il caos che si è, costringere il proprio caos a diventare forma: a diventare logico, semplice, univoco, matematica, legge: è questa, qui, la grande ambizione”<sup>87</sup>.

Il grande stile, “senso per il poco e lungo” che disprezza la bellezza “piccola e breve”<sup>88</sup>, risolve l’antagonismo della forma nel naturale convergere delle spinte dissonanti, in una sintesi non estorta ai materiali ma da essi ottenuta senza violenza; e nasce “quando il bello riporta vittoria sull’immane”<sup>89</sup>:

“La ragione per la quale la ‘bellezza’ ha per l’artista un valore che va al di là di ogni gerarchia, è che nella bellezza i contrasti sono domati, ciò che è il più alto segno della potenza, ossia rispetto alla contrapposizione, e fra l’altro senza tensione: che non occorra più nessuna violenza, che tutto *segua, obbedisca* con tanta docilità, facendo all’obbedienza il viso più amabile - ciò delizia la volontà di potenza dell’artista”<sup>90</sup>.

### 3. I CARATTERI DELLA SCRITTURA

La scrittura di Nietzsche, esercizio ed esperimento di “molteplice arte dello stile”, assume tonalità e movenze differenti, a mio avviso riconducibili a quattro aspetti o caratteri fondamentali.

Il primo aspetto è la *plurivocità*, il *carattere stratificato*: come ha notato Giangiorgio Pasqualotto, nei testi nietzscheani i pensieri e le immagini sono “risultati di formazioni precedenti, di lunghe gestazioni”, e anche quelle che paiono intuizioni fulminee sono in realtà “esiti di sedimentazioni lontane, di lente trasformazioni e di combinazioni spesso casuali”<sup>91</sup>. Una profondità e una gestazione che si colgono nel confronto fra le opere compiute e gli innumerevoli *Frammenti postumi*, certamente testi-per-caso ma comunque finestre aperte sul laboratorio concettuale e linguistico del filosofo. Giorgio Colli ha parlato, a proposito della composizione dello *Zarathustra*, di un Nietzsche che per anni “elaborò, scarnificò le sue sentenze, i suoi aforismi lampeggianti”, “pazientemente raccolse il suo orzo triturato”<sup>92</sup> combinandolo variamente fino a fonderlo nel *continuum* dell’opera. Ogni scritto nietzscheano va letto come testualità *in fieri*, opera *aperta* anche quando è provvisoriamente conclusa, studio preparatorio di quel “libro unico” che forse è impossibile scrivere.

Il secondo carattere è l’*impersonalità* o *automatismo*: la scrittura nietzscheana non è espressione di un soggetto coscientemente orientato alla comunicazione ma tende, per così dire, a *scrivere se stessa*. Più volte Nietzsche si è detto convinto del carattere inconscio, irriflesso, in gran parte involontario del pensare e dello scrivere. Gli esempi più noti sono il grido de *La visione e l’enigma*, che “gridò da dentro di me”<sup>93</sup>, e il pensiero dell’eterno ritorno che lo sorprende nell’agosto 1881, come si racconta in *Ecce homo*:

“Camminavo in quel giorno lungo il lago di Silvaplana attraverso i boschi; presso una possente roccia che si levava in figura di piramide, vicino a Surlei, mi arrestai. Ed ecco giunse a me quel pensiero”<sup>94</sup>.

Ma il tema della genesi involontaria del pensiero, del suo provenire dalle profondità inesplorate e abissali dell’io, si ritrova in numerosi passi ed è disseminato un po’ ovunque nella produzione nietzscheana. Il pensiero, come la parola, è “semplicemente un segno”<sup>95</sup>, sta per altro, rinvia ad un fondo istintivo che ne rivela il carattere gestuale:

“Bisogna considerare i nostri pensieri come *gesti*, corrispondenti ai nostri istinti, come tutti i gesti”<sup>96</sup>.

Questo accade anche nel caso di quell’esercizio consapevole del pensiero che è la filosofia, dal momento che il filosofo “viene colto dai suoi stessi pensieri quasi dal di fuori”<sup>97</sup>:

“il pensiero cosciente di un filosofo è per lo più segretamente diretto dai suoi istinti e costretto in determinati binari”<sup>98</sup>.

Il pensiero è paradossalmente anche una forma di cecità, se nell’ aforisma 287 de *La gaia scienza*, intitolato appunto *Piacere d’esser ciechi*, il viandante dice alla sua ombra che i pensieri “devono farmi sapere dove mi trovo: ma non devono rivelarmi *dove vado*”<sup>99</sup>. Il frammento 38[1] 1885 esprime chiaramente lo iato fra l’esperienza del pensare e la soggettività, il carattere *impersonale e oggettivo* del pensiero, in una sorta di rovesciamento del *cogito* cartesiano:

“Nella forma in cui viene, il pensiero è un segno che può significare molte cose e che ha bisogno di un’interpretazione o, più esattamente, di una volontaria restrizione e delimitazione, per diventare infine univoco. Esso affiora in me - da dove? per quale ragione? Non lo so. Viene, indipendentemente dalla mia volontà, di solito ravvolto e oscurato da una folla di sentimenti, desideri, avversioni, e anche da altri pensieri, mal distinguibile, molto spesso, da un ‘volere’ o un ‘sentire’. Lo si isola da questa moltitudine, lo si ripulisce, lo si fa stare sulle sue gambe, si guarda come si regge, come cammina, e tutto ciò con una stupefacente rapidità e senza tuttavia avere affatto il senso della fretta: *chi* fa tutto ciò? Non lo so e sono allora certamente più spettatore che autore di questo fatto”<sup>100</sup>.

È la nostra abitudine a non tematizzare il meccanismo logico mentre è in atto che non ci fa rendere conto della natura equivoca e fluida del pensiero, in cui “si esprime a segni qualcosa del nostro stato complessivo”<sup>101</sup>, e della sua costitutiva pluralità, poiché nel pensare sembra “ogni volta implicata una moltitudine di personaggi”<sup>102</sup>. La stessa involontarietà caratterizza il pensiero e la sua formulazione in parole:

“Per i pensieri valgono le stesse cose che per i movimenti fisici: devo attendere se accadono, anche se li voglio [...]. In occasione di una frase, la memoria tenta di *attaccare* qualcosa di pertinente alle singole parole, e il nostro giudizio decide se la cosa vi si adatta e in che modo. Così, il piede cerca una gran quantità di posizioni nell’attimo in cui si inciampa. Noi scegliamo dagli embrioni di pensiero che così improvvisamente emergono: allo stesso modo che dalle parole a nostra disposizione rinchiudiamo i nostri pensieri in formule. L’elemento più essenziale del processo avviene al di sotto della nostra coscienza”<sup>103</sup>.

In altri frammenti del 1879-1880 si mette in evidenza la casualità degli intrecci tra pensiero, parola e immagine:

“L’incontro *casuale* di due parole o di una parola e di uno spettacolo è l’origine di un pensiero nuovo”<sup>104</sup>.

“Dinanzi alla nostra mente sono continuamente delle parole, di qui si formano i pensieri; davanti all’occhio continuamente, innumerevoli figure...”<sup>105</sup>.

