View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Electronic Thesis and Dissertation Archive - Università di Pisa

Università di Pisa
Dipartimento di Linguistica
Dissertazione finale per il conferimento del titolo di Dottore in Letteratura tedesca,
Dottorato Europeo in Letterature Moderne,
Curriculum di Tedesco

L'io postumo:
Autobiografia e narrazione filosofica del sé
in Friedrich Nietzsche

Relatori:

Prof. Dr. Luca Crescenzi, Università di Pisa
Prof. Dr. Claus Zittel, Freie Universität Berlin

Candidata:

Annamaria Lossi

INDICE

Prefazione p. 8

Ringraziamenti p. 10

Introduzione p. 12

Capitolo primo

"per dire *chi sono io*": Tratti e finalità della scrittura di sé

1. Autobiografie: Considerazioni introduttive sul genere
   1.1 Vita vissuta e vita narrata: una congruenza incongruente p. 18
   1.2 Autobiografia come "genere": un problema di definizione p. 21
   1.3 Il rapporto con la storia: genesi dell'autobiografia p. 24
   1.4 Umkehrung, Bekehrung, Bekenntnis p. 29

2. Modelli di ricostruzione dell'io: dalla confessione rousseauiana alla *fiction*
   2.1 Dal pietismo al romanzo autobiografico: l'autobiografia prima di Goethe p. 35
   2.2 Verità e menzogna dell'autobiografia goethiana: *Dichtung und Wahrheit* p. 38
   2.3 L'autobiografia dopo Goethe p. 45

3. Romanzo e autobiografia
   3.1 Lo spartiacque storico-teorico p. 48
   3.2 Io, verità, tempo p. 52
   3.3 Il Novecento: morte dell'autobiografia? p. 55

Capitolo secondo

"*Mi* racconto la *mia* vita": identità narrativa e autobiografia p. 59

1. L'autobiografia nel giovane Nietzsche

1.1 1856-1869: Da Pforta a Lipsia p. 59
1.2 Un diario per il futuro p. 63
1.3 La riflessione: il medio tra autore e lettore p. 66

2. "Narrare necesse est"
2.1 Narrare e comprendere p. 69
2.2 La poetica della giustizia p. 73

3. Etica e letteratura
3.1 Selbstbestimmung e responsabilità p. 76
3.2 Selbstfindung ed indeterminazione p. 79
3.3 Selbsterfindung e finzioni dell'io p. 83

4. L'identità narrativa
4.1 Modelli narrativi di autocomprensione p. 86
4.2 Il testo, l'autore e il lettore: l'identità narrativa p. 88
4.3 Tempo e identità narrativa p. 92

Capitolo Terzo
Leggere "Nietzsche" attraverso Nietzsche p. 97

1. Stili di pensiero, stili di linguaggio
1.1 Autografismo e stile p. 97
1.2 L'io e le sue opere: autenticità e autografia p. 103
1.3 L'io inattuale p. 107

2. Il linguaggio dell'arte, l'arte del linguaggio
2.1 A partire dalla *Nascita della tragedia* p. 110
2.2 Psicologia del linguaggio p. 115
2.3 Estetica contro grammatica p. 121

3. Figure della retorica

3.1 „Trieb zur Metapherbildung“ p. 128
3.2 La lezione della retorica p. 135
3.3 Psicologia del linguaggio p. 140

Capitolo Quarto
Narrazione filosofica del sé e scrittura autografica p. 145

1. Sibi scribere
1.1 Verità e menzogna della finzione p. 145
1.2 Zarathustra personaggio del tramonto p. 148
1.3 Passato e futuro in prospettiva extramorale p. 155
1.4 Aforisma e autobiografia p. 158

2. Filosofia e scrittura del sé
2.1 L’autoconfessione del filosofo p. 162
2.2 L’io nel testo filosofico p. 169
2.3 Coscienza e linguaggio dopo *Al di là del bene e del male* p. 175

3. Autobiografia e paratesto
3.1 Le prefazioni “postume” p. 181
3.2 L’autore e interprete di se stesso p. 185
3.3 Il testo e il soggetto p. 187

Capitolo Quinto
Ecce Homo, Ecce Textus p. 189

1. L’autobiografia intellettuale
1.1 Autobiografismo del testo p. 189
1.2 Ecce Homo: una narrazione inedita p. 193
1.3 Come si diventa ciò che si è p. 197

2 L’io postumo

2.1Dal testo al pre-testo: «E così mi racconto la mia vita» p. 199
2.2 Ecce Textus p. 203
2.3 Da appendice a opera p. 207

3 De libris propriis
3.1 Autodichiarazioni e propositi p. 209
3.2 Inattualità ed essere postumi p. 212
3.3 “Perché sono un destino” p. 214

Sguardo sinottico p. 219

Bibliografia p. 221

Prefazione

Questa dissertazione è la parte conclusiva del lavoro svolto nel corso dei tre anni di Dottorato in Letteratura Tedesca, presso l'Università di Pisa e la Freie Universität di Berlino, rispettivamente sotto la guida del Prof. Luca Crescenzi e del Prof. Claus Zittel. Grazie ad una borsa triennale, concessa dall'Università di Pisa, e ad un soggiorno di ricerca presso la Freie Universität di Berlino, è stato possibile studiare ed indagare il tema dell'io postumo in Nietzsche in termini di rapporto tra autobiografia e narrazione filosofica del sé. Tale rapporto investe i molti modi e stili della scrittura nietzscheana. La tesi che sottosta all'intera ricerca è quella per cui l'intreccio di autobiografia e narrazione filosofica del sé risponde all'esigenza di guardarsi e comprendersi da parte di Nietzsche in veste di autore, alla lente della propria scrittura, destinandosi al futuro. In tale inquadramento, non tanto la vita biologica dell'autore come autobiografia, ma la sua vita *come* autore e filosofo diventano protagoniste dell'autoreferenzialità che i suoi testi mostrano.

Punto di partenza dello studio è stato l'inquadramento dell'autobiografia come genere letterario, con particolare riferimento all'universo delle autobiografie di lingua tedesca. Muovendo dalle difficoltà, che sorgono ogni qualvolta si tenti di dare una definizione al "genere" autobiografico, ed analizzando la storia dell'autobiografia, è stato possibile indagare la scrittura del sé in relazione alla narrazione filosofica nietzscheana. I testi nietzscheani sono caratterizzati da differenze sempre più forti, da questo punto di vista, e passano dalla scrittura autobiografica del giovane Nietzsche ad una narrazione filosofica che si distanzia dall'autobiografia, ma che, tuttavia, rivela un legame man a mano più profondo con il sé dell'autore, protagonista negli scritti che vanno dal 1886 in poi. In questo arco temporale, in cui ha un ruolo centrale la scrittura del poema in prosa *Così parlò Zarathustra*, nell'opera *Ecce Homo* tale cammino non tanto filosofico, ma eminentemente letterario, arriva ad una riformulazione del tratto più significativo del pensiero nietzscheano, quello della propria percezione come pensiero postumo. *Ecce Homo* risulta così l'opera che scaturisce e supera i primi tentativi autobiografici nietzscheani e che si inquadra nel cambiamento iniziato con la riscrittura dei paratesti, ovvero delle prefazioni "autobiografiche" del 1886, da un lato; ma costituisce altresì un modello a sé rispetto alle autobiografie che sorgono negli ultimi decenni del XIX secolo e i primi del XX, come emerge dagli studi narratologici delle autobiografie a cavallo dei due secoli, dall'altro. Se quest'ultime testimoniano infatti la continua evoluzione e differenziazione del canone autobiografico a cui appartengono, nella misura in cui alla descrizione del passato autobiografico si sostituiscono sempre più intermezzi riflessivi più ampi e metatestuali, esse trasfigurano nondimeno il modello

autobiografico rimanendo aderenti alla sua costellazione letteraria. *Ecce Homo* rivela invece tratti che difficilmente coincidono con quelli delle autobiografie o dei romanzi autobiografici del Novecento, rivestendo di per sé un valore inedito e da indagare ulteriormente, non soltanto sul piano dell'analisi filosofica.

Ringraziamenti

Sono molto grata a tutti coloro che hanno reso possibile questo lavoro, da vari punti di vista.
A Luca Crescenzi e a Claus Zittel va un sentimento di gratitudine per i molti colloqui in fase di progettazione ed elaborazione della dissertazione, per le critiche acute e pertinenti nonché per i numerosi consigli e spunti di approfondimento che hanno sostenuto tutta la preparazione. A Christian Benne va un grazie molto sentito per la disponibilità e l'interesse al lavoro nonché per aver accettato di diventare membro della commissione d'esame.
Desidero esprimere inoltre un pensiero di profondo riconoscimento a Giuliano Campioni, per la grande disponibilità ed attenzione, e non in ultimo per il suo instancabile impegno nella ricerca filologico-filosofica nietzscheana, punto di riferimento indispensabile per tutti gli studiosi di Nietzsche.
Alla Nietzsche-Gesellschaft, ai colleghi e agli amici, vecchi e nuovi, va il mio grazie per avermi incoraggiata e sostenuta con interesse e affetto. In particolare vorrei ringraziare Anna Colotto per la sua professionalità, umanità e la sua grande dedizione ai libri, che ho potuto apprezzare negli anni di lavoro a Pisa.
Alla mia famiglia, alle mie figlie Beatrice e Francesca e in particolare a mio marito Daniel, sono grata non solo per la pazienza e la comprensione nel periodo di stesura della dissertazione, ma per il loro fantastico modo di essermi vicini sempre.

Pisa, agosto 2012

Introduzione

Il temine "autobiografia" significa una vita trasposta in scrittura in cui, a differenza di un racconto o di un romanzo di finzione, autore e personaggio dovrebbero coincidere per far nascere nel testo la testimonianza della propria vita. La strana coincidenza di autore e personaggio/protagonista della storia narrata costituisce tuttavia uno strano "paradosso autobiografico",[1] verso cui si nutre il più forte pregiudizio. È forse l'ampia varietà delle forme autobiografiche, che animano questo genere letterario, a costituirne il tratto più caratteristico: racconto autobiografico, confessione, diario, lettera, intervista, testo poetico o libro di viaggio, ma anche romanzo autobiografico e perfino l'apologia sembrano rimandare ad un terreno comune, in cui vita e scrittura trovano il nesso della loro intrinseca e complessa relazione. Tale polisemicità, varietà stilistica e narratologica nel trattare ogni volta la riscritture di un io che parla di e con se stesso, rivela la complessità del soggetto-oggetto autobiografico. Non a caso è stato scritto che «l'autobiografia è l'incubo di ogni teorico»[2]. Dopo molti tentativi volti ad «incapsularne l'essenza», ai contemporanei approcci critici si è man a mano chiarita la complessità e la specificità di genere letterario.

In relazione a tale racconto del sé, è possibile individuare un'altra modalità di auto-narrazione: quella filosofica. Tale scrittura si mostra come un ulteriore aggiunta alla già complessa articolazione del genere autobiografico, che più di altri sembra mettere in opera una strategia, che finisce per coinvolgere il lettore in un confronto serrato anche con la propria soggettività.

A fronte delle teorizzazioni narratologiche e in generale *gattungsgeschichtlich* delle autobiografie composte tra il 1890 e il 1923, per seguire l'orientamento di una possibile delimitazione storico-teorica già formulata da Hoffmann[3], si è cercato di comprendere e situare la narrazione filosofica del sé come aspetto legato all'autobiografia, ma non coincidente con essa. Chiaramente il pensiero corre subito ad *Ecce Homo* che costituisce il momento di una scrittura personale e filosofica di Nietzsche a suo modo autobiografica (cfr. capitolo quinto). La narrazione filosofica del sé, tuttavia, come aspetto vicino, ma trasformato dell'autobiografia, viene messa in gioco da Nietzsche anche in altri scritti e costituisce un tratto saliente del suo stesso filosofare. A partire dall'interesse filologico-teoretico per il linguaggio e la critica alla concezione di soggetto, Nietzsche non formula una filosofia tradizionale, logico-deduttiva, in linea cone i grandi sistemi ottocenteschi. La mossa personale e l'originalità stilistico-narrativa caratterizzano la scrittura nietzscheana fino agli ultimi biglietti della follia. Tale impronta

[1] Holdenried 2000, p. 44.
[2] Cfr. Drong 2001.
[3] Cfr. Hoffamnn 1989.

autoriale sfocia in alcuni dei primi scritti in una narrazone che manifesta una chiara intenzione autobiografica, la quale tuttavia si modifica man a mano fino ad arrivare, con esiti diversi e lontani, a Ecce Homo. Per questo motivo non era possibile limitare la ricerca del rapporto tra autobiografia e filosofia allo scritto noto come l'autobiografia intellettuale di Nietzsche, ma era necessario mostrarne la specificità dal punto di vista della sua forma letteraria e della sua storia filologico-critica all'interno dello sviluppo delle plurime modalità di pensiero e di scrittura. Tornare indietro al primo Nietzsche e ripercorrere le tappe che le opere nietzscheane segnano nel suo cammino, ha permesso di mettere in evidenza aspetti legati al linguaggio, all'io, allo stile di Nietzsche in stretta relazione con il suo pensiero, forse il più infuente sulla cultura del Novecento e fino ai nostri giorni, giacché forma e contenuto sono in esso inscindibili.

La progressiva metamorfosi narrativo-filosofica di Nietzsche non traccia un percorso lineare e continuo, ma è fatta di tentativi e progetti che popolano il cospicuo Nachlass a cui è necessario far riferimento, nel caso di Nietzsche, per un'adeguata ricostruzione della genesi e dei cambiamenti che Nietzsche stesso compie nei suoi testi destinati alla pubblicazione. A tale proposito vale la pena ricordare che il rapporto tra testi destinati alla pubblicazione e non, ha avuto una storia piuttosto controversa. L'opera *Wille zur Macht*, che tra il 1884 e 1888 rientrava nei piani creativi di Nietzsche, non fu mai scritta da Nietzsche. È tuttavia uscita come Hauptwerk nietzscheano nel volume XV dell'edizione della Grossoktave nel 1901 e poi diventata due volumi, il XV e XVI, nel 1911 ad opera di Elisabeth-Förster Nietzsche e Petar Gast, i quali hanno assemblato arbitrariamente il materiale scritto da Nietzsche, ma mai destinato da lui alla pubblicazione. Così Nietzsche è diventato il filosofo della volontà di potenza, di una dottrina vera e propria che sotto questa formulazione ha plasmato anche la personalità di Nietzsche nelle interpretazioni immediatamente future[4], generando malintesi e falsi giudizi sul suo pensiero. È stato grazie al lungo e arduo lavoro ed alla ricostruzione attenta e filologicamente curata di Giorgio Colli e Mazzino Montinari che gli scritti di Nietzsche sono stati liberati da un'interpretazione pregiudiziale e falsante. Si è dato vita così ad uno studio più approfondito, alla ricostruzione delle fonti e ad un riordino degli appunti dei quaderni nietzscheani, che sono confluiti nel Nachlass e nella pubblicazione delle opere (cfr. KGW e KSA nella Bibliografia).

Da questo momento in poi la ricerca delle fonti è stato un terreno di indagine molto intenso della Nietzscheforschung internazionale, ma soprattutto italiana. Giuliano Campini in primiis e il suo gruppo di lavoro hanno il merito di aver contribuito fortemente ad indirizzare tutta la ricerca in questa direzione così come a realizzare il progetto della biblioteca ideale di Nietzsche.[5]

[4] Sulla storia della "Volontà di potenza" cfr. Montinari 1980.

[5] Cfr. Campioni 2003, Crescenzi 1994.

Dopo decenni in cui la metodologia improntata sulla storia delle fonti ha iniziato a portare i suoi frutti; a testimonianza di questo successo, la più autorevole rivista della ricerca nietzscheana, le *Nietzsche Studien*, hanno dedicato una sezione esclusivamente ai *Beiträge zur Quellenforschung*. In generale, sebbene fondamentale, la ricerca delle fonti non può sostituire l'interpretazione di un testo. Nel caso di Nietzsche l'interpretazione è stata corroborata, confermata e ancorata ad essa, non licenziata dalla ricerca filologica. L'intertestualità deve infatti trovare la via della propria creatività senza imprigionare nuovamente la figura di Nietzsche su un unico modello filosofico o filologico.

Recentemente una svolta significativa alla definizione critica di storia delle fonti si ritrova nell'interpretazione di Claus Zittel. Nella monografia dedicata allo Zarathustra e in generale nei lavori che riguardano Nietzsche, Zittel parte dal concetto di intertestualità. La ricerca di parti di testo, fonti o citazioni che un autore può aver avuto nella creazione del suo testo, non costituiscono una condizione sufficiente a determinarne l'interpretazione, se con tale ricerca si crede di esaurire la ricostruzione del testo o addirittura poter chiudere la nuova semanticità che il testo dischiude al lettore[6]. Non è solo la modalità con cui l'autore reinveste e riutilizza tali fonti a forgiare una nuova testualità, un nuovo senso ermeneutico, ma anche la presenza di "pretesti", come li chiama Zittel, che danno un nuovo significato alle parole di un autore[7]. In tali ricostruzioni viene alla luce non soltanto una semantica inedita, ma anche l'identità dell'autore come tale, la sua relazione con l'opera, e talvolta – come nel caso di Nietzsche – anche con il lettore.

Molti studi sul "genere" autobiografico sono volti a definire meglio questa relazione. Gli esempi autobiografici mostrano come si passi dalla mera descrizione della storia dell'autore, che si racconta nelle vesti di personaggio di se stesso, ad un racconto in cui la distanza tra narratore e scrittore e io raccontato viene addirittura rimarcata in una presa di coscienza progressiva che fa riferimento al legame tra storia dell'autore e l'identità del lettore al momento del suo incontro con il testo. Tra gli studi dedicati più importanti al genere autobiografico sono state chiamate in causa distinzioni narratologiche che tengono conto delle epoche storico-letterarie e che si fanno carico dell'analisi di quei tratti, i quali riconducono le diverse autonarrazioni alla ricostruzione di un io già esistente o, presumibilmente, realmente esistito. Questo aspetto mostra una sorta di

[6] «Der Sinn der Text liegt nicht einfach als Inhalt vor, sondern konstituiert sich allererst in Widerspiel von intertestuellen Verweisungsstrukturen und ihren jeweils manifesten Kristallisationen». Zittel 2011[2], p. 31.

[7] Zittel ha mostrato già con la sua interpretazione dello Zarathustra, come ciò avvenga paradigmaticamente nel caso della Dichterkritik in Zarathustra: essa si richiama direttamente al *Chorus Mysticus* del Faust II, ma ha come "pretesto" filologicamente indiretto, ma semanticamente diretto, la critica platonica ai poeti narrata nella *Repubblica*: «Dass dieser Text [la critica platonica] als Prätext anzusehen ist, kann jedoch *einzig mit der Plausibilität der durch ihn eröffneten Interpretation der Zarathustra-Rede* begründet werden». Zittel 2011[2], p. 36. Corsivo AL.

paradosso interno all'autobiografia, la discrepanza per cui il lettore si trova davanti al racconto di un io, che tuttavia dissimula in modo consapevole o meno se stesso per rendersi comunicabile. Questo paradosso autobiografico non costituisce solo un nodo concettuale che rende lo studio dell'autonarrazione interessante per la sua contraddittorietà, ma stimola la curiosità alla lettura di qualsiasi autobiografia. Se infatti l'io che si racconta non coincide con l'io raccontato, ecco che non solo l'autore differisce dal protagonista, fondamento definitorio dell'autobiografia, ma la realtà raccontata non corrisponde alla verità, se con tale termine si definisce la vita vissuta dell'autore. Intorno al rapporto tra verità e finzione è possibile tracciare i contorni esterni ed interni di questo genere[8] in uno svolgimento diacronico e comparatistico.

A partire dall'analisi sul genere autobiografico e dalle difficoltà intrinseche di una sua ridefinizione precisa in epoca moderna, soprattutto in relazione all'introduzione dell'elemento della finzione, si è indagata nel primo capitolo la natura del rapporto che esiste non solo tra storia narrata e storia "vera". La chiave di lettura dell'autobiografia in termini di genere "evolutivo", parte dalla descrizione storica e letteraria in rapporto ad un io. La storia rappresenta un inquadramento all'interno del quale ha valenza la storia individuale come "documento" autobiografico. Sono stati approfonditi i motivi e le circostanze che hanno portato a l'autobiografia a trasformarsi dalla fine del XIX secolo, seguendo una prospettiva metodologica eminentemente *gattungsgeschichtlich* che arriva ad esisti inaspettati nelle autobiografie di fine Ottocento. Il rapporto tra storia individuale e collettiva si trasforma nella relazione, che la scrittura del sé manifesta, tra coscienza e inconscio. La narrazione filosofica del sé in Nietzsche scaturisce dalla consapevolezza di quest'ultima relazione e sebbene in stretta connessione con l'approccio autobiografico, va a trasformarsi in un testo che dà vita ad una narrazione non autobiografica. A partire dalla definizione erodotea di *Historia* come "indagine, ricerca" quale primo esempio di storiografia, nell'autobiografia moderna si comprende la storia in termini di ricostruzione, ma anche di reinterpretazione del percorso biografico non più come *historia rerum gestarum, storia delle cose accadute*, ma di quelle che *possono* accadere. La narrazione filosofia del sé si presenta in Nietzsche come un oltrepassamento delle suddette distinzioni, nella misura in cui non si tenta di interpretarsi a partire dal proprio passato, ma di comunicare la propria soggettività come autore alla posterità.

Per comprendere il processo narrativo-filosofico descritto dall'arco delle opere di Nietzsche, dai primi tentativi autobiografici fino alla narrazione filosofica del sé delle opere del 1888, si sono toccate solo alcune delle tappe che interessano la metamorfosi filosofico-narrativa del grande pensatore tedesco. Per questo nel secondo capitolo abbiamo preso in considerazione i tentativi

[8] Sulla definizione di *Gattung* in letteratura, cfr. Holt Meyer 1995, p. 66 e segg.

autobiografici del giovane Nietzsche. Essi costituiscono il punto di partenza per caratterizzare le successive metamorfosi teorico-narrativo in atto nel pensiero di Nietzsche. I mutamenti sul piano della scrittura del sé si inseriscono nel contesto della maturazione della narrazione filosofica di Nietzsche e conducono da una forma di riscrittura rivolta al passato, ad una sofisticata finzione del sé. Ma la complessità del rapporto tra vita e scrittura in Nietzsche non segue un percorso lineare. Esso apre vari interrogativi che legano strettamente la narrazione del sé con la questione della comprensione di sé. Tale relazione si inquadra nel contesto dello studio della struttura narrativa dell'esperienza, come evidenziano molti dagli studi contemporanei: l'autobiografia risulterebbe essere legata ad una definizione di sé in termini di una costruzione, ricostruzione, invenzione della propria "identità narrativa".

Nel terzo capitolo i presupposti teorici, ovvero linguistici e filosofici, che caratterizzano il pensiero di Nietzsche vengono messi in relazione, talvolta oppositiva, alle questioni relative all'identità narrativa di stampo esteitco-etico viste nel capitolo precedente. I temi dello stile, l'autenticità in rapporto alla scrittura di sé e il rapporto tra arte e linguaggio in Nietzsche descrivono una parabola filosofico-narrativa che nel contesto di una lettura del carattere narrativo ed estetico, aprono all'analisi più prettamente letteraria dei testi nietzscheani. Abbiamo preso in considerazione alcune delle opere che apparivano anzitutto significative per la discussione dei temi affrontati a livello teorico-estetico nel tentativo di mostrare come la prospettiva autobiografica perde man a mano la sua consistenza teorica e lascia spazio alla considerazione della narrazione filosofica del sé. Sintomatico di questa attitudine è anche il fatto che Nietzsche associ alla *Selbstbiographie* un atteggiamento moraleggiante, e lo fa a proposito di Wagner in un contesto in cui si chiede chi, in epoca moderna, scriverebbe più una parola onesta su di sé (cfr. GM Che cosa sono gli ideali ascetici? Vol VI, Tomo 2, pp. 178). Ecco che Nietzsche si inserisce in un dibattito narratologico in cui si interroga la capacità della scrittura di dire qualcosa sull'io e sull'esigenza di tale io di farsi scrittura suo malgrado, di mettersi in scena come personalità e non come persona vera. Emerge così un autore che si interroga sul rapporto tra vita e scrittura, tra vissuto e testo.

Le opere dallo Zarathustra in poi, le nuove prefazioni alle proprie opere e *Al dilà del bene e del male* sono centrali nella trasformazione del modo di scrivere di se stessi. Come ha mostrato Claus Zittel[9] nella sua ampia analisi narrativo-estetologica dedicata allo Zarathustra, il processo di frantumazione dell'unitarietà formale narrativa si ridisegna attraverso il personaggio Zarathustra[10]. Nella sua opera principale, a cui è dedicato in *Ecce Homo* il commento più rilevante e positivo, Nietzsche si avvale più che in altri testi di citazioni, parodie, allusioni che

[9] Cfr. Zittel 2011[2].
[10] Su questo Zittel ancora 1999 e, in modo più articolato, Zittel 2000.

rimandano a loro volta a testi letterari e filosofici senza seguire la logica di rapporti intertestuali lineari, ma la logica nichilistica. Accade così che le parti che compongono lo *Zarathustra* si rifacciano a passaggi che appaiono come spezzoni di film inseriti in un contesto diverso che va a cambiare proprio con tali inserimenti. L'intertestualità che caratterizza *Così parlò Zarathustra* denota il modo in cui Zarathustra si è espresso in dialoghi e situazioni che sono riconducibili soltanto ad un intreccio di motivi e pensieri, senza tuttavia costituire una vera e propria dottrina filosofica. La narrazione filosofica che lega Zarathustra a Ecce Homo passa per uno scritto fondamentale per la comprensione del rapporto tra filosofia e narrazione del sé: *Al di là del bene e del male*. Se nel secondo e terzo capitolo le analisi della scrittura di sé ha messo in evidenza le teorizzazioni contemporanee di carattere estetico-ermeneutico dell'identità narrativa, il rapporto tra estetica ed etica all'interno del dibattito sulle scritture del sé, nel quarto si è inquadrata la narrazione filosofica di sé in Nietzsche partendo dalla composizione delle prefazioni e, soprattutto, di *Al di là del bene e del male*. Tale opera risulta fondamentale nella discussione del rapporto tra filosofia e narrazione di sé. La possibilità di leggere l'autobiografia nietzscheana come ricerca di un'identità narrativa, sulla traccia dei modelli narratologici suggeriti dall'attuale dibattito letterario internazionale sul tema, svanisce al più tardi con la composizione dello scritto del 1885. Nel 1886 l'approccio stilistico-narrativo che Nietzsche fa proprio evidenzia la sua esigenza autoriale di riproporre attraverso nuovi paratesti, le prefazioni del 1886, un pensiero che diventa sempre più l'autoconfessione involontaria del proprio autore, come scrive in *Al di là del bene e del male*, in cui si annuncia anche il progetto di trasvlutazione.

Tale progetto sta alla base dello sfaldamento di quella continuità narrativo-evolutiva tra io individuale e storia collettiva. La trasvalutazione etico-morale implica la messa in questione dell'io come soggetto, ma soprattutto della verità come criterio di scrittura letteraria. Così la storia collettiva non esercita degli effetti sull'io del testo, il quale ribalta il rapporto con la collettività storica, autodichiarandosi un "destino" in *Ecce Homo*. In *Perché sono un destino*, sezione finale e culminante, l'io in scrittura diventa infatti non tanto la storia di un io in rapporto alla dimensione collettiva generale in cui si inserisce in termini di *individuo*, quanto piuttosto la storia di un futuro influenzato profondamente dalla personalità letteraria di Nietzsche stesso nelle vesti di *autore*, che ha in quanto tale una destinazione "postuma" e profondamente trasformatrice. La sua messa in scena Nietzsche non ricompone dunque i pezzi di un io biografico alle prese con la riscrittura di sé e del proprio passato singolare e di un'epoca storica, ma si scompone a livello narrativo, frantumando la propria identità in estratti letterari destinati al futuro. Il rovesciamento narrativo in atto è frutto anch'esso di una trasvalutazione etico-morale – di cui Ecce Homo fa parte come testo concepito all'interno del progetto editoriale di

trasvalutazione – e si traduce nella riscrittura di sequenze testuali in cui i frammenti, spesso citazioni dirette o commenti brevi ad alcuni dei testi scritti prescelti dall'autore non intendono dirigere l'esegesi testuale, ma funzionano secondo una logica intertestuale.

L'esemplarità dello *Ecce Homo* è stata discussa sotto vari punti di vista nella letteratura critica. In particolare si è dedicato ampio spazio nel quinto capitolo alle riflessioni che inquadrano quest'opera sotto la definizione di autobiografia intellettuale. Ecce Homo mostra il tentativo di far intervenire nel testo un altro io, oltre a quello dell'autore, un io ancora tutto da definire e sempre diverso, futuro, che è il lettore. Attraverso l'approccio nietzscheano, che mette in gioco la questione del soggetto nella triplice valenza di autore, testo e lettore e la questione dell'interpretazione accanto a quella di "pretesto", il rapporto identitario tra opera e autore e lettore diventa una nuova forma di narrazione, in cui la scrittura rimane l'unica protagonista. Dalla narrazione del corpo e della storia biografica, è stato detto con ragione, Nietzsche passa alla messa per iscritto di autodichiarazioni e motivazioni che spingono a ridescrivere un io sottoforma di opere in Ecce Homo, il quale diventa il *corpus* che si fa vita, che diventa più significativo del corpo biologico stesso.

Capitolo Primo

"Per dire *chi sono io*": Tratti e finalità della scrittura di sé

„Kein Lebendiges ist eins
Immer ist's ein Vieles".[11]

1. Autobiografie: Considerazioni introduttive sul genere

In questo capitolo verrà offerta una visione generale a scopo introduttivo sul genere autobiografico, con particolare riguardo all'evoluzione letteraria e stilistica delle opere autobiografiche di lingua tedesca. Dopo aver messo in evidenza i tratti teorico-letterari e le incongruenze che si celano nell'articolazione di ogni definizione storicamente determinata dell'autobiografia, si è cercato di comprendere come l'evoluzione della scrittura di sé, intesa come rapporto tra io e mondo a partire dalla relazione tra storia individuale e storia universale, sia da inserire in un quadro dinamico e di continua evoluzione del genere, che difficilmente si adatta alle prese concettuali ed estetico-normative. I nodi tematici, che hanno condotto alla trasformazione e che hanno portato a parlare per il secolo corrente addirittura di "morte dell'autobiografia", vengono tuttavia inquadrati in questo capitolo solo in quanto rilevanti in vista dell'analisi della scrittura filosofica nietzscheana del sé, che occuperà i capitoli successivi e non intendono esporre in maniera esaustiva la complessità della discussione sul tema.

1.1 Vita vissuta e vita narrata: una congruenza incongruente

Il termine "autobiografia", *Selbstbiographie*, risale alla fine del Settecento[12]. È Johann Gottfried Herder che lo usa per primo, riprendendolo dal titolo di una raccolta di Seybold *Selbstbiographien berühmter Männer*[13] e inaugurandone un'epoca di grande sviluppo. Ma il contenuto delle autobiografie non è tema così facile da definire. Certamente la vita dello scrittore viene messa al centro della trattazione, i suoi ricordi e le sue esperienze vengono comunicati al lettore in una successione temporale che segue la vita e lo sviluppo interiore dell'autore stesso. Tuttavia, già questa risposta apparentemente ovvia, cela in sé una forte ambiguità. Per comprendere la natura di questa ambiguità l'attenzione deve spostarsi dal contenuto alla forma, vale a dire al *come* la vita o parte di essa vengono descritte e comprese nel racconto

[11] J. W. von Goethe, *Ephirrema*, in: Gedichte Zuerst im Druck veröffentlicht in Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 1-4: Gedichte, Stuttgart und Tübingen (Cotta) 1827.

[12] Per la storia delle origini dell'uso di tale termine rimandiamo a Holdenried 2000, p. 19 e segg.

[13] J. G. Herder, *Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst*, hrsg. v. Georg Müller, Bd. I, Winterthur 1791. Einleitende Briefe, in: *Herder's Sämmtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Bd. 18, Berlino 1883, pp. 1037-1103.

autobiografico. La scelta delle vicende da narrare, quelle considerate salienti dall'autore che le ha vissute, condiziona fortemente il modo in cui vengono raccontate, che differirà dall'idea di una vita vissuta nella sua totalità. In questo senso il contenuto dell'autobiografia dipende dal *significato* e dal *valore* che certe vicende rivestono agli occhi dell'autore e da come egli intende farne ricostruzione. Si può quindi affermare che al centro della scrittura autobiografica si trovi un modello di interpretazione, una metodologia ermeneutica che guarda ad un fine ben preciso e che guida la narrazione degli avvenimenti fin dal suo incipit. Come l'autobiografo comprende le vicende da narrare, presuppone sempre una distanza dall'oggetto narrativo stesso, una distanza che è condizione necessaria tanto alla scrittura, quanto alla sua significazione.