Così quanto scrive Blanchot in margine alle annotazioni di Schlechta<sup>106</sup>, che cioè l’opera di Nietzsche si forma per cristallizzazione di una pluralità di pensieri riuniti dalla forza di attrazione di un titolo in un insieme più ampio, processo che si compie con straordinaria rapidità in cui “l’opera si fa istantaneamente visibile e presente”<sup>107</sup>, risulta confermato da un’indicazione de *Il viandante e la sua ombra*:

“Non voglio leggere più nessun autore di cui si noti che volle fare un libro: ma solo quelli i cui pensieri divennero improvvisamente un libro”<sup>108</sup>.

Nella medesima direzione vanno le riflessioni sull’ispirazione artistica e sul genio. La cosiddetta ispirazione è in realtà lo straripare improvviso della forza creativa “rimasta per un certo tempo ingorgata” e senza possibilità di defluire: dalla rapidità e subitaneità del deflusso deriva l’illusione di un’espressività immediata, “senza precedente travaglio interiore”<sup>109</sup>. Quanto al genio, non è una qualità individuale ma “il risultato conclusivo del lavoro accumulato di generazioni”<sup>110</sup> ed è una sorta di paradossale incontro di casualità e necessità:

“Il genio come un granchio cieco, che procede sempre tentoni in tutti i sensi e *per caso* agguanta qualcosa; ma non procede tentoni per agguantare bensì perché le sue membra si muovono necessariamente qua e là”<sup>111</sup>.

L’ultima parte del frammento introduce il terzo carattere della scrittura nietzscheana, che deriva direttamente dal secondo, ossia la *necessità*. Come i concetti filosofici non sono “niente di arbitrario, niente che si sviluppi di per sé” ma crescono insieme “in reciproca relazione e affinità” e, per quanto sembrano comparire all’improvviso e per caso nella storia del pensiero, in realtà rientrano in un sistema, in uno schema fondamentale delle possibili filosofie, “allo stesso modo di tutti i membri della fauna di una parte della terra”<sup>112</sup>, così nell’esperienza della scrittura “tutto si offre come l’espressione più vicina, più giusta, più semplice”<sup>113</sup>, che non lascia scelta:

“Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda da chi ci sia dato; un pensiero brilla come un lampo, con necessità, senza esitazioni nella forma - io non ho mai avuto scelta”<sup>114</sup>.

Il carattere necessario di uno scrivere “senza esitazioni nella forma” si traduce anche nell’esperienza dell’oggettività dello scritto, che una volta configurato diviene quasi indipendente dal suo autore, gli sta di fronte nell’*alterità* dell’opera che vive senza di lui, tanto che egli “deve chiuder bocca, quando apre bocca la sua opera”<sup>115</sup>:

“È cosa che non finisce mai di sorprendere uno scrittore il fatto che il libro, non appena si sia staccato da lui, continui a vivere una vita per conto proprio; per lui è come se la parte distaccata di un insetto proseguisse il suo cammino. Forse egli lo dimentica quasi del tutto, forse si eleva al di sopra delle idee espresse nel libro, forse anche non lo capisce più e ha perduto le ali con le quali volava allora, quando concepì quel libro: intanto quello si cerca i suoi lettori, infiamma esistenze, allietta, spaventa, genera nuove opere, diviene l'anima di proponimenti e di azioni - insomma: vive come un essere dotato di spirito e anima e tuttavia non è un uomo”<sup>116</sup>.

Il libro conquista la sola possibile immortalità, quella del movimento, per cui “ciò che una volta ha mosso, è incluso ed eternato nella catena totale dell'essere, come un insetto nell'ambra”<sup>117</sup>. Come una sorta di vampiro, incorpora e prosciuga tutte le energie vitali dell'autore, che invecchiando vede il tempo manomettere e distruggere il suo corpo e il suo spirito ma gioisce per aver “messo al sicuro in opere” il meglio di sé: “egli stesso ormai non rappresenta altro che la grigia cenere, mentre dappertutto il fuoco viene salvato e propagato”<sup>118</sup>.

Il quarto carattere della scrittura di Nietzsche è l'*acusticità*: se lo stile è questione “di orecchie”, lo scrivere presuppone il primato dell'*ascolto*, che si esprime, oltre che nella ossessiva frequenza delle metafore acustiche, in una continua tensione del linguaggio verso l'*oralità* e verso un rapporto privilegiato con la *musica*.

L'*oralità* si configura come modello sotterraneo del discorso scritto, poiché questo “manca dell'*accentuazione*, e perciò di un mezzo straordinario per ottenere la comprensione”<sup>119</sup>. Dalla necessità di compensare questa carenza nasce la specificità dello scritto rispetto al parlato:

“la lingua scritta deve essere più chiara, più breve, meno ambigua, ma il suo grande sforzo consiste nel fare ancora sentire in qualche modo le passioni dell'*accentuazione*. Domanda: com'è che si può porre in rilievo una parola, senza ricorrere all'aiuto del suono (dato che non si possiedono segni di questo suono)? Seconda domanda: com'è che si può porre in rilievo una parte di una proposizione? Sotto molti aspetti, bisogna scrivere diversamente da come si parla. La chiarezza è la riunione di luce e di ombra”<sup>120</sup>.

Come si vede, queste osservazioni sui rapporti fra oralità e scrittura aprono uno spiraglio sulla logica compositiva degli scritti di Nietzsche: non è un caso che il frammento in questione appartenga al gruppo di frammenti del 1876 dedicati, come sopra si diceva, alla teoria dello stile e alla riflessione sui problemi morfologici e sintattici posti dall'uso della lingua tedesca. Nel frammento 1[45] del 1882

si dice esplicitamente che “lo scrittore deve, in generale, avere come modello un modo *molto espressivo* di dire le cose”<sup>121</sup>, dunque un modello di oralità.

Il rapporto con la musica è un altro filo conduttore della riflessione e della pratica stilistica di Nietzsche. Illuminante a questo riguardo è l'aforisma 246 di *Al di là del bene e del male*: la polemica contro l'incapacità dei tedeschi di essere buoni scrittori e lettori diventa occasione per esporre una vera *teoria della lettura*, che si modella sull'*ascolto musicale*. Leggere infatti richiede capacità di auscultazione del testo fin nelle pieghe più sottili del suo andamento ritmico: per comprendere un periodo occorre non fraintenderne il “tempo” e quindi non avere dubbi “sulle sillabe ritmicamente decisive”; è necessario

“che si senta come voluta e quindi come affascinante la rottura di una simmetria troppo rigorosa, che si tenda l'orecchio sottile e paziente a ogni *staccato*, a ogni *rubato*, che si indovini il senso nella successione delle vocali e dei dittonghi e con quale delicatezza e ricchezza essi possono colorirsi e cangiare di tonalità nella loro sequenza [...]”<sup>122</sup>.

Se non si ha orecchio per tutto questo, i contrasti di stile non vengono percepiti “e i più sottili artifici sono come *prodigati* ai sordi”<sup>123</sup>. La musicalità è stata rivendicata dallo stesso Nietzsche come caratteristica dello stile di *Zarathustra*, opera che nella lettera del 2 aprile 1883 a Peter Gast si chiede di annoverare sotto la voce “sinfonie”:

“Forse si può considerare come musica tutto lo *Zarathustra*; e certamente un suo presupposto fu una rinascita nell'arte dell'*ascoltare*”<sup>124</sup>.