Come la vita, le vicende raccontate seguono un percorso diacronico, ma che risponde in generale ad un'esigenza teleologica. È infatti in vista di una certa ricostruzione che si organizzano dei fatti e delle vicende narrativamente. Ma la scelta determina anche il tipo di autobiografia in questione: ad esempio il diario di viaggio avrà un inizio ed una fine in base al tempo e alla durata del viaggio e i dettagli che interverranno nella descrizione delle esperienze dipenderanno in linea di massima dalle impressioni del viaggiatore, dal suo punto di vista specifico (come nel caso del *Viaggio in Italia* di Goethe). La stessa cosa accade laddove la vita di un individuo viene segnata da un avvenimento che modifica radicalmente la sua personalità, determinando anche le scelte future del personaggio/autore (come nel caso delle *Confessioni* di Agostino).

La distanza temporale che separa l'autore/narratore dal personaggio narrato è colmata dalla scrittura in termini di narrazione. Lo scollamento identitario dell'autore rispetto al suo stesso personaggio è apparentemente ricomposto in ragione dell'omonimia o della storia che si racconta, la quale viene esplicitamente narrata come storia vera dell'autore o riconosciuta come tale. Nella descrizione delle vicende, mediate dai ricordi dell'autore, il tempo si dilata o si restringe in una durata che è il ricordo stesso, che diventa narrazione, a decidere. Ma la riscrittura della vita passata avviene decontestualizzando e orientando ad uno scopo la descrizione, talvolta rompendo il legame diretto tra vita vissuta e vita narrata. Tale rottura genera lo spazio narrativo entro cui si colloca la scena della vita. Tuttavia, tale riutilizzazione del passato, scriveva Benjamin, può avvenire solo attraverso la citazione, che non riesce a conservare, a restituire intatta la vita, ma soltanto a «purificare», «a strappare dal contesto»[14]. Se la riscrittura è orientata ad uno scopo, in base al quale vengono descritti dei fatti avvenuti nella vita dell'autore, ecco che essa fornisce un quadro, tanto elementare quanto intuitivo, non diretto della vita, ma della rielaborazione che soggiace alla struttura dell'autobiografia. Quest'ultima diventa interpretazione

[14] Benjamin 1973, p. 128.

della vita, che si offre come funzione del punto di vista particolare del narratore, il quale interviene nella scelta delle vicende da raccontare in base a ricordi e dimenticanze.

Il rapporto con il proprio passato si esplicita nel relazione tra memoria e oblio. Nella scelta, più o meno consapevole, dei fatti che un autore intende ricostruire autobiograficamente e appartenenti al proprio passato, intervengono anche amnesie e invenzioni. Questo aspetto, fondamentale anche per considerazioni di tipo psicologico-narrativo sull'autobiografia, non solo caratterizza l'autobiografia dal un punto di vista del soggetto scrivente, ma pone anche la questione, non secondaria, su che tipo di ricostruzione della realtà della vita possa allora mediare una scrittura autobiografica. A differenza del diario, che riporta fedelmente sulla pagina scritta con cadenza quotidiana la vita di un essere umano in ordine cronologico, sempre nell'ottica tuttavia della scelta dei fatti avvenuti nella giornata e quindi obbedendo anch'esso ad un principio interpretativo soggettivo che media la scrittura, varie sono le forme autobiografiche che si nutrono dei ricordi individuali, i quali possono essere legati a fatti storico-collettivi rimasti impressi nella memoria dell'io. Per questo motivo Olney parla dell'autobiografia come di una metafora dell'io scrivente in cui tale io ricrea un senso del proprio vissuto attraverso non dei fatti, ma delle metafore[15]. Da questa angolazione l'autobiografia diventa la descrizione di un percorso in cui l'identità tra io narrante e io narrato è infranta non solo nella misura in cui il tempo di colui che scrive è altro rispetto a quello del personaggio narrato, ma in quanto la connessione tra i fatti narrati e quelli vissuti non è necessariamente la stessa. Qui il rapporto tra presente e passato è messo in gioco non tanto da un sorta di «riproduzione meccanica»[16] del passato, ma dalla distanza temporale e logica che lo separa dal presente e che il ricordo riproduce.

I modelli autobiografici presenti in letteratura sono definibili da un punto di vista *gattungsgeschichtlich*. Interrogare la storia del genere autobiografico significa, da un lato, indagare il contesto storico-culturale che ha prodotto tali modelli letterari, ma anche, dall'altro, comprendere l'evoluzione di una certa cultura. Si tende a definire un modello autobiografico per una lingua in particolare, ma soprattutto per un'epoca storica precisa e, in ultima istanza, in relazione alla singola opera letteraria. Nei paesi di lingua tedesca innumerevoli sono le articolazioni di questo genere, anche in epoca contemporanea; sebbene nella loro sempre viva varietà, esse rivelano una profonda mutazione stilistico-tematica che si evolve nel tempo e che le distingue notevolmente dalle opere autobiografiche passate. Tale dinamismo porta alla luce molto spesso la presenza di cambiamenti radicali nella struttura narrativa dell'autobiografia, i quali conducono a riflettere continuamente e a rivedere definizioni teoriche particolari. La

[15] Cfr. Olney 1972, p. 31 e segg.
[16] Misch 1989, p. 46.

concezione di un modello preciso per l'autobiografia come genere ha portato a parlare, a nostro avviso erroneamente, per il Novecento di un declino progressivo e addirittura di una "morte dell'autobiografia"[17], anche in ragione (o a dispetto) delle molteplici forme e variazioni che questo genere ha subito e che continuano a trasformarsi in esperienze letterarie di scrittura dell'io. Proprio tale io enigmatico e tuttavia narrativamente così presente, tuttavia, è l'oggetto in ogni autobiografia, nella misura in cui l'aspetto biologico-reale e quello finzionale-narrativo vanno ad intrecciarsi in una nuova verità "metaforica" dell'io. Come mostrano le autobiografie, per ognuna di essa si dovrebbe rimettere in discussione la definizione generale stessa che le accorpa sotto un unico comune denominatore di genere, ma questo dinamismo delle scritture dell'io conferma anche la vivacità del genere stesso, che si alimenta delle proprie trasformazioni. Esse arrivano al punto per cui il sottile equilibrio tra "verità" e "finzione", tra vita e spazio narrativo, si sposta tutto dal coté di quest'ultimo: sulla pagina scritta la disseminazione dell'io non lascia più traccia alcuna, se non indiretta, di quell'io biologico al cui posto subentra un «io testuale, non soggettivo»[18]. L'io testuale comprende quegli intrecci metaforico-narrativi che creano letteralmente l'io di cui si fa esperienza nella lettura. Si tratta di un io tanto più vero quanto più i legami metaforici funzionano da collante dei ricordi, in un intreccio ottimale tra vita vissuta e interpretazione del senso che si genera con l'io testuale. Come sottolinea Thibaudeau non si tratta di un io soggettivo, relativizzabile, ma di un io che si fa testo, che diventa leggibile e, in quanto tale, definibile, interpretabile, diagnosticabile. Tale io che si fa testo e senso non delimita meglio l'oggetto e il soggetto del genere autobiografico.[19] L'istanza e l'esigenza autobiografica rompe gli argini del genere letterario per andare a caratterizzare anche altre tipologie di testi, che trovano nell'autobiografia la chiave per un'interpretazione anche terapeutica. Questo è il caso di testi medico-psichiatrici in cui la ricostruzione di una vita, l'accesso ai ricordi del paziente, diventa agli inizi del XX secolo il metro discriminante tra normalità e patologia. La capacità di ricostruzione creativa della personalità nella scrittura, la creazione di collegamenti metaforici tra i ricordi compensa per così dire l'incapacità di vivere una vita unitaria da parte di un individuo, il quale ritrova un principio di forma e "salute" attraverso il percorso narrativo delle proprie vicende. L'autobiografia è qui l'esempio di una terapia scritturale in cui la rielaborazione narrativo-metaforica permette il ritorno ad una normalità[20] che si configura sempre e solo come mediata dalla scrittura.

[17] Cfr. su questo punto: Sprinker 1980 e, in maniera articolata, Schneider 1986.

[18] Thibaudeau 1968, p. 214.

[19] Sebbene esistano opere che si ispirano a questa testualità e riducano al minimo il riferimento alla vita come nel caso di *Arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon.

[20] Su questi aspetti in modo approfondito Schneider 1986 e 1993 Stingelin 1993.

1.2 Autobiografia come “genere”: un problema di definizione

In un senso molto ampio è lecito affermare che ogni opera letteraria è autobiografica o almeno contiene degli elementi definibili in tal senso. Il tentativo di definire l’autobiografia come genere muove quindi, soprattutto, dalla necessità di delimitare l’oggetto del suo scrivere e della ricerca di criteri di riferimento per precisare lo spazio di azione, o meglio di de-scrizione, dell’autobiografia[21]. Philippe Lejeune descrive l’autobiografia in modo da mantenere saldi i canoni di un genere letterario difficilmente riconducibile a definizioni, ribadendo l’elemento ripetitivo che presenta l’autobiografia ovvero quello di raccontare un passato in cui rimane salda l’identità tra io scrivente (autore), io narrante (narratore) e narrato (personaggio):

«Récit rétrospectiv en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité»[22].

In tale definizione è anzitutto un’implicita distinzione dalle memorie, che sottolineano più l’aspetto dell’interazione sociale rispetto a quello individuale. Caratteri fondamentali dell’autobiografia sono in generale la concezione dello sguardo retrospettivo, implicitamente veicolato dai ricordi, e l’accento sulla genesi della storia di una persona. Tuttavia, se questi due aspetti da un lato definiscono in linea teorica l’autobiografia, non tutte le autobiografie rispettano tale definizione. Anzi è più vero il contrario, a riprova del dinamismo che caratterizza il genere nella sua specificità.

Tra gli altri tentativi teorico-definitori, ricordiamo in particolare Shumaker, il quale ha definito l’autobiografia “soggettiva”, ovvero il tipo di un’autonarrazione che rispetta le caratteristiche delle tappe storiche di un io, come “autobiografie dello sviluppo”[23]. Olney ribadisce come nessuna autobiografia rispetti a pieno tali definizioni, tanto meno quelle che catalogano più particolarmente il genere, al punto che sembra lecito pensare vano ogni tentativo di delimitare lo spazio d’azione del genere stesso. Queste difficoltà legittime risiedono, con ogni probabilità, nel fatto che solo a partire dalle metà del XVIII secolo è sorta la consapevolezza dell’autobiografia come genere. Tale consapevolezza si è man a mano consolidata sulla scorta di opere che sottolineavano la storia di un soggetto che si auto racconta, come le *Confessioni* di Rousseau. Accanto a questi cambiamenti letterari sono da segnalare gli interessi di carattere antropologico e

[21] Su questo punto più dettagliatamente Holdenried 2000, p. 20 e segg.
[22] Lejeune 1975, 14.
[23] Shumaker 1989, p. 100.

psicologico, da un lato, che emergono a partire da quegli anni, nonché la radicalizzazione storica, sorta con la filosofia di Dilthey e degli storicisti, dall'altro.

Il Novecento ha mostrato come l'ampliarsi dei "sottogeneri", l'introduzione sempre più marcata della finzione che trasforma il *Lebensbericht* in un romanzo autobiografico vero e proprio[24], così come le contaminazioni continue con altri ambiti del sapere, abbiano generato una serie di deviazioni rispetto a definizioni possibili e, in una certa misura, legittime dell'autobiografia. Tale mutamento continuo e perseverante ha condotto così al "romanzo autobiografico" (Holdenried 2000) o alla cosiddetta «Annährungsautobiographie»[25], tutte tipologie in cui è in atto un «cambiamento di paradigma» che conduce ad una sorta di rovesciamento di prospettiva, per cui si passa dal

«narrare *sul* ritrovamento di un'identità al trovare tale identità attraverso la narrazione»[26].

Se l'identità sia davvero la mèta del racconto autobiografico o se essa si configuri piuttosto come il suo punto di partenza sembra qui difficile da definire una volta per tutte. La questione significativa consiste piuttosto nel fatto che nemmeno alla fine della narrazione come tale è possibile mettere un punto conclusivo su tale identità nella misura in cui il testo, finito all'ultima pagina, inizia ogni volta nuovamente nelle mani di un lettore che lo interpreterà sulla base delle proprie esperienze. Ma, ancora una volta, anche questo aspetto deve essere indagato, in ogni singolo testo, in ogni singola storia.

Un altro aspetto che crea disorientamento negli approcci definitori dell'autobiografia è l'intervento dell'elemento finzione. Esso ha comportato una trasformazione così radicale della concezione letteraria dell'autobiografia, come mostrano le considerazioni di Finck, al punto che è stata avanzata la domanda: se l'autobiografia è diventata un genere di finzione, come ogni altro genere letterario, da che cosa si distingue allora dagli altri? Il fatto che l'autobiografia risulti un tema complesso da doversi ridefinire ogni volta, ha condotto nel Novecento a parlare sempre più di morte dell'autobiografia[27].

---

[24] Sebbene esempi di romanzo autobiografico, derivato dal romanzo epistolare, sono già il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, pubblicato nel 1719, e *Vita e opinioni di Tristram Shandy in nove volumi (1760-67)* di Laurence Sterne. Romanzo autobiografico singolare e pioneristico per certi versi, quest'ultimo dell'irlandese Sterne, che influenzerà per la sua tecnica narrativa non solo la letteratura irlandese moderna (Joyce e Beckett), ma anche europea. Alcuni degli aspetti più originali presenti nell'opera di Sterne, che riguardano la struttura del romanzo, sono: l'uso della tecnica della digressione, dello spostamento, gli appelli al lettore, il ricorso alla meta narrazione, cioè ai commenti dell'autore a proposito della propria scrittura. Lo stesso Nietzsche ne parla in vari aforisimi a proposito della concezione della letteratura. Su questo aspetto torneremo nel secondo capitolo.

[25] Su questo Holdenried 1991.

[26] Neumann 1991, p. 99.

[27] Tra i primi: Sprinker 1980.

Ma forse sarebbe più realistico dire che la disseminazione dell'istanza soggettiva e autobiografica ha invaso ogni altro genere a partire proprio da una difficile e sempre più necessaria riscrittura di sé, definibile alle volte come auto-creazione, altre come auto-invenzione, tal'altre come auto-costituzione e auto-rappresentazione, in cui la nascita e la morte dell'individuo sono affidati non tanto alla sua storia biologica, ma al racconto metaforico di quest'ultima. In tale racconto accade qualcosa di molto interessante: per un verso si va a costituire una sorta di identità narrativa, quella dell'autore, per il fatto che si riconosce la storia del personaggio narrato *come* storia dell'autore, in cui, per l'altro, ha poca importanza il fatto che sia "vera"; rilevante è piuttosto il modo in cui l'autore si vede, si legge, si riscrive come personaggio. Tale identità narrativa non è tuttavia finita con la storia narrata, né il senso della storia si conclude una volta per tutte con l'ultima pagina del testo autobiografico: tale identità è affidata ad un'altra identità, ancora inesistente, estranea, che si va a costituire come identità solo davanti al testo, come lettore. Dall'incontro di queste due storie, l'una scritta, l'altra letta, si va a costituire quello che nel secondo capitolo dovrà essere tematizzato come "identità narrativa".
L'esigenza di inquadrare l'autobiografia come genere trova la sua ragion d'essere non soltanto a livello teorico-definitorio. In altri termini, se da un lato la proliferazione di autobiografie ha messo in essere l'esigenza di interrogarsi sul genere autobiografico e di valutarlo accanto, e non in subordine, ad altri generi, dall'altro tale interrogazione ha contribuito a generare una proliferazione letteraria autobiografica sempre più ampia e sfaccettata. In ognuno di questi casi si articola il nodo fondamentale del rapporto tra io e mondo nella misura in cui la storia particolare di ognuno si inserisce all'interna della storia generale del mondo. Tale intreccio ha dunque per tema il confronto con la storia.

1.3 Il rapporto con la storia: genesi dell'autobiografia

Una delle possibili vie attraverso cui riflettere sull'autobiografia come genere è quella teorico-sistematica. Tale riflessione colloca l'autobiografia a metà tra la descrizione storica e lo spazio aperto dalla letteratura. La storia riveste a bene vedere una rilevanza specifica duplice nell'autobiografia: sia da un punto di vista narrativo che storiografico-scientifico. Tale rilevanza è stata decisiva per il riconoscimento dell'autobiografia a genere letterario. Infatti, a differenza della lirica o del dramma, il riconoscimento dell'autobiografia in termini di *Gattung* è relativamente tardo ed avviene con la pubblicazione nel 1907 dell'opera monumentale, suddivisa in quattro volumi, da parte di Georg Misch.[28] La ricerca di Misch è tutt'ora fondante per lo

[28] Su questo Finck 1995, p. 283 e segg.

studio dell'autobiografia proprio in ragione di una comprensione che pone al centro la storia per la l'indagine del genere autobiografico. Quest'ultimo viene anzitutto inserito in un quadro di diacronicità che legge come fondamentale il rapporto tra un io individuale e la storia in generale, in cui il tentativo di comprensione esistenziale si articola sulla base della storicità individuale, considerata come tassello integrante di quella collettiva. Proprio per la complessità e la varietà delle autobiografie, Misch propone anzitutto una definizione molto vaga e aperta che parte dalla radice etimologica del termine, per cui auto-bio-grafia non è altro che la

«descrizione della vita di un individuo scritta da se stesso»[29].

Forse è per la sua elementare ricostruzione etimologica che si rifa ai termini greci che la caratterizzano, che tale definizione rimane, ancora oggi, la più condivisibile. Tale definizione che altro non è che l'esplicitazione del termine, costituisce il denominatore comune delle tante e variegate scritture dell'io, che popolano la letteratura contemporanea.
La visione storica e storicista, che caratterizza l'opera di Misch, rivela l'influenza decisiva esercitata dal maestro Wilhelm Dilthey[30]. Dilthey si esprime peraltro sull'autobiografia nel contesto della sua argomentazione fondativa per le scienze dello spirito, in riferimento all'analisi storico-scientifica, in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* del 1910. Ed è in questo contesto che Dilthey formula anche una valutazione più che positiva dell'autobiografia in termini di «perfetta esplicazione» della teoria del *significato*, legando indissolubilmente l'autobiografia ad un concetto di impronta storicistico-ermeneutica. In quanto l'uomo, nel quadro degli oggetti scientifici tracciato da Dilthey, è l'unico essere che dispone dei significati,

«l'autobiografia è la forma più alta e più istruttiva sotto la quale ci viene incontro la comprensione della vita»[31].

[29] Misch 1989, p. 38. Alla voce «autobiographie» Pierre Larousse scrive nel *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle* che «il termine, di origine greca, ha però derivazione inglese»; Larousse non ne fornisce tuttavia alcuna prova. Il Great Oxford Dictionary Oxford attesta la prima apparizione del termine in una frase di Robert Southney allorché scrive, nel volume I della *Quarterly Review* del 1809, di un testo dimenticato sulla vita di un pittore portoghese che descrive come «un'auto-biografia molto piacevole, unica». Il fatto che Southney usi il trattino fa pensare che si tratti di un neologismo o quanto meno di un termine usato in una cerchia ancora ristretta di specialisti.

[30] Misch non è l'unico esempio di questa forte eredità diltheyana nel contesto dello studio autobiografico. Si ricordi per completezza anche lo studio del 1919 di Werner Mahrholz, su cui tuttavia non ci soffermeremo, il quale risulta altrettanto importante per lo sviluppo dello studio autobiografico nel Novecento.

[31] Sull'autobiografia «come modello della comprensione storica» cfr. Jaeger 1995, pp. 51-59.

La comprensione della vita avviene non vivendo, ma prendendo distanza dalla vita ovvero riscrivendola. Il conferimento del significato alla vita, agli occhi di Dilthey, è allora prerogativa specifica di un linguaggio, di una scrittura particolare, che è quella autobiografica. Il primo contributo, che apre una delle raccolte di riferimento sulla teoria e la storia del genere autobiografico, è proprio lo scritto di Dilthey del 1910, come a sottolineare l'importanza che l'interpretazione diltheyana continua ad assumere oggi[32]. Il curatore della raccolta, Günter Niggl, che suddivide il denso volume in una parte teorica e una storica, sottolinea nella sua *Einleitung*, tale scelta di inserire questo saggio non solo all'inizio del volume, ma come primo tra i contributi che compongono la sua sezione dedicata all'analisi teorica. Tale scelta è motivata dal fatto che il contributo diltheyano, che precede nel suddetto volume quello di Misch, rappresenta per Niggl non solo una testimonianza fondamentale per la storia dell'autobiografia, ma articola una riflessione teorica tutt'oggi utile nel dibattito sul genere autobiografico in letteratura. In altre parole la scelta di Niggl intende mettere in luce quelle valutazioni teorico-storicistiche formulate da Dilthey che con l'opera di Misch hanno contribuito ad elevare al rango di *genere* letterario l'autobiografia[33].

Guardando più da vicino lo scritto di Dilthey si nota che categorie che strutturano l'autobiografia rimandano alla congruenza tra pienezza della vita e presente storico, dimensione in cui l'ininterrotta continuità degli eventi e delle sensazioni può trovare la sua piena realizzazione nella riflessione del ricordo passato e dell'aspettativa futura. Nell'ambito di queste argomentazioni Dilthey introduceva la «categoria del significato» nella descrizione del vissuto (*Erlebnis*), quale «unità ideale di parti della vita che ha un significato per il corso della vita stessa».[34] In questo modo la dimensione storica assurge a orizzonte di senso primario e permette lo studio del *Lebensverlauf* individuale, in cui il singolo riflette sul proprio vissuto che diventa non solo senso, ma modello scientificamente oggettivabile.

Questo senso oggettivo e, come tale, indagabile nell'autobiografia rimane e si radica nel *Begriff und Ursprung der Autobiographie*[35]. Il taglio storicistico che Misch eredita da Dilthey è applicato qui allo studio dell'autobiografia come progressione genealogico-evolutiva della cultura umana. Misch nota come nello spirito illuminista del Settecento la *Selbstbiographie* passa per «documento di vita» individuale[36], che Herder non ha esitato a considerare un tassello tanto insufficiente, quanto necessario da inserire all'interno del mosaico di sviluppo storico-culturale

[32] Dilthey 1989, pp. 21-32, a partire da Dilthey 1927.
[33] Niggl 1989, p. 2 e segg.
[34] Dilthey 1989, p. 23.
[35] Misch 1989.
[36] «In einem literarischen Dokument finden wir so unmittelbar das gelebte Leben wieder, wie in der Selbstbiographie». Mahrholz 1919, p. 8

dell'uomo. Misch considera e riprende questo tratto dell'autobiografia del XVIII secolo, quale rendicontazione della vita vissuta, e lo lega alla funzione che assumerà nel XIX secolo. In tal modo l'autobiografia si eleva a fonte imprescindibile per ogni ricerca psicologica e storiografica al contempo, in seno allo sviluppo della cultura europea: per quelle *Geisteswissenschaften* teorizzate da Dilthey, in Germania, da un lato, e per l'approccio positivista in nazioni come l'Inghilterra e la Francia, dall'altro[37]. La specificità, ma anche la complessità del genere letterario che Misch descrive con tanta dedizione, è data anche dal carattere poliedrico e fluido che ogni volta mostrano le autobiografie. Questo aspetto rende difficoltosa, già agli occhi di Misch, una sua definizione più specifica e che possa andare al di là dell'etimo del termine stesso. Misch, tuttavia, riesce a demarcare il confine che distingue le «*Memoiren*» dall'autobiografia, nella misura in cui l'autobiografia risulta essere in tutto e per tutto letteratura, in cui l'unico tratto distintivo, di carattere generale, è quello secondo cui autore e personaggio coincidono[38]. Tale identità riposa ancora una volta per Misch nella conoscenza diretta dei fatti narrati dall'autore. È questa immediatezza che costituisce la prova di un sapere della vita che si fa scrittura e che può fornire la basi di una conoscenza vera, attendibile, scientificamente rilevante. L'autobiografia, in senso storicistico, è dunque interpretabile come documento storico, non come letteratura. E se seguiamo l'assunto aristotelico secondo cui poesia e storia differiscono proprio sul loro rapporto con la realtà, in quanto la storia riproduce ciò che *è* mentre la poesia (più nobile e filosofica) imita ciò che *può essere*[39], ecco che all'autobiografo si addice descrivere «la nuda verità», mentre al poeta si confà l'uso stilistico e tematico della fantasia[40]. Ma dal momento in cui all'autobiografia viene riconosciuto il rango di *genere*, essa dovrà mostrare anche un valore e una valenza del tutto letterari. Tale valore è individuabile nella narratologia, cioè nello studio del modo di articolare la narrazione che caratterizza la descrizione di ogni io autobiografico. L'autobiografia acquista la sua forza e la sua valenza narrativo-letteraria nella misura in cui non

> «tratta di forme di rappresentazione, ma di categorie della vita, […] le quali vengono oggettivate nella loro pluralità dalle forme letterarie all'auto-rappresentazione»[41].

---

[37] Taine vedeva proprio nelle confessioni di un *homme supérieur* l'identità non soltanto di individuo, ma di un secolo, di una razza.

[38] Misch 1989, p. 40. Ecco che il noto patto stipulato con il lettore, di cui parla Lejeune, si riduce ad un'ennesima declinazione della definizione di Misch.

[39] «Compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quelle che sono possibili secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta […] si distinguono in questo: l'uno dice le cose avvenute, l'altro quali possono avvenire». Aristotele, *Poetica*, 51a.

[40] Come si legge ancora in Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer christlichen Dichtkunst vor die Deutschen*, 1730 (1962), p. 226.

[41] Misch 1989, p. 47.

Non quindi rappresentazioni *di altri*, ma *del sé*. Nei densi quattro volumi della *Geschichte der Autobiographie* viene così tracciato un percorso che va a considerare in senso diacronico-interpretativo la lunga tradizione delle autobiografie. Misch ripercorre fino alle origini antiche, anche proto-autobiografiche, il genere autobiografico. L'elemento distintivo di questo percorso è identificato da Misch nella «scoperta dell'individualità» senza la quale non può darsi alcuna autentica autobiografia[42]. Si interpreta quindi la storia dell'autobiografia che diventa genere letterario, come la storia di una sorta di evoluzione per così dire fenomenologica dell'io, in un senso astrattamente hegeliano, che va man a mano ad avvicinarsi ad una sua auto-definzione (e, forse, in una sorta relazione identificatrice tra individuo e collettività, tra io e mondo) e che si conclude con il compimento dell'autocoscienza individuale. È chiaro come, anche in questo pensiero, l'eredità ditheyana riemerga ed orienti il percorso interpretativo tra storia e autobiografia: nell'avvenire storico del *Selbst-Bewusstsein* la vita scorre non solo come un tutto continuo, ma si dischiude alla comprensione attraverso l'autoriflessione dell'uomo all'interno dell'orizzonte della sua storicità, la quale acquista senso nella riscrittura della sua esistenza.
Misch rintraccia le origini di questa autoriflessione in un preciso momento storico, quello della filosofia socratica, che segna agli occhi di Misch la prima tappa dello sviluppo dell'individualità. Per questo il teorico dell'autobiografia assegna ad un contemporaneo di Platone, Isocrate (353 a.C.), il rango di primo autobiografo. Misch definisce l'*Antidosis* di Isocrate

«il primo esempio letterario di autobiografia […] che sia stato intrapreso con la consapevolezza del significato di tale compito»[43].

Siamo davanti ad un modello apologetico che ha le sue origini non solo nella tradizione filosofica, in cui il soggetto argomenta in maniera difensiva a partire da fatti avvenuti nella propria vita (come ad esempio nella celeberrima *Apologia di Socrate*), ma anche in quella elogiativa delle gesta di un eroe o di un imperatore come saranno, ad esempio, le *Res Gestae* di Augusto (63 a.C.-14 d.C.).
La visione di Misch rivela come la vita dell'uomo non sia un mero *motus perpetuus*, ma la storia dell'autocoscienza stessa, la storia di un io che diviene man a mano persona, e ciò significa: che diviene sempre più linguaggio, scrittura, e in particolare auto-bio-grafia. In tale trasformazione progressiva, l'individuo che diviene persona non fa che assumere un ruolo. *Persona* significa infatti "maschera", la maschera teatrale indossata dall'attore nell'interpretazione di un ruolo ogni volta diverso per far credere al pubblico di *essere* colui che appare sul palcoscenico. Il ruolo del

[42] Misch 1949, Bd. 4, p. 73 e segg.
[43] Ibidem, p. 158.

personaggio narrato è come quello della persona nella vita e, nello stesso tempo, diverso nella misura in cui il percorso autobiografico tracciato dall'autore porta, con le parole di Dilthey, dal «fattuale all'ideale»[44], che si traduce sul piano letterario nel

«carattere creativo dell'accadere storico, il quale a partire dalle varie situazioni della vita porta a mettere in luce qualcosa di significativamente nuovo, qualcosa che ha valore in sé»[45].

L'opera d'arte autobiografica sarà tanto riuscita, e quindi letterariamente significativa, quanto più sarà identificabile in essa una personalità nel suo complesso, non i singoli tratti essenziali. ma

«la forma vitale e al contempo stabile, [e uno stile che restituisca] un'immagine oggettiva, dimostrabile della struttura dell'individualità».[46]

L'elemento di ricostruzione tocca per Misch l'aspetto dell'autoriflessione e non quello della metaforicità, della creazione di collegamenti nuovi tra i ricorsi. Per questo motivo Misch pensa che l'insieme di tutte le autobiografie, apparentemente differenti nel contenuto e casualmente collegate tra loro dalla forma, dalla mera forma narrativa, sono secondo Misch tenute insieme in un contesto che si sviluppa di pari passo con la cultura nel corso delle epoche e dei popoli fino al presente. In questo senso Misch può parlare di autobiografia come «esternazione della vita» (*Lebensäußerung*). Tale esternazione segue impulsi differenti nella rielaborazione di un autobiografo, che può orientarsi a fatti esterni ed interni alla propria vita.
Senza abbandonare del tutto le riflessioni sulle argomentazioni di Misch, cercheremo di mettere a fuoco brevemente il ruolo del rivolgimento (Umkehrung) interiore, della conversione (Bekehrung) come movimento rivolto verso se stessi che si traduce narrativamente in una delle forme più rappresentative dell'autobiografia, quella della confessione (Bekenntnis), anche in ragione del fatto che le *Confessioni* di Rousseau, e prima ancora quelle di Agostino, hanno segnato delle tappe fondamentali nella storia di questo genere.

1.4 Umkehrung, Bekehrung, Bekenntnis

[44] «Weg vom Faktischen zum Ideellen» cit. da Misch 1989, p. 48.
[45] Ibidem.
[46] Ibidem.

Come abbiamo sottolineato nel paragrafo precedente, Misch mette in relazione io e mondo come entità che «ci sono date insieme»[47] e le descrive come il fatto di fondo a partire dal quale riconoscere la struttura aperta dell'autobiografia. Due sono i punti essenziali da cui parte l'autobiografia nel canone di Misch:

- l'autoriflessione
- l'assunzione di una realtà fattuale

Il primato tra tutti gli impulsi di scrittura autobiografica è assegnato tuttavia all'auto-riflessione sulla base di considerazioni di carattere meramente psicologico. È infatti, come abbiamo visto, attraverso l'auto-riflessione che un io elabora le impressioni e le esperienze della coscienza per farne uscire a poco a poco un contesto sotterraneo in cui ripensare fatti e relazioni biografiche. L'autore ritorna ad un passato, si volge indietro e dentro di sé, come avviene nella riflessione sul destino e sulle direzioni prese dalla vita, da cui ricava anche quell'insegnamento, quella saggezza e intelligenza di un popolo intero, che rappresentano la base dello sviluppo delle scienze umane. Lo scopo di quest'ultime rimane infatti, diltheyanamente, anche per Misch, sempre quello di portare ad un livello di consapevolezza l'esistenza stessa.