Pasqualotto ha parlato, a questo riguardo, di una genesi dello *Zarathustra* dall'esperienza di uno spontaneo ascolto polifonico: la *polifonia*, carattere fondamentale dell'opera, si traduce spesso a livello narrativo in *policromia*<sup>125</sup>. Secondo Mittner la musicalità è una costante dello stile di Nietzsche, il cui preteso illuminismo o intellettualismo “è sempre liricizzato e musicalizzato o, quel che dice lo stesso, la sua ispirazione lirico-musicale è resa sempre intellettualistica, se non altro, da un troppo evidente sforzo di comporre un quadro o almeno un mosaico”<sup>126</sup>. Il complesso e sofferto rapporto con Wagner è più importante di quel che si crede per la comprensione della scrittura nietzscheana:

“Ciò che egli disse di Wagner miniaturista di sfumature psicologiche vale per lui come per Wagner, più che per Wagner. Nietzsche riassume un sistema in un aforismo buttato là con incurante spavalderia e pure con estrema precisione, come riassume un poema sinfonico in una fugace e quasi furtiva annotazione coloristica. I migliori frammenti filosofici e le migliori liriche di Nietzsche sono un intarsio di frammenti, in cui ogni membro produce una vibrazione a sorpresa e l'insieme dei membri produce una sorpresa diversa

e più complessa, che è poi lo scopo vero dell'intero frammento o dell'intera lirica. Il procedimento è già nettamente impressionistico ed all'impressionismo si avvicina progressivamente anche la struttura sempre più libera delle opere<sup>127</sup>.

Nel testo nietzscheano, pertanto, i frammenti “risultano talora collegati molto organicamente, come i motivi wagneriani nel contesto della melodia infinita”<sup>128</sup>: melodia infinita che Mittner, con intuizione felicissima, definisce “il correlativo estetico del concetto dell'eterno ritorno”<sup>129</sup>.

Musicalità significa essenzialmente *ritmo*, ed è per questo che lo scrittore di prosa, pur senza entrare nel poetico, deve tuttavia mantenere una costante attenzione verso la poesia, poiché “solo sotto gli occhi della poesia si scrive in buona prosa”<sup>130</sup>:

“Il ritmo del buono scrittore di prosa consiste nello sfiorare la poesia senza mai sconfinare nella poesia. Senza un sentimento e una capacità poetica raffinata, non è possibile avere questo ritmo”<sup>131</sup>.

#### 4 - GENERI E FORME

L'enigma della scrittura nietzscheana si complica se la si interroga dal punto di vista dei generi. Quali sono le forme peculiari in cui Nietzsche ha scelto di esprimersi? Vi sono generi privilegiati? È lecito parlare, come fanno alcuni, di una logica comunque aforistica?<sup>132</sup> Qual è lo statuto formale dello *Zarathustra*? Sono domande a cui non è semplice dare una risposta plausibile, ossia che resti tale alla prova dei testi.

Le forme che Nietzsche menziona esplicitamente in riferimento alla propria pratica di scrittura sono tre: *canzone* o *ditirambo*, *aforisma*, *sentenza*. Un problema a parte, come si vedrà, è costituito da *Così parlò Zarathustra*, che per il suo autore oscilla fra le definizioni di “sinfonia” (lettera 2/4/1883 a Peter Gast) e di “composizione poetica”, *Dichtung* (lettera 11/2/1883 a Franz Overbeck), ma che con ogni probabilità, e nonostante qualche voce contraria anche autorevole<sup>133</sup>, è da assegnare alla forma del *racconto-parabola*. A ciascuna delle quattro forme bisognerà dedicare qualche breve considerazione.

Per quanto concerne la produzione propriamente poetica di Nietzsche, e dunque la canzone (*Canzoni del principe Vogelfrei*<sup>134</sup>) o il ditirambo (*Ditirambi di Dioniso*<sup>135</sup>), occorre anzitutto ricordare le osservazioni di Mittner, secondo il quale la costante dell'opera nietzscheana è “la sincronia di un lirismo ditirambico e dell'annotazione da *'esprit libre'* specificamente illuministica o almeno operante con procedimenti illuministici”<sup>136</sup>. Il “lirismo ditirambico” sarebbe dunque piut-

tosto una disposizione costante della parola di Nietzsche a prescindere dal suo farsi in un genere. Una affermazione come questa si accorda con le dichiarazioni riportate in precedenza sui rapporti fra prosa e poesia, per le quali il poetico sembra un territorio confinante ma vietato, poiché la buona prosa si costituisce in una guerra segreta con la poesia. Se questo è vero finisce per avere ragione Giorgio Colli, che nelle note ai *Ditirambi di Dioniso* dichiara senza mezzi termini il carattere non autonomo della poesia di Nietzsche:

“Del resto Nietzsche, a parte gli episodici *Idilli di Messina*, non pubblicò versi se non per un fine architettonico, ad accentuare un elemento di gioco-sità e lievità, oppure ad allentare una tensione in modo effusivo, nell'ambito di elaborati scritti in prosa. Nella sua opera la poesia è collaterale, al più complementare”<sup>137</sup>.

La funzione complementare della poesia propriamente detta (ma ricordiamoci che il pensiero *poetante* è tale proprio per la mobilitazione dei confini e la *contaminatio* dei generi), che accompagna e sorveglia la scrittura in prosa, pare terminare, a detta di Colli, proprio con i *Ditirambi di Dioniso*, scritti alla vigilia dello sprofondamento nella follia: come se il congedo dalla verità aprisse la strada “alla menzogna della poesia”<sup>138</sup>, in uno sdoppiamento visionario del personaggio Nietzsche testimoniato dall'uso del “tu” e dalla forma pseudo-dialogica assunta dal linguaggio lirico.

Le cose paiono meno enigmatiche per quanto concerne la scelta dell'aforisma. La scrittura di Nietzsche sembra atteggiarsi, a detta dello stesso filosofo, secondo una logica e un'architettura consapevolmente aforistiche, dunque all'insegna di una poetica della *brevitas*:

“Nei libri di aforismi come i miei stanno, tra e dietro i brevi aforismi, tante cose lunghe proibite e catene di pensieri; tra cui parecchie cose che potrebbero riuscire piuttosto problematiche a Edipo e alla sua Sfinge. Saggi non ne scrivo: i saggi sono per gli asini e per i lettori di riviste. E tanto meno discorsi”<sup>139</sup>.

È paradossale, dinanzi a un così deciso rifiuto del saggio da parte di Nietzsche, che proprio le caratteristiche della forma *saggio* evidenziate da Adorno<sup>140</sup> corrispondano singolarmente ai modi dello scrivere del nostro filosofo: il saggio vuole rendere eterno il caduco e “si libera dell'idea tradizionale di verità”<sup>141</sup>, accoglie in sé l'istanza antisistemica<sup>142</sup> e procede “con metodica non metodicità”<sup>143</sup>, pensa in frammenti e “trova la propria unità attraverso le fratture”<sup>144</sup>, nel campo di forze in cui elementi discreti e differenziati “si cristallizzano in configurazione”<sup>145</sup>, “sfiora la logica della musica [...] per restituire al linguaggio parlato ciò che la tirannide della logica discorsiva gli aveva tolto”<sup>146</sup>, “si ribella all'idea di

opera fondamentale<sup>147</sup> e in quanto forma affine tanto alla teoria quanto all'arte<sup>148</sup> trova nell'eresia "la sua legge formale più intima"<sup>149</sup>. A riprova del fatto che non si tratta di un'idea peregrina, Adorno cita l'invito dell'ultimo Nietzsche a dire di sì a un unico istante e in esso a tutta l'esistenza come criterio che il saggio assume per giudicare l'esistente...<sup>150</sup>

Secondo Wolff la filosofia di Nietzsche trova nella forma aforistica la sua espressione naturale, l'unica capace di accogliere la paradossale unità di uno scrivere *plurale*, per frammenti isolati e autonomi:

"L'aforisma è l'unica forma congeniale a Nietzsche: i suoi pensieri si presentano sotto forma di lampeggiamenti autonomi che promanano, sì, da un'unica mente, ma che all'esterno appaiono senza alcun legame diretto fra di loro; sono come monadi senza finestre, compaginate in un tutto unitario non da reciproche giustificazioni logiche, bensì da una sorta di interna armonia prestabilita"<sup>151</sup>.