Sono i fatti della vita, intesi come *Lebenssachen*, a dare concretezza alla riflessione di sé nell'autobiografia. Conoscere il proprio passato avviene non attraverso l'apprendimento e l'esperienza *esterni*, ma attraverso un'esplorazione interiore, un'introspezione (*introspicere* in latino significa "guardare dentro"), un rivolgimento al proprio a priori *interiore*. L'introspezione veicola l'idea di una visione della propria interiorità come specchio del passato. Essa è il mezzo di interrogazione del proprio vissuto in termini di passato. Ma tale visione accade sempre a partire da una distanza: si vede, si mette a fuoco sempre a partire da un allontanamento, anche temporale, oltre che spaziale, da un'esperienza o da un accadimento del proprio vissuto, che come tale diventa qualcosa che appartiene al passato. È sulla base di queste considerazioni che Misch dichiara che con la confessione, l'autobiografia religiosa, l'autobiografia diventa e assurge a modello letterario compiuto. È con il cristianesimo che accade quel rivolgimento all'interiorità, il cambiamento fondamentale rispetto al passato, anche in rapporto agli scritti di natura "personale" di Greci e Latini, che pur raccontando le vicende della vita, non permettevano di comprendere il percorso di un io e il senso di un'esistenza individuale[48]. Con le *Confessioni* di Agostino della fine del IV secolo d.C. si attua quel processo di rivolgimento che permette la nascita del sé. Le *Confessioni* sono infatti il primo modello di ogni autobiografia. Con *Le*

[47] Ivi, p. 49: «[…], dass Ich und Welt uns zusammen gegeben sind».

[48] Con la confessione avviene anche «reversione, inversione, perversione – come si vuole […], una mutazione della carne, il corpo all'improvviso cambiato in anima-carne», scrive Lyotard a proposito di Agostino. Lyotard 1998, p. 18.

Confessioni Agostino realizza una rilettura della propria vita dall'alto di un approdo, la fede, cercato per anni. Il punto di vista teologico mette in evidenza la rilettura a cui Agostino sottopone retrospettivamente tutta la sua esistenza e la sua vicenda umana a partire dalla fede. L'unico precedente accostabile è quello dei Vangeli, in cui gli autori rileggono la vicenda di Cristo alla luce della resurrezione, senza per questo omettere gli elementi storici. Dal punto di vista contenutistico l'uomo diventa qui artefice della propria esistenza in un rapporto che si realizza con Dio. Non sono soltanto temi storico-teologici, ma eminentemente letterari: il fatto che la felicità passi per la consapevolezza della propria interiorità è una problematica che scaturisce dallo studio del genere autobiografico. La necessità di scrivere e trascriversi muove quindi dall'affermazione dell'interiorità. *In interiore homine habitat veritas* lo sancisce la scrittura autobiografica della confessione. Tuttavia con dei distinguo: se Rousseau, nella modernità, confessa per autogiustificarsi, Agostino invece confessa e racconta come si è comportato per comprendere, definire, descrivere i meccanismi di grazia e peccato nel proprio vissuto. È dunque il rapporto con l'evento di verità che la confessione, fatta narrazione veicola, a diventare il tema narrativo centrale da cui muove l'intera riscrittura di sé.

Una confessione è caratterizzata dall'intima ammissione di eventi a cui un io ha partecipato e la cui soggettività viene adesso messa per iscritto in termini di oggetto autobiografico[49]. Agostino chiama attesa, memoria, presenza allo spirito (cioè alla coscienza) del futuro, del presente e del passato. Tutti e tre i punti di vista non rappresentano alcuna consistenza per l'oggetto, cioè l'io vissuto e che si racconta[50]. Ecco che allora è la conversione a conferire una stabilità, a diventare la luce che illumina il vuoto del tempo, che anzi gli sottrae la soggettività che era un nulla, e la salva nel divenire scrittura[51]. La narrazione di sé non è bene o male, non rappresenta come si *deve* vivere, ma come si vive. La letteratura apre lo spazio interpretativo della vita, che per l'etica rimane invece necessariamente chiuso in un dictat. La narrazione scioglie nuovamente tale norma nella molteplicità degli impulsi che caratterizzano la vita e la sua poliedricità.

Il rapporto dicotomico tra narrazione ed etica ha delle importanti conseguenze di tipo gnoseologico, anche per i cambiamenti di paradigma che contraddistinguono la modernità. È l'io soggettivo, l'interiorità a contatto col divino, che in Agostino diventava garante e luogo della

[49] L'inversione di cui parla Lyotard è quella di un io che guarda internamente al proprio vissuto e lo proietta sulla carta. Lyotard sottolinea come in questo processo narrativo il rapporto con il tempo debba essere ripensato. La scansione temporale tradizionale in passato, presente e futuro in Agostino è messa fortemente in discussione e preannunca già l'interpretazione che il pensiero fenomenologico moderno dà delle tre temporalità: «Le istanze temporali – scrive Lyotard – non sono degli esseri ma dei modi secondo i quali un oggetto si presenta a coscienza». Lyotard 1998, p. 42.

[50] «Essi nientificano poiché pongono sempre, anche se in modo diverso, il loro oggetto come assente: non ancora là, non più là, e l'adesso là presente, inafferrabile». Ivi, p. 42

[51] «Agostino – dice ancora Lyotard – confessa il suo Dio e si confessa non perché è convertito, ma si converte o tenta di convertirsi nel confessarsi» Ivi, p. 45.

manifestazione di una verità, la quale può così essere espressa in seconda istanza nell'arte letteraria. Tale verità non si dà né a livello conscio né, soprattutto, oggettivo. Le *Confessioni* sono non solo il documento di una conversione religiosa individuale, ma la prova dell'inversione, del "primo" rivolgimento interiore narrativo. Il ruolo autobiografico del soggetto scrivente in Agostino conferisce unitarietà al racconto in ragione del rapporto con il divino e non in forza di un sé che è quello dell'autore. L'evento della verità che si innesca nella vita di Agostino illumina la narrazione che retrospettivamente dà conto dell'esperienza di verità: non solo mette ordine nell'accadere biografico, ma inserisce il principio che permette il rispecchiamento tra un sé vivente e un sé narrante, articolando una corrispondenza tra sé passato e sé presente/futuro.[52]

Dalla fondazione letteraria della confessione, per così dire, le articolazioni dell'autobiografia si sono man a mano differenziate, moltiplicate. Così le storie familiari del Rinascimento e le cronache cittadine, non vengono considerate delle vere e proprie autobiografie,[53] ma appartengono a questo genere in ragione di un esplicito riferimento storico-biografico; e le autobiografie degli artisti, come quella di Petrarca *De secreto conflictu curarum mearum* (scritta tra il 1342 e il 1343), o più avanti *Vita* di Benvenuto Cellini (1558-1566), in cui l'idea di mettere al centro l'artisticità come tratto saliente del soggetto narrante fa da cardine all'intera narrazione, segnano le tappe di una progressiva trasformazione e moltiplicazione di sottogeneri, tutti appartenenti ad un genere, peraltro, che risulta essere ancora tutto da definire.

Fermo è il punto, almeno per alcune opere, è per cui la narrazione autobiografica scaturisce dall'articolazione di un rapporto tra memoria e oblio, che rimane fondamentale per l'intero meccanismo drammatico dell'opera. Nella modernità il primo esempio letterario significativo è rappresentato dalle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau (iniziate nel 1766 e pubblicate postume). L'elemento di modernità e di autoaffermazione di quest'opera è, come noto, il distacco da qualsiasi intervento estrinseco alle vicende narrate, che hanno come unico protagonista l'autore che si dichiara apertamente nella sua più diretta e nitida sincerità:

[52] Tale corrispondenza, garantita dal divino, non ha più ragione di essere nella modernità. La soggettività si auto-fonda nella scrittura di sé con le *Confessioni* di Rousseau. Il ricordo sarà vero solo se garantito dall'autore, che è anche personaggio, e dalle sue intenzioni dichiarate. Lo scarto invece che si instaura sul piano autobiografico man a mano, tra l'io vissuto e quello che si racconta diventerà sempre più ampio con l'introduzione della finzione. La presunta unitarietà tra un io vivente che si traduce in scrittura e un io che legge la propria vita come opera, verrà messa in questione e letta alla luce di una funzionalità che non solo riguarda la costituzione ontologico-narrativa del se raccontato, ma anche di quello biologico.

[53] Sebbene abbiano alle spalle le *Confessioni* di Agostino, base soprattutto delle vite dei santi e de mistici del Medioevo che man a mano si allontaneranno dalla base religiosa che li distingueva verso un processo di progressiva secolarizzazione, che, passando per il Pietismo in Germania, arriva fino alle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, (pubblicate postume nel 1782 e poi nel 1789). Per un inquadramento articolato sull'autobiografia tra la fine del Medioevo ed il Rinascimento, rimandiamo allo studio fondamentale di Enenkel 2008.

«Voglio mostrare un uomo in tutta la verità della natura, e quest'uomo sarò io».

Non più dunque lo scopo didascalico ed edificante che anima le prime *Confessioni* di Agostino, in cui la divinità era garante di un'esperienza di verità; il centro narrativo è occupato in Rousseau dallo scopo di un uomo che si prefigge di raccontare il proprio vissuto *a partire dal proprio io*. Il garante dell'identità tra soggetto narrante e autore, e quindi di una conoscenza "vera" che la narrazione veicola, è dato qui dallo sguardo retrospettivo al passato che viene permesso dalla memoria. Già Platone identificava la memoria con il processo di una conoscenza sulla base della progressiva reminiscenza delle idee, una volta contemplate dall'anima libera dal corpo e man a mano recuperate dalla mente durante la vita dell'uomo, come si legge nel celebre passo del *Menone*. Nella modernità il ricordo, soprattutto quello infantile, diviene imprescindibile per la comprensione del proprio passato direttamente e si fa garante della restituzione di un pezzo di conoscenza del sé. Nelle *Confessioni* questo recupero diventa garanzia di un io che si forma e che prelude alla sua maturazione futura nell'età adulta[54]. Ma il ricordo si genera laddove non tutto viene ricordato. Il gioco tra memoria e oblio genera quel meccanismo che conduce al ricordo vero e proprio, al riaffiorare di un contenuto di conoscenza come un'immagine del passato chiara e netta. L'atto dello scrivere rimodellerebbe dunque un passato in base ad un io che ricorda il proprio vissuto a puntate, come pezzi di un mosaico apparentemente organizzabili in una figura finale in grado di restituire l'immagine diretta e veritiera dell'io presente e scrivente stesso. Questo modello di ricomposizione del sé, incarnato dalla scrittura della confessione rousseauiana, pone tuttavia delle questioni rilevanti per la comprensione dell'autobiografia e per i suoi sviluppi futuri.

Se la certezza dell'io è garante dell'identità a partire dalla memoria, *dal ricordo*, ecco che è possibile determinare un'identità narrativa grazie alla riscrittura di ciò che si ricorda del passato e, nel caso specifico dell'autobiografia, di quella dell'autore. L'identità si definisce perciò a partire da un passato che risorge e si rende presente, modellato dai meccanismi di memoria ed oblio. Tali meccanismi non sono però oggettivi, garanti di una verità sull'io che si va a costituire ricordando e trascrivendo. La soggettività del ricordo, e con essa la sua contingenza, svincola il ricordo dal legame diretto al proprio soggetto di riferimento passato. In altri termini il ricordo non è la fotografia di una vicenda *quale essa è stata*, ma il risultato di una comprensione da parte dell'autore della propria esperienza passata. Il ricordo rievoca e mette in gioco semmai una trasformazione del vissuto, più che una sua registrazione immediata e direttamente identificabile

[54] Il ricordo infantile è il fuoco narrativo di molte autobiografie in età moderna e contemporanea. Otre al già citato Theodor Fontane dei *Meine Kinderjahre*, ricordiamo la *Berliner Kindheit* di Walter Benjamin o il *Kindheitsmuster* di Christa Wolf.

con il pezzo di storia passata. Il rapporto tra memoria e oblio ricostruisce un *nuovo* passato che si traduce in un presente scritto per la costituzione di un io testuale. Il testo autobiografico, che ricompone quindi un passato dell'autore in un presente che la narrazione metaforica ripropone nella narrazione scritta, si sviluppa sui piedi di un paradosso: solo a partire dalla fine, a partire dall'io testuale, l'io passato diventa conoscibile e quindi vero.

Per semplificare, possiamo così già tracciare due confini entro cui oscilla la teoria del genere autobiografico: da un lato l'idea di una trascrizione del vissuto, quale viene compresa come descrizione vera del passato e quindi un racconto fedele al ricordo dell'autore, il quale diventa soggettivamente garante del suo passato; dall'altro una costruzione testuale in cui non esiste più un io di riferimento antecedente, ma un autore esautorato dalla scrittura stessa in cui tuttavia emerge un io testuale conoscibile. Lo stesso Stendhal, autore di un'autobiografia fatta di motti e appunti confessati al suo doppio Dominique, afferma sì che la "Prima regola: essere se stesso", ma proprio il suo scrivere rivela la molteplicità di un io fatto di pseudonimi che nascondono e rivelano allo stesso tempo un'identità testuale dell'autore[55]. Questi poli teorici dell'autobiografia pongono quindi il problema della costruzione dell'identità narrativa. Essa si caratterizza mettendo a fuoco il ruolo della narrazione per la costruire della soggettività testuale mai perfettamente compiuta. Un'identità narrativa non si dà attraverso la sovrapposizione tra ricordo del passato e sua narrazione come corrispondenza con il vissuto. La questione del rapporto tra passato e presente di un io riguarda la natura della sua certezza ovvero in che modo esso può farsi garante di una qualche verità, mentre il modello di verità a cui l'io testuale può appellarsi non può essere quello di una corrispondenza tra vita e scrittura, ma quello dell'interpretazione data dal lettore. Non verità prestabilite, dunque, ma ricostruzioni dell'io potranno farsi carico di un valore di attendibilità. La trascrizione del vissuto implica pur sempre un rapporto con un passato che, attraverso la memoria quale strumento di riappropriazione, diventa e si fa testo. In una tale dinamica che si sposta dall'azione al testo, che pone quindi sul testo il fuoco dinamico della ricostruzione identitaria[56], lo spazio narrativo che ricrea nuove connessioni e tesse un senso per l'io è a sua volta aperto a nuove connessioni di senso questa volta messo in gioco dal lettore.

Ma se le cose stanno così, non diviene l'autobiografia nient'altro che una maschera retorica in cui si perde il valore della verità della storia di un io? I recenti approdi letterari e teorico-letterari che hanno caratterizzato le definizioni dell'autobiografia contemporanea, tendono a sottolineare

[55] «Prima regola: essere se stesso» scrive in un appunto Stendhal. Cfr. l'autobiografia "impropria" di Stendhal: *Il signor me stesso*, ed. a cura di G. Mercenaro, Il Melangolo, Genova 2007.

[56] Come ha mostrato Paul Ricoeur nella raccolta *Dal testo all'azione*. Cfr. Ricoeur 2004[2]. Sul rapporto tra azione e letteratura, con particolare riferimento all'autobiografia, cfr. anche Bruss 1976.

le questioni di criticità dei testi autobiografici in rapporto ad un concetto tradizionale di verità[57]. In altre parole l'autobiografia non coincide con la "scrittura della vita di un io che risponde all'identità di autore e personaggio, ma diventa lecito scrivere un'autobiografia che altro non è se non una serie di *Confessioni di una maschera*[58].

Per comprendere e tornare a parlare del complesso panorama autobiografico del Novecento, ripercorriamo prima a grandi linee la Gattungstheorie autobiografica in ambito tedesco. In tal modo si potrà definire con maggiore precisione il rapporto tra verità e finzione nell'autobiografia in rapporto al romanzo e potrà essere messo in evidenza il rapporto tra storicità individuale e collettiva nelle scritture dell'io.

2. Modelli di ricostruzione dell'io: dalla confessione rousseauiana alla *fiction*

2.1 Dal pietismo al romanzo autobiografico: l'autobiografia prima di Goethe

Se al tempo di Misch urgeva differenziare l'autobiografia dalle biografie come genere sovrastante, ecco che poi è il rapporto con il romanzo a spostare i confini dell'autobiografia. In altre parole è il rapporto tra verità e finzione a ridefinire lo spazio d'azione dell'opera autobiografica. Ma andiamo con ordine.

In ambito tedesco il Pietismo è il fenomeno che conosce una vasta produzione autobiografica che rimane pur sempre collegata al modello della confessione religiosa agostiniana. La scrittura della propria interiorità si colloca qui sul un piano di ricerca e opposizione al contempo dai dogmi e dalle imposizioni di una Chiesa vissuta, agli occhi del Protestantesimo, sempre più come impositiva e lontana dall'individualità. Nascono così diari e confessioni che ripercorrevano le vicende delle proprie esperienze religiose[59]. Ci soffermeremo più avanti su questi aspetti tutt'altro che secondari per comprendere l'evoluzione e il ruolo psicologico-letterario sempre più ampio e fondamentale che ha rivestito il genere autobiografico all'interno della letteratura[60].

Ladislao Mittner definisce il ruolo fondamentale del pietismo per la letteratura degli anni successivi dicendo:

---

[57] Jacques Derrida o Paul de Man espongono la questione autobiografica in questi termini, descrivendo il modo in cui il processo narrativo di fatto trasformi ogni confessione in una falsificazione in termini. Se il principio di autenticità risulta falsante, in quanto ripercorre retrospettivamente la storia dell'autore, nel caso autobiografico, attraverso la scrittura, come sottolinea Derrida che parla di *Differance* di allontanamento "differenziale" dall'origine che si va a ricercare, ecco che allora è lecito concludere che ogni autobiografia si muove sul terreno della finzione.

[58] *Confessioni di una maschera* è il titolo dell'autobiografia di Yukio Mishima.

[59] Sull'autobiografia specificatamente religiosa e in particolare dei decenni tra il 1760 e il 1820, rimandiamo per approfondimenti a Voisine 1989, pp. 392-414,

[60] Su questo aspetto si veda in particolare Niggl 1989, pp. 367 e segg.

«Non si potrà mai sopravvalutare l'importanza che esercitarono sulla posteriore letteratura profana o più esattamente secolarizzata, i soli generi letterari coltivati dai pietisti: il canto religioso inteso come atto di fede e confessione, fondamento della grande lirica tedesca da Klopstock a Hölderlin, e la vastissima e tanto poetica letteratura delle autobiografie e dei carteggi religiosi che si prolungarono nei posteriori romanzi autobiografici e diari sentimentali. Il romanticismo stesso sostanzialmente sarà lirismo introspettivo […] e romanzo introspettivo: autobiografia cioè in versi e in prosa».

A partire da questa posizione di Mittner non si può non considerare il legame tra la nascita dell'autobiografia moderna in Germania e l'esperienza del Pietismo, una corrente religiosa interna alla chiesa protestante sviluppatasi sul finire del Seicento, che pone l'accento su una spiritualità tutta interiore e su un rapporto di stretta intimità con il divino. Poiché secondo la dottrina protestante il fedele non può fare nulla per conquistare la salvezza eterna, che è stata attribuita da Dio ai pochi eletti fin dalla creazione del mondo, al fedele è dato solamente scrutare e indagare nella propria interiorità per scoprire i segni della sua "elezione". Di qui ha origine quella pratica di sondare se stessi, osservarsi, interrogarsi, che favorisce la produzione di scritti collegati alla stesura di diari e di autobiografie. A questa pratica non resterà immune il giovane Nietzsche, che, come vedremo nel capitolo seguente, inizierà a tenere un diario già all'età di quattordici anni. Nella *Lebensgeschichte* di Philipp Jakob Spener (1635-1705), fondatore del pietismo, si scandiscono le tappe della vita per poi passare al *Portrait* ed alla *Confessio*, in cui è presente una critica al proprio sé ed una lista dei peccati commessi. L'autobiografia era, in questi termini poco più che una relazione sul proprio esame di coscienza quotidiano. Il *Lebenslauff* (1690) di August Hermann Francke mostra la corrispondenza tra la storia di una ricerca interiore verso di Dio, che si compie a livello dell'esperienza terrena, ed il percorso narrativo stesso.
Un esempio che segna invece un passaggio importante, prima dell'auto-rappresentazione goethiana, è dato dalla *Eigene Lebensbeschreibung* del 1738 del predicatore protestante Adam Bernd. Bernd indaga il rapporto tra spirito e corporeità e il resoconto della malattia prende il posto dell'esperienza religiosa vera e propria. Adam Bernd si interessa delle cause della malinconia, che egli fa risalire soprattutto a una fantasia troppo vivida. La progressiva psicologizzazione del genere fa qui una delle sue prime comparse: Bernd non conosce uno sviluppo mentale vero e proprio, ma solo un eterno avvicendarsi di alti e bassi, di stati d'animo e di condizioni fisiche sempre ricorrenti. Alla fine dell'altalenante descrizione del proprio animo non c'è altro, ciò che rimane è solo scrittura.
La scrittura permette l'oggettivazione tra l'istanza individuale e quella collettiva. L'autobiografia del singolo diventa esempio per tutti. L'influsso pietistico è evidente anche nell'autobiografia di

Johann Heinrich Jung-Stilling (1740-1817), la cui prima parte fu pubblicata all'insaputa del suo autore da Goethe nel 1777 con il titolo *Henrich Stillings Jugend. Eine Wahrhafte Geschichte* [61]. Come già Goethe notò, l'autore descrive gli avvenimenti come governati da una provvidenza divina. L'intervento divino nella storia, per usare la definizione manzoniana di provvidenza, segna un elemento di novità rispetto alle autobiografie passate, ed aiuta a reinterpretare nella scrittura eventi biografici inseriti in una logica unitaria. Ha notato ancora Müller che è soprattutto il realismo a contraddistinguere le rappresentazione letterarie di questo periodo, con una dovizia di particolari e analisi quali mostra l'esempio più eclatante di romanzo e autobiografia: lo *Anton Reiser* di Karl Philipp Moritz (1756-1793). I primi tre libri fu pubblicati nel 1785, mentre il quarto seguì nel 1790. La relazione tra il pietismo e lo sviluppo del romanzo autobiografico pone qui le sue basi. Benché il carattere autobiografico delle vicende narrate in terza persona sia fuori discussione, tuttavia il fatto che autore, narratore e personaggio non corrispondano, non soddisfa evidentemente il principio del "patto autobiografico", cosicché quest'opera non può essere annoverata a tutti gli effetti tra le autobiografie. Tuttavia quest'opera è al contempo

«anche l'autobiografia tedesca più differenziata prima di *Dichtung und Wahrheit*, cioè l'autentica realizzazione della sintesi tra autobiografia e romanzo».[62]

È qui presente in modo precorritore l'elemento di finzione: l'ascesa del vissuto a immediatezza fittizia che la narrazione rende presente. Questo aspetto è molto importante se letto in prospettiva: in Goethe e nella sua autobiografia si accentuerà molto il carattere della verità autobiografica che si svincola totalmente dalla fatticità del vissuto. La linea della finzione è percorsa nell'opera di Moritz non solo per certi aspetti in alcuni episodi della vita di Anton Reiser o in alcune delle sue riflessioni, come quella che il protagonista fa sul significato simbolico del proprio nome, ma investe la figura del narratore stesso, che viene per così dire stilizzata sul modello del "medico filosofico", dello psicologo. E' proprio questa doppia prospettiva a rendere l'opera tanto più interessante anche per una ricerca sul genere autobiografico. L'introduzione dell'elemento di finzione conferisce all'evento singolo e

[61] A questo seguono poi diversi altri volumi nel 1778, nel 1789, nel 1804 e ancora nel 1817. La storia viene narrata in terza persona e anche il nome del personaggio, Stilling, non corrispondeva a quello dell'autore, il quale lo aggiungerà però più tardi al suo stesso cognome. Il racconto inizia con la descrizione dei genitori, del loro primo incontro, del matrimonio e quindi della nascita del personaggio, che dopo la morte prematura della madre ottiene dal padre una severissima educazione. Da questa rigidità e dalla solitudine a cui il padre lo aveva costretto, egli si salva attraverso la fantasia e in particolare attraverso la lettura. Fin dall'inizio viene profetizzato al giovane un grande successo nel mondo e il racconto è caratterizzato di conseguenza da una struttura fortemente teleologica.

[62] Müller 1989, p. 469.

individuale una dimensione più oggettiva rispetto alla verità intesa come pura rendicontazione. Da una parte, infatti, alcune esperienze del personaggio, l'educazione pietistica, sono molto simili a quelle raccontate nell'autobiografia di Jung-Stilling. Dall'altra, però, queste stesse vicende narrate mostrano la genesi del romanzo psicologico stesso, tematizzando cioè quel rapporto strettissimo che lega il Pietismo alla nascita della psicologia moderna, di cui l'autore Moritz è stato uno dei massimi rappresentanti. Si ricordi come il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, pubblicato da Moritz tra il 1783 e 1793, rimane

«il più significativo documento del travaglio che accompagna il superamento delle tradizionali visioni psicologico-empiriche»[63]

in ambito narrativo in questo periodo. Moritz imprime così al suo romanzo un'impronta autobiografica indirettamente, ma in modo efficace, nella misura in cui utilizza la sua psicologia sperimentale, fondata sulla raccolta di fatti ed eventi della vita con l'intento di "curare l'anima", come si profila nel *Magazin*, ma in una prospettiva che intende analizzare illusioni e autoinganni per scoprire la vera persona che si cela dietro alle finzioni, come accade al protagonista Anton Reiser, vittima del fallimento dei sogni di gloria per il teatro[64]. L'autore non esprime soltanto gli accadimenti del personaggio, ma afferma la loro interpretazione come vera agli occhi del lettore. Questa idea implica che alla letteratura e all'arte in genere, si affidi la capacità di esprimere una verità più alta proprio grazie alla finzione[65].

2.2 Verità e menzogna dell'autobiografia goethiana: *Dichtung und Wahrheit*

Senza timore di alcuna esagerazione *Dichtung und Wahrheit* può essere considerato il modello di ogni ricerca autobiografica almeno in ambito tedesco. Alla voce *Selbstbiographie* del *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* Aichinger la definisce «der Höhe- und Kulminationspunkt der Gattung»[66] sulla base della ponderazione e correlazione raggiunta in quest'opera dal rapporto tra io e mondo. Anche in altri scritti goethiani, tra cui non in ultima

[63] Crescenzi 1996, p. 62.

[64] L'analogia di alcune problematiche presenti nel romanzo autobiografico con tematiche presenti nel *Wilhelm Meister* di Goethe hanno spinto a considerare quest'opera anche come un antecedente immediato del *Bildungsroman*. Su Moritz in relazione alla funzione della psicologia e dell'antropologia nel racconto fantastico, cfr. Crescenzi 1996, pp. 65 e segg.

[65] Per chiudere la breve carrellata di autobiografie prima di Goethe, si ricordi anche la *Lebensgeschichte und Natürliche Ebentheuer des Armen Mannes im Tockenburg* di Ulrich Bräcker (1735-1798), comparsa nel 1789, in cui viene narrata senza ambizioni letterarie la vita del figlio di un piccolo contadino svizzero, del suo servizio nell'esercito prussiano e infine della suo avvicinamento alla scrittura e alla letteratura. L'autore racconta la sua storia principalmente per il piacere stesso della scrittura e della rimemorazione della vita passata più che mosso da intenti e scopi di ordine pedagogico.

[66] Aichinger 1977[3], p. 813.

istanza gli stessi *Tagebücher*, che a partire dal 1775 Goethe compone regolarmente e che non pensa peraltro come destinati alla pubblicazione, emerge l'interesse dell'autore per la narrazione di vicende vissute, forse non necessariamente in vista della (ri)costruzione della propria soggettività, ma quanto meno evocato da una ricerca interiore. L'opera *Aus meinem Leben* viene concepita come commento all'edizione uscita per Cotta e si divide in quattro parti, pubblicate rispettivamente nel 1811, 1812, 1814, mentre l'ultima nel 1833, uscì postuma. Ogni parte si suddivide a sua volta in cinque libri. Nelle prime quattro parti vengono narrati i primi 26 anni della vita di Goethe (cioè fino alla sua partenza per Weimar), il quale all'epoca della pubblicazione della prima parte aveva già 62 anni.

L'autobiografia si apre con una famosa descrizione della costellazione astrale al momento della nascita di Goethe a mezzogiorno del 28 agosto 1749. Questo incipit riprende un passo del *De propria Vita* del 1643 del matematico, medico e astronomo Girolamo Cardano. Questo accostamento non parla soltanto di un'erudita conoscenza di altre memorie e autobiografie da parte del sommo poeta tedesco, ma sottolinea l'aspetto fondamentale che mostra la sua autobiografia e di cui parleremo in seguito. Nella prima parte si ripercorrono soprattutto l'infanzia di Goethe, la vita borghese in famiglia a Francoforte, i suoi primi giochi teatrali, culminando nella rappresentazione dell'incoronazione dell'imperatore Joseph II nel 1765; nella seconda parte invece la narrazione si dedica agli anni che Goethe passò a Lipsia, quando il poeta tedesco si occupava più della letteratura che dello studio delle materie giuridiche. In questa seconda parte Goethe unisce alla propria storia esemplare il resoconto forse della prima storia della letteratura tedesca: un'accurata ricostruzione dei principali rappresentanti e delle più importanti opere della letteratura tedesca dei primi settant'anni del 700 non è la lettura storico-descrittiva fine a se stessa, ma ha come centro prospettico proprio Goethe. Lo scopo ben preciso di questa descrizione sembra piuttosto quello di collocare con precisione il poeta e scrittore Goethe all'interno del panorama letterario della propria epoca.

Negli ultimi due libri di questa seconda parte, e poi nella terza parte, Goethe ripercorre gli anni "stürmeriani", le esperienze e le conoscenze determinanti per il suo sviluppo di scrittore fatte a Strasburgo, come quella di Herder, Jung-Stilling e Lenz, e la permanenza a Wetzlar. Non mancano le narrazioni sugli incontri amorosi, come quello con Friederike Brion, nella misura in cui concorrono alla formazione della sua personalità e che porterà alla stesura dei *Leiden des jungen Werthers*; il ritorno a Francoforte e la sua partecipazione agli incontri del circolo pietistico attorno alla Klettenberg a Darmstadt. Inoltre Goethe offre anche un panorama vastissimo dei principali avvenimenti storici e dei principali personaggi della sua epoca con i quali è venuto in contatto, quali Lavater, Basedow, Lenz, Merck, Klinger, Wagner, Jacobi di cui

dipinge ritratti letterari di grande valore. Ma dell'amicizia con Schiller, di molti dei suoi lavori letterari non c'è traccia.

Come si percepisce, nella vesti di lettori, questa mancanza? Come valutarla nel contesto di una trattazione autobiografica che sembrerebbe apparire unitaria, monumentale, totale? Il punto di vista di Goethe è così impresso nel racconto che anche laddove non parla né di se stesso né della propria opera, la narrazione dà nondimeno la sensazione che tutta un'epoca e un'intera nazione di scrittori siano esistiti in definitiva solo per agire proprio sulla sua personalità e al fine di produrre quell'incomparabile opera e soprattutto quell'irripetibile individualità. Il punto focale è chiaramente il narratore, la sua coscienza di autore.

Da un punto di vista stilistico, la prefazione mostra uno dei topoi autobiografici ricorrenti, quello del pretesto di raccontare la propria storia in seguito alla sollecitazione di un amico. Ma Goethe mostra subito la sua perplessità in proposito, dichiarando anche l'intreccio tra storia particolare e collettiva, quale risulta chiaramente anche dall'opera. Goethe definisce così anche il compito autobiografico in maniera esemplare:

«Hauptaufgabe der Biographie [sei], den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt»[67]

I rapporti con il tempo sembra quindi la questione fondamentale di ogni autobiografia, secondo Goethe. La dimensione temporale riguarda la storia individuale, ma anche quella collettiva che si declinano nella consapevolezza narrativa dell'interazione tra "interno" ed "esterno", tra testo e con-testo. Se si accetta l'idea che la struttura dell'opera goethiana sia teleologica, ecco che il suo punto finale coincide con il punto di vista del tardo Goethe, del poeta affermato del classicismo weimariano che guarda criticamente, ma anche con indulgente tolleranza alla propria giovinezza irrequieta. Nella quarta e ultima parte, progettata nel 1816 e poi conclusa solo nel 1831, il superamento del soggettivismo stürmeriano avviene e si lega alla filosofia di Spinoza, il cui nome, non a caso, apre significativamente quest'ultima parte. Il lavoro allo *Egmont* e la finale fuga a Weimar vengono qui dipinte tuttavia in modo tutt'altro che armonico e unitario e contribuiscono a scompaginare la concezione teleologica del rapporto con il tempo collettivo, con la storia.

[67] Goethe 1967, Bd. 1, p. 9.

Nonostante assurga a modello per il genere autobiografico[68], e Goethe stesso sia il promotore di molte autobiografie[69], l'opera goethiana mostra aspetti contrastanti. In particolare alcuni critici mettono in evidenza elementi di discontinuità e disarmonia della ricostruzione autobiografia di Goethe proprio in virtù dell'elemento demonico presente nell'ultima parte: [70] esso va a minare la figura di un narratore come soggetto che guida la sua storia, facendolo apparire piuttosto come un personaggio, egli stesso, che fa esperienza del fallimento del proprio romanzo di formazione. Altri critici mettono in campo lo sviluppo regolare "naturale" della personalità goethiana[71] in ragione di una corrispondenza tra lo sviluppo interiore ed individuale e il principio di "entelechia" del mondo vegetale, come ha fatto magistralmente Neumann.[72] Altri ancora, insistendo sull'unitarietà, muovono dalla considerazione della consapevolezza dell'autorialità, da parte di Goethe, in tutta la sua rappresentazione, e in virtù di tale consapevolezza deducono l'unitarietà dell'opera autobiografica goethiana, fino a considerarla momento storico-letterario fondamentale e responsabile della moderna concezione dell'autore in epoca post-moderna. In quest'ottica l'autobiografia modificherebbe i suoi tratti di fondo e apparirebbe più che un racconto della storia personale dell'autore, il documento della genesi dell'autorialità meta-testuale[73].

In un quadro storico-letterario più ampio appare plausibile affermare almeno che, come quella di Goethe, anche altre auto-rappresentazioni di un Moritz, Bräker e Seume, Bahrdt e Sachse non possono essere considerate delle «manifestazioni di uno genere specifico»[74], né (soprattutto) si configurano come rispondenti ad un concetto unitario di sviluppo univoco. Come si legge proprio ad un certo punto di *Dichtung und Wahrheit*, infatti, è vero che

«Es sind wenig Biographien, welche einen reinen, ruhigen, steten Fortschritt des Individuums darstellen können. Unser Leben ist, wie das Ganze, in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt»;[75]

qui il rapporto tra libertà e necessità sembra circoscrivere lo spazio narrativo in cui si crea un mondo e un soggetto si individua attraverso la sua *conoscenza, definizione e formazione* di sé.

[68] «Goethes Autobiographie [sei] das Grundmuster dieser Gattung». Schumacher 1975, p. 23.
[69] Come quella delle memorie di Christoph Sachse, che Goethe fece pubblicare nel 1822.
[70] Su questo Jeßing 1998.
[71] Così Neumann. Il principio formativo del mondo vegetale collegherebbe infatti il modello organico con la tesi del passaggio dallo sviluppo della personalità, modulato dall'esterno, con quello di uno sviluppo interno, per così dire, naturale. Cfr. Neumann 1970.
[72] Su questo ad esempio: Aichinger 1977, Jeßing 1998, Müller 1989.
[73] Come Craemer-Schröder 1993.
[74] Müller 1989, p. 459.
[75] Goethe 1967, Bd. 1, p. 478.

Tuttavia all'inizio della sua opera, proprio dopo aver definito l'autobiografia come genere, Goethe aveva già sostenuto che:

«Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, dass nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert *kenne*, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, *bestimmt und bildet*».[76]

È stato messo in evidenza da vari fronti come la molteplicità e l'elemento di incoerenza che caratterizza tali rappresentazioni letterarie quasi coeve (dalla *Heinrich Stillings Jugend* alla *Dichtung und Wahrheit* passano circa trent'anni) le connoterebbe in modo parallelo se non si tenesse conto della loro relazione con le forme autobiografiche del Settecento, da un lato, e le rappresentazioni autobiografiche successive a *Dichtung und Wahrheit* dell'ottocento, dall'altro. Per questo Klaus-Detlef Müller ha parlato di una sorta di «fisiognomica specifica di questa fase storica del genere autobiografico»[77], che risiede più che nella forma e nello stile comuni, nell'ampliamento della tematica trattata, con sfaccettature che ogni autore, tuttavia, mostra e che rimangono marcatamente individuali. Se le forme autobiografiche pietistiche concentravano nell'esperienza religiosa il loro oggetto intersoggettivo, le nuove forme di autobiografia risentono di quella progressiva secolarizzazione che ha portato, come è noto, alla nascita della psicologia dell'esperienza che fa parte di quelle scienze che tipicamente nascono in questo periodo, nel corso del XVIII secolo, e che Habermas ha definito "scienze borghesi"[78].
Paradigma di riferimento dell'autobiografia tedesca, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*[79] è stata scritta ancora in un'epoca che Misch non esita a definire classica per il genere stesso. Solo dalla seconda metà del Settecento infatti si fa largo in Germania una coscienza autobiografica corroborata dall'approfondimento antropologico e psicologico, sulla scorta del pietismo e dell'analisi psicologica di Moritz, come abbiamo accennato nel paragrafo precedente. Klaus-Detlef Müller consacra questa nascita dell'autobiografia moderna indicando il tratto, tanto generico, quanto incontestabile, che la caratterizza come lo sviluppo «della dialettica tra soggettivo e oggettivo». Tale rapporto si traduce nella relazione tra io e mondo, concepiti tendenzialmente in un contesto in cui la storia è protagonista.[80] Questa tendenza storicizzante, che valorizza l'autobiografia stessa i nquanto storia particolare, diventa in *Dichtung und*

[76] Ibidem, p. 9. Corsivo A. L.
[77] Müller, p. 460.
[78] Habermas 1966[3], pp. 60 e segg.
[79] *Dichtung und Wahrheit* non è comunque l'unica opera autobiografica di Goethe. In altre opere divengono visibili momenti ed esperienze della sua vita, come nell'*Italinische Reise* del 1829, nella *Campagne in Frankreich* del 1792 e nella *Belagerung von Mainz* del 1822.
[80] Cfr. Müller 1989, p. 462 e segg.

Wahrheit un carattere di fondo, una «norma programmatica»[81]: con la concezione sempre più precisa dell'esistenza individuale in forme non più estrinseche dall'esistenza, come era invece la provvidenza divina, ma intrecciate direttamente con la vita e il contenuto reale dell'individuo, si arriva a rappresentare le "reali" circostanze dell'esistenza, che divengono forma nella scrittura della sua stessa realtà. Attraverso la scrittura dell'opera autobiografica l'individuo progetta la propria identità e la propria esistenza, divenendo autocosciente della posizione esistenziale che occupa.

La materia autobiografica, così scivolosa nelle maglie strette della presa teorica, si rivela in *Dichtung und Wahrheit* tutto sommato più compatta. Goethe smaschera la menzogna che avvolgeva il termine "verità" nelle autobiografie. Benché Goethe abbia preferito il titolo attuale a quello originario di *Wahrheit und Dichtung* per motivi di eufonia, ciò non deve sviare dall'interpretazione di quest'opera, quasi l'elemento letterario fosse appiattito alla mera rendicontazione biografica. In quest'ultima si esprime infatti chiaramente la coscienza di Goethe del carattere artificiale o costruito della propria rappresentazione. Tuttavia la letterarietà non conduce alla falsità, sebbene da Gundolf in poi sia stata messa in evidenza la mancanza di «di fedeltà ai fatti» nell'opera autobiografica goethiana, per cui quest'ultima è stata rivista da vari critici con la definizione di "romanzo autobiografico" o di "semi-autobiografia"[82].

Ma una simile presa di posizione a favore della "Dichtung" non mette in dubbio o in secondo piano la "Wahrheit" del contenuto della narrazione. La specificità dell'equilibrio, per così dire, del caso Goethe si rivela nel fatto che proprio grazie alla poesia la verità può venire a galla e rendersi comunicabile. La poesia ha sulla vita lo sguardo totalizzante che permette l'emergere di una verità biografica. Non è in gioco il «Grundwahre», con le parole di Goethe, ma la sua realizzazione simbolica perché solo in tal modo esso si trasforma nel suo significato universale.[83]

Questa posizione risulta una differenza fondamentale dalla posizione di un Rousseau: non tanto l'introspezione, il guardare dentro se stessi per corrispondere perfettamente alla certezza dell'io che ha vissuto attraverso la descrizione dei fatti storici accaduti, ma solo la finzione poetica, il ruolo simbolico e rappresentativo della letteratura, riesce a dare conto dello sviluppo di un io.

Che tipo di verità ha quindi in mente Goethe e, soprattutto, che tipo di soggettività sia qui in gioco dipendono ogni volta dalla prospettiva interpretativa, estetico-teorico o storico-pragmatica, da cui si leggono e si comprendono le pagine goethiane. Recentemente Stefan Keppler ha messo

[81] Ibidem.

[82] Rispettivamente Jeßing 1998, p. 363 e Aichinger 1977, p. 805.

[83] L'idea che Goethe esprime a Eckermann il 30 marzo 1831, per cui un fatto non vale nella misura in cui è vero, ma nella misura in cui ha un significato, condensa la concezione del rapporto tra verità e poesia e delinea in sintesi la posizione narrativo-teorica di Goethe stesso. Questa famosa citazione viene ripresa e commentata anche da Holdenried 2000, pp. 168-169.

in luce come il sistema narrativo goethiano nelle opere anche a sfondo teorico, cerchi di mettere in scena dei personaggi come risposta alla «fragile e ontologicamente debole costituzione del soggetto»[84]. Questa tesi viene dimostrata da Keppler prendendo in esame molti testi goethiani significativi, e risulta interessante nella misura in cui approfondisce l'apparente uniformità e unitarietà della concezione autobiografica in Goethe ribadita da più parti. Tuttavia, l'interpretazione di Keppler risulta imprecisa nell'articolazione del soggetto in Goethe proprio nell'opera che forse più di altre parla della soggettività, almeno nel senso più prossimo, trattandosi di un'autobiografia[85]. È particolarmente rilevante notare, ai fini della nostra ricerca, il fatto che il significato di verità che Goethe usa già nel titolo, non sia sinonimo di oggettività: ciò che interessa a Goethe è il significato che un fatto rappresenta per la collettività, per una società, e non il fatto in sé. "Verità" sta accanto a "poesia" non è in opposizione. Anziché costituire un aut aut i due universi semantici sembrano compenetrarsi per formare un tutto. Con il ricordo di un fatto, si mette in evidenza il significato di qualcosa rispetto a qualcos'altro che è invece passato in secondo piano o addirittura dimenticato. Ma per far sì che qualcosa venga riportato alla mente con il ricordo, ecco che si deve utilizzare la fantasia. La fantasia costringe un fatto a spostarsi dalla singolarità all'universalità nella misura in cui ne mette in rilievo il significato. Analogamente, la storia di un individuo diventa modello per la collettività, la forma di un'intera realtà. Gli eventi di un singolo non sono solo inerenti al suo percorso di vita, ma quest'ultima diventa parte integrante di un quadro più ampio a livello temporale e spaziale. La vita del singolo attraverso la sua narrazione acquisisce valore paradigmatico e simbolico, e in questo, diventa modello per il genere umano. Ecco che Goethe mette in relazione diretta l'esperienza individuale con lo spirito di un tempo e di una cultura. Senza l'autobiografia di Goethe il genere autobiografico sarebbe rimasto un genere di secondo piano. La forte tendenza al superamento tanto estetico che critico dell'autobiografia avrebbe comportato un'accelerazione dell'uso della finzione al punto probabilmente da cancellare l'elemento storico-fattuale anziché corroborarlo. Invece il modello goethiano ha trovato un buon equilibrio tra rappresentazione storica della propria vita di poeta ed emblema esistenziale che si allargava a diventare rappresentativa per lo stesso destino umano. La vita individuale è impiegata da Goethe come funzione di un'esperienza dell'individualità e la finzione diventa il medio attraverso cui ha preso forma l'oggettivazione. Scrive Müller in proposito:

«Il programma di una rappresentazione dell'individuo insieme al suo secolo e di una fondazione della soggettività attraverso i rapporti temporali deriva dal fatto che la totalità del reale può manifestarsi nella

[84] Keppler 2006, p. 153.
[85] Su questo cfr. la recensione del Goethe-Jahrbuch 2006, pp. 274 e segg.

vita di un singolo attraverso la rappresentazione dell'istanza individuale come confine con l'universale e come forma della sua stessa realizzazione»[86].

Se il romanzo è il modello della massima astrazione, l'autobiografia fa da contraltare come modello di massimo contenuto realistico. La nota e datata critica di Friedrich Theodor Vischer, che in altre forme trova sostenitori ancora oggi, per cui la mescolanza tra verità e poesia indispettirebbe il lettore di *Dichtung und Wahrheit*, che si aspetta una «verità contenuta in fatti» nell'autorappresentazione e trova invece la poesia, e quindi la fantasia, che scompongono l'unitarietà del resoconto autobiografico,[87] mette in luce due ordini di questioni:

1. Da un lato, il fatto che, proprio la differenza tra romanzo e autobiografia, quale è stata rilevata anche da Lukács nella sua celeberrima *Theorie des Romans*[88], intesa come nella contrapposizione di due ambiti tradizionalmente così antitetici come idealità e realtà, stia alla base delle definizioni di autobiografia e in essa si dibatta ancora su una resistenza apparente;
2. Dall'altro, e soprattutto, come la grandezza letteraria di Goethe sia stata, ancora una volta, la creazione di un modello, la capacità di eccellere anche in questo genere, nella misura in cui la relazione tra ideale e reale (nella fattispecie tra fantasia e vicenda storico-individuale) non è stata considerata come antitetica, ma parte costituente della relazione generatrice di ogni ricostruzione letteraria.

2.3 L'autobiografia dopo Goethe

L'equilibrio tra verità e finzione che ha trovato la sua compiutezza nell'opera autobiografica goethiana rimane un evento più unico che raro nel panorama letterario tedesco. Goethe è riuscito nell'intento quasi inattuabile di trovare l'equilibrio narrativo tra romanzo e autobiografia, conferendo all'autobiografia quel salto qualitativo in termini narrativi che mai era stato raggiunto prima. Il dopo Goethe dell'autobiografia non deve essere, tuttavia, considerato un periodo di decadenza del genere autobiografico. Si tratta invece di una riflessione e di un ritorno ancora più vitale a sperimentare la forma narrativa costitutiva dell'autobiografia e alla questione dell'inquadramento delle condizioni che la determinano a livello contenutistico.

Due esempi possono essere fatti in questo contesto per tracciare la linea demarcativa del cambiamento: il precoce frammento autobiografico di Jean Paul, scritto tra il 14 luglio 1818 e il

[86] Müller 1989, pp. 471-472.
[87] Citato in Müller 1989, p. 472.
[88] Lukács 1920; 2009.

22 gennaio 1819 e pubblicato postumo nel 1826, intitolato *Wahrheit aus meinem Leben*[89] e le opere di Theodor Fontane.

Il tentativo di Jean Paul può essere almeno parzialmente considerato una risposta letteraria che prende le distanze dal modello goethiano[90]. L'incipit stesso del frammento inserisce la storia particolare di Jean Paul nel contesto di una precisa costellazione storica: la pace di Hubertsburg del 1763 e in una ben determinata stagione, la primavera, tornando ironicamente all'incipit dell'autobiografia goethiana. A differenza di Goethe, infatti, Jean Paul non intende definire la relazione tra individuo e collettività, tra io e mondo. Il racconto autobiografico si limita a descrivere l'idillio degli anni dell'infanzia, trascorsi in un mondo molto modesto. Jean Paul riconosce addirittura la difficoltà di porre il proprio vissuto al centro di una storia e di farla passare per vera. La sua vita non solo gli appare troppo insignificante e priva di avvenimenti degni di essere narrati, ma egli sente soprattutto di non conoscere se stesso e di non potersi spiegare né partendo da sé, né partendo dalle circostanze. La tematica della soggettività rimane sì, come in Goethe, centrale, ma l'aspetto interessante non è quello, come gran parte della critica ha mostrato, di opporre il concetto di soggetto di Jean Paul a quello di Goethe, quanto piuttosto di comprendere in modo più approfondito la critica al soggetto ante litteram che si delinea in entrambe le loro opere. Nel caso specifico del frammento autobiografico di Jean Paul non è dunque un caso, che l'idillio infantile assomigli tanto a quello rappresentato in altre opere letterarie, che lo stesso Jean Paul cita o che l'ironia pervada la storia quasi a prenderne distanza. In realtà la grandezza di Jean Paul sta nel modo di narrare la storia di se stesso senza tralasciare la denuncia della società, della provincia tedesca dell'epoca, introducendo anche stilisticamente novità sull'uso, ad esempio, interscambiabile della prima e la terza persona, senza motivarlo. Se questo aspetto vada inteso in senso psicologico come mancanza di una vera coscienza di sé o in senso narratologico come la rottura del famosa patto autobiografico, non lo indagheremo in questa sede. Ci basti qui inserire l'esempio di Jean Paul nella carrellata introduttiva di questo capitolo, anche altre opere autobiografiche di autori importanti quali Eichendorff, Heine e Immermann in cui emergono tratti letterari significativi per la nostra ricerca.

In esse il rapporto dialettico tra io e mondo, tipico dell'autobiografia di Goethe, non esiste già più, né la visione ironica e critica del soggetto che caratterizza l'opera autobiografica (e non solo) di Jean Paul sembra lasciare alcuna traccia. L'attenzione si sposta in questi autori dal soggetto alla situazione storica e politica.[91] Per questo motivo alcuni hanno parlato di

[89] Poi intitolato: *Selberlebensbeschreibung*.

[90] Sul rapporto tra Goethe e Jean Paul sul concetto di soggettività cfr. il già citato Keppler 2006, pp. 147-153.

[91] Su questo e sulle cause dei cambiamenti storico-sociali, si è soffermata la Aichinger: cfr. Aichinger 1977.

autobiografia "estrovertita", rivolta cioè all'esterno, interessata più agli avvenimenti che all'individuo. Una simile tendenza ha favorito in particolare l'affermarsi anche in Germania delle memorie di importanti personaggi politici e militari, come le voluminose *Denkwürdigkeiten* di Varnhagen von Ense in 9 volumi (1837-59) e i *Gedanken und Erinnerungen* (1898) di Otto von Bismarck[92].

Il modello Goethe lascia nel tempo l'idea che la (ri)costruizione dell'ordine di eventi e situazioni che portavano a compimento e, soprattutto, ad un'unitarietà tale io, sia legata saldamente alla narrazione e che nemmeno quest'ultima garantisca il raggiungimento di questo proposito. Nonostante il modello agostiniano di verità sia sostituito in età moderna dal paradigma rousseaniano di una confessione basata sempre su una certezza che diventa ancora più funzionale all'autobiografia essendo quella di un io-autore che dichiara apertamente la sua sincerità, sembra che nemmeno l'intenzione dell'autore riesca a garantire la riuscita di questa narrazione. Anche *Mein Leben* di Seume, pubblicata postuma nel 1811, rimane frammento. La distinzione storico-letteraria proposta da Hoffmann, di cui ci occuperemo nell'ultimo paragrafo, aveva peraltro già indicato la crisi del soggetto autobiografico in Goethe, dove si mostrava già in nuce come il rapporto tra verità ("Wahrheit") e finzione ("Dichtung") si giocasse in una rete narrativa in cui il punto di partenza, il «Grundwahre», era pur sempre subordinato al caso degli eventi che si dilatavano o si restringevano in funzione del loro peso sulla formazione dell'io. Potremmo allora dire che il fondo di verità, punto di partenza della costruzione autobiografica, venga messo in discussione in modo man a mano più consapevole da parte dell'autore stesso che ciononostante si accinge a scrivere "su se stesso" nella forma di un romanzo. La radicale trasformazione del rapporto tra verità e finzione arriva dopo Goethe a rovesciarsi, a diventare cioè una narrazione di sé nel romanzo, in cui caso per caso si arriva a nuove soggettività che restituiscono solo nella narrazione un'auto-rappresentazione che non coincide con l'io dell'autore, ma con un io tutto da scoprire. L'autobiografia diventa utopia nella misura in cui la perfetta corrispondenza con il vissuto può darsi solo al prezzo di una sua falsificazione in cui il cammino da compiere sarà semmai quello verso il raggiungimento di una maggiore consapevolezza da parte dell'autore (e del lettore) dello strumento narrativo che si ha di fronte.

Momento di passaggio tra le forme "classiche" di autobiografia a quelle più moderne, o meglio più consapevoli della finzione estetica della narrazione, è dato da un altro esempio: i due testi autobiografici che Theodor Fontane scrive nel 1893 su *Meine Kinderjahre* e poi nel 1895 sul periodo *Von Zwanzig bis Dreißig*. Fontane scrive in un momento storico che Hoffmann non esita

[92] Discorso a parte meriterebbe un'altra opera, quella di Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich* (1854-55), che in parte può essere definita autobiografica, sebbene si tratti di un romanzo, che mostra forti analogie tematiche con l'*Anton Reiser* di Moritz in quanto tratta anch'essa del fallimento della vita di un artista.

a definire decisivo per il cambiamento narrativo impresso su questo genere[93]. Fontane comprende infatti il ruolo svolto dalla finzione, e quindi dalla letteratura, nel racconto di sé chiamando il suo primo libro un "romanzo autobiografico". Il punto di vista di Fontane qui non è dato dalla cifra simbolica dell'io poetico à la Goethe, per cui ogni accadimento personale e collettivo vengono ricondotti ad una crescita soggettiva dell'autore. Si tratta piuttosto di raccontare con gli occhi di un bambino l'infanzia che ha vissuto. I quadri biografici son tuttavia dipinti per aneddoti, che l'autore usa per parlare delle proprie esperienze. Non si racconta per edificare l'io, ma per sfatare ogni edificazione possibile. La scrittura di sé serve semmai per riuscire a ricordare una quotidianità che si dà per frammenti ripescati dalla memoria e, come tali, molto parziali. In luogo di un io fatto di tasselli perfettamente ricombinati anche grazie al ricordo che si traduce in scrittura, si hanno quadri che nella loro apparente uniformità sono caratterizzati da cesure, non solo temporali, ma anche tematiche come l'introduzione della morte del padre, che pervade tutta l'opera.

3 Romanzo e autobiografia

3.1 Lo spartiacque storico-teorico

Nello studio che propone Volker Hoffmann[94] è in gioco un'interessante distinzione di genere, che solo apparentemente rimane al mero livello di catalogazione storica. Questa distinzione corrobora la concezione di un cambiamento culturale sulla cui base è avvenuto lo sviluppo e il mutamento tematico-narratologico che l'autobiografia ha avuto nel Novecento. Nella letteratura autobiografica moderna di lingua tedesca Hoffmann traccia uno spartiacque che permette di individuare due grandi filoni di opere autobiografiche:

1. L'uno che percorre la Goethezeit e tutto il XIX secolo[95],

2. L'altro che comprende la fine del XIX fino agli anni Venti del XX.[96]

[93] Cfr. prossimo paragrafo.
[94] Hoffmann 1989.
[95] Hoffmann 1980, in: Niggl 1989, pp. 482-519 e Neumann 1970.
[96] Sloterdijk 1978.

Nella distinzione proposta da Hoffmann ciò che colpisce maggiormente è proprio la scelta di situare il momento di cambiamento in una precisa epoca storico-letteraria. Studiando l'autobiografia come genere, Hoffmann si è accorto che quest'ultima non si rivela soltanto come storia documentata di un io che si trascrive narrativamente, ma da un certo momento in poi l'autobiografia interroga se stessa. E tale interrogazione genera una riflessione che oltrepassa la mera narrazione del flusso di fatti e vicende vissuti per creare quello che Hofmann chiama un "meta-testo". Tale momento di cambiamento, tanto rilevante da ridefinire il genere steso, è situabile intorno agli anni Ottanta del XIX secolo.[97] Si tratta dell'epoca in cui, all'interno della riflessione teorica sul romanzo, si fa largo la necessità di affrontare la questione autobiografica da un'angolazione anche teorica e storico-speculativa. Questo nuovo interesse, la nuova prospettiva aperta dall'autobiografia, produce l'esigenza di dar voce a quest'ultima attraverso una sua analisi diacronica, che culmina con la prima grande opera monografica, come abbiamo visto, scritta da Georg Misch.[98] Tale storia, che inaugura la svolta del secolo XX, è strutturata su dei criteri individuabili e plausibili che corrispondono, in sintesi, a tre categorie analitico-letterarie, orientativamente definibili come tre atteggiamenti di fondo identificabili in termini di intenti:

I. L'intento descrittivo. La descrizione delle varie tendenze autobiografiche procede senza imporre gerarchizzazioni di valore al suo interno.

II. L'intento comprensivo. Segue dal primo criterio: non si tratta di stabilire *una* tipologia autobiografica e non mira a declassare certe forme considerate sottogeneri o forme minori rispetto ad altre. Così vengono inglobati nel genere le memorie, il diario o la lettera in termini di autobiografie a tutti gli effetti.

III. L'intento tematico. L'idea cioè di non subordinare l'autobiografia alle correnti storico-letterarie che si danno al momento della sua stesura, ma piuttosto di evidenziare queste variabili storico-culturali che collegano la storia individuale alla storia collettiva.

Questo orientamento storico-tematico di grande respiro, il primo per il genere autobiografico, definisce la prospettiva di lettura da cui, all'inizio del XX secolo, Misch legge e scrive di autobiografia. Se i primi due intenti tendono a unire sotto lo stesso comune denominatore modelli e forme di scrittura del sé con lo scopo di evitare sottoclassificazioni gerarchiche, il terzo intento, quello tematico, offre l'opportunità di riflettere sul rapporto tra storia collettiva e individuale nel quadro delle scienze dello spirito, facendo del percorso individuale un tassello fondamentale per la comprensione di un'epoca e di uno spirito storici.

[97] Hoffmann 1989, p. 483.
[98] Misch 1907.

L'idea per cui la storicità intesse profondamente qualsiasi tipo di autoriflessione innesca il connubio tra scrittura di sé e riflessione del sé che altro non è che la narrazione della propria esistenza come essere finito in uno spazio e tempo infiniti. La filosofia della storia di Dilthey, che si lega come noto allo studio dell'interpretazione e al ruolo fondamentale dell'ermeneutica del sé, cercava di fondare uno spazio in cui la particolarità dello studio delle *Geisteswissenschaften* possa trovare una sua degna collocazione accanto alle *Naturwisseschaften*. Il rango di scienza della letteratura *Literaturwissenshaft* non fa che sancire l'idea di una metodologia in atto nello studio della letteratura che pone le basi di una visione oggettiva e oggettivabile all'interno di una specificità che rende le scienze dello spirito scienze diverse da quelle naturali.

Ma la tripartizione di intenti, per molti versi funzionali ad esigenze di equiparazione e classificazione letteraria, ha sì permesso il riconoscimento di un genere che era non considerato alla stregua di altri. Misch scriveva infatti che proprio in ragione della specificità l'autobiografia in seno allo studio delle scienze dello spirito, questa non potesse essere considerata «un sottogenere della biografia»[99]. Tuttavia tale tripartizione sfugge ad una questione di fondo altrettanto fondamentale da cui la scrittura di sé non può prescindere, nella misura in cui essa non risponde e non chiarisce le motivazioni per cui si sia creata ad un certo punto la questione che ha generato o contribuito a ripensare radicalmente la scrittura di sé.

È indubbio che, dal punto di vista letterario, il trentennio che va dal 1890 al 1920 vede fiorire opere di eminenti autori che hanno dato vigore alla produzione autobiografica, che ne hanno favorito la diffusione e la fruizione ed al contempo hanno contribuito fortemente ad una sua intrinseca trasformazione. Alcuni esempi illustri di questa produzione sono, come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, nella loro diversità e pur tuttavia appartenenza comune, quelli dei *Meine Kinderjahre* di Theodor Fontane (1894), del Friedrich Nietzsche di *Ecce Homo* (1888; uscito postumo nel 1908), di *Jugend in Wien. Eine Autobiographie* (1920; uscita postuma nel 1968) di Arthur Schnitzler o anche lo stesso *Selbstbildnis* di Hermann Bahr (1923). Queste opere di "autobiografia" sono solo alcuni dei testi in lingua tedesca che non solo costituiscono autobiografie in senso stretto, ma hanno portato la riflessione sul genere autobiografico su nuovi orizzonti, dando impulso alla comprensione più articolata della loro natura, in termini appunto di genere letterario, del modo narrativo e stilistico in continuo cambiamento. Hoffmann ha mostrato che le riflessioni *sulle* autobiografie nascenti in quei decenni generano a loro volta nuovi testi interni al testo autobiografico tradizionale. Tali mini-testi si inserivano come inizio, conclusione, o anche riflessioni che andavano ad articolare la mera descrizione biografica, a creare nel testo

[99] Misch 1989, p. 42.

autobiografico dei veri e propri «meta-testi»[100]. Tali riflessioni non sono marginali, né vengono inserite senza motivo dal loro autore. Esse, nella loro brevità e apparente marginalità, mettevano in rilievo un'esigenza di autonomia, andavano essi stessi a creare le condizioni per una progressiva consapevolezza di genere. Se infatti la subordinazione alla biografia come genere di riferimento sembra non adattarsi più al nuovo spirito del testo autobiografico, in un'epoca storico-culturale così ricca di mutamenti e sconvolgimenti, come il fine secolo tedesco, lo scopo di questi spunti di riflessione nei testi autobiografici non deve essere tanto compreso come volto a chiarire il contenuto narrativo che un Fontane o un Bahr intendono ricostruire, né a definire più sottilmente ciò che il critico letterario francese Philippe Lejeune ha chiamato negli anni Settanta il "patto autobiografico"[101] tra lettore ed autore[102] sulla base di un fondo di verità a cui l'autobiografia si appellerebbe.

Tali minitesti di natura teorica erano indirizzati semmai all'affrancamento del genere autobiografico da una subordinazione storica, che lo poneva in secondo piano rispetto ad altri generi. La critica ha messo in evidenza l'esigenza di restituire una nuova dignità all'autobiografia quale genere letterario di primo rango, dopo la grande fioritura che aveva conosciuto nel Settecento e la sua trasformazione successiva. Si intendeva altresì porre l'accento proprio sulla questione di un riconoscimento, come aveva cercato di far capire lo stesso Misch, di affermare l'indiscutibilità del valore letterario in termini di *genere* per l'appunto, anche rispetto a modelli considerati classicamente più alti, quali la lirica o il romanzo. Se infatti alla fine del secolo XIX, i testi autobiografici mostrano la vicinanza diretta con il genere biografico, tanto che "biografia" è spesso la definizione usata al posto di "autobiografia",[103] tale apparente sinonimia indica non soltanto la subordinazione degradante dell'autobiografia alla biografia, ma mostra come il modello letterario di riferimento con cui le autobiografie di fine secolo cominciano a confrontarsi e a differenziarsi, sia proprio *Dichtung und Wahrheit*.

Due sono infatti le questioni principali che si pongono nel tentativo di comprendere la novità delle autobiografie della svolta di fine secolo: da un lato il rapporto con una tradizione del genere autobiografico stesso, quello a cui si accennava poco prima e che fa direttamente riferimento a *Dichtung und Wahrheit*; dall'altro alla produzione di biografie monumentali, da cui le autobiografie tendono a differenziarsi sempre più privilegiando l'attenzione al particolare e alla

[100] «"Colui che scrive un'autobiografia deve aver vissuto una vita biografica e su questa deve aver messo cose interessanti e importanti da fare". Questa frase, che si trova nel meta-testo introduttivo all'autobiografia di Stettenheim (Stettenheim 1896, p. 7), mostra a titolo esemplificativo come l'autobiografia si orienti anche terminologicamente e non solo tematicamente alla biografia.» Hoffmann, *cit.*, p. 487.

[101] Lejeune 1973.

[102] Su questo aspetto torneremo, anche in polemica, nelle prossime pagine.