Un'affermazione del genere pare a volte suffragata da Nietzsche stesso, ad esempio nel paragrafo primo di *Quel che devo agli antichi*, in cui dichiara che il suo "senso dello stile, dell'epigramma come stile si destò quasi in un attimo al contatto con Sallustio"<sup>152</sup>. Qui parrebbe profilarsi una identificazione dello stile epigrammatico con lo stile *tout court*, e nelle note su Orazio che concludono il paragrafo il riferimento alla *brevitas* sembra farsi ancora più esplicito:

"Non ho mai provato, fino a oggi, in nessun poeta, lo stesso rapimento artistico che mi dette, fin da principio, un'ode di Orazio. In certe lingue quel che lì è raggiunto non lo si può neppure *volere*. Questo mosaico di parole in cui ogni parola come risonanza, come posizione, come concetto fa erompere la sua forza a destra, a sinistra e sulla totalità, questo *minimum* nell'estensione e nel numero dei segni, questo *maximum*, in tal modo realizzato, nell'energia dei segni - tutto ciò è romano e, se mi si vuol credere, *nobile par excellence*"<sup>153</sup>.

L'ambizione di Nietzsche è ottenere l'altezza dell'elocuzione ("uno stile romano, l'*aere perennius*' nello stile"<sup>154</sup>) con il minimo di estensione, in una produzione segnica, per dirla alla Lotman, "ad alta densità informativa", che dunque andrebbe verso l'aforisma e la forma frammento. Che solo in questa veste il linguaggio possa divenire in qualche modo scrittura *definitiva*, quasi *assoluto fonico e semantico*, è suggerito dall'aforisma 51 delle *Scorribande di un inattuale*:

"Creare cose su cui il tempo prova invano i suoi denti; affaticarsi, nella forma e nella *sostanza*, per una piccola immortalità - io non sono mai stato abbastanza modesto per pretendere qualcosa di meno da me stesso. L'aforisma, la sentenza, in cui tra i Tedeschi sono il primo maestro, sono le

forme dell'"eternità"; la mia ambizione è quella di dire in dieci proposizioni quel che ogni altro dice in un libro - quel che ogni altro *non* dice in un libro..."<sup>155</sup>.

La "piccola immortalità", non lo si dimentichi, è quella dell'insetto imprigionato nell'ambra. L'aforisma pare dunque l'opzione espressiva fondamentale dello scrivere nietzscheano, tanto che Giorgio Penzo può affermare "Non c'è dubbio che Nietzsche trovi spesso soprattutto nell'espressione aforistica, dove convergono ad un tempo il filologo, il filosofo e il poeta"<sup>156</sup>; e d'altro canto lo stesso Nietzsche si è definito maestro in questa forma, e in una lettera a Rohde del 22 febbraio 1884 ha dichiarato di vedere in ciò la terza conquista della lingua tedesca dopo Lutero e Goethe.

Quanto alla sentenza, in *Umano troppo umano* e nella coeva produzione di frammenti si trovano affermazioni che ne evidenziano le caratteristiche e la peculiare ambiguità:

"*Elogio della sentenza*. Una buona sentenza è troppo dura per il dente del tempo e non viene consumata neanche da tutti i secoli, benché serva da nutrimento a ogni epoca: in tal modo essa rappresenta il grande paradosso della letteratura, l'imperituro in mezzo al mutevole, l'alimento che rimane sempre apprezzato, come il sale, e mai, come persin questo, diventa insipido"<sup>157</sup>.

Come l'aforisma, la sentenza resiste al logorio del tempo, *scriptura minima* eternata nell'ambra, e questo le conferisce un aspetto insieme antico e familiare, come di un'ancestrale profondità alla quale si sente di appartenere:

"Gli inesperti credono sempre, quando una sentenza appare loro subito chiara con la sua semplice verità, che essa sia vecchia e nota, e guardano di traverso l'autore, come se avesse voluto rubare il patrimonio comune di tutti [...]"<sup>158</sup>.

Non è facile misurarsi come lettori con la forma sentenza, che nella sua brevità lapidaria dice e insieme nasconde, apre e dissimula, scrittura oracolare e maschera per eccellenza, come rivela il richiamo ad Eraclito:

"Una sentenza è l'anello di una catena di pensieri: essa richiede che il lettore ristabilisca questa catena con mezzi propri: ciò vuol dire pretendere moltissimo. Una sentenza è un atto di presunzione. Oppure è una precauzione: come sapeva Eraclito. Per essere gustata, una sentenza deve prima essere agitata e mescolata con altro materiale (esempi, esperienze, storie). La maggior parte delle persone non lo capisce, e per questo nelle sentenze si possono enunciare senza pericolo cose pericolose"<sup>159</sup>.

L'affinità della sentenza e dell'aforisma si mostra anche in rapporto alla questione della lettura. Proprio il ruolo del lettore, che non può mai essere passiva fruizione di una comunicazione interamente oggettivata nel testo ma "viene messo in movimento dall'autore"<sup>160</sup>, fa emergere la caratteristica fondamentale, l'elemento decisivo che sta alla base dell'opzione di Nietzsche per queste due modalità di scrittura: sono forme che strutturalmente *necessitano di interpretazione*, quindi le più adeguate per l'espressione di un *pensiero ermeneutico*. L'interpretazione non è un'aggiunta ma un costitutivo di questa scrittura, che senza di essa risulta incompleta, *indecifrata* e quindi chiusa alla comunicazione, internamente fallita:

"Un aforisma, modellato e fuso con vigore, per il fatto che viene letto non è ancora 'decifrato', deve invece prendere inizio, a questo punto, la sua *interpretazione*, per cui occorre un'arte dell'interpretazione. [...] Indubbiamente, per esercitare in tal modo la lettura come *arte*, è necessaria soprattutto una cosa, che oggidi è stata disimparata proprio nel modo più assoluto – ed è per questo che per giungere alla "leggibilità" dei miei libri occorre ancora del tempo – una cosa per cui si deve essere quasi vacche e in ogni caso *non* 'uomini moderni': il *ruminare*..."<sup>161</sup>.