[103] Gottschall 1874. Cit. in nota in: Hoffmann 1989, p. 488.

documentazione. In queste ultime il rapporto tra storia e letteratura diventa particolarmente rilevante che articola in altre parole la relazione tra verità storica e racconto anche di finzione.
Si rammenti che, all'interno del genere stesso della confessione come forma letteraria autobiografica particolare, il problema dell'oggetto autobiografico soggettivo non poneva la questione dell'aspettativa del lettore davanti alla veridicità della realtà storica raccontata dal personaggio/autore. Rousseau dichiara infatti nella *Prefazione* alle *Confessioni* che si racconta nient'altro che «l'immagine di un uomo esattamente secondo la sua natura e la sua completa verità»[104]. Per non parlare del rapporto con la verità nelle *Confessioni* di Agostino, in cui è la fede stessa a farsi garante della veridicità del racconto retrospettivo delle vicende esistenziali. Ma tale veridicità si scontra con l'impossibilità di rappresentare *direttamente* nella scrittura la propria vita. Non la fede, né una dichiarazione di intenti del lettore possono farsi garante dell'aspettativa del lettore nonché del suo autore di ritrovare nell'autobiografia un racconto vero, nonostante la riscrittura della vita di un autore rimanga come criterio di autenticità.[105]
I decenni finali dell'Ottocento sono attraversati da un clima culturale-ideologico di profonda crisi accanto all'avvento del positivismo. La narrazione di sé, chiamata a rappresentare questa nuova situazione, si avvale di stili e tecniche innovative ponendo le basi di una vera e propria rivoluzione letteraria. Si sviluppa il romanzo psicologico o antropologico che tocca le sue vette con le opere della *recherche* di Proust o dell'*Ulisse* di Joyce. L'avvento della psicologia di Freud accanto alla crisi del soggetto, già formulata da Nietzsche, contribuiscono a indagare più a fondo la natura della psiche umana e la natura del linguaggio che usa non in ultima nel tentativo della sua ricostruzione. La razionalità intesa come logos e quindi linguaggio, non viene prima del soggetto, non è l'apriori che definisce l'uomo aristotelicamente come animale razionale, ma è grazie ad essa che l'io si apre al tentativo di articolarsi in una realtà da scoprire in un cui l'io sembra potersi "denudare" [106] davanti a se stesso grazie alla finzione.

3.2 Io, verità, tempo

Gettando lo sguardo al Novecento, per inciso, sarebbe interessante indagare come questo aspetto del rapporto tra io soggetto e razionalità intesa come linguaggio, venga messo in opera nelle opere autobiografie che popolano la letteratura del Novecento a dispetto dell'accreditata morte

[104] Rousseau 1978.
[105] La spaccatura tra tale aspettativa e la tecnica narrativa dell'autobiografia a partire dai primi del Novecento si è fatta sempre più ampia come testimoniano le opere autobiografiche contemporanee di lingua tedesca. Su questo la critica attesta come paradigmatica l'opera: Thomas Bernhard, *La fornace*.
[106] Cfr. il termine "Selbstentblößer", usato da Heißenbeutel per connotare le nuove forme letterarie di auto rappresentazione che animano le autobiografiche del Novecento. Cfr. Heißenbeutel 1972.

dell'autobiografia. Ad esempio Walter Benjamin ha riflettuto sul linguaggio in una visione teorica della storia e dell'uomo in rapporto ad essa proprio nel contesto della sua autobiografia. In *Berlinder Kindheit um Neunzehnhundert* (1932), in cui dal titolo sembra eclatante già il tradizionale rapporto tra storia individuale e storia collettiva dell'autobiografia sancita da Misch, il soggetto di presenta solo raramente in prima persona, centrale è il ricordo che si traduce in linguaggio e veicola la propria auto rappresentazione narrativa.

Ma la consapevolezza dello scarto prodotto dalla narrazione sull'io è ancora più accentuata in un autore come Gottfried Benn, che nel suo *Doppelleben* del 1950 dichiara già con il titolo la scissione e la dicotomia fondamentale che caratterizza il soggetto, tanto più se si tratta della vita di un artista. La frattura del soggetto ha in Benn la sua speculare valenza nello stile narrativo: il testo autobiografico è esso stesso spaccato, scisso, in cui lo stile rimane l'unico modo di esprimere una forma ricomposta di un contenuto che si dà solo in modo diviso, separato.

Acconto a questi esempi che seguono a grandi linee la scia nietzscheana, si devono almeno citare altre e diverse esperienze autobiografiche che sembrano non farsi carico della crisi del soggetto. In *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, del 1977, in *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, del 1980 così come in *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, di cinque anni dopo, l'autore Elias Canetti cerca di esprimere scrivendo una resistenza alla morte, all'assenza. Il soggetto si aggrappa alla scrittura come salvezza del proprio io ed è fortemente intenzionato a resistere davanti al nulla.

La motivazione di stampo teorico alla base di una vera e propria svolta del genere autobiografico – che fa propendere alcuni per il romanzo[107], altri ad attestare, invece al rovescio, come la radicale trasformazione del romanzo comporti la necessità dell'analisi autobiografica per ritrovare le energie utile ad una sua nuova vivificazione[108], – fa della produzione moderna nel suo complesso qualcosa di profondamente diverso dalla tradizione autobiografia inaugurata dalle *Res Gestae*[109] che continuava pur sempre ad orientarsi al paradigma narratologico della celeberrima *Dichtung und Wahrheit* goethiana. Tale motivazione riguarda l'idea di un cambiamento radicale di concetti come io, verità, tempo.

La traduzione dei cambiamenti teorici sul piano più letterario comporta una radicalizzazione delle trasformazioni in atto con esiti nuovi a livello narrativo. Il confronto critico-decostruttivo con la tradizione occidentale sta alla base di quella progressiva sgretolazione della *Weltanschauung* dominante, che negli ultimi venti anni del XIX secolo si infrange in molteplici ricostruzioni individuali e parziali. In questo contesto storico-culturale tutte le certezze ed i

[107] Su questo ad esempio: Lämmert 1971.
[108] Lo stesso Müller 1989 così conclude la sua lunga trattazione.
[109] Su questo cfr. Orlando 2007.

valori fino ad allora decretati come tali subiscono quella nota e radicale trasformazione all'insegna di un concetto tanto discusso e quanto mai complesso, ma ancora tutt'altro che rimosso dall'epoca recente: il nichilismo. In questa concezione del rapporto tra essere e divenire, in senso molto ampio, nessun valore o istanza teorico-conoscitiva né estetico-normativa sembra riuscire a prevalere né a reggere l'impatto con il nulla. Ma anziché ridursi in un *nihil ab-solutum* ogni concezione subisce una radicale ricomprensione all'interno di un orizzonte di senso nuovo. Solo per accennare a due aspetti di fondamentale importanza e che toccheranno da vicino l'analisi di *Ecce Homo* dei prossimi capitoli, si pensi alla concezione del soggetto come *substratum* delle azioni e dei pensieri dell'uomo, che si radica nella modernità filosofica inaugurata da Descartes, fautore con il suo *cogito ergo sum* della conoscenza fondata sulla certezza dell'io, ma che già dall'antichità rivelava la sua stabilità nell'essenza ontologica dello *hypokeimenon* aristotelico. O alla filosofia del tempo bergsoniana, che mette in crisi la scansione oggettiva del tempo (*Matière et Memoire* è del 1896) nonché l'estraneità delle forme a priori di spazio e tempo nell'organizzazione del processo conoscitivo stabilito nella *Critica della ragion pura* da Immanuel Kant e fondamento di ogni scienza in senso moderno.

In questo contesto così complesso e solo accennato, l'opera di Nietzsche costituisce un punto di alta tensione teorica e narrativa e si pone come fulcro per la futura rielaborazione letterario-filosofica del Novecento e della contemporaneità. I cambiamenti che si ripercuotono a livello letterario, questa la nostra tesi, hanno effetti visibili a livello delle autobiografie dell'epoca, in primiis in quella dello stesso Nietzsche. La letteratura, specchio dei cambiamenti socio-culturali e barometro indiscusso delle emozioni e dei pensieri umani, ha mostrato anche in questo caso una capacità di rielaborazione stilistico-poetologica del cambiamento epocale in atto. L'autobiografia di Nietzsche non ha modelli precedenti, sfugge alle tradizionali definizioni di genere, né diventa peraltro modello per altre autobiografie o romanzi, tanto da far dubitare della sua valenza in termini di autobiografia. Prima di affrontare queste questioni è necessario chiedersi: in che modo Nietzsche diventa così protagonista e ricettore del cambiamento che lui stesso ha contribuito a generare? Se è vero che il filosofo di Röcken è co-fautore di una crisi epocale dei concetti cardine della filosofia tra cui, oltre a quello di soggetto, quello di verità e giustizia, ad esso strettamente collegati, come riesce ad esprimere Nietzsche la sua posizione di filosofo-letterato nel contesto autobiografico anticipando le domande e le questioni narratologiche anche contemporanee come quella dell'identità dell'autore[110], dell'autorialità[111]?

Quella di Nietzsche è anzitutto un'autobiografia *intellettuale*. A livello letterario la trasformazione filosofico-culturale implica in altre parole la necessità di una comprensione che

[110] Cfr. la raccolta sul tema dell'identità: Marquard/Stierle 1996[2].
[111] Cfr. Finck 1995 e la raccolta sull'identità dell'autore in: Detering 2002.

non potrà più darsi in senso globale e veritiero in senso tradizionale e per la quale diventa impossibile mettere per iscritto una realtà che non si dà se non in termini di divenire perpetuo ed inarrestabile anche della propria scrittura. Come avviene a questo punto il recupero di un'io che appartiene a tale scorrere del divenire e soprattutto che si manifesta nelle sue forme conoscitive sempre parziali e mai definitive? Quali modelli stilistico-letterari possono dar voce alle nuove esigenze interpretative di un'epoca che ha infranto le visioni secolari della sua comprensione del mondo, dell'uomo e di Dio? Che tipo di narrativa può ancora esprimere la nuova condizione umana troppo umana che indica Nietzsche? Che rapporto intercorre tra un tale tentativo di ricostruzione estetica e il possibile valore etico della narrazione in questa nuova scrittura del sé?[112]

Sulla base di queste domande concludiamo questo primo capitolo con una parziale e sommaria identificazione delle questioni rimaste aperte nel Novecento per la comprensione del genere autobiografico, per poi andare ad analizzare da vicino i tentativi autobiografici nietzscheani nel prossimo.

3.3 Il Novecento: morte dell'autobiografia?[113]

La visione dell'intreccio indissolubile tra storia universale e storia individuale rimane motivo tematico e teorico fondamentale per lo sviluppo e la proliferazione delle forme autobiografiche. Ma nel Novecento le autobiografie mostrano un tratto diverso: Neumann scrive che, ad un certo punto, accade un vero e proprio *Paradigmawechsel*[114]. Questo cambiamento di paradigma riguarda il rapporto tra storia e autocoscienza che subisce un'inversione per cui si acquisisce nell'autobiografia autocoscienza di sé, sviluppo della personalità, per la prima volta. Non *prima*, nella vita vissuta, ma solo grazie al racconto di una Wirkungsgeschichte[115] che avviene grazie ed in virtù della narrazione stessa si sviluppa il cammino verso l'autocoscienza. In ragione della libertà di azione e di oggetto che l'autobiografia ha avuto fin dai suoi esordi, è possibile una sua

[112] Ci accostiamo con queste domande al dibattito messo in circolazione dal testo di Thomä *Erzähle Dich selbst* che in ambito tedesco ha contribuito a interrogare nuovamente il rapporto tra etica ed estetica nelle scritture di sé. Anche questo aspetto troverà ampia trattazione nei prossimi capitoli in relazione a Nietzsche.

[113] Su questo cfr., tra gli altri, Sprinker 1980, pp. 321-340.

[114] Neumann 1991.

[115] Su questo tema, in ambito eminentemente ermeneutico, Gadamer ha dedicato pagine significative riprendendo, sulla scia di Dilthey, da un lato, e di Heidegger, dall'altro, lo stretto rapporto tra *Geschichtlichkeit* e *wirkungsgeschictliches Bewusstsein* come nucleo dell'esperienza ermeneutica, elevando la storicità del comprendere a principio ermeneutico. Cfr. Gadamer GW 1, pp. 270-311. Ma il concetto di Wirkungsgeschichte, che Gadamer riferisce alla comprensione di una tradizione, potrebbe anche essere visto come concetto esplicativo dell'evoluzione di un io che attraverso la propria storia giunge ad una consapevolezza di sé come "effetto" di una serie di fatti riorganizzati autobiograficamente, in funzione di memoria e oblio, e tagliati dalla lama dell'interpretazione personale.

rigenerazione e costante revisione anche delle condizioni che la determinano ogni volta sul piano tanto individuale, cioè della storia dell'autore che si accinge a scrivere di un personaggio che dovrebbe coincidere con lui stesso, quanto culturale e storico più generale.

Holdenried ha suddiviso la proliferazione delle forme autobiografiche in tre grandi aree di macrotendenze per l'inizio del Novecento, e precisamente in[116]:

1. Introduzione della finzione nell'autobiografia
2. trivializzazione e imitazione di forme letterarie storicamente desuete
3. scetticismo e anche rifiuto dell'autobiografia

Nella narrazione del proprio vissuto vengono privilegiati i periodi dell'infanzia e della giovinezza soprattutto per quel filone che è riconducibile al romanzo di introspezione o romanzo psicologico inaugurato da Moritz. Ma è soprattutto l'autoriflessione, come Hoffmann dimostra con la spiegazione dell'introduzione dei meta-testi all'interno di opere autobiografiche, a ridefinire il genere nella sua specificità, fino a intersecare l'autobiografia con il romanzo autobiografico.

Accanto alle tendenze descritte dalla Holdenried e alla grande varietà di forme e stili che tra le due guerre e, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale[117], hanno dominato e dominano tutt'ora il panorama letterario, si ricordi qui uno degli scopi della scrittura di sé nel Novecento, che anche al'autobiografia nietzscheana *Ecce Homo* peraltro mette in luce. Si tratta del problema che riveste la comunicazione di ideologie; esso, in parte, subentra alla comunicazione letterarie di un ampliamento delle conoscenze e alla funzione terapeutico-introspettiva della riscrittura di sé di cui l'autobiografia di questi decenni del Novecento di fa carico. Il ripristino di antiche ideologie attraverso la storia di un individuo si colloca nella ricostruzione, romanzata, più o meno "finta" o "vera", secondo antichi canoni letterari, e diventa funzionale a ripensare ideali meta-reali, meta-fisici che intendono però non essere fini a se stessi, ma ad orientare in modo ben preciso la vita pratica. I testi di auto-riflessione divengono dunque utili strumenti di orientamento per l'azione anche attraverso la ricostruzione di personalità forti, come quella di Nietzsche[118]. Spesso accade che monumentalizzazione di personalità sia funzionale a tali scopi. Il messaggio da comunicare attraverso tali biografie è la comunicazione di valori e la

[116] Holdenried 2000, p. 207

[117] Durante il nazionalsocialismo il genere autobiografico è ridotto secondo Holdenried ad una mera *Fiktion* per cui è in ballo una eclatante lacuna che va a coprire gli anni tra il 1933 ed il 1945. Cfr. Holdenried 2000, p. 233 e segg.

[118] Scrive Bertram nella monumentale ricostruzione di Nietzsche: "Wetsetzung nicht…Wirklichkeitsherstellung". Cfr. Bertram 1922, p. 1.

mitologizzazione può contribuire a dar forma letteraria e simbolica a personalità che possono esercitare una presa sulla mente del lettore.

Un esempio di comunicazione autobiografica di ideologie (o ideali) è la pseudoautobiografia di Hermann Hesse *Demian* del 1919. Con il sottotitolo *Storia di una giovinezza* l'autore riprende proprio ciò che i meta-testi di fine secolo descrivevano attraverso l'autoriflessione. Hesse delinea lo schema di sviluppo di una possibile autobiografia che viene oggettivata attraverso l'uso dello pseudonimo con l'intento esplicito di offrire al lettore, nel modo più convincente, i valori ideologici che emergono nel romanzo[119].

Il progressivo uso della finzione, e quindi incorporazione delle forme narrative simili al romanzo nell'autobiografia, non si dà soltanto attraverso la messa in questione del patto autobiografico, quale viene definito da Lejeune, ma proprio attraverso la narrazione esplicita dello scopo per cui vengono descritte. Sia che si tratti di comunicare ideali o ideologie, che si parli dell'infanzia o di malattie o anche di opere letterarie, come nel caso nietzscheano, è singolare il fatto che si realizzino pur sempre autobiografie nella misura in cui il narratore di tali opere non si distanzia dalla propria narrazione. Come nel romanzo contemporaneo, così nelle autobiografie del Novecento viene superata la successione temporale e l'azione viene anch'essa non circoscritta ad un ambiente spaziale univoco. Le categorie di spazio e tempo vengono per così dire sospese narrativamente a favore di un intreccio in cui agiscono forze contrastanti tra loro che hanno lo scopo di delimitare il campo di formazione dell'io in questione. Scrive Hoffmann in proposito:

«è tipico dell'autobiografia che si avvicina al romanzo il fatto per cui la vita dell'io autobiografico si dilati in un campo di forze dicotomiche, rappresentata secondo il modello della "doppia derivazione" come quella di Nietzsche, [ossia] attraverso l'antagonismo con i genitori o gli spazi del proprio vissuto».

Se questo sia davvero il caso di Nietzsche, lo discuteremo tra breve. Rimane il fatto tuttavia che il variegato panorama letterario che intercorre tra i due estremi teorici di un'autobiografia "vera" e "finta", ovvero legata ad un rapporto documentario della vita dell'autore e quella legata ad una narrazione più consapevole della finzione di cui fa anche deliberatamente uso, comporta che un grande dinamismo di questo genere allarghi sempre di più gli orizzonti del suo spazio d'azione e descrizione, e risulta lungi dal poter essere definito "morto". Se infatti nell'età post-moderna il sé risulta come un'identità costruita, non fenomenologicamente data naturalmente, ma un «costrutto

[119] Sugli aspetti caratteristici di questi tipi di autobiografie nei primi venti anni del XX secolo, rimandiamo più approfonditamente a Hoffmann 1989, pp. 506 e segg.

artificiale»[120], ecco che l'identità di un soggetto non può essere fedele ad una realtà preesistente, ma deve considerarsi il prodotto di un'attività creativa. A ciò si lega la coscienza della finzione nel resoconto di storie autobiografiche. Si tratta di una svolta culturale: se l'autobiografia non è più determinabile come auto-rappresentazione di una soggettività preesistente, ma che quest'ultima si dà solo come risulta dio una produzione narrativa ex novo, ecco che l'individuo attraverso la scrittura si crea e si racconta e solo in tale azione riesce a considerarsi come tale.
Questa concezione, ormai corrente dello statuto testuale di un'autobiografia, ha come suo diretto corollario una serie di considerazioni che sono riassumibili in due punti fondamentali:

1. da un lato, il sé di cui si scrive è sottoposto ad una totale testualizzazione; come dire: non esiste al di fuori del testo e del racconto in cui si manifesta rappresentandosi. Il sé è dunque il prodotto di forme narrative specifiche e determinate modalità retoriche applicate ai testi. In poche parole il sé è man a mano solo letterario.
2. dall'altro, l'autobiografia non è e non rimane "solo" letteratura: essa allarga il suo orizzonte e la sua funzione culturale e sociale, interessando la narrazione di sé anche in forme artistiche e terapeutiche diverse, ma riconducibili al modello del testo letterario. L'autobiografia non è solo un genere, ma diventa una prassi culturale.[121]

[120] Moser-Nelles 2006, p. 7. Su questo concetto i due autori mettono in luce in modo articolato come le attuali tendenze culturali, che vanno dall'arte all'antropologia, alla psicologia narrativa, non soltanto recuperano aspetti del rapporto verità e finzione dell'autobiografia, ma vengono declinati culturalmente in maniera strettamente connessa e complessa da rendere difficile una loro catalogazione tradizionale. Non a caso, è un contributo di Hans-Joachim Pieper dedicato a *Ecce Homo* ad aprire questa interessante raccolta di saggi.

[121] Sull'autobiografia come prassi culturale cfr. Bachmann-Medick 2004.

Capitolo Secondo:

"*Mi* racconto la *mia* vita":
Identità narrativa e autobiografia

Ein Spiegel ist das Leben.
In ihm sich zu erkennen,
Möcht'ich das erste nennen,
wonach wir auch nur streben!![122]

I primi tentativi autobiografici nietzscheani costituiscono il punto di partenza per caratterizzare le successive metamorfosi teorico-narrativo in atto nel pensiero di Nietzsche. I mutamenti sul piano della scrittura del sé si inseriscono nel contesto della maturazione del pensiero narrativo e filosofico di Nietzsche e conducono da una forma di riscrittura rivolta al passato ad una sofisticata finzione del sé. Ma la complessità del rapporto tra vita e scrittura in Nietzsche non segue un percorso lineare. Esso apre vari interrogativi che legano strettamente la narrazione del sé con la questione della comprensione di sé. Tale relazione si inquadra nel contesto dello studio della struttura narrativa dell'esperienza, come evidenziano molti dagli studi contemporanei: l'autobiografia risulterebbe essere legata ad una definizione di sé in termini di una costruzione, ricostruzione, invenzione della propria "identità narrativa". Se tale costruzione possa valere anche per l'autobiografia nietzscheana, dovrà essere indagato più approfonditamente nel capitolo successivo sui testi di Nietzsche.

1. L'autobiografia nel giovane Nietzsche

1.1 1856-1869: Da Pforta a Lipsia

Nietzsche pensa di mettere per iscritto la propria vita già all'età dodici anni. I primi appunti autobiografici risalgono infatti al 1856 allorché, dodicenne, decide di

«tenere un diario in cui affidare alla memoria tutto ciò che di triste o di lieto colpisce il mio cuore»[123].

Da questo momento in poi numerosi, ben dieci, sono gli scritti autobiografici che caratterizzano direttamente la scrittura dell'io fino al 1869. Essi comprendono la raccolta *Aus meinem Leben*. I. Die Jugendjahre 1844-1858 (Agosto-Settembre 1858)[124]; *Mein Leben* (Ottobre 1858-Marzo 1859)[125]; *aus den Hundstagsferien* (Aprile- Ottobre 1859)[126]; *Meine Ferienreise. Pforta 1860.*

[122] Nietzsche, BAW 1, p. 32. Trad. it. *La mia vita. Scritti autobiografici 1856-1869*, ed. italiana a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1977, 2010[10]. D'ora in poi citata come: SA 1856-1869.
[123] Naumburg, 26.12.1856. In: SA 1856-1869, p. 3.
[124] BAW 1, pp. 1-132.
[125] BAW 1, pp. 33-34.
[126] BAW 1, pp. 141-154.

Hundstage (Agosto 1860)[127]; *Meine Ferienreise 1860* (Luglio 1860)[128]; *Mein Lebenslauf* (Marzo-Agosto 1861)[129]; *Mein Lebenslauf* [130]; *Mein Lebenslauf* [131]; *Mein Leben* (Luglio-Agosto 1864)[132] e *Rückblick auf meine zwei Leipziger Jahre 17. Oktober 1865 – 10. August 1867* (Autunno 1867- Inizio 1868)[133].

A questi espliciti tentativi autobiografici, sono da aggiungere i frammenti che fanno ancora riferimento ad una ridescrizione narrativa della propria vita[134]. Si tratta di due brevi scritti, ma significativi per la comprensione della percezione che Nietzsche ha di sé in quegli anni: *Wie man Dichter wird*[135] e *Meine literarische Thätigkeit, sodann meine musikalische. 1862*[136]. Essenzialmente rimasti allo stato di frammento, i due testi sono profondamente caratterizzati da una riscrittura dell'io in cui l'autore si descrive attraverso l'attività di poeta e di musicista, entrambe sentite come parti della vita al punto da inserirle in un testo che ha la finalità di definire la personalità del loro autore. Non già la filosofia, ma la musica e la poesia sono i tratti più caratteristici di questa auto-caratterizzazione. Essa risulta, a questo stadio, precocemente e intenzionalmente legata anche nella forma alla poesia, alla musicalità. Tale aspetto deve essere sottolineato per maracare il legmae che la forma e lo stile nella comunicazione del testo. Prima ancora che per la riflessione, che caratterizzerà altri tentativi autobigroafici, in questi il giovane Nietzsche vede nell'arte il terreno più proficuo e corrispondente alla propria tipizzazione.

È possibile suddividere la produzione autobiografica nietzscheana, che costella la vita del filologo e del filosofo Nietzsche, in tre fasi tra loro strettamente collegate, di cui la prima comprende gli anni che vanno dal 1856 al 1868, la seconda gli scritti tra il 1869 e il 1880 e la terza quelli che arrivano fino al 1888, anno della stesura di *Ecce Homo*. Nella *Nota introduttiva* all'edizione italiana della raccolta *Aus meinem Leben* Mazzino Montinari ipotizza una suddivisione che è scandita temporalmente in modo analogo.[137] Montinari suddivide la produzione autobiografica nietzscheana in vista del suo scopo ovvero l'opera finale *Ecce Homo*. Che quest'ultimo scritto sia davvero il compimento autobiografico di Nietzsche può essere tuttavia messo in discussione, se con ciò si intende caratterizzare lo scritto del 1888 come l'apoteosi autobiografica di Nietzsche, la fedele ricostruzione della propria vita, tentata in questi

[127] BAW 1, pp. 195-207.
[128] BAW 1, pp. 208-218.
[129] BAW 1, 276-278.
[130] BAW 1, pp. 279-280.
[131] BAW 1, pp. 280-284.
[132] BAW 3, pp. 66-68.
[133] BAW 3, pp. 291-315.
[134] KGW I, 1 pp. 169-171.
[135] BAW 2, pp.119-120; SA 1856-1869, pp. 123-124.
[136] BAW 2, pp. 100-105, che comprende anche un'interpretazione che Nietzsche dà del propria poema sinfonico *Ermanarich* del 1861; SA 1856-1869, pp. 125-129.
[137] Cfr. SA 1856-1869, p. IX.

primi anni spesso e con esiti altalenanti. Le modificazioni teorico-narrative che Nietzsche compie lungo il cammino della propria riscrittura nel corso degli anni, e che partono dal 1856, sono molte e varie, ma interessano direttamente anche il pensiero filosofico stesso di Nietzsche. Tali variazioni non conducono tanto allo scritto finale del 1888 , come scrive invece Montinari, in termini di

«ultima autobiografia […] culmine perfetto e definitivo di una serie di tentativi durati trentadue anni»;[138]

piuttosto tendono a *Ecce Homo* in termini di una trasformazione radicale dei presupposti narrativo-teorici del genere autobiografico. Nietzsche giunge alla creazione di questo testo dopo un percorso personale e filosofico che lo ha condotto attraverso lo studio del linguaggio e del primato della dimensione estetica rielaborati sul campo della scrittura di sé e della critica agli apsetti fondanti della cultura occidentale. Secondo questa prospettiva *Ecce Homo* cristallizza sì la fine di una serie di trasformazioni interiori e teoriche, un cambiamento di paradigma essendo la penultima opera scritta in vita da Nietzsche finalizzata alla pubblicazione, come dimostrano le lettere all'editore e a Peter Gast[139]; tuttavia esso non costituisce il loro fine, il loro ideale e naturale compimento da un punto di vista autobiografico tout court. Si tratta si un'opera letteraria che esce dai canoni del genere autobiografico e questo per un motivo ben preciso: la produzione filosofico-narrativa nietzscheana attraversa fasi in cui il rapporto tra vita e scrittura è mediato dalla riflessione sul sé autoriale, dalla costante messa in gioco del proprio sé in termini di auto-superamento e auto-comprensione in termini di autore.

Se si volesse mantenere il termine "autobiografia" per EH , lo si dovrebbe fare quasi ex negativo. Nel suo lavoro monumentale su EH, pubblicato poco prima del suicidio, Sarah Kofman scrive infatti che «*Ecce Homo* è l'autobiografia più "spersonalizzata" che esista».[140] La lente di ingrandimento che illumina la vita è per Nietzsche la riflessione filosofico-estetica che si fa testo, la griglia interpretativa che afferra la vita in una dimensione diversa dalla vita, che è tuttavia la quinta essenza della vita per Nietzsche ossia quella della letteratura. Come tale ogni forma di rappresentazione estetico-narrativa che la filosofia di Nietzsche sviluppa, e che si concretizza nei suoi testi, non costituisce soltanto l'aspetto formale del suo pensiero, il medio in cui diventa comunicabile il contenuto, non è il veicolo delle idee, ma il loro stesso essere che diventa tangibile, che si fa e dà forma nella scrittura.

[138] Ibidem.
[139] Cfr. Ultimo capitolo.
[140] Kofman 1992, Vol. 1, p. 29. Trad. AL.

Il testo filosofico non è la fissazione rigida del concetto, ma diventa con Nietzsche lo spazio creativo nella specificità della sua forma personalizzata di autore. Esso riesce sì ad *in*formare la vita, ma essendo cristallizzazione della vita stessa non può che ammiccare alla vita, intesa come processualità inarrestabile in termini nietzscheani. È l'impossibilità di ridire la vita a posteriori in una forma autobiografica, che impedisce a Nietzsche di concepire fino in fondo un'opera narrativa in senso autobiografico. Tuttavia, proprio tale difficoltà in termini di scrittura, apre anche alla possibilità di scrivere il testo della propria autointerpretazione futura.

Montinari ha nondimeno ragione a considerare lo scritto del 1888 in maniera diversa dagli altri testi autobiografici precedenti. Nella raccolta *Aus meinem Leben* Montinari vede un tentativo autobiografico imperfetto, nella misura in cui Nietzsche non si descrive direttamente la vita, ma si rivolge all'autoriflessione. Nietzsche non racconta tanto il proprio presente come in un racconto di viaggio, come peraltro altri poeti hanno fatto prima di lui dimostrando la possibilità di parlare della vita e dell'esperienza di essa attraverso il rapporto con l'altro, con il mondo. Nietzsche non segue nemmeno questo filone narrativo, che rientra nel genere autobiografico per definizione. Il tentativo di questi primi testi è quello che semmai si avvicina al genere del diario. Accanto alla riflessione sulla memoria, che apre il secondo testo autobiografico, Nietzsche tenta di narrare dall'inizio la propria vita. L'attacco «Io nacqui a Röcken presso Lützen, il 15 ottobre 1844»[141] manifesta esplicitamente l'intento autobiografico di Nietzsche in termini di forma diaristica. Ma, come la storia dell'autobiografia mostra, le difficoltà di far adattare un'opera all'univocità di regole teorico-formali di un genere, divengono per le autobiografie ancora paradigmatiche: ogni opera presenta delle singolarità narrative proprie e assume delle forme che se solo difficilmente ne fanno autobiografie, mettono in evidenza la continua evoluzione del genere stesso, sempre che di genere autobiografico si possa parlare e non, forse, di generi al plurale[142].

Nel caso di Nietzsche le cose non cambiano, ma si radicalizzano. *Aus meinem Leben* inizia con la data «Naumburg, 26.12.1856» e con la frase

> «Finalmente è presa la mia decisione di tenere un diario in cui affidare alla memoria tutto ciò che di triste o di lieto colpisce il mio cuore».[143]

La forma del diario è qui confermata dall'uso del presente per la narrazione che ha la prevalenza sulle forme passate. Il testo procede in alcuni punti, tuttavia, saltando anche sette mesi interi e

[141] SA 1856-1869, p. 8.

[142] Sulle riflessioni sull'idea di genere in relazione a quello autobiografico si veda: D'Intino 2003[2], pp. 18 e segg.

[143] SA 1856-1869, p. 3.

passando direttamente al luglio 1857, senza dare al lettore alcuna indicazione del luogo e cambiando il tono e il registro della narrazione. Nondimeno Nietzsche non abbandona la forma diaristica, che è auspicata e chiaramente ricercata a partire dal primo paragrafo. La descrizione è pressoché giornaliera per il mese di agosto 1859, come dimostrano i paragrafi successivi. Il testo contiene continui riferimenti temporali, anche finali, e conferma l'intento iniziale dichiarato dall'autore.

1.2 Un diario per il futuro

Nelle prime pagine di *Aus meinem Leben* Nietzsche riporta il ricordo della figura paterna e il dolore per la sua morte, ripercorre i primi anni della vita, il ricordo dell'ultima notte a Röcken prima di trasferirsi con la madre a Naumburg: "Addio, addio, amata casa paterna!".[144] Poi, però, l'autore non recupera dei ricordi quotidiani a supporto di questo evento così decisivo per la vita di Nietzsche[145]. Elenchi di libri da leggere o da scrivere, liste di poesie e classificazioni che si modificano continuamente, come mostrano anche i frammenti degli stessi anni, occupano le pagine seguenti e vanno a riempire quel "diario" – della scrittura più che della vita –, che Nietzsche aveva inizialmente annunciato e tentato di praticare.

Nonostante l'accanimento sulle datazioni, sulla precisione dei riferimenti temporali iniziali o finali, che tuttavia oscillano dalla descrizione quotidiana a quella che salta dei mesi interi, la forma diaristica risulta man a mano indebolita. Come accade per il caso dell'estate 1859, quando, dopo pagine dedicate alla descrizione quasi quotidiana delle giornate trascorse a Pforta, inizia bruscamente a farsi largo una nuova forma di paragrafi intitolati *Ricordi delle vacanze estive*, in cui è il tempo passato a prevalere e la descrizione si fa più poetica, assumendo il carattere di una confessione di carattere religioso-pietistico.

Siamo davanti allora a delle memorie vere e proprie? Il dubbio sorge se si considera il fatto che a scriverle è qui un giovane uomo, poco più che un ragazzo. Siamo davanti all'esigenza di comprendersi per progetti futuri? Se mai Nietzsche ne avessi formulati, essi riguardano la lettura, la riscrittura della scrittura. Il problema non è nemmeno quello classico su cui dibatte l'autobiografia moderna: non si tratta di distinguere tra autobiografia e romanzo nei testi nietzscheani, a ben vedere non c'è né l'uno, né l'altra. Ci sono invece le domande sulle liste di libri che Nietzsche annota, sia che riguardino l'intenzione di scriverne, che quella di leggerne: il rivolgimento alla scrittura è omnipresente non solo come pratica autobiografica, ma come tema, compito per il futuro e scandisce l'inizio di un periodo della vita personale o la fine di un altro,

[144] SA 1856-1869, p. 14.
[145] Su questo e sulla vocazione della *Selbsterziehung* in *Aus meinem Leben* cfr. Bloch 1995, pp. 61-94.

come nel caso della fine di un quaderno e dell'inizio di un altro, come spartiacque della vita scolastica di Nietzsche[146].

Il primo degli elenchi che si incontra in queste pagine, è quello delle poesie composte da Nietzsche[147]. Gli elenchi di libri e poesie sono frequenti, si sostituiscono man a mano alla narrazione delle vicende quotidiane. Accanto ad essi, ruolo decisivo è occupato dalla poesia che, con la musica, è per Nietzsche più di un occupazione passeggera, di uno svago temporaneo. Nei frammenti autobiografici il tentativo di definirsi attraverso la poesia o la musica è infatti molto forte non solo per il fatto che esse vengono in luce autobiograficamente, come testimoniano i due frammenti ad esse dedicati, ma anche per il fatto che poesia e musica rappresentano le attività che caratterizzano essenzialmente la personalità del giovane Nietzsche. In questi frammenti tuttavia, oltre a descrivere la propria attività di poeta e musicista sul campo, al di qua della riflessione, Nietzsche comprende anche poesia e musica come parti integranti della propria vita in generale. Da musicista e poeta Nietzsche rielabora se stesso e si proietta sul piano della maturazione di sensazioni ed esperienze sublimate nel ricordo. Il racconto di queste sensazioni si unisce alle riflessioni sulla memoria e sul senso del ricordo. Nietzsche scrive più *su* di sé che *di* sé, riflette sul proprio io con distacco come per giudicarsi, più che raccontare il proprio vissuto come quello di un personaggio particolarmente vicino alla sua identità di autore. In altre parole il sé autobiografico lascia spazio man a mano al sé riflessivo, la riflessione diventa a poco a poco il tema narrativo principale, legato indirettamente alle vicende del proprio sé. Queste ultime si inseriscono sì in un quadro narrativo diaristico, nella misura in cui ripropongono immagini tratte dal passato dell'autore, ma si trasformano a poco a poco in spunti per possibili testi, per elaborazioni e riflessioni, divengono espedienti utili alla scrittura.

A dimostrazione di questo processo creativo si prestano molti passi, come il paragrafo intitolato *Gli anni della fanciullezza 1844-1858*, che si apre con una riflessione sul passato e sulla mancanza di chiarezza della memoria infantile, che introduce l'intero testo:

«Da grandi non sogliamo ricordare che i tratti salienti della nostra prima infanzia. Io non sono ancora adulto, mi sono or ora lasciato alle spalle gli anni dell'infanzia e della fanciullezza; pure tante cose mi sono svanite dalla memoria […]. Gli anni sfuggono a schiera davanti al mio sguardo simili a un sogno confuso. Non sono quindi in grado di precisare delle date per i primi dieci anni della mia vita. Pure, alcune cose si presentano con chiarezza e vivacità al mio spirito, e io voglio comporle in un quadro, frammiste a note cupe e oscure»[148].

[146] SA 1856-1869, pp. 39 e segg.
[147] SA 1856-1869, pp. 36-37.
[148] SA 1856-1869, p. 8.

La memoria, la questione del ricordo, del tempo che passa, il rapporto tra passato, presente e futuro minato dalla poca chiarezza, costituiscono i temi qui accennati, ma che saranno oggetto di interesse in Nietzsche anche da un punto di vista filosofico e verranno sviluppati nei primi anni Settanta soprattutto in una delle cosiddette *Unzeitgemäße Betrachtungen:* le Considerazioni Inattuali. *Unzeitgemäß* è il termine chiave per comprendere il rapporto di Nietzsche con la dimensione temporale, come già queste primissime riflessioni possono lasciare intuire. Ma l'inadeguatezza nei confronti del proprio tempo è letta da Nietzsche come inadeguatezza della cultura della suan epoca a recepire la portata del suo pensiero. Ecco che ritorna la riflessione sul proprio sé, sulla necessità di un'autocomprensione che non si dà mai tuttavia come pienamente soddisfacente, che anzi si rovescia nel suo opposto. La forma dell'incomprensione diventa allora forma narrativa da rielaborare, diviene riflessione, anche filosofica, ma in primiis letteraria nella misura in cui spinge Nietzsche a riscrivere di sé per giudicarsi come autore.

È proprio a partire dai primi scritti di spunto autobiografico che si prospetta l'esigenza nietzscheana di interrogarsi sul tempo in generale, ma in pirmiis sul proprio passato. Nei testi seguenti, come le due varianti de *La mia vita*, quella del Settembre 1863[149] e quella del Luglio-Agosto 1864[150], Nietzsche riformula la sua visione del passato personale, dalla nascita in poi e sottolinea il determinismo che i primi anni dell'infanzia imprimono al corso dei pensieri e della vita per un individuo e il suo sviluppo futuro, sebbene si ricordi ben poco dei primi anni di vita.

Questo aspetto era già stato affrontato a chiare lettere nel breve testo *Fato e storia* raccolto nei primi scritti[151] e datato aprile 1862. In questo breve testo Nietzsche intreccia la questione personale con il problema metodologico più ampio che riguarda la difficoltà di comprendere e criticare la storia e la scienza da parte della filosofia. Certe frasi risuoneranno anche nella sua concezione della storia e della scienza, ma anche nella formulazione del compito del proprio filosofare:

«Io ho cercato di negare tutto: ahimè abbattere è facile, ma costruire! E perfino l'abbattere sembra più facile di quanto non sia […]»[152].

In questo breve scritto Nietzsche mette a confronto la propria esperienza di figlio di un pastore, che legge come esempio di quanto il *fato* determini la *storia* di un individuo, con la riscrittura della storia e la possibilità di una sua riformulazione che non ricada tuttavia nell'indeterminazione della critica filosofica. Questo breve testo, che Nietzsche scrive a meno di

[149] SA 1856-1869, pp. 132-136.
[150] SA 1856-1869, pp. 143-145.
[151] SA 1856-1869, pp. 108-114.
[152] SA 1856-1869, p. 110.

diciotto anni, reca la chiara impronta di una tendenza culturale nella sfera protestante, quella della scrittura di sé. Non si dimentichi che Nietzsche cresce in un ambiente religioso fortemente pietistico, in cui la pratica autobiografica coincideva sostanzialmente in una sorta di esame di coscienza messo per iscritto. Con l'educazione letteraria ricevuta alla Schulpforta il giovane Nietzsche trasforma la pratica pietistica in esame della cultura ottocentesca. Sulla scorta della filologia e della filosofia l'intento personale della propria riscrittura si fonde con la personalità del filosofo Nietzsche critico dei valori occidentali. La letteratura e la storia dei Greci e dei Latini anzitutto, ma anche per Goethe e Schiller[153], i cui *Masnadieri* furono molto amati da Nietzsche,[154] trovano ampia trattazione nella sua vena creativa e poetica. Inizia così a comporre lui stesso poemi, come lo *Ermanarich*.

Il rapporto con la storia diventa talmente centrale nel giovane Nietzsche che le idee trovano una loro forma più concreta nella seconda delle cosiddette "considerazioni inattuali" del 1872. L'inattualità rappresenta un motivo centrale della scrittura di Nietzsche. Questo aspetto non è solo dimostrato dal progetto editoriale delle considerazioni inattuali, ma si lega all'incomprensione che incontrano i testi nietzscheani secondo il loro autore. L'impulso forse più forte, che conduce la continua riscrittura e all'autoriflessione, anche filosofica, è da ricercare proprio nel tentativo di temazzare tale incomprensione; l'idea cioè di non potere modificare, almeno per il Nietzsche di questi primi scritti autobiografici, un certo corso di eventi che il fato determina e che vanno a confluire e a definire la storia di un individuo, che come tale, viene a rovarsi determinato nella sua fattualità. Negli anni universitari Nietzsche abbandona ricerche e consolazioni metafisiche da teologo e si dedica alla filologia intesa come la scienza critica della ricostruzione del passato. Quella incomprensione, che il suo pensiero troverà da parte del mondo a lui contemporaneo, ha qui la sua scaturigine. Tale mondo, incapace di leggere il senso del suo scrivere, è dominato da quel determinismo storico che non permette di comprendere i suoi testi e la sua tematizzazione personale di autore.

L'incomprensione sorge allora, per il Nietzsche degli anni Settanta, a partire dall'inattualità. La percezione di non essere conforme al proprio tempo diventa il movente di un compito verso se stessi: non la riscrittura della vita, ma l'interpretazione continua della propria riscrittura e ricomprensione di sé. Tale inattualità sarà decisiva fino a *Ecce Homo*.

1.3 La riflessione: il medio tra autore e lettore

[153] BAW 1, pp. 183-186.
[154] BAW 1, p. 137.

Ancora nella raccolta *Aus meinem Leben* è presente un testo in cui Nietzsche parla del periodo universitario a Lipsia. La narrazione di questi due anni universitari trae tuttavia spunto dalla riflessione sul rapporto tra passato e futuro. Tale relazione si lega ancora una volta alla funzione del ricordo e, in particolare, alla decisiva esperienza infantile. Ma l'attacco di questo testo evoca accanto al ricordo anche l'oblio. La funzione dell'oblio, fondamentale nella critica allo storicismo e allo hegelismo della seconda inattuale, è qui inserita come effetto del cambiamento di cui si diviene coscienti solo a posteriori. Tale questione è legata alla ricerca della comprensione di se stessi, a cui a sua volta si accompagna l'impossibilità di essere compresi dagli altri:

«In genere dimentico [il mio passato] assai presto, e soltanto le modificazioni che cambiano e rafforzano il mio carattere mi attestano di quando in quando che questo passato io l'ho vissuto. Chi vive in questo modo viene colto di sorpresa dalla propria evoluzione culturale, senza comprenderla; […]».[155]

Il proprio vissuto è percepito quindi come modificazione sul presente, come effetto sul presente e non come rievocazione di una vicenda passata. Già a partire da queste sue prime riflessioni, che accompagnano la maturazione del suo carattere negli anni di Lipsia, Nietzsche concepisce il ricordo come l'evento che non restituisce il passato, ma che lascia intravedere uno spiraglio per la comprensione del presente. Il ricordo non è recupero antiquario di qualcosa che è già avvenuto, non è la sottrazione del passato dalla cancellazione del suo essere stato, ma l'intreccio di memoria e oblio per generare un evento nuovo, in un certo senso, che ha effetti sul presente.
Tutto il primo capoverso introduce in maniera riflessiva al racconto delle vicende. Nietzsche inizia solo al secondo capoverso il racconto vero e proprio della vita, in cui tuttavia rimane il ricorso, ancora una volta, alla riflessione come medio tra vicende passate e personali e il messaggio da trasmettere al lettore. In tutta la raccolta *Aus meinen Leben* continui sono i commenti, le introduzioni o i riassunti e le riprese che il narratore-autore rivolge non solo a se stesso, nel tentativo di ridire il proprio passato o presente, ma consapevolmente a qualcuno che legge: Nietzsche ha in mente un lettore. Il testo sembra essere rivolto ad un lettore ipotetico che dovrebbe rispecchiarsi nell'esperienza di Nietzsche. In altre parole il testo autobiografico, nei termini che Nietzsche descrive, si fa carico del passato che l'autore rievoca, ma è solo grazie alla riflessione e all'introduzione guidata dall'autore che può rivolgersi al lettore e tentare di essere compreso. In termini nietzscheani, Nietzsche indica al lettore la strada della propria autocomprensione, minata in ogni momento dall'equivoco, dall'interpretazione.

[155] SA 1856-1869, p. 156.

Che Nietzsche, in queste pagine, avesse in mente un lettore ben preciso, e non solo un pubblico generico di lettori potenziali del suo testo, uno in carne ed ossa che lo ascolti mentre legge ad alta voce la sua autobiografia, può senz'altro essere ipotizzato. Questa è la tesi di Gerhard Hödl, il quale, commentando le prime esperienze autobiografiche di Nietzsche, ha suggerito di pensare al lettore che Nietzsche poteva avere in mente per la sua autobiografia. Più che alla madre o alla sorella, a cui Nietzsche offre la sua autobiografia come regalo di Natale[156], Hödl crede infatti che il destinatario dell'opera sia l'amico di Nietzsche Wilhelm Pinder, allievo anch'egli della Schulpforta (peraltro citato a p. 38 della stessa raccolta). L'indicazione del vero destinatario dell'autobiografia nietzscheana è un tema molto dibattuto. Esso risulta rilevante, ai fini di questo studio, nella misura in cui lascia considerare questi primi scritti in una costellazione più adeguata: Non si tratta di proprietà esclusive del loro autore, ma nascono per essere letti ad altri e da altri. La mediazione passa per introduzioni o postille, brevi paratesti, che contengono riflessioni e indicazioni che intendono dirigere la comprensione del lettore. Senza di essi non si realizzerebbe il contatto con l'autore o almeno non nei termini che intende il loro autore. A Nietzsche non basta infatti ridescrivere la propria vicenda, ma estrapolare da essa il pensiero, la generalizzazione che il lettore, in mancanza di riflessioni guida da parte dell'autore, potrebbe erroneamente trarre dal testo.

Alla luce di questa consapevolezza potrebbero essere comprensibili le liste delle poesie, le classificazioni ricorrenti nel testo, l'idea per cui Nietzsche cerchi di rendersi comprensibile ad altri schematizzando, anticipando, riassumendo continuamente i contenuti di un passato che può essere detto in molti modi. La scrittura apre sì lo spazio molteplice della comunicazione, ma per questo è anche pericolosa, per la sua natura poliedrica, tanto da diventare l'unico spazio a disposizione di colui che intende farsi testo davanti a se stesso e agli altri, cioè: rendersi comprensibile.

Accanto alla volontà di essere compreso, e al contempo alla consapevolezza del rischio dell'incomprensione, la narrazione procede attraverso la ridescrizione di un sé che vale anche per l'altro. In questo testo Nietzsche riprende piccole esperienze quotidiane, ma senza fermarsi ad esse: l'esperienza vissuta è riflettuta nella generalizzazione anticipatrice dell'autore, che anticipa eventuali collegamenti e anche le conclusioni, arrivando a usare la propria esperienza come potenziale esempio per quella altrui. Singolare è il fatto che lo stesso testo è scritto e riproposto con un titolo che si ripete uguale a se stesso. Le diverse versioni non sono la ripetizione dello stesso testo, sebbene talvolta cambino solo alcune frasi e vengano omesse solo delle parole,

[156] Cfr. Hödl 1994, p. 304. Hödl si trova qui in contraddizione con Schmidt 1994, p. 548.

piuttosto sembra che tutte si rifacciano sì ad una stessa vita, ma che è ogni volta detta diversamente da colui che l'ha vissuta.

Per questo motivo la scrittura autobiografica del giovane Nietzsche mette in atto una volontà di scrittura *per gli altri*, e fa di questi brevi *infratesti* delle indicazioni preziose per comprendere l'intenzione autoriale che li guida. Questa sorta di "Wille zum Werk",[157] cioè la necessità per Nietzsche di scrivere se stesso e di farne un'opera d'arte, è quindi rivolta esplicitamente anche all'esterno, non solo al Nietzsche che si rilegge, ma si apre ad un pubblico vero e proprio sin dall'inizio. Si rammenti che il giovane Nietzsche cresce in un ambiente culturale e religioso in cui la prassi autobiografica era di casa. Come abbiamo illustrato nel primo capitolo[158] gli ambienti pietisti e in generale riformati, erano caratterizzati dalla scrittura di lettere e dall'introspezione, ma con un destinatario[159]. Di qui deriva anche l'importanza di chiedersi per chi scrive Nietzsche: quale lettore ha in mente? Che cosa intende dire di se stesso? Si tratta della riscoperta se stessi? Dell'invenzione di sé? È lecito parlare per Nietzsche, e tanto più a partire dagli esempi delle sue prime autobiografie, di una scrittura etico-estetica che garantisca al lettore la comprensione delle intenzioni dell'autore? Per poter comprendere meglio questo contesto di riflessioni sul rapporto autore-testo nelle opere a sfondo autobiografico nietzscheane, riprendiamo più da vicino il rapporto tra letteratura e comprensione. Tale ripresa deve tener conto più in particolare della relazione tra scrittura di sé ed esigenza etica di un io che diventa nel testo modello di comprensione per altri.

2 "Narrare necesse est"[160]

2.1 Narrare e comprendere

Riscrivere l'io è un dilemma. L'odierno dibattito sul tema delle scritture del sé sembra non riuscire ad oltrepassare le difficoltà definitorie dell'oggetto narrativo di cui trattano le autobiografie[161]. A queste si aggiungono le questioni narratologiche che riguardano la scrittura di sé nel libero gioco con la finzione. La molteplicità di queste forme crea ogni volta delle

[157] Di questo aspetto parla anche, senza tuttavia approfondirlo nella direzione che abbiamo indicato, Langer 2005, p. 93 e segg.

[158] Cfr. 2.1, pp. 32 e segg.

[159] Sullo stretto rapporto tra pietismo e autobiografia nel Settecento, si veda: Kummer 2008.

[160] Marquard 1981, p. 95.

[161] Non approfondiamo questo dibattito in questo capitolo, in quanto già nel primo abbiamo fornito un inquadramento delle prospettive in gioco, il quale che sebbene in modo generale, può fornire tuttavia già una prima visione della problematicità dell'argomento autobiografico.

rappresentazioni, individua modalità del dare forma e senso al proprio sé che assurgono a modelli specifici di una potenziale autocomprensione. Infatti, la forma che il sé elegge per la propria comprensione di vita e frutto della prospettiva aperta dalla scrittura, pone la questione della narrazione in stretta connessione con la questione di una comprensione di se stessi, dell'autorappresentazione da parte di colui che figura sul frontespizio dell'opera. La rappresentazione del sé scrivente è il risultato di una forma di autopoiesis letteraria, legata ad un'identità che la narrazione, alla fine, dovrebbe poter comunicare, restituire almeno al proprio autore, ma anche al lettore. Il rapporto autore-testo-lettore apre capitoli di discussione sull'identità, come mostrano vari studi sulla narrazione autobiografica, e rappresenta una delle questioni portanti per l'analisi di *Ecce Homo*.

Accanto al dubbio di una mimesi della vita dell'autore, in Nietzsche pressoché inesistente, l'apertura di un tale spazio letterario riguarda non solo l'autocomprensione da parte dell'autore, che progetta il proprio racconto di sé intorno ai propri libri, ma coinvolge anche l'autocomprensione di colui che si trova con l'autore in tale apertura, ovvero il lettore.

Facciamo alcuni esempi. Nel panorama degli studi poststrutturalistici James Olney ha analizzato la posizione del lettore in relazione all'autobiografia. Olney, riassumendo, sottolinea la forza del rispecchiamento che l'esperienza autobiografica produce tra autore e lettore. Secondo Olney il lettore non scoprirebbe qualcosa di esterno a lui, anzi la lettura gli permetterebbe di approfondire la conoscenza di se stesso[162]. Altri studi, sulla scorta della dichiarata morte dell'autore, intendono la testualità come lo spazio aperto in cui il personaggio, che diviene nel testo, coinvolge nella sua identità altre e nuove istanze che sorpassano l'autore. In tal senso si parla non soltanto della narrazione di una persona o di una vita, ma anche di un concetto, di un libro che diventano protagonisti del racconto di sé. Nel panorama degli studi autobiografici, ma più ingenerale di carattere critico-narrativo, un grande dibattito è stato sollevato in proposito dal saggio di Roland Barthes su *La morte dell'autore*. Barthes si muove con decisione in questa direzione e la esaspera fino a decretare l'annullamento stesso dell'autore nella sua opera.[163]

Al di là dei singoli orientamenti del dibattito contemporaneo sull'autobiografia e sul rapporto tra autore e testo, ciò che colpisce rimane il fatto che rappresentazione e comprensione non soltanto non sono coincidenti nel testo, ma non sono nemmeno determinate secondo una precisa scansione temporale lineare: narrare la storia di sé non implica *prima* un processo conoscitivo dell'autore attraverso cui l'autore consoce la sua vita per poi, solo *dopo*, con la scrittura,

[162] Olney 1972, p. 48.

[163] In opposizione all'annullamento dell'autore, da più parti dichiarato e oggi diffuso nel panorama critico, si schiera con vigore e con ragione, ad esempio, Barbara Neymeyr con un approccio ermeneutico-letterario. Cfr. Neymeyr 2007, p. 93-112.

innescare anche una riflessione su di essa. L'autocomprensione può infatti coincidere con la sua messa in narrazione. L'intreccio tra vita e narrazione, tra rappresentazione e autocomprensione, emerge in molti casi a partire dallo spazio aperto dagli stili della scrittura autobiografica.

Tuttavia, come abbiamo messo in evidenza nel primo capitolo, l'autonarrazione non è solo modello di mimesi dell'io che si descrive e cerca di comprendersi, ma descrive la relazione tra storia particolare e storia collettiva che si intrecciano ogni volta in modo diverso. Tale rapporto si configurava come fondamentale per la definizione dell'autobiografia: nel *Begriff und Ursprung der Autobiographie* Misch aveva dichiarato che la dimensione storica assurge a orizzonte di senso primario e permette lo studio del *Lebensverlauf* individuale, in cui il singolo riflette sul proprio vissuto che diventa non solo fonte di conoscenza per l'individuo, ma modello, tassello tanto elementare quanto necessario per la conoscenza della storia collettiva. La narrazione di sé non faceva che mettere in gioco la possibilità di conoscere la storia di un individuo, l'evoluzione del proprio spirito individuale – si diceva –, il quale decide di raccontare la propria vita, e in tal modo coinvolgere la comprensione dell'evoluzione dell'epoca storica in cui vive. A tal proposito Misch citava l'autobiografia di Goethe, considerata modello per eccellenza della letteratura tedesca. In *Dichtung und Wahrheit* Goethe scriveva del compito principale dell'autobiografia era quello di

«den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen»[164].

Ma Goethe continuava la frase, sostenendo che proprio questo equilibrio, nel rapporto tra storia di un singolo e storia di un'epoca, fosse alquanto problematico e si rivelasse pressoché utopico[165]. È interessante notare come, invece, la lettura classica dell'autobiografia goethiana, almeno quella presentata a partire da Misch e dallo storicismo, non continui la citazione e ometta i dubbi di Geothe su una tale effettiva realizzazione. Misch riprende le prime parole di Goethe facendole diventare una regola in funzione di una teorizzazione dell'autobiografia in termini di genere[166]. In tal modo il rapporto conoscitivo tra storia particolare e collettiva risultava garantito nel contesto dell'approccio storicistico. La storiografia come scienza storica confortava il racconto delle proprie vicende, ne attestava dunque la veridicità e la fedeltà ai fatti reali anche a livello della letteratura.

[164] Goethe 1950, p. 13 e segg.

[165] Goethe parla infatti di «qualcosa di irraggiungibile».

[166] Cfr. Finck 1995, p. 290 e segg.: in proposito osserva infatti Finck: «Goethes autobiographisches Hauptwerk besitzt hier einmal mehr exemplarischen Rang, jedoch weniger hinsichtlich der Vervollkommnung der Gattung nach klassischem Muster, als in bezug auf den Umgang der Kritik mit den Gegenständen der Praxis». Finck 1995, p. 290.

Ma al di fuori del contesto storicistico, e con l'introduzione dell'elemento finzionale nell'autobiografia, accompagnata da una crescente consapevolezza del ruolo che tale finzione assume col romanzo autobiografico, salta quella garanzia di verità che faceva riferimento ad un'idea di diretta connessione tra vita vissuta e narrazione della stessa, tra storia individuale e collettiva. Il rapporto identitario tra narrazione di sé e processo conoscitivo allarga così i suoi orizzonti. La rilettura di autobiografie, alla luce di questa prospettiva, permette di notare come le maglie narrative del racconto di sé siano effettivamente molto più aperte. L'incertezza cresce con l'introduzione della riflessione all'interno dell'impianto narrativo e la connessione tra conoscenza e rappresentazione dell'autore attraverso la sua scrittura possono essere messe innescate dal racconto strettamente storico-memoriale, ma al contempo risultare falsate e ricreate dall'autore. In tal modo esse non corrispondono più alla realtà vissuta dall'autore, che le mette per iscritto e che le rielabora nell'atto della loro riscrittura. Inoltre la moltiplicazione delle scritture di sé, che comprende la raccolta di memorie fino ad arrivare al romanzo autobiografico, è conseguenza della speciale mimesis che è in gioco: l'accento si sposta dall'istanza classica oggettivo-conoscitiva, tipica nella visione storicistica, all'esigenza di una diversa autocomprensione letteraria frutto dell'elemento creativo dell'autore. Le nuove connessioni metaforico-narrative dell'autonarrazione aprono legittimamente l'intervento della finzione letteraria che modifica lo statuto gnoseologico (e definitorio) dell'opera autobiografica.

Più che il resoconto di fatti accaduti nella vita dell'autore, l'autobiografia si configura come la narrazione di un passato scelto, filtrato e messo insieme in una forma che è mimetica della vita passata sulla base della rilevanza che i fatti accaduti hanno avuto per il presente dell'autore. In altre parole la ricerca e la scelta dei ricordi conduce e guida il processo dell'autorappresentazione letteraria, la quale implica un'interpretazione di questi in base all'idea di una propria autocomprensione che accade nel presente dell'autore. La lettura secondo i criteri classici impostava la comprensione di sé in autobiografia come messa in atto dei ricordi del passato e andava a costituire la forma identitaria tra personaggio effettivamente narrato, per il quale diventa determinante l'interpretazione della vita passata dalla prospettiva dell'io narrante. Con l'intervento della finzione, non si tenta più nemmeno di provare a garantire la piena corrispondenza tra i fatti della vita e il loro racconto, il rimando al passato biologico attraverso il ricordo recupera l'immagine di un passato che è unitario solo in un'apparenza e si configura come tale solo in virtù di una finzione. Essa apre così la questione di un'identità tra personaggio narrato e autore inteso come colui che è effettivamente "l'io narrante", l'identità tra persona descritta e quella che in effetti descrive. Ecco che quindi, attraverso la lente autobiografica, quell'unità di un io, che sembrerebbe recuperare complessivamente la propria immagine

attraverso il passato vissuto, diventa più fragile e si sdoppia, si frantuma in pezzi di vita e finzione.

Questo nodo teorico-narrativo dell'autobiografia come genere letterario invita a riflettere in modo più approfondito sulle questioni generali e particolari della cosiddetta identità narrativa. Nella letteratura autobiografica l'identità narrativa coinvolge anche la figura del lettore. Tale identità mette in luce la difficoltà e la distanza tra parola scritta e vita, tra arte e vita. Se l'arte risulta una delle forme espressive privilegiate a disposizione della vita per la propria autocomprensione, nondimeno essa ne costituisce la sua negazione, l'arresto del fluire vitale e del divenire informe.

Dare una forma alla vita per interpretarla pone due questioni riconducibili direttamente al pensiero nietzscheano: conoscere il divenire significa farlo diventare essere, il divenire della vita si sottrae alla sua stessa conoscenza nella misura in cui sfugge all'essere[167]. Ma d'altra parte l'unico modo per la vita di diventare qualcosa di afferrabile e conoscibile, e non essere inghiottita dal divenire stesso, è quello di diventare arte.

Come ripensare allora il rapporto (mimetico) tra vita e scrittura?

2.2 La poetica della giustizia

Il rapporto vita-arte si declina nel contesto autobiografico nella relazione tra scrittura della vita e vita vissuta dall'autore. Tale rapporto viene letto in vari modi. La riscrittura di sé è considerata funzionale ad una ridefinizione delle azioni e dei principi che regolano la vita di un individuo, il quale decide di descriversi narrativamente. In una certa parte della letteratura la mimesi tra arte e vita viene compresa avanzando l'idea di una somiglianza strutturale, di una predisposizione narrativa della vita stessa che è sta alla base di tale narrazione. Questa interpretazione focalizza la ripresa di principi etici per spiegare fenomeni estetici ed è sostenuta negl ultimi vent'anni da una serie di studi americani e tedeschi. Tali studi si situano in un panorama critico che fa capo alla cosiddetta *moral turn* in ambito letterario, inaugurata con l'uscita del volume della seconda metà degli anni Novanta *Ethics and Esthetics: The Moral Turn of Postmodernism*[168]. In *Die Moral der Kunst* del 2002[169] o in *Poetic Justice* del 1995, Mark Roche e Martha Nussbaum sviluppano queste posizioni nella direzione di una nuova comprensione della filologia e della letteratura. Avamposto della *moral turn* in ambito letterario è stata l'interpretazione del rapporto

[167] Tale difficoltà veniva espressa da Nietzsche in un appunto del 1886. Cfr. NF 1885-87, 7 [54], Vol. VIII, Tomo I, p. 297.

[168] Hoffmann - Hornung 1996.

[169] Cfr. Roche 2002.

tra etica e estetica nella cosiddetta "poetica della giustizia"[170]. Tale formulazione riportava in primo piano la questione etica in letteratura già nel XVII secolo. Secondo questa concezione la rappresentazione della giustizia in un testo letterario contribuisce a far comprendere qualcosa dell'ideale che la muove, dell'idea platonica, per così dire, che trova la sua manifestazione nella pratica di un'arte eticamente corretta. Il pensiero di una poetica della giustizia risale agli scrittori Thomas Rymer e John Dryden, i quali alla fine del Seicento[171] teorizzano un'idea di giustizia come finalità e fine prevalente di un testo letterario in proporzione alla virtù e ai vizi dei vari personaggi rappresentati. Tuttavia la concezione di Rymer e Dryden subisce una radicale trasformazione sulla base di una visione antropocentrica, e non più divina, della giustizia come ideale, a partire dalla metà del XIX secolo. Questa trasformazione porta a concepire come tratto distintivo della letteratura quello di opporsi nettamente agli antichi principi di giustizia, quali la giustizia divina e la legge del taglione, nonché alle formulazioni filosofico-pratiche risalenti a Platone e Aristotele.

Nella contemporanea *moral turn* il fondo etico che pervade la narrazione, anche quella autobiografica, ripropone i temi della giustiza e della morale in maniera ancor più fondativa. La relazione tra arte ed etica permette di leggere le esperienze umane a partire da un fondo narrativo che sottende la vita e, viceversa, di interpretare in modo unitario la narrazione sulla base di una tale visione unificante (etica) della vita stessa. In altre parole la composizione di un libro viene associata ad un bisogno non estetico, ma di natura morale. Si cerca di comprendere la storia descritta in un testo a partire da un *dovere essere* e non da un *potere* essere, che la letteratura articola nelle sue forme, sulla scorta dell'immaginazione e della potenzialità descrittiva che la caratterizzano.

Questa visione appare per molti versi discutibile. Già il Nietzsche della *Nascita della Tragedia* aveva messo in luce la differenza tra morale e estetica a proposito della nascita dell'opera: in un passo dello scritto del 1872 in cui tratta l'origine dell'opera, Nietzsche distingue la natura artistica dai bisogni umani troppo umani di concepire l'uomo a partire da un fondo di bontà, come essere per natura buono:

«La genesi di questa nuova forma d'arte [l'opera] risiede nella soddisfazione di un bisogno assolutamente non estetico, nella glorificazione ottimistica dell'uomo in sé, nella concezione dell'uomo primitivo come uomo per natura buono» (GT 21, Vol. 1, Tomo I, p. 139)

[170] Su questa costellazione letteraria, che i suoi punti focali nell'analisi dei testi di Shakespeare e Kleist, si veda: Kaul 2008.