A parte l'interrogativo su una possibile suggestione esercitata dal concetto benedettino di *ruminatio* come fase che segue alla *lectio divina*, è da notare il fatto che si propone un metodo di lettura, non come accessorio ma come esigenza interna, strutturale, del testo, del tutto antitetico alla fruizione distratta richiesta dallo *Zeitgeist*, "nel cuore di un'epoca del 'lavoro', intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuol 'sbrigare' immediatamente ogni cosa, anche ogni libro antico e nuovo"<sup>162</sup>. Nella *Prefazione ad Aurora* l'elogio della lentezza è esplicito ed è associato all'assunzione del metodo filologico come paradigma di lettura, che salda in un nesso inscindibile ermeneutica e filologia:

"noi siamo entrambi amici del *lento*, tanto io che il mio libro. Non per nulla si è stati filologi, e forse lo siamo ancora: la qual cosa vuol dire, maestri della lettura lenta; e si finisce anche per scrivere lentamente. [...] Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge *lento*. [...] essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita ed occhi delicati..."<sup>163</sup>.

L'interpretazione, intesa freudianamente come ritrovamento di un senso nascosto<sup>164</sup>, è la chiave che consente di accostare l'enigmatica testualità dello *Zarathustra* alla forma della parabola<sup>165</sup>. La consapevolezza in tal senso è da tempo diffusa; si pensi all'affermazione di Eugen Fink secondo cui la grandezza artistica dell'opera "sta soprattutto nella *parabola*"<sup>166</sup>. Ma la suggestione decisiva viene a parer mio da Giuliano Baioni, che a proposito della narrativa di Kafka afferma che "la parabola esclude, ma al tempo stesso impone una interpretazione"<sup>167</sup>, poiché "è un punto di incontro mistico tra l'uomo e l'Assoluto ma è anche un limite metafisico invalicabile"<sup>168</sup>. Anche lo *Zarathustra*, pertanto, segue la peculiare legge stilistica nietzscheana del pensiero ermeneutico: il racconto-parabola necessita di interpretazione, di un'arte dell'ascolto che tenti di decifrarne il tessuto simbolico, la polifonia sempre pronta alla maschera della dizione metaforica e poetica. La scrittura del frammento assume qui una veste consapevolmente biblica, nell'intenzione parodistica dell'antivangelo. Come nel testo sacro, il frammento diviene versetto che nella sua brevità riepiloga ogni volta l'intero, contiene il tutto del messaggio. E proprio la forma-parabola consente l'incessante carnevalesizzazione di situazioni, figure, episodi e gesti del *Vangelo*. Se a qualcuno i racconti dello *Zarathustra* sono apparsi qualcosa di differente dalla parabola, è certo perché, come Adorno scrive a proposito delle opere di Kafka, si tratta di "parabole di cui è stata sottratta la chiave"<sup>169</sup>.

## 5 - SCRIVERE L'ENIGMA

L'isotopia del labirinto, presente ovunque nei testi, legata forse anche a segrete movenze affettive<sup>170</sup>, traduce il carattere enigmatico delle cose che Nietzsche "amante degli enigmi" "non è disposto a cedere a buon mercato"<sup>171</sup>, e svela il senso complessivo del suo scrivere.

"Ma ciò che soprattutto *vizia* i lettori abituati ai miei scritti è la mia prodezza: per ogni dove pericoli, non per nulla si è amici della bella Arianna, il Labirinto ci incuriosisce in modo peculiare, - non ci si rifiuta affatto di far la conoscenza del signor Minotauro..."<sup>172</sup>.

Nello *Zarathustra* si afferma che scrivere è portare all'unità ciò che è frammento ed enigma:

"E il senso di tutto il mio operare è che io immagini come un poeta e ricomponga in uno ciò che è frammento ed enigma e orrida casualità"<sup>173</sup>.

Giorgio Colli ha definito l'enigma, l'ambiguità impressa nella parola dell'oracolo che costringe l'uomo all'interpretazione, "una sfida mortale", "un pericolo

lo estremo<sup>174</sup>, reso visibile nella storia di Edipo che scioglie il quesito della Sfin-ge. L'enigma "è un attacco mortale contro il sapiente, è il suo grande pericolo"<sup>175</sup>; "è un giuoco in cui si annida una violenza"<sup>176</sup>. Elemento dell'enigma, accanto alla "istigazione a interpretare", a alla "oscurità della parola come stimolo alla lotta", è "la formulazione antitetica"<sup>177</sup>, e anche quest'ultimo aspetto richiama un carattere fondamentale della scrittura nietzscheana, tesa a mettere in pratica l'affermazione, evidentemente autoreferenziale poiché parla della connessione fra antitesi ed enigma nel tempo stesso in cui la *mostra*, che

"L'antitesi è la porta stretta per la quale l'errore si insinua più volentieri per giungere alla verità"<sup>178</sup>.

A detta di Colli, la forma dell'enigma è istintivamente usata nello *Zarathustra*, ed è proprio questo a motivare la costruzione del testo, "farcito di citazioni e criptocitazioni bibliche"<sup>179</sup>, nel continuo rovesciamento del discorso cristiano; proprio sull'enigma per antitesi "è impiantato il quadro della narrazione"<sup>180</sup>.

La sfida, il pericolo, Edipo e la Sfin-ge tornano anch'essi di continuo negli scritti nietzscheani e nell'aforisma che apre *Al di là del bene e del male* diventa cifra del carattere problematico del pensare e dello scrivere, invano protesi a una verità irraggiungibile:

"Che si debba anche da parte nostra imparare da questa sfin-ge a interrogare? *Chi* è propriamente che ora ci pone domande? *Che cosa* in noi tende propriamente alla 'verità'? [...] Chi di noi è in questo caso Edipo? Chi la Sfin-ge? Pare che si siano dati convegno interrogazioni e punti interrogativi"<sup>181</sup>.

## 6. EPILOGO: L'ENIGMA DELLA SCRITTURA

Alla fine del viaggio, il gesto dello scrivere si rivela *illusorio*, costitutivamente manchevole: l'antagonismo della forma permane, le dissonanze restano nella loro eccentricità irriducibile, che nessuna conciliazione può comporre in armonia, e invano la pagina scritta tenta di colmare la distanza che la separa dalla corporeità della parola parlata. L'informe precipitato in pensieri e in universo di segni mantiene la sua costitutiva terribilità e minaccia di avventarsi su chi lo ha liberato dall'oscurità della caverna:

"Molte cose bisogna lasciarle nell'Ade dei sentimenti semicoscienti e non volerle staccare dalla loro esistenza di ombre, altrimenti esse diventano, come pensiero e parola, i nostri demoniaci padroni e chiedono crudelmente il nostro sangue"<sup>182</sup>.

Alla fine del viaggio nella scrittura dell'enigma, ciò che resta è ancora e sempre quell'enigma che è la scrittura.

"Ahimè, che cosa siete mai voi, miei pensieri scritti e dipinti! Or non è molto eravate ancora così versicolori, giovani e maliziosi, così colmi di spine e di droghe segrete, che mi facevate starnutire e ridere - e ora? Avete già messo a nudo la vostra novità, e alcuni di voi sono pronti, lo temo, a divenire tante verità: hanno già un'aria così immortale, così onesta da spezzare il cuore, così noiosa! Ed è mai stato diversamente? Che cosa, infatti, scriviamo e dipingiamo noi, mandarini dal pennello cinese, eternizzatori delle cose che si lasciano scrivere, che cosa soltanto siamo capaci di dipingere? Ahimè, sempre unicamente quel che appunto è destinato ad appassire e comincia a perdere il suo profumo! Ahimè, sempre tempeste dileguanti e affievolite e tardi sentimenti ingialliti! Ahimè, sempre soltanto uccelli che presero stanchi il volo e fuggirono via, e che ora si lasciano acchiappare dalla mano - dalla *nostra* mano! Noi eternizziamo quel che non può più vivere a lungo e volare, soltanto cose stanche e marcescenti! Ed è soltanto per il vostro *pomeriggio*, o miei pensieri scritti e dipinti, che io possiedo colori, forse molti colori, molte variopinte dolcezze e cinquanta gialli e marroni e verdi e rossi: - ma questo non basta a far indovinare quale aspetto avevate nel vostro mattino, voi improvvise faville e prodigi della mia solitudine, voi, miei vecchi, amati ... *malvagi* pensieri!"<sup>183</sup>.

- <sup>1</sup> TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, p. 3.
- <sup>2</sup> Dario Del Corno definisce il rapporto fra enigma e tragedia greca facendo dell'enigma lo "statuto formale" della tragedia.
- <sup>3</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 9,290, *Opere* VI, tomo II, Adelphi, Milano 1986, p. 201.
- <sup>4</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, V, 381, *Opere* V, tomo II, Adelphi, Milano 1991 (2ª ed. riveduta), p. 305.
- <sup>5</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, 51, *Opere* VI, tomo III, Adelphi, Milano 1986, p. 152.
- <sup>6</sup> Altrimenti che senso avrebbero affermazioni come "l'uomo è divenuto", non è "una aeterna veritas, un'entità fissa in ogni vortice" (F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* I, Mondadori, Milano 1976, vol. 1, p. 16), o titoli come "Il nuovo sentimento fondamentale: la nostra definitiva caducità" (F. NIETZSCHE, *Aurora*, 49, *Opere* V, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 40)?
- <sup>7</sup> W. GOETHE, *Faust. Urfaust*, a cura di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1980, vol. I, p. 27. I richiami al *Faust* sono molteplici, disseminati e talora criptati un po' ovunque: segno inequivocabile di una presenza, forse di un ruolo chiave di Goethe nell'universo concettuale e linguistico di Nietzsche. Le due figure paiono sovrapporsi in *Crepuscolo degli idoli*, 49, *Opere* VI, tomo III, cit., pp. 150-151.
- <sup>8</sup> M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977, pp. 189-190.
- <sup>9</sup> K. JASPERS, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Walter de Gruyter & Co., Berlin-New York, 1974 (prima edizione 1936), trad. it. *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, Mursia, Milano 1996, pp. 23-24.
- <sup>10</sup> M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, 2 voll., Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961, trad. it. *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, p. 307.
- <sup>11</sup> M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 208; cfr. F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, 366, *Opere* V, tomo II, p. 284: "è nostra consuetudine pensare all'aria aperta, camminando, saltando, salendo, danzando, preferibilmente su monti solitari o sulla riva del mare, laddove sono le vie stesse a farsi meditare". Sull'importanza del camminare all'aperto nel passaggio dello stile cognitivo di Nietzsche da un pensiero discorsivo, che si sviluppa con la scrittura, e l'apoforisma in quanto scrittura discontinua, si veda G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1981, p. 134.
- <sup>12</sup> M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 209.
- <sup>13</sup> M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 211.
- <sup>14</sup> K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit.: "dobbiamo invece riuscire a comprendere Nietzsche attraverso Nietzsche stesso come un tutto" (p. 24), "come problema sempre più acuto dell'unico centro sostanziale di questo complesso pensiero" (p. 30): "Questo studio, che cerca il tutto e che, solo partendo dal tutto, riesce a porre i problemi e a comprendere i concetti e le cose, è inesauribile" (p. 31).
- <sup>15</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* II, 128, Mondadori, Milano 1976, vol. 2, p. 49.
- <sup>16</sup> Si veda la prima stesura del par. 3 di *Perché scrivo libri così buoni*, citata da Colli e Montinari nelle *Note al testo* di "Ecce homo", n. 68, F. NIETZSCHE, *Opere* VI, tomo III, cit., p. 605: "il linguaggio più abbreviato che mai un filosofo abbia adoperato".

- <sup>17</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* II, cit., vol. 2, p. 49.
- <sup>18</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* I, 178, cit., vol. 1, p. 128.
- <sup>19</sup> G. PENZO, *Invito al pensiero di Nietzsche*, Mursia, Milano 1990, p. 50.
- <sup>20</sup> Stesura preparatoria al par. 3 di *Perché scrivo libri così buoni*, cit., F. NIETZSCHE, *Opere* VI, tomo III, cit., p. 605.
- <sup>21</sup> TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 75. Cfr. H. M. WOLFF, *Friedrich Nietzsche. Una via verso il nulla*, il Mulino, Bologna 1975, p. 94: "i suoi pensieri [...] sono come monadi senza finestre, compaginate in un tutto unitario non da reciproche giustificazioni logiche, bensì da una sorta di interna armonia prestabilita".
- <sup>22</sup> K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 24.
- <sup>23</sup> M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, cit.: "ciò che è rimasto a nostra disposizione è così essenziale e ricco e [...] così definitivo, che si danno i presupposti per l'unica cosa che importa: pensare realmente l'autentico pensiero filosofico di Nietzsche. [...] Ma quello che rimane comunque decisivo è ascoltare Nietzsche stesso, porre le domande con lui, per mezzo di lui e così al tempo stesso contro di lui, ma per l'unica intima cosa comune in questione nella filosofia occidentale". (pp. 38-39).
- <sup>24</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* I, 183, cit., vol. 1, p. 129: "La chiave. Quell'unico pensiero nel quale, fra le risa e il sarcasmo dei mediocri, un uomo valente ripone valore, è per lui la chiave di segreti tesori, mentre per quelli non è che un pezzo di ferro vecchio".
- <sup>25</sup> F. NIETZSCHE, frammento 18 [27] 1876, *Umano troppo umano*, cit., vol. 1, p. 306: "Quasi ogni buono scrittore scrive soltanto un libro. Tutto il resto non sono che prefazioni, tentativi preliminari, appendici di esso; anzi molti scrittori ottimi non hanno mai scritto il loro libro [...]". Viene in mente l'osservazione di Cesare Pavese sulla "splendida monotonia" di ogni grande artista.
- <sup>26</sup> F. NIETZSCHE, *Gesammelte Briefe*, Insel-Verlag, Leipzig, 1907-1909, IV, p. 170.
- <sup>27</sup> F. NIETZSCHE, *Gesammelte Briefe*, cit., III, p. 281.
- <sup>28</sup> F. NIETZSCHE, *Gesammelte Briefe*, cit., IV, p. 434.
- <sup>29</sup> La lettura corrente di Eraclito tende ad enfatizzare il πάντα ῥῆ̃ι peraltro assente dai frammenti rimasti, in direzione relativistica, come assoluto divenire che esclude ogni stabilità e permanenza, e dimentica il frammento DK22B50 in cui si dice "ὁμολογῆν σοφὸν ἴσθιν ὅτι πάντα εἶναι" ("sapienza è riconoscere che tutte le cose sono uno").
- <sup>30</sup> K. LÖWITH, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart, 1956, trad. it. *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 9.
- <sup>31</sup> K. LÖWITH, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, cit., p. 11.
- <sup>32</sup> K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 24.
- <sup>33</sup> Si tratta del frammento 47 [7] del 1879, F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, p. 289.
- <sup>34</sup> F. NIETZSCHE, frammento 11 [3] 1887, *Opere* VIII, tomo II, Adelphi, Milano 1990, p. 223.
- <sup>35</sup> S. KIERKEGAARD, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, in Id., *Opere*, Piemme, Casale Monferrato 1995, vol. II, p. 493.