[171] Nel *Glossary of Literary Terms* si legge infatti che con *poetic justice*, formulazione di Thomas Rymer, è da intendersi un fenomeno che è nato «to signify the need to distribuite earthly rewards and pounishments at the close of a literary work in proportion to virtue or vice of the various characters». Abrams 1971, p. 132 e segg.

La separazione tra estetica ed etica è qui formulata a chiare lettere: la connotazione etica dell'origine antropologico-morale di una certa arte è vista da Nietzsche come espressione non propriamente estetica. Al paragrafo 21 della *Nascita della tragedia* Nietzsche esprime un giudizio che potrebbe valere anche per quelle interpretazioni di stampo etico che caratterizzano la cosiddetta *moral turn* in letteratura. Sebbene non si ipotizzi un fondo di naturale bontà nell'uomo, la *moral turn* individua una relazione diretta tra vita, etica e narrazione.

In stretto riferimento all'autobiografia, tali approcci critici distinguono tre grandi costellazioni interpretative della scrittura di sé, che rimandano a loro volta a principi etici di responsabilità e determinazione e vedono nella letteratura la possibilità di creare una corrispondenza tra vita e scrittura.[172] La ricostruzione letteraria di sé è stata letta ed interpretata attraverso queste tre tipologie interpretative, tra loro collegate, ma con accenti propri. Ognuna di esse non fa capo ad un principio estetico, ma rispettivamente ad un principio di responsabilità, indeterminazione e nominalismo linguistico che intervengono nella costruzione estetico-narrativa. La tre tipologie individuate, che verranno discusse più approfonditamente nei prossimi paragrafi, si distinguono in:

A. Selbstbestimmung
B. Selbstfindung
C. Selbsterfindung

Lo scopo di tali caratterizzazioni è quello di individuare articolazioni narrative esemplari, in cui risulti particolarmente chiara la comprensione di sé in termini di io, di un'identità narrativa precisa in relazione all'orizzonte etico di riferimento. In generale i tre modelli etico-estetici muovono dalla considerazione per cui, attraverso il testo autobiografico, sarebbe possibile raggiungere una conoscenza di sé in quanto soggetti moralmente agenti.

Questi aspetti vengono discussi in un interessante volume di Dieter Thomä, in cui l'autore ha messo in evidenza le problematiche della narrazione di sé e il loro intreccio con l'auto-comprensione. Sulla base della derivazione dello *Erzahle Dich selbst*[173] dall'antico e nobile modello dello *Erkenne Dich selbst*, il tema dell'autocomprensione è illustrato da Thomä da punti di vista etico-morali e muove da due prospettive teoriche tra loro opposte e sempre eticamente connotate. Ogni lettura è accomunate alle altre per il fatto di essere inserite in una scrittura teleologica, cioè determinata da un fine, e deontologica, cioè predeterminata da un dover essere. In altre parole si scrive di sé *con lo scopo di* raggiungere una forma unitaria di se stessi, per

[172] Sulla scorta delle suddivisione che propongono i capitoli di Dieter Thomä (cfr. Thomä 1998), il quale tratta ognuno di essi in modo articolato.

[173] Thomä ne parla come di un «Sonderfall». Thomä 1998, p. 13.

amore di un "io" che alla fine della narrazione dovrebbe potersi individuare e riconoscere come tale; ma, allo stesso momento, si scrive di sé anche *in ragione di* un io, che ha vissuto e ha fatto esperienza in prima persona di eventi e fatti a cui ha partecipato e che lo hanno costruito in termini di "sé".

3. Etica e letteratura

3.1 Selbstbestimmung e responsabilità

Il caso della narrazione che conduce ad una determinazione di se stessi, ad una *Selbstbestimmung*, è descritto da Thomä in relazione al principio di responsabilità che regola le azioni di un individuo. All'individuo è infatti possibile ascrivere la ragione di un fatto, indipendentemente dalla natura dell'azione e dalla valutazione che di essa se ne possa dare, e riportarlo in un testo come un fatto veritiero o un racconto dilatato nella finzione letteraria.[174]
Per descrivere questo modello, Thomä riprende un testo di Kierkegaard e la critica all'idea hegeliana di *Geschichte*. Hegel comprendeva la storia come l'ambito in cui il soggetto esprime se stesso[175] nel momento in cui inizia ad aprirsi al mondo. Per Hegel questo è il momento in cui si innesca quel processo di oggettivazione, di appropriazione che conduce alla nascita della storia individuale e collettiva. In Kierkeggaard il sé è descrivibile in termini di quel rapporto del sé con se stesso e che si dà come compito. In *Enten Eller* il rapporto del sé con se stesso si delinea su due tipologie di narrazione disgiunte, tra loro inconciliabili: quella di un'esistenza estetica, in cui un individuo instaura una relazione con l'essere immediatamente percepibile a lui stesso e che quindi lo fa essere l'individuo che è; *o* quello di un'esistenza etica, in cui un individuo diviene ciò che diviene in un rapporto mediato, non diretto con il proprio sé.[176]
Dalla prospettiva del rapporto tra narrazione e comprensione di sé, colui che vive immediatamente l'essere, cioè l'esteta, perde in tale immediatezza il proprio sé e con esso anche la possibilità di raccontarsi: senza l'appiglio all'essere, garantito dal cammino etico e mediato, si perde anche il testo della propria vita; diversa è la condizione di colui che sceglie la prospettiva etica: essa è infinita, mediata da principi che gli permettono di raccontare la propria storia. Riallacciandosi a tali temi, Thomä argomenta che qui sono in ballo due tipi di "testualità", quella

[174] Ibidem, pp. 40 e segg.
[175] Cfr. Hegel Bd. 1, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, qui: *Die Vernunft in der Geschichte*, p. 66 e segg.
[176] Kierkegaard, *Enten Eller*, in ted. *Entweder Oder II*, p.190.

della vita e quella della scrittura, in cui la seconda, la narrazione di sé, si basa sulla prima, quella della vita, già scritta dal passato e vissuta nel contesto morale che caratterizza l'uomo etico in rapporto mediato con se stesso, con l'essere.

La narrazione di sé intesa come *Selbstbestimmung* si configura come la determinazione scritta di una vita che si presenta già nella sua determinazione etica, mediata dalla sua conformità a principi dell'agire e del fare. Il punto critico di tale autodeterminazione è individuabile nel fatto che una tale interpretazione dell'autobiografia confina la scrittura a mera riscrittura, pone in secondo piano l'elemento creativo della letteratura come forma d'arte e lo mette in funzione di un'esigenza morale. Il movente dell'autobiografia sarebbe in questo caso quello di riproporre a livello narrativo la domanda etica del come *si debba* vivere. Al di là di Kierkegaard (e dell'esempio di Habermas che corregge Kierkegaard, ma sempre nella direzione dell'autodeterminatezza, come sottolinea Thomä), si prospetta in altre parole l'idea di una sorta di narrativa etica che con la scrittura autobiografica prenderebbe forma in termini di mimesi dell'agire e dell'essere. Tale mimesi è regolata a priori da una legge di responsabilità che stabilisce il modello di vita e quindi di riscrittura della vita stessa.

In *Die Moral der Kunst* Mark Roche si è spinto ancora oltre nel tentativo di coniugare la funzione sociale della letteratura con l'analisi filologico-testuale. Un bravo filologo, secondo Roche, dovrebbe avere delle caratteristiche ben precise, che elenca come segue:

«occuparsi di opere davvero significative; dare la precedenza ad un'estetica dell'opera d'arte; la dimensione normativa; l'intreccio di rigore scientifico e interesse esistenziale; la scelta di un metodo adeguato; comprensione e coerenza; ed anche originalità all'altezza della ricerca»[177].

Roche argomenta i caratteri di una filologia "etica" parlando di rigore, metodo adeguato, coerenza, con una scelta lessicale che si addice forse più ad un logico che ad un filologo; analiticamente, Roche cerca di spiegare in che misura l'attività letteraria si coniughi con il significato morale e basa la sua concezione etico-estetica sulla capacità mimetica dell'arte, intendendo la vita – e qui si insinuano i grossi dubbi – come regolata da leggi naturalmente morali. La mimesi artistica non sarebbe che evocata testualmente da una regolarità della vita, la quale assurge a sua volta a ideale stesso della letteratura.

La lettura neo-aristotelica della mimesi, riconoscibile nell'impianto teorico e di cui Roche si serve per sostenere le sue argomentazioni, fa da sfondo a questa semplificazione del rapporto tra

[177] Roche 2002, p. 75: «Beschäftigung mit wirklich bedeutsamen Werken; der Vorrang einer Ästhetik des Kunstwerks; die normative Dimension; das Ineinander von Wissenschaftlichkeit und existentiellem Interesse; die Wahl einer angemessenen Methode; Verständlichkeit und Widerspruchsfreiheit; sowie Originalität auf der Höhe der Forschung» trad. AL

modello e copia, nella fattispecie tra vita e letteratura. Esso non tiene conto della polisemicità che la narrazione di sé invece mette in atto, non rispetta la potenzialità interpretativa che la narrazione autobiografica incarna nella veste di auto-rappresentazione della vita, della poliedricità dell'io. La concezione etica di queste letture risponde in modo strumentale ad un'esigenza di orientamento e e corrisponde alla questione etico-morale critica da cui diparte. Dopo la morte di Dio, decretata da Nietzsche, e con la progressiva secolarizzazione degli ambiti del sapere, morale ed etica necessitano di un nuovo terreno di legittimazione almeno a livello individuale e si volgono alla narrazione nel tentativo di trovare una riprova delle proprie leggi. La perdita di prestigio delle visioni morali universalistiche induce a trovare nuovi spazi di condivisione morale, ha condotto già ad una crisi dei valori che la letteratura può legittimamente testimoniare nelle sue forme espressive in quanto arte. La letteratura è in grado di accreditare una certa riflessione sulle sue interpretazioni, ma non si esaurisce tuttavia in esse, né può esaurirsi nel costituire un mero strumento di educazione morale.

La finzione letteraria del sé può piuttosto diventare un'autorappresentazione letteraria, ironica o parodistica. L'uso frequente della finzione conduce più che ad una moralizzazione dell'estetica all'ironizzazione di principi regolativi stessi,[178] che attraverso le tecniche narrative possono essere rappresentati. La possibilità della letteratura di comunicare valori[179] è, da questo punto di vista, una possibilità tra le altre. Un testo autobiografico può assurgere a modello narrativo per la sua capacità descrittiva, comunicativa ed artistica, ma diverrà un modello sempre e solo a posteriori, in termini di interpretazione della vita. Anche laddove si abbia a che fare con una sequenza di fatti concatenati tra loro, che l'autore ha effettivamente vissuto in prima persona e che decide di scrivere, l'autobiografia, come abbiamo visto, non ricalca mai mimeticamente una regolarità che la vita avrebbe di per sé come evidenza della sua struttura pre-narrativa. Piuttosto, la grandezza della mimesi letteraria sta nella possibilità che la mimesi stessa dischiude sulla realtà: essa mostra come la vita di ognuno *possa* diventare una storia, caricarsi di un senso intessuto dalle connessioni che vengono espresse e ricreate nello spazio della scrittura, senza sottintendere la possibilità (o la necessità) di comprendere la vita narrativamente in termini di un divenire ordinato e strutturato da regole prefissate.[180]

[178] Shakespeare e Kleist mostrano nelle loro opere la messa in scena di un'ironizzazione della giustizia, come ha ben descritto Kaul 2008.

[179] Braungart sostiene un vero e proprio "programma estetico" in tal senso. Cfr. Braungart 2004.

[180] Da questi tentativi si distingue l'analisi ermeneutica di Paul Ricoeur, il quale ha sì sottolineato nella sua opera forse più importante *Soi même comme un autre* la funzione di apertura della letteratura, accostandola ad una dimensione pseudo moralizzante e moralizzatrice in forza proprio della sua forza immaginativa e mimetica rispetto alla realtà (cfr. Ricouer 1990, p. 197 e segg.); ma l'esercizio della letteratura non può essere un mezzo di costruzione etica a tutti gli effetti in virtù della sua variazione letteraria.

3.2 Selbstfindung e indeterminazione

Una tale lettura non è un paradigma di riferimento isolato. La *Selbstfindung* costituisce una variazione del modello descritto della *Selbstbestimmung*, che Thomä tematizza nel suo libro. Le variazioni di questa seconda tipizzazione rispetto alla prima appaiono altrettanto discutibili per l'interpretazione della letteratura autobiografica. Si tratta dell'idea per cui la vita diventa il testo preordinato alla sua stessa narrazione. Nell'opera *Dopo la virtù: uno studio di teoria morale* del 1981, Alaysdir MacIntyre dichiara l'assoluta mancanza di discrepanze tra vita vissuta e vita narrata, nella misura in cui la vita vissuta contiene in sé già quella narrata, che deve essere semplicemente *trovata* dal suo autore. Per MacIntyre l'individuo si muove ed agisce in un insieme di credenze e tradizioni a cui non può sottrarsi e da cui si determina il suo futuro[181]. La corrispondenza che si crea tra passato e futuro, direttamente derivabile dal primo, inquadra l'autobiografia nella rete teorica di MacIntyre come una sorta di processo causale, in cui un fatto segue da quelli precedenti e in essi trova il proprio senso legittimante. A differenza della polisemicità dell'approccio conoscitivo che la letteratura veicola e che si declina in forme e stili diversi, la prospettiva etica della conoscenza di sé, che guarda alla narrazione come spazio di conferma e modello per la propria legittimazione in termini di *Selbstfindung*, intende stabilire quale significato della narrazione pertenga alla vita e determinare quale rapporto (eticamente valido) si crei tra vita e letteratura.

Oltre a Alasdair MacIntyre, anche le riflessioni su etica e letteratura di Martha Nussbaum[182], hanno avuto come obiettivo quello di mostrare il legame tra istanze etiche e estetiche della narrazione. Per Nussbaum la letteratura serve a formare nerl lettore la capacità di potersi immedesimare nel destino di altre persone, turbando o rendendo intuibile la loro stessa rappresentazione ed agire così sui sentimenti collettivi. La letteratura avrebbe dunque per Nussbaum una funzione eminentemente sociale e positiva,[183] nella misura in cui essa produce una ricostruzione del sé al fine di creare un fare ed un essere validi a livello collettivo. Anche l'operazione interpretativa di Nussbaum, così come di coloro che propugnano una lettura conciliante tra etica ed estetica in questo ambito, è centrata su una rilettura dell'etica aristotelica dell'individuo: tale ripresa consente di formulare in termini di corrispondenza il rapporto tra vissuto e narrazione del vissuto sulla base di una concezione unitaria della vita, che si riforma a livello artistico, divenendo in esso riconoscibile e quindi comunicabile ed insegnabile. Da queste

[181] Cfr. Thomä p. 85 e segg.

[182] A. MacIntyre, *After Virtue: A Study on Moral Theory*, Notre Dame 1981; M. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford 1990.

[183] Nussbaum 1995, p. XVI e segg.

concezioni della letteratura scaturiscono "etiche fondate esteticamente" ovvero teorie che comprendono una sequenza ordinata di fatti nella scrittura la loro naturale e ovvia concatenazione narratologica in virtù di una mera logica di rispecchiamento. Nell'epoca della crisi dell'etica di stampo universalistico questi approcci si configurano come tentativi tesi a recuperare dei valori che si danno ora a livello individuale e sono tesi ad uscire dall'impasse di un'etica che non è più riconoscibile come orientamento generale e fondante per la vita activa contemporanea. Tali etiche che ricercano il loro fondamento non più in principi universalistici, ma nella narrazione di sé e più in generale nella letteratura, incorrono in tal modo in rilevanti contraddizioni con l'assunto della loro stessa fondatezza[184]. Claus Zittel si è espresso a tale proposito indicando le posizioni etico-estetiche di Roche, MacIntyre o Nussbaum in linea con modelli interpretativi poco praticabili.[185] A suo parere il lato debole della costruzione etico-estetica sta proprio nel fondamento che intende assumere. L'unità che un'opera d'arte mostra è un fatto non necessario, ma contingente, come dire che un'autobiografia può essere scritta senza alcuna esigenza estetica unitaria e ciononostante, o forse proprio in ragione di ciò, conferire alla vita una "forma" particolarmente coerente.
In particolare, a proposito di Nietzsche e dell'inconciliabilità di modelli estetici e etici in relazione alla sua filosofia, scrive Zittel:

«a differenza dei trattati etico-morali i testi letterario-estetici possono avvalersi di principi di validità che poi vengono nuovamente depotenziati nel corso della narrazione stessa, senza che ciò produca alcuna rottura con l'arte. Per l'etica invece questa incoerenza dell'infrangere la regola diverrebbe fatale. La stessa cosa vale per la formazione del sé: se essa seguisse coerentemente il principio estetico che la produce, porterebbe il soggetto a costruirsi all'interno di una fortezza»[186].

Il punto di demarcazione tra etica ed estetica risulta dunque evidente: se la letteratura non è riducibile ad una trattato di morale, ecco che, a livello della narrazione di sé, non è possibile ridurre il racconto del passato ad una supposta coerenza lineare della vita, che a sua volta apparirebbe confermata dall'unità letteraria; il testo letterario può invece

[184] Roche scrive infatti che bisogna imparare *dai* testi letterari e non *sui* testi letterari. Cfr. Roche 2002, p. 46.

[185] Cfr. Zittel 2003. Anche sul rapporto tra libertà e necessità nella narrazione, MacIntyre utilizza il concetto di co-autorialità sempre nel quadro vincolante di un contesto prescrittivo nella vita quanto nell'arte (cfr. MacIntyre 1981) In tal modo MacIntyre vede nel soggetto agente colui che diventa co-autore tanto della sua vita, quanto della sua narrazione. La vita nella sua fatticità costringerebbe il singolo a non poter scegliere il teatro della azioni, tanto meno la storia da raccontarsi; la storia di ognuno sarebbe quindi quella di un personaggio legato ad una struttura testuale, vincolata ad un ruolo preciso dal milieu sociale e dalle azioni altrui.

[186] Zittel 2003, pp. 120-121, trad. AL

«essere messo radicalmente in questione, piuttosto, a partire dai suoi cambi di prospettiva, dalle sue tensioni drammatiche fino ad entrare in contraddizione con la sua idea di unitarietà».[187]

Contro la lettura etico-fondativa – o come alternativa a questa prospettiva – si fa largo l'idea per cui nella narrazione è insito un principio di indeterminazione, da cui ricevono impulso possibili aspettative di orientamento nella narrazione. Tale principio non è solo rilevante ai fini di una considerazione critica generale delle istanze etiche in letteratura, ma interessa quest'ultima come creazione artistica. In un noto aforisma della sezione *Opinioni e sentenze diverse* di *Umano troppo umano II*, Nietzsche mette in relazione la grandezza della letteratura con l'indeterminatezza e la libertà che la caratterizzano. In particolare Nietzsche prende in considerazione il modo di scrivere di Laurence Sterne (1713-1768), scrittore irlandese e autore, peraltro, di una lunghissima autobiografia in nove volumi intitolata *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (1760-67), che presenta tratti parodistici e inusuali per i romanzi dell'epoca, ricorrendo a ampie digressioni e riflessioni sui processi narrativi da parte del suo stesso autore[188]. Nietzsche aveva letto l'opera di Sterne al tempo dei suoi primi tentativi autobiografici[189]. Sterne rasenta l'assurdo e la sua scrittura manifesta una libertà e un'indeterminazione, che costituiscono i caratteri peculiari e narrativamente efficaci della sua scrittura. Nietzsche intitola questa sua riflessione *Lo scrittore più libero* (MA II, KSA 2, 424) e sostiene che in Laurence Sterne, che già Goethe[190] aveva «onorato come lo spirito più libero del suo secolo»,

[187] Zittel 2003, pp. 122-123, trad. AL

[188] Nietzsche lo cita peraltro nella sua prima autobiografia tra i libri da leggere. Cfr. SA 1856-1869, p. 46.

[189] L'opera di Sterne compare anche nell'elenco delle opere della biblioteca nietzscheana, conservata in gran parte nella *Herzogin Anna Amalia Bibliothek* di Weimar, come riporta Campioni 2003, p. 660.

[190] Il passo di Goethe su Sterne, inzia così: «Es begegnet uns gewöhnlich bei raschem Vorschreiten der literarischen sowohl als humanen Bildung, daß wir vergessen, wem wir die ersten Anregungen, die anfänglichen Einwirkungen schuldig geworden. Was da ist und vorgeht, glauben wir, müsse so sein und geschehen; aber gerade deshalb geraten wir auf Irrwege, weil wir diejenigen aus dem Auge verlieren, die uns auf den rechten Weg geleitet haben. In diesem Sinne mach ich aufmerksam auf einen Mann, der die große Epoche reinerer Menschenkenntnis, edler Duldung, zarter Liebe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zuerst angeregt und verbreitet hat.

An diesen Mann, dem ich so viel verdanke, werd ich oft erinnert; auch fällt er mir ein, wenn von *Irrtümern* und *Wahrheiten* die Rede ist, die unter den Menschen hin- und widerschwanken. Ein drittes Wort kann man im zarteren Sinne hinzufügen, nämlich *Eigenheiten*. Denn es gibt gewisse Phänomene der Menschheit, die man mit dieser Benennung am besten ausdrückt; sie sind irrtümlich nach außen, wahrhaft nach innen und, recht betrachtet, psychologisch höchst wichtig. Sie sind das, was das Individuum konstituiert, das Allgemeine wird dadurch spezifiziert, und in dem Allerwunderlichsten blickt immer noch etwas Verstand, Vernunft und Wohlwollen hindurch, das uns anzieht und fesselt.

Gar anmutig hat in diesem Sinne Yorick-Sterne, das Menschliche im Menschen auf das zarteste entdeckend, diese Eigenheiten, insofern sie sich tätig äußern, »ruling passion« genannt. Denn fürwahr, sie sind es, die den Menschen nach einer gewissen Seite hintreiben, in einem folgerechten Gleise weiterschieben und, ohne daß es Nachdenken, Überzeugung, Vorsatz oder Willenskraft bedürfte, immerfort in Leben und Bewegung erhalten. Wie nahe die Gewohnheit hiemit verschwistert sei, fällt sogleich in die Augen: denn sie begünstigt ja die Bequemlichkeit, in welcher unsere Eigenheiten ungestört hinzuschlendern belieben». Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen [Band 17–22], Band 18, Berlin 1960 ff., pp. 350-351.

«si potrebbe esaltare, non la chiusa e chiara, bensì infinita melodia: se con questa parola prende nome uno stile d'arte in cui la forma determinata viene di continuo rotta, spostata e risospinta nell'indeterminato, in modo da significare l'una e l'altra cosa contemporaneamente. Sterne è il grande maestro dell'equivocità». (MA II 113 KSA 2, 424; Vol. IV, Tomo 3, p. 46).

Questo tratto dell'indeterminatezza è fondamentale per Nietzsche stesso, che nei pensieri che accompagnano queste riflessioni su Sterne, commenta come tale indeterminatezza della scrittura sia efficace anche sul lettore. L'indeterminatezza è interpretata da Nietzsche come coincidenza di opposti che genera squilibrio ed incertezza e rende molto dinamica la narrazione e la sua ricezione da parte del lettore. Il rapporto ambiguo generato dall'indeterminatezza non è concepito in modo negativo, ma è visto come ciò che produce un effetto interessante sulla lettura: l'indeterminatezza della scrittura porta il lettore ad una sorta di curiosità sempre più forte e lo induce a leggere attentamente per una chiarezza che, tuttavia, non arriva, rompendosi continuamente la coerenza dell'intreccio narrativo:

«è da dare per perso il lettore che voglia sapere ogni volta esattamente che cosa Sterne veramente pensi su una cosa e di fronte ad essa egli faccia un viso serio o sorridente: giacché egli sa farli entrambi con *una sola* piega del suo viso; egli sa altrettanto, e anzi vuole, avere nello stesso tempo ragione e torto, intrecciare la profondità con la buffoneria» (Ivi).

Autore e testo non si corrispondono pienamente: l'autore non affida allo scritto, e al suo lettore, le proprie opinioni, bensì le maschera nei veli della narrazione che permettono di vedere e non vedere, di capire e non capire. La grandezza Sterne sta dunque nell'unire opposti, nel rappresentare senza conciliazione emozioni e sentimenti discordanti, stili diversi. Proprio per la peculiarità del linguaggio, come Nietzsche ha mostrato tanto nelle sue riflessioni quanto nella differenza di stili che adotta nelle sue opere, sembra difficile ricondurre la letteratura ad una mimesi preordinata e unilaterale. In quest'ottica è da notare la differenza con i primi tentativi autobiografici in cui quasi l'ossessione per la comprensione veniva in primo piano attraverso il racconto di sé e le riflessioni. L'evoluzione delle posizioni nietzscheane passano per la forma e lo stile del testo più che per la diversità dei contenuti.

3.3 Selbsterfindung e finzioni dell'io

Come ha mostrato Claus Zittel, la filosofia di Nietzsche mal si addice a modelli etico-estetici, a etiche che si fondano esteticamente. Zittel definisce quella nietzscheana un'«estetica antietica»[191], una teoria dell'arte che si sottrae a qualsiasi fondazione di tipo etico-morale.
A ben vedere questa affermazione è motivabile da vari punti di vista, primo su tutti quello estetico[192]. Nella *Nascita della tragedia*, parlando del rapporto tra Socrate e Platone rispetto all'arte, il giovane Nietzsche aveva già sottolineato la difficoltà di generare arte a partire da statuti morali,[193] di trovare conciliazione tra etica ed estetica. Al paragrafo 14 dello scritto del 1872 Nietzsche elenca alcuni dei caratteri fondamentali dell'arte tragica. Ponendosi dal punto di vista di Socrate e della sua critica all'arte tragica, Nietzsche descrive qui l'arte come

«assolutamente irrazionale, con cause che sembrano essere senza effetti ed effetti che sembrano essere senza cause; inoltre il tutto era così variopinto e vario, che ad un'indole assennata doveva riuscire ripugnante, mentre per le anime eccitabili e sensibili era una miccia pericolosa» (GT 14, Vol. 1, tomo I, p. 94).

La mancanza di una coerenza e comprensibilità, caratteri questi che invece Mark Roche indicava nella sua definizione come essenziali per il lavoro del filologo, sono rigettati da Nietzsche in virtù della natura stessa dell'arte. L'arte è compresa da Nietzsche non come un ambito in cui le regole logiche possano venire applicate per una ricerca rigorosa, bensì come visione simbolica della vita. Questo è anche il motivo per cui Nietzsche interpreta la filosofia socratica in maniera tanto negativa per l'arte tragica: la dialettica nuoce alla tragedia al punto che quest'ultima si trasforma a poco a poco in un'altra forma d'arte, la commedia in cui scompare la musica, al cui posto regna la parola ragionata; nella commedia

«la dialettica scaccia la musica della tragedia con la sferza dei suoi sillogismi, cioè distrugge l'essenza della tragedia» (GT 14, Vol. 1, tomo I, p. 95)

Il rapporto antitetico tra parola e musica risiede proprio nell'inconciliabilità tra un'idea ragionata dell'arte e l'arte stessa come espressione della vita. Sia la musica che la parola letteraria sono forme artistiche, per Nietzsche differenti dal punto di vista della loro immediatezza. Non solo, tuttavia, la lettura etica dell'arte non ne tiene conto, andando contro ogni natura artistico-tragica

[191] Zittel 2003, p. 105.
[192] Zittel muove, oltre a questo, legittimamente e in modo molto convincente anche da motivazioni di matrice psicologico-filosofica in Nietzsche per la sua argomentazione, che non possono essere adeguatamente riproposte in questa sezione.
[193] Cfr. anche GT § 21.

per Nietzsche, ma nemmeno l'arte può in fondo dar ragione della vita e del suo divenire in virtù di quella dinamicità che sfugge a regole di unità e uniformità, e più in generale allo stesso linguaggio che vorrebbe esprimerla. La vita non si lascia comprendere in forme regolari, ed anche laddove pervenga ad una qualche forma, essa la trasforma in altro, in un oggetto artistico per l'appunto. È dunque discutibile affermare, come invece fa Nussbaum in relazione a Nietzsche, che la vera intenzione del filosofo tedesco sarebbe quella di far risorgere gli antichi valori stoici della saggezza, della giustizia, della fortezza e della temperanza in un contesto culturale post-cristiano e post-romantico.[194] È interessante notare altresì l'atteggiamento duplice che Nietzsche ha nei confronti dello stoicismo, con le sue analisi di Cicerone o di Seneca, di cui mette in evidenza l'atteggiamento inautentico e mascherato con la perdita dell'aspetto vitale delle emozioni, nella convinzione per giunta di obbedire a leggi inscritte nella natura.[195] Sfugge a Nussbaum non soltanto l'ampiezza dello sguardo nietzscheano su queste tematiche, ma soprattutto il tema della vita così fondamentale per Nietzsche e che, a differenza di altri, non può essere equivocato, come è il caso di un passo appartenente alla prima parte di *Al di là del bene e del male*, *I pregiudizi dei filosofi*, in cui Nietzsche critica gli stoici dicendo:

«Volete voi vivere «secondo natura»? O nobili stoici, quale impostura di parole! Immaginatevi un essere come la natura, dissipatrice senza misura, indifferente senza misura, senza propositi e riguardi, senza pietà e giustizia, feconda e squallida e al tempo stesso insicura, immaginatevi l'indifferenza stessa come potenza – come *potreste* vivere conformemente a questa indifferenza? Vivere – non è precisamente un voler essere diversi da quel che è la natura? Vivere non è forse valutare, preferire, essere ingiusti, essere limitati, voler essere differenti? […] Perché fare un principio di ciò che voi stessi siete e dovete essere? […] in realtà vorreste fare esistere ogni esistenza alla stregua della vostra propria immagine» (JGB 9, Vol. VI, tomo 2, p. 13)

Nietzsche cerca piuttosto di mettere in discussione la possibilità di fare dell'arte qualcosa d'altro, di escludere che l'arte possa diventare uno strumento in mano alla moralità. Sulla scia di questa impostazione estetica, l'autobiografia non può configurarsi per Nietzsche come un modello di letteratura su basi ideali, ma forse come il genere che nella sua scrittura accede ad un mondo diverso dalla vita, ma che intende tuttavia illuminare dall'esterno attraverso la personalità dell'autore.

Anche il terzo modello della *Selbsterfindung*, che pensa rappresentazione e comprensione di sé in termini di un'autopoiesis, risulta quindi discutibile in relazione a Nietzsche. Sebbene come in

[194] Cfr. Nussbaum 1993.

[195] Ma la trattazione delo stoicismo non è così lineare. Per un'analisi apprfondita e equilibrata degli apsetti anche contraddittori di questa tematica, cfr. Neymeyr 2009.

Nietzsche anche in tale modello l'identità tra l'io vivente e il sé scritto è pensata in stretta dipendenza dal linguaggio e dalla capacità di una riproduzione interpretante e inarrestabile, l'auto-narrazione si coniuga nella *Selbsterfindung* con un'esigenza di stampo etico ed unitario in quanto mira a raggiungere un concetto unitario di io, che solo l'istanza linguistica può assicurare, sulla base di una struttura prenarrativa della vita. Nel linguaggio scritto che tale io abita, l'io ritrova se stesso. In questo modo la domanda sul significato della narrazione di sé, per tale sé che è poi l'autore, appare più disperdersi in un mero nominalismo piuttosto che legittimarsi nella molteplicità degli approcci della scrittura autobiografica. La Selbst*er*findung comprende l'io come funzione aggregativa di istanze diverse, quali azioni come lo scrivere stesso, puramente inventata in vista di tale scopo. L'io sarebbe così il prodotto a posteriori di una serie di atti a cui dare unità in maniera finzionale e fittizia. La rete narrativa dell'io non si costruisce come internalizzazione delle tradizioni culturali in cui l'io vive, ma come contingenza di situazioni che si dilatano nel tempo[196]. Perciò l'io non *ha* delle qualità che la scrittura descrive, ma *è* tali qualità, *è* schiacciato sul linguaggio che le esprime[197].