- <sup>36</sup> S. KIERKEGAARD, *Postilla conclusiva*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, ivi.
- <sup>37</sup> S. KIERKEGAARD, *Postilla conclusiva*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 494.
- <sup>38</sup> F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 131, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, p. 177.
- <sup>39</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [45] 1882, *Opere VII*, tomo I, parte I, Adelphi, Milano 1982, p. 14.
- <sup>40</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano II*, 167, cit., vol. 2, p. 58: “*Sibi scribere*. L’ autore ragionevole non scrive per nessun’ altra posterità che per la propria, cioè per la propria vecchiaia, per potere anche allora provar diletto di sé”.
- <sup>41</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [45] 1882, *Opere VII*, tomo I, parte I, cit., pp. 14-15.
- <sup>42</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 313.
- <sup>43</sup> K. JASPERS, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, cit., p. 369.
- <sup>44</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 40, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 46.
- <sup>45</sup> Cfr. ERACLITO, DK12B123: “φύσις κρύπτει σθαί”, “la natura ama nascondersi”.
- <sup>46</sup> F. NIETZSCHE, frammento 37 [5] 1885, *Opere VII*, tomo III, Adelphi, Milano, 1990, p. 260.
- <sup>47</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 289, *Opere VI*, tomo II, cit., pp. 200-201.
- <sup>48</sup> F. NIETZSCHE, frammento 37 [6] 1885, *Opere VII*, tomo III, cit., p. 260.
- <sup>49</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 40, *Opere VI*, tomo II, cit., pp. 46-47.
- <sup>50</sup> G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, cit., p. 24.
- <sup>51</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, 169, *Opere V*, tomo I, cit., p. 125.
- <sup>52</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, 381, *Opere V*, tomo II, cit., pp. 305-306.
- <sup>53</sup> PLATONE, *Fedro*, 275e: “Una volta che sia scritto, ogni discorso circola ovunque, allo stesso modo sia presso quelli che se ne intendono sia presso coloro ai quali non si addice per nulla, e non sa a chi deve parlare e a chi no” (traduzione mia).
- <sup>54</sup> K. LÖWITZ, *Nietzsche e l’ eterno ritorno*, cit., p. 9.
- <sup>55</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, *Opere VI*, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 238.
- <sup>56</sup> Si tratta del lungo frammento 24 [1], F. NIETZSCHE, *Opere VIII*, tomo III, Adelphi, Milano 1986, pp. 383-400. Sulla denominazione e sulla struttura del frammento si veda la nota 24 [1] p. 478.
- <sup>57</sup> F. NIETZSCHE, frammento 24 [1] 1888, *Opere VIII*, tomo III, cit., p. 386.
- <sup>58</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 42, *Opere VI*, tomo II, cit., pp. 47-48.
- <sup>59</sup> TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 41.
- <sup>60</sup> TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 41: “Quando la spinta creativa non trova pronto niente di sicuro né in forma né in contenuti, gli artisti produttivi vengono obbiettivamente spinti all’ esperimento”.
- <sup>61</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo, Perché sono così saggio*, 2, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 274.
- <sup>62</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo, Perché sono così saggio*, 2, *Opere VI*, tomo III, cit., ivi.
- <sup>63</sup> F. NIETZSCHE, frammento 10 [20] 1887, *Opere VIII*, tomo II, cit., p. 116: “I miei critici mi hanno fatto spesso l’ impressione di appartenere alla *canaille*: non ciò che si dice, ma *che io lo dica*, e in che senso proprio *io* possa esser giunto a dirlo - ciò sembra costituire il loro unico interesse [ . . . ]. Si giudica me,

allo scopo di non aver nulla a che fare con la mia opera: di questa si spiega la genesi - e con ciò risulta sufficientemente - *confutata*”.

- <sup>64</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, 290, *Opere V*, tomo II, cit., p. 197.
- <sup>65</sup> F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 136, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, pp. 177-178.
- <sup>66</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, 290, *Opere V*, tomo II, cit., p. 196.
- <sup>67</sup> F. NIETZSCHE, frammento 4 [278] 1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 401.
- <sup>68</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, *Opere III*, tomo II, Adelphi, Milano 1990, p. 363.
- <sup>69</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, 47, *Opere V*, tomo I, cit., p. 40.
- <sup>70</sup> F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 119, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, p. 172.
- <sup>71</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, nota 119 p. 304.
- <sup>72</sup> F. NIETZSCHE, *Opere V*, tomo I, cit., p. 400.
- <sup>73</sup> F. NIETZSCHE, frammento 18 [28] 1876, *Umano troppo umano*, cit., vol. 1, p. 306.
- <sup>74</sup> F. NIETZSCHE, *Opere IV*, tomo I, Adelphi, Milano 1967, p. 282.
- <sup>75</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 247, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 161.
- <sup>76</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 246, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 160.
- <sup>77</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 247, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 162.
- <sup>78</sup> F. NIETZSCHE, *Opere IV*, tomo I, cit., p. 188.
- <sup>79</sup> Si tratta dei frammenti 15 [1]-15 [3], 15 [15]-15 [24], 15 [26]-15 [27], F. NIETZSCHE, *Opere IV*, tomo I, cit., pp. 325, 327-331.
- <sup>80</sup> F. NIETZSCHE, *Opere IV*, tomo I, cit., p. 324.
- <sup>81</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo, Perché scrivo libri così buoni*, 4, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 314.
- <sup>82</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1978, vol. III/1, tomo secondo, pp. 826-827.
- <sup>83</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 828.
- <sup>84</sup> F. NIETZSCHE, frammento 9 [183] 1887, *Opere VIII*, tomo II, cit., p. 97.
- <sup>85</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo, Perché scrivo libri così buoni*, 4, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 314.
- <sup>86</sup> F. NIETZSCHE, frammento 15 [118] 1888, *Opere VIII*, tomo III, cit., p. 266.
- <sup>87</sup> F. NIETZSCHE, frammento 14 [61] 1888, *Opere VIII*, tomo III, cit., p. 37.
- <sup>88</sup> F. NIETZSCHE, frammento 25 [321] 1884, *Opere VII*, tomo II, cit., p. 83.
- <sup>89</sup> F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 96, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, p. 167.
- <sup>90</sup> F. NIETZSCHE, frammento 7 [3] 1886-1887, *Opere VIII*, tomo I, cit., p. 246.
- <sup>91</sup> G. PASQUALOTTO, *Introduzione a F. W. NIETZSCHE, Così parlò Zarathustra*, Rizzoli, Milano, 1985, p. 5.
- <sup>92</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1980, p. 117.