Richard Rorty interpreta l'idea di una narratività connaturata dell'io: non tanto la messa per iscritto di una vita, la scrittura di un io, ma la narrazione va a *coincidere con l'io* stesso.[198] La libertà che tale io sembra incarnare risulta tanto grande quanto nulla. L'io è solo funzione di un linguaggio che apparentemente modifica e codifica, ma che in realtà viene costantemente parlato e scritto suo malgrado. Ogni modificazione dell'io è modificazione del linguaggio e viceversa. Rorty applica questa interpretazione a Nietzsche stesso, affermando che nel processo di conoscenza del sé il confronto con la propria contingenza è per Nietzsche identico al processo dell'invenzione di un nuovo linguaggio, quindi di nuove metafore. Perciò in *Ecce Homo* sarebbe in atto per Nietzsche l'esperimento di trasformare il passato, un essere stato, in una volontà retrospettiva, per così dire, che muta una serie di eventi accaduti per caso in una necessità di eventi governati dalla volontà di un individuo.

Sebbene Nietzsche parli per la prima volta all'attacco del quarto libro della *Gaia scienza* di *amor fati* (cfr. FW 276 KSA 3, 521; Vol. V, Tomo 2 p. 198) di una necessità e di un'accettazione totali del destino e del divenire in generale, appare contraddittorio a nostro avviso definire tale accettazione come espressione massima di una volontà di potenza individuale, da un lato, senza tener conto del fatto che tale accettazione muove anche dall'idea di un divenire costante che la vita rappresenta e che non è retto da alcun sostrato metafisico stabile e sicuro come l'essere,

[196] Rorty 1989 p. 41.

[197] Rorty, 1991, p. 192.

[198] «Le persone non sono altro che vocabolari in carne ed ossa, vocabolari divenuti carne» Rorty 1991, p. 191.

dall'altro. In altre parole, come Nietzsche scriverà in *Al di là del bene e del male* 1886, quattro anni dopo la prima edizione della *Gaia scienza*, potrebbe darsi che "il nostro mondo" sia solo una finzione e a tale finzione appartenga anche il suo autore:

«Per quale ragione mai il mondo, *che in qualche maniera ci concerne*, – non potrebbe essere una finzione? E se a questo punto qualcuno domandasse "ma non si richiede per ogni finzione un autore?" – non gli si potrebbe rispondere chiaro e tondo: e perché mai? Codesto "si richiede" non rientra forse nella finzione?» (JGB 34, Vol. 6, tomo II, pp. 42-43)

Che tipo di io è allora in gioco nell'autobiografia nietzscheana? Che ruolo ha la finzione narrativa per Nietzsche? Si può parlare in *Ecce Homo* di identità narrativa? Potrebbe l'"identità narrativa" aprire l'accesso ad una diversa interpretazione estetica, e non etica, della narrazione filosofica del sé? Questa domanda deve essere indagata sulla scorta delle analisi nietzscheane, sui testi nietzscheani stessi. Ma prima cercheremo di definirla meglio in ambito ermeneutico.

4. L'identità narrativa

4.1 Modelli narrativi di autocomprensione

La costruzione di un'identità narrativa sembra un cammino in salita nonostante si parli spesso e con facilità di identità anche in letteratura. Sulla scorta di Lejeune, Thomä ripensa l'identità come una relazione ben precisa tra autore, narratore e personaggio. Thomä trasforma la formulazione classica del patto di Lejeune in una «autobiographische Triade», in cui la "persona" si sostituisce all'"autore" della definizione di Lejeune. Così facendo Thomä ottiene la relazione regolativa dell'autobiografia tra narratore, protagonista e persona[199]. Ciononostante la ricerca di coerenza e unitarietà non porta i suoi frutti e anche gli sforzi definitori di Thomä non riescono a dar conto di una contestualità priva di contraddizioni, in cui l'identità viene presupposta inizialmente e rimane un riferimento apparentemente indiscusso dal suo autore fino alla fine.
Tuttavia Thomä deve ammettere già in via del tutto introduttiva che,

[199] Cfr. Thomä 1998, p. 26 e segg.

«sebbene le tre istanze che concorrono a questa applicazione del racconto, intendano in fin dei conti *una* persona, l'identità a cui mirano rimane tuttavia precaria»[200].

In altre parole Thomä riconosce che il principio autobiografico-narrativo portante, l'identità tra narratore, protagonista e persona, alla fine deve essere messo quanto meno in discussione o che difficilmente si realizza in ragione di quella

«assunzione di una somiglianza di principio tra vita e narrazione»,[201]

la quale risulterebbe insufficiente o addirittura fuorviante. La prospettiva di istanze tra loro contrapposte governa piuttosto la scrittura del sé, nella misura in cui, da un lato, si ha il far esperienza di chi si è scrivendo, e dall'altro, il progettare nella scrittura ciò che riguarda direttamente se stessi, in quanto personaggi del proprio racconto[202].
In che termini l'io narrato può allora rapportarsi all'io dell'autore? Non si tratta di maschere che l'autore porta continuamente descrivendo ogni volta se stesso come qualcun altro? Sull'identità, da più parti sostenuta e ribadita, tra autore e personaggio si levano forti dubbi. Del resto Nietzsche stesso, a proposito del concetto di maschera, scriveva in *Al di là del bene e del male* che

«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» (JGB 40, Vol. VI, Tomo 2, p. 47)

L'autobiografia come racconto di maschere potrebbe essere una via d'uscita dall'impasse identitario tra autore e personaggio. Tuttavia l'idea che viene associata al termine "identità" è tradizionalmente quella che comprende l'io in una relazione solida, univoca con se stesso. Il significato sembra essere in tali termini, evidente di per sé. Il concetto di identità rinvia tradizionalmente ad una sostanza, illude di poter afferrare qualcosa di reale, pretende di circoscrivere una certa essenza[203]. Ecco che quindi parlare di maschere in relazione ad una descrizione dell'identità sembrerebbe fuorviante e contraddittorio. Rispetto alla filosofia o all'antropologia, in letteratura il ruolo dell'identità subisce delle modificazioni continue e

[200] Thomä 1998, p. 27.
[201] Thomä 1998, p. 31.
[202] Cfr. ivi, p. 15 e segg.
[203] Altre volte tale termine è associato ad un atteggiamento negativo verso l'altro: identità contro alterità, l'autoaffermazione come sinonimo di oggettivazione degli altri, per non parlare dell'identarismo, termine che si associa ad un atteggiamento razzista e che riguarda ogni gruppo o cultura che si pone in maniera oppositiva ad altri.

specifiche, difficilmente categorizzabili. La letteratura è il luogo in cui l'identità mostra i suoi lati più deboli, più fluidi e scivolosi, facendo comprendere il limite di ogni atto teorico-definitorio soprattutto a livello autobigorafico. I continui spostamenti narrativi, le diverse interpretazioni delle metafore e delle figure retorico-letterarie che un racconto o un romanzo in generale mettono in gioco, evidenziano le difficoltà insite in ogni tentativo definitorio dell'identità. La letteratura mostra che la narrazione di sé in particolare, l'identità è una costruzione tanto mutevole quanto inconsistente e, in ogni caso, associata ad una connotazione linguistica particolare, quella di una relazione metaforica. In tale ottica il testo produce un'identità narrativa non solo per l'autore, ma diventa il terreno del dialogo tra autore e lettore. Nel testo può andare a formarsi un'identità nella misura in cui esso media la relazione tra autore, scrittura e lettore. Questa affermazione è carica di possibili fraintendimenti. Cosa significa comprendere la presenza dell'autore nel testo? È davvero così direttamente deducibile tale presenza, come l'autobiografia farebbe pensare in un primo momento? Che rapporto si instaura dunque con il lettore? E soprattutto: che tipo di riconoscimento può veicolare il racconto di sé?
Alla luce del rapporto tra autonarrazione e autocomprensione, l'idea di identità narrativa apre lo spazio ad un'interpretazione che permette di leggere la forma che un sé assume nella scrittura, intesa come rapporto tra vita e arte. Nietzsche ha fatto di questo rapporto la sua filosofia.

4.2 Il testo, l'autore e il lettore: l'identità narrativa

Come abbiamo sottolineato nella breve carrellata storica dell'autobiografia tedesca nel primo capitolo, l'autobiografia non è solo caratterizzabile come racconto di un passato realmente esistito e vissuto da colui che lo racconta, ma risulta essere un testo scritto, in cui la narrazione va a costituire il soggetto in una sorta di «monumento del sé»[204].
In uno scritto del 1972 intitolato *A Theory of Autobiography, my metaphisics…my physics*[205], James Olney riconduce l'espressione del sé alla creazione e all'uso di metafore. Questo scritto, sebbene non direttamente associato all'autobigorafia nietzscheana, riporta delle riflessioni che possono gettar luce sull'evoluzione dell'autobiografia. Secondo Olney il sé esisterebbe solo nello spazio di questa creazione: la percezione di questo sé accade indirettamente e solo attraverso la sua metaforicità la quale permetterebbe così anche la conoscenza di tale sé[206]. Non dunque sulla base dei fatti accaduti, ma sulla loro resa narrativo-linguistica, quindi attraverso la metafora, un

[204] Olney 1972, p. 35
[205] Olney 1972, pp. 3-50.
[206] «We do not see and touch the self, but we see and touch its metaphors: and thus we "know" the self, activity or agent, represented in the metaphor and the metaphorizing». Ivi, p. 34.

testo autobiografico diventerebbe il monumento di un io. Non esiste un fuori dal testo che permette la conoscenza del sé, il sé si rivela nel testo, *è* il testo stesso nella sua metaforicità. Per il poststrutturalista Olney, ogni testo che parla di una storia ha uno sfondo autobiografico: non esiste una raccolta di fatti raccontata oggettivamente, in modo unilaterale, distaccato, nemmeno quando si tratta della ricostruzione storiografica. Lo storico, per Olney, si occupa di eventi accaduti in un determinato periodo storico e vaglierà il contesto dei fatti sulla scorta di fonti e cercherà il modo scientifico, oggettivamente più accreditato, di presentare una loro ricostruzione veritiera, compatibile con le fonti e le testimonianze che ha ritrovato, tuttavia la sua stessa ricostruzione rivelerà al lettore qualcosa di più di una ricostruzione, farà emergere insieme l'individuo che è lo storico, la sua personalità, la sua umanità. Indipendetemente dall'oggetto e dal destinatario, una narrazione rivela di più dell'oggetto dellla sua scrittura, rivela qualcosa del suo autore. Per Olney si legge di filosofia o poesia, di storia o letteratura in modo direttamente proporzionale alla curiosità verso se stessi, motivo per cui si è attratti anche dalle storie altrui. Le autobiografie non sono altro che tanti io rivissuti dal lettore, specchiati nella sua interiorità nella misura in cui ogni storia si rapporta al proprio sé.

A partire da questa idea, l'autobiografia è quel testo che diventa punto di incontro di autore e lettore per antonomasia ed esaurisce le loro differenze nella simbologia testuale. Nel saggio del 1942/43 intitolato *Essay on Man*[207], che Olney riprende per le sue argomentazioni, Ernst Cassirer parlava della "memoria simbolica" come strettamente necessaria alla ricostruzione di eventi passati. Tale è la memoria che Nietzsche potrebbe intendere nel suo primo scritto autobiografico. Un ricordo in cui una buona dose di libertà creativa facilita la ricostruzione nella direzione di una sua utilità per il presente. Nel caso dell'autobigorafia, si tratta di ripensare in termini di una poetica dell'io modelli di riferimento semantici, trasformando sentimenti e sensazioni in significati per l'esistenza.[208] Questa interpretazione dell'autobiografia ci riporta a considerazioni che si avvicinano alla *Selbsterfindung* di Rorty, ma con una variazione significativa: la monumentalità del soggetto che si racconta, lungi da essere un mero resoconto di fatti, è frutto della finzione letteraria, dell'intervento dell'immaginazione e dell'interpretazione della simbologia dei segni e delle metafore che crea. L'io che si descrive, riproduce non mimeticamente un sé soltanto esistito, ma immaginato come tale dal ricordo o dalla sua stessa riscrittura del passato, e lo espande nello spazio del racconto. La costruzione letteraria di tale sé, tuttavia, non deve essere fraintesa: non si tratta di una sorta di io al centro di una storia la quale si

[207] Ernst Cassirer, *Essay on Man*, in: *Vorlesungen und Studien zur philosophischen Anthropologie*, Bd. 6, hrsg. v. Gerald Hartung und Herbert Kopp-Oberstebrink unter Mitwirkung von Jutta Faehndrich, Hamburg 2006. [volume appartenente ai Nachgelassene Manuskripte und Texte, Felix Meiner, Hamburg 1995 e segg.]

[208] Onley 1972, p. 35 e segg.

ripete semplicemente con la scrittura e che viene riconfermata, rafforzata o reiterata. I confini della scrittura sono quelli materiali dello spazio del testo. Il sé è delimitato in questo spazio, possiede l'unico linguaggio che lo costituisce come sé, quello del testo scritto, ed è materialmente confinato in esso. Ma il linguaggio non esaurisce il sé in un mero nominalismo, come avviene in Rorty, che rovescia il rapporto tra vita e letteratura. La modalità della scrittura di sé è piuttosto descrivibile come una particolare identità, quella che il lettore tira fuori dal testo e la relaziona con se stesso, in termini di "identità narrativa".

Riprendiamo a questo punto il termine di "identità narrativa" da Paul Ricoeur, che la utilizza e la rivolge all'io che si fa e che diventa scrittura, che si modella come *sé*. Per Ricoeur un io che si ricostruisce letterariamente giunge ad un'unità grazie a e nella scrittura, in un testo. Ma lungi da pensarlo come io filosoficamente solido, la scrittura per Ricoeur permette di liberare l'io dai vincoli che mostra l'esistenza, lo emancipa per così dire dalla fatticità della vita e lo ricrea nelle maglie della costruzione narrativa, dei personaggi, delle digressioni, delle caratterizzazioni più diverse e mutevoli. Da questo assunto muove la scrittura di sé e di ogni letteratura, secondo Ricoeur. A differenza dell'approccio etico-estetico di altri, quello di Ricoeur si richiama alla letteratura non per ancorarsi a principi fondativi, ma per romperli grazie alla funzione liberatoria che Ricoeur riconosce alla letteratura. La letteratura non prescrive delle regole per la vita, ma dà vita a potenziali interpretazioni. L'io è empiricamente orientato a provare se stesso nella lettura di un testo attraverso le situazioni che il testo mette in gioco nella costruzione narrativa. A differenza di Olney, per cui il lettore *conosce* se stesso attraverso il testo autobiografico, per Ricoeur[209] il lettore dimentica la propria sostanzialità nel testo, ciò che lo costituisce come un io biologicamente determinato, e attraverso la lettura guadagna semmai qualcosa di più importante per la sua vita: nel racconto accade infatti che

«la nostra perdita di narcisismo corrisponde al nostro guadagno dal coté dell'identità narrativa».[210]

Questa frase rimane oscura se non la si collega a ciò che Ricoeur riscrive sulla concezione dell'io e del rapporto con la letteratura nella sua autobiografia intellettuale del 1995. Qui Ricoeur, riparlando della svolta letteraria del suo pensiero, segnata dall'interesse e dallo sviluppo dell'analisi testuale in relazione alla mimesi e al tempo, quale si compie analiticamente nei tre

[209] Ricoeur è autore di un'autobiografia intellettuale: *Reflexion Faite. Autobiographie intellectuelle* (1995). Tale titolo, viene precisato da Ricoeur, non significa *"a conti fatti"* (p. 8) ovvero Ricoeur non intende dare con esso un resoconto dei fatti della sua vita da una prospettiva posteriore.

[210] Ricoeur 1986, p. 132.

volumi di *Tempo e racconto* ed anche con la raccolta *Dal testo all'azione*[211] degli anni Ottanta, intende sottolineare la funzione estetico-critica della narrazione, nella misura in cui la

«mediazione scritturale […] ha avuto il merito di distruggere definitivamente ai miei occhi l'ideale cartesiano, fichtiano e, in parte, husserliano di una trasparenza del soggetto a se stesso».[212]

Il soggetto, ovvero: l'io del racconto, dell'autore e del lettore, sono messi sullo stesso piano, senza differenze, ma nella loro compartecipazione all'ideale narrativo, senza residui ontologio-metafisici. In tal modo «l'autonomia semantica del testo» risulta «uguale da ambo le parti»:

«Comprendersi per il lettore significa comprendersi davanti al testo e ricevere da esso le condizioni di emergenza di un sé altro dall'io e che suscita la lettura».[213]

Non la conoscenza di sé, ma l'esperienza del proprio io che si confronta con il sé del testo pone le condizioni per comprendere il rapporto tra autore e lettore. E il piano di tale confronto tra autore e lettore è rappresentato dal testo. A partire da questo confronto si costruisce l'identità: nello spazio narrativo avviene non tanto la conferma della distinzione delle due identità, di autore e lettore, ma la loro prima costruzione in termini di identità. Lo spazio narrativo è il luogo della formazione di tali identità che prima non c'erano. Con il testo esse si vanno ad intrecciare ed è nella relazione di una con l'altra che divengono l'una e l'altra. Come a dire che non c'è autore senza lettore e viceversa.

In questo senso per Ricoeur il ruolo della letteratura è fondamentale per la vita: l'esperienza narrativa può essere giocata anche sul piano della vita pratica. Più che di un'utilità della letteratura si parla in termini di esercizio immaginativo che è in grado di aiutare ognuno a muoversi nella vita. A differenza dell'approccio etico, per cui il "dover essere" coincideva con un "dover essere scritto", in Ricoeur la letteratura è vista come una ginnastica immaginativa, potremmo dire, per l'azione umana. La letteratura è concepita infatti da Ricoeur come un immenso «cantiere di sperimentazione», in cui spesso vanno a confondersi i confini tra i generi e le nuove costellazioni di forme letterarie.[214] Così scrive Ricoeur in *Riflessione fatta. Autobiografia intellettuale* a tale proposito e illustrando la propria esperienza vissuta:

[211] Questa raccolta spiega grazie all'analisi della testualità divenuta centrale, il periodo «contrassegnato dalla critica […] a tutte le filosofie del soggetto». Ricoeur 1995, p. 43.

[212] Ricoeur 1995, p. 74

[213] Ibidem.

[214] Ricoeur 2008^3, p. 19

«Partendo dalla mediazione esercitata dai segni, dai simboli e dai testi nel cuore della comprensione di sé, ritenni essenziale [agli inizi degli anni ottanta] accordare una pari attenzione ai due problemi che la testualità suscita: da una parte […] l'immenso problema dell'intersoggettività [inerente verso l'analisi del mondo pratico del lettore]; d'altra parte il problema della referenza di enunciati metaforici e della loro forza di ridescrizione [e] di rifigurazione del mondo del lettore attraverso gli intrecci narrativi».[215]

Ma come deve essere inteso tale guadagno in identità narrativa? Può la perdita di una concezione solida del soggetto, come sostrato delle azioni e dei cambiamenti, quale la critica nietzscheana aveva già radicalmente messo in discussione, bilanciarsi con la costruzione narrativa dell'identità nel libero gioco tra autore, testo e lettore? Che ruolo ha il lettore in questa ricostruzione del sé? E che ne è dell'autore?

La costruzione dell'identità narrativa procede non da una soggettività data, da un'identità sostanziale, ma dal contesto della scrittura che la letteratura mette in gioco. Nella visione ermeneutica di Ricoeur il concetto di identità[216] viene spacchettato per mantenerne, da un lato, i tratti concettuali nel contesto di un'ermeneutica fenomenologica da cui Ricoeur muove, sebbene egli ne evidenzi proprio le criticità filosofiche di base; dall'altro, l'identità narrativa costituisce un utile strumento di interpretazione dell'io in letteratura, cioè del personaggio che è anche autore e lettore nel testo.

4.3 Tempo e identità narrativa

La distinzione delle due tipologie identitarie[217], a cui Ricoeur arriva dopo la teorizzazione dell'identità narrativa nelle lezioni presso l'università di Edimburgo e la cui elaborazione darà vita all'opera *Sé come un altro*, conduce Ricoeur a poterne parlare in modo coerente anche rispetto al tempo: se la prima tipologia di io afferisce oggettivamente ad un soggetto parlante e agente, la seconda caratterizza

[215] Ricouer 1995, p. 75.

[216] Da un punto di visto teorico, Ricoeur distingue un'identità in termini di "idem", di entità come medesimezza, e una in termini di "ipse", identità come ipseità. La prima è un'identità di qualcosa che resta costante mentre le apparenze cambiano e ha come riferimento filosofico il concetto di *sostanza*. Ricoeur fa l'esempio del codice genetico che resta lo stesso, dalla nascita alla morte, come una specie di firma biologica, indelebile. La seconda identità è invece soggetta al cambiamento, è tale nonostante il cambiamento. Essa afferisce alle situazioni della vita pratica e alle azioni, quali ad esempio il mantenere una promessa: una persona che mantiene una promessa rimane uguale, dice Ricoeur, resta fedele al patto per l'appunto che ha stipulato, nonostante lo scorrere del tempo e le vicende personali che la cambiano nel tempo.

[217] Riflettendo sulla propria ermeneutica fenomenologica, Ricoeur riprende il lavoro psicoanalitico su *Freud e la filosofia. Un saggio sull'interpretazione* (1965) ed afferma nella sua autobiografia: «[In quest'opera] prendevo distanza rispetto ad una coscienza di sé immediata, trasparente a sé, diretta, e difendevo la necessità della *deviazione* attraverso i segni e le opere dispiegate nel mondo della cultura». Ricoeur 1995, p. 45, corsivo AL.

«un soggetto capace di designare se stesso come l'autore delle proprie parole e delle proprie azioni, un soggetto non sostanziale e non immutabile, ma nondimeno responsabile del suo dire».[218]

Tale concezione andava in accordo e approfondiva l'idea dell'identità narrativa ovvero l'identità di un personaggio di una storia il quale, come tale, è soggetto al cambiamento attraverso l'intreccio narrativo, nonostante le azioni degli altri personaggi o i mutamenti che intervengono nello svolgersi delle vicende. Tale identità è garantita e costituita dal racconto, che si configura come il

«grande commutatore di senso che opera tutti i livelli della realtà»[219].

Il racconto scritto, a differenza del dialogo, della parola orale, è il luogo naturale, per il fatto appunto di essere un testo *scritto*, di una trasformazione fondamentale:

«Il soggetto della parola, scrive Benveniste, è quello che si designa dicendo "io". Quando il testo sostituisce la parola, non si può più parlare propriamente di locutore […]; la vicinanza alla propria parola da parte del soggetto che parla viene sostituita da quel rapporto complesso tra autore e testo, che permette di affermare che l'autore è istituito dal testo, che l'autore stesso si mantiene nello spazio di significazione del testo tracciato e scritto dalla scrittura. Il testo è il luogo dell'accadimento dell'autore».[220]

In altre parole, per lo statuto di un testo, usare il termine "io" risulta fuorviante in quanto viene a mancare l'immediatezza della parola orale proferita da tale io. Tale "io" verbale diventa "autore" scritto in virtù del testo che si frappone tra le due istanze. È qui che interviene la necessità dell'interpretazione e della distinzione, generata dal testo in quanto tale, tra *io* e *sé*, che Ricoeur aveva definito come «opera della lettura»[221]. Questa distinzione è resa necessaria dalla nascita testuale del sé e della sua complessità. In ragione di questa complessità Ricoeur può affermare che

«c'è un problema di interpretazione non tanto per l'incomunicabilità dell'esperienza psichica dell'autore, ma per la natura stessa dell'intenzione verbale del testo».[222]

[218] Ricoeur 1995, p. 92.
[219] Ricoeur 2004^2, p. 137.
[220] Ricoeur 2004^2, pp. 137-138.
[221] «é necessario che l'io egoista venga cancellato perché possa nascere il sé».
[222] Ivi, p. 194.

La questione ermeneutica del rapporto tra autore e lettore viene infatti fortemente criticata nell'impianto ermeneutico-fenomenologico di Ricoeur in funzione del modello romantico dell'interpretazione del testo, che vedeva nel dialogo tra autore e lettore il paradigma di riferimento. Ricoeur ribadisce la peculiarità di un testo scritto rispetto all'oralità e sulla scorta dei suoi intensi studi linguistico-retorici, sostiene l'inadeguatezza dei modelli interpretativi ermeneutici classici orientati più al discorso che alla scrittura.
Tale riflessione si innesta nella grande analisi che coinvolge la nozione di identità narrativa quale approdo parziale dell'idea che unisce le aporie temporali con la narrazione, il tempo e il racconto appunto, e che si configura più che come punto di arrivo, come

«il prodotto instabile dell'intersecarsi di storia e finzione»[223].

Questa instabilità conduce Ricoeur a ripensare ancora la nozione di soggetto nell'ambito delle riflessioni narratologiche. Ricoeur nota come il primato della prima persona singolare e dell'io psicologico siano in realtà delle maschere[224], la creazione del sé, ad opera del testo, non coincidente con l'io discorsivo per le ragioni qui accennate di discordanza tra oralità e scrittura, riconducibili agli studi di linguistica e retorica che Ricoeur aveva fatto confluire nel celeberrimo volume *La metafora viva*. A partire da questo testo la riflessione filosofica sul linguaggio in Ricoeur diventa teoria della letteratura. Ricoeur si rivolge alla letteratura come il terreno privilegiato della comprensione dell'identità. Nel diventare teatro di un confronto attraverso «la deviazione del segno», il testo è il luogo della dialettica delle due forme di identità indicate da Ricoeur. Se è vero che una storia è sempre «storia narrata, e non vissuta»[225], il sé narrativo è già un io deviato rispetto a quello dell'autore, essendo il sé prodotto di carattere testuale e non biologico. La differenza tra io e sé è data per Ricoeur anche

«nella misura in cui il senso di un testo si è reso autonomo rispetto all'intenzione soggettiva del suo autore».

Il testo non diventa tuttavia completamente indipendente dall'autore, ma è soggetto all'intervento interpretativo del lettore, il quale si pone davanti al testo il compito non

«di ritrovare, dietro al testo, l'intenzione perduta, ma di dispiegare il mondo che esso apre» (RF, p. 71).

[223] Ricoeur 1995, p. 90.
[224] Ricoeur usa questo termine a proposito di Proust: «L'*io* proustiano non era forse un *egli* mascherato?». Ricoeur 1995, p. 91.
[225] Ricouer 1986, p. 121.

Il testo si apre dunque al mondo con la lettura e apre un mondo suo. Tra autore e lettore c'è una sorta di passaggio del testimone per il filosofo francese. A differenza di una concezione che separa nettamente testo e linguaggio dal mondo, dalla realtà, Ricoeur getta un ponte tra i due comprendendo il rapporto tra testo e lettore come anello fondamentale per il processo di configurazione che caratterizza la letteratura. Si può dire che le tre parti che compongono le analisi di *Tempo e racconto*[226] non sono altro che il tentativo di comprendere l'uomo come l'essere che si riconosce nella narrazione di storie. Il percorso ricoeuriano è l'arco che individuano simbolicamente le formulazioni che vanno dal "cogito ergo sum" al "narro ergo sum". L'uomo riconduce ad'unità la molteplicità della vita attraverso l'interpretazione testuale. L'identità narrativa è vista da Ricoeur come il trait d'union di ogni esperienza umana e della metafora che l'uomo stesso è. L'intreccio tra arte e vita, tra testo ed azione, deve allora essere analizzato sul farsi "temporale" dell'identità narrativa nella configurazione[227]. Ricoeur pensa questa struttura nel libero gioco con il lettore e attraverso l'uso della finzione che distingue sempre *storia*, da un lato, cioè storiografia, e stori*e*, dall'altro. Questa distinzione diventa riconoscibile nello studio del tempo in letteratura.

Nel secondo volume di *Tempo e racconto* l'"esperienza temporale della finzione" come configurazione è analizzata sull'esempio di tre grandi romanzi: *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, *Zauberberg* di Thomas Mann e la *Recherche* di Marcel Proust. In quest'ultimo le analisi ricoueriane mostrano come il tempo in relazione ad un'identità perduta e ritrovata pone il problema dell'unità, di un'identità del soggetto che si lega (come del resto in tutti e tre i casi letterari analizzati puntalmente) ad un "romanzo del tempo", ad una favola del tempo. La riproposizione di un tempo narrato apre a nuovi esiti letterari che si pongono in opposizione al passato. L'elemento di configurazione in questi casi rompe l'equilibrio e la tradizionale la fiducia di un processo di formazione,

«la visione ottimista di uno sviluppo continuo e ascendente dell'eroe alla ricerca di se stesso». TR II, p. 219.

[226] I tre volumi di *Tempo e racconto* danno luogo a tre fasi distinte di analisi dette Mimesis I, II e III, ovvero Figurazione, il rapporto spontaneo e immediato col mondo, Configurazione, che è la costruzione narrativa e Rifigurazione in cui l'accento è posto sul mondo dell'agire e del patire che vengono però compresi in modo rafforzato grazie all'esperienza della configurazione.

[227] Ricoeur rimane fortemente influenzato dall'analisi testuale di Harald Weinrich e dalla sua distinzione tra *erzählen* e *besprechen* nella linguistica testuale. Cfr. il terzo capitolo in TR II, pp. 103-165.

Ricoeur mette in luce come in questi romanzi l'esperienza del ritrovamento del tempo, che si fa narrazione attraverso la finzione, è data dalla visione di un ritrovamento che è riconoscimento di qualcosa di extratemporale, cioè dell'arte:

«il tempo ritrovato è il tempo perduto eternizzato dalla metafora». TR II, p. 242

Ripercorrere fatti o tappe della propria vita riconduce ad un'appropriazione apparente dell'io per riproporre, in termini ricoeuriani, semmai la creazione di un sé, di un'identità narrativa attraverso l'apprendimento dei segni linguistici. La riscrittura di sé implica una configurazione che si avvale della finzione in molti casi e che mette in evidenza un'identità narrativa spesso discutibile. L'approccio interpretativo di Ricoeur mostra dei tratti essenziali per la comprensione della letteratura e la scrittura di sé. Se il caso nietzscheano tragga da questa impostazione delle possibili chiavi di lettura dovrà ancora essere dimostrato sulla base dei testi nietzscheani e delle concezioni lì sviluppate riguardo a storia, io e linguaggio, di cui tratterà il prossimo capitolo.

Capitolo Terzo

Leggere Nietzsche attraverso Nietzsche

Nowhere to be found. Nowhere to be sought. The unthinkable last of all. Unamable. Last person. I.
Samuel Beckett[228]

In questo capitolo si intendono mettere a fuoco i presupposti teorici, ovvero linguistici e filosofici, che caratterizzano il pensiero di Nietzsche. I temi dello stile, l'autenticità in rapporto alla scrittura di sé e il rapporto tra arte e linguaggio vengono messi in evidenza nel contesto di un ragionamento più ampio di carattere narrativo ed estetico. L'analisi di questi aspetti, centrali nella pratica della scrittura in Nietzsche, è condotta attraverso la lettura di alcune delle opere e degli scritti nietzscheani in cui le posizioni su tali questioni nodali appaiono pertinenti per la discussione del complesso rapporto tra narrazione di sé e comprensione di sé nel pensiero di Nietzsche, che dovrà condurci, nel capitolo successivo, a indagare le nuove posizioni degli scritti a partire dal 1886.

1 Stili di pensiero, stili di linguaggio

1.1 Autografismo e stile

Nell'ottica nietzscheana pensiero e stile sono parti di uno stesso intero. Lo stile non è qualcosa di esteriore, ma fa parte della natura del pensiero che si intende esprimere. Lo stile è per così dire il modo di pensare stesso.
Sul rapporto tra stile e opera, scrive Ricoeur nel secondo volume di *Tempo e racconto*:

«Lo stile non designa niente di ornamentale, bensì l'entità singolare che risulta dalla congiunzione, in un'opera d'arte unica, tra le domande dalle quali essa deriva e le soluzioni che offre». (TR II, p. 242)

Secondo la definizione ricoeuriana lo stile individua un'unità a partire da una molteplicità. È da notare che Ricoeur non parla qui di autore, ma di opera d'arte: lo stile è l'insieme di ciò che fa di essa un tutto unitario[229]; esso si identifica con il testo diventato opera d'arte, non solo con la sua unità formale, ma anche contenutistica. Un autore che scrive più opere, può mettere in gioco più di uno stile. Esso conferisce compattezza, senso unitario alla modalità della scrittura.

[228] Beckett, *Company*, London 1980, p. 32.
[229] Anche sul rapporto tra testo e opera sarebbe da indagare più approfonditamente la rilevanza della questione dello stile. Lasciamo tuttavia da parte questo tema che porterebbe a considerazioni lontane dalla discussione sull'identità narrativa in Nietzsche.

David Hume aveva formulato, ad esempio, un'idea di unicità