- <sup>93</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, *Opere VI*, tomo I, cit., p. 194.
- <sup>94</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 344.
- <sup>95</sup> F. NIETZSCHE, frammento 6 [253] 1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 481.
- <sup>96</sup> F. NIETZSCHE, frammento 6 [184] 1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 466.
- <sup>97</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 292, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 201.
- <sup>98</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 3, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 9.
- <sup>99</sup> F. NIETZSCHE, *Opere V*, tomo II, cit., p. 193.
- <sup>100</sup> F. NIETZSCHE, *Opere VII*, tomo III, cit., p. 277.
- <sup>101</sup> F. NIETZSCHE, *Opere VII*, tomo III, cit., p. 278.
- <sup>102</sup> F. NIETZSCHE, *Opere VII*, tomo III, cit., ivi.
- <sup>103</sup> F. NIETZSCHE, frammento 6 [297] 1880, *Opere V*, tomo I, cit., pp. 489-490.
- <sup>104</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [51] 1879-1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 278.
- <sup>105</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [126] 1879-1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 291.
- <sup>106</sup> K. SCHLECHTA, *Der Fall Nietzsche*, Hanser, München 1958.
- <sup>107</sup> M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 188.
- <sup>108</sup> F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 121, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, pp. 172-173.
- <sup>109</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano I*, 156, cit., vol. 1, p. 117.
- <sup>110</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli, Scorrubande di un inattuale*, 47, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 148.
- <sup>111</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [53] 1879-1880, *Opere V*, tomo I, cit., p. 279.
- <sup>112</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 20, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 24.
- <sup>113</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 349.
- <sup>114</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 348.
- <sup>115</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano II*, 140, cit., vol. 2, p. 52.
- <sup>116</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano I*, 208, cit., vol. 1, pp. 135.
- <sup>117</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano I*, 208, cit., vol. 1, ivi.
- <sup>118</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano I*, 208, cit., vol. 1, ivi.
- <sup>119</sup> F. NIETZSCHE, frammento 15 [27] 1876, *Opere IV*, tomo I, cit., p. 330.
- <sup>120</sup> F. NIETZSCHE, frammento 15 [27] 1876, *Opere IV*, tomo I, cit., pp. 330-331.
- <sup>121</sup> F. NIETZSCHE, *Opere VII*, tomo I, parte I, cit., p. 14.
- <sup>122</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 246, *Opere VI*, tomo II, cit., p. 160.
- <sup>123</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 246, *Opere VI*, tomo II, cit., ivi.
- <sup>124</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 344.
- <sup>125</sup> G. PASQUALOTTO, *Introduzione*, cit., p. 10.
- <sup>126</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 817.

- <sup>127</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 816-817.
- <sup>128</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 826.
- <sup>129</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 840.
- <sup>130</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza 92*, *Opere V*, tomo II, p. 116.
- <sup>131</sup> F. NIETZSCHE, frammento 1 [45] 1882, *Opere VII*, tomo I, parte I, cit., p. 15.
- <sup>132</sup> Così ad esempio G. PENZO, *Invito al pensiero di Nietzsche*, cit., p. 48 ss.
- <sup>133</sup> Carlo Gentili nel saggio *Il Vangelo dell'eterno ritorno. Stile, verità, mito in "Così parlò Zarathustra"*, afferma che i discorsi di Zarathustra non possono essere spiegati poiché la loro verità non risiede in un luogo diverso dalla lingua, non hanno una morale e dunque non sono parabole. Si veda C. GENTILI, *A partire da Nietzsche*, Marietti, Genova 1998, p. 96.
- <sup>134</sup> F. NIETZSCHE, *Opere V*, tomo II, cit., pp. 311-323.
- <sup>135</sup> F. NIETZSCHE, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, con testo tedesco a fronte, Adelphi, Milano, 1991, pp. 9-77. Il concetto nietzscheano di *ditirambo* andrebbe studiato accuratamente in rapporto alla storia della letteratura greca e ai misteri dionisiaci.
- <sup>136</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 817.
- <sup>137</sup> G. COLLI, *I "Ditirambi di Dioniso" nell'opera di Nietzsche*, F. NIETZSCHE, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, cit., p. 145.
- <sup>138</sup> G. COLLI, *I "Ditirambi di Dioniso" nell'opera di Nietzsche*, F. NIETZSCHE, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, cit., p. 147.
- <sup>139</sup> F. NIETZSCHE, frammento 37 [5] 1885, *Opere VII*, tomo III, cit., p. 259.
- <sup>140</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-30.
- <sup>141</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 15.
- <sup>142</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 16.
- <sup>143</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 17.
- <sup>144</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 21.
- <sup>145</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 18.
- <sup>146</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 28.
- <sup>147</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 22.
- <sup>148</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 23.
- <sup>149</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 30.
- <sup>150</sup> TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 29.
- <sup>151</sup> H. M. WOLFF, *Friedrich Nietzsche. Una via verso il nulla*, cit., pp. 93-94.
- <sup>152</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 154.
- <sup>153</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, *Opere VI*, tomo III, cit., pp. 154-155.
- <sup>154</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 154.
- <sup>155</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, *Opere VI*, tomo III, cit., p. 153.

- <sup>156</sup> G. PENZO, *Invito al pensiero di Nietzsche*, cit., p. 44.
- <sup>157</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* II, 168, cit., vol. 2, p. 58.
- <sup>158</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* II, 165, cit., vol. 2, p. 58.
- <sup>159</sup> F. NIETZSCHE, frammento 20 [3] 1876-1877, *Umano troppo umano*, cit., vol. 1, p. 324.
- <sup>160</sup> F. NIETZSCHE, frammento 47 [7] 1879, *Umano troppo umano*, cit., vol. 2, p. 289.
- <sup>161</sup> F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, Prefazione, 8, *Opere* VI, tomo II, cit., p. 221.
- <sup>162</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, Prefazione, 5, *Opere* V, tomo I, cit., p. 9.
- <sup>163</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, Prefazione, 5, *Opere* V, tomo I, cit., pp. 8-9. Cfr. anche il frammento 19 [1] 1876, *Umano troppo umano*, cit., vol. 1, p. 315.
- <sup>164</sup> S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, lezione quinta, Boringhieri, Torino 1987, p. 80: "Interpretare significa trovare un senso nascosto".
- <sup>165</sup> Sulle valenze originarie e sull'evoluzione di παραβολή si veda G. KITTEL, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1974, vol. IX, pp. 519-568.
- <sup>166</sup> E. FINK, *La filosofia di Nietzsche*, Mondadori, Milano 1980, p. 67.
- <sup>167</sup> G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 185.
- <sup>168</sup> G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, cit., p. 22.
- <sup>169</sup> TH. W. ADORNO, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 250.
- <sup>170</sup> Come è noto, nel codice comunicativo vigente nella cerchia di Wagner questi era Dioniso, sua moglie Cosima era Arianna e von Bülow, primo marito di lei, era Teseo.
- <sup>171</sup> F. NIETZSCHE, frammento 2 [162] 1885-1886, *Opere* VIII, tomo I, cit., p. 131.
- <sup>172</sup> F. NIETZSCHE, *Opere* VI, tomo III, cit., p. 605.
- <sup>173</sup> F. NIETZSCHE, *Opere* VI, tomo I, cit., p. 170.
- <sup>174</sup> G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1983, p. 62.
- <sup>175</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, cit., p. 167.
- <sup>176</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, cit., p. 170.
- <sup>177</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, cit., p. 47.
- <sup>178</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* I, 187, cit., vol. 1, p. 129.
- <sup>179</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, cit., p. 171.
- <sup>180</sup> G. COLLI, *Scritti su Nietzsche*, cit., p. 172.
- <sup>181</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 1, *Opere* VI, tomo II, cit., p. 7.
- <sup>182</sup> F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano* II, 374, cit., vol. 2, p. 115.
- <sup>183</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, 296, *Opere* VI, tomo II, cit., pp. 205-206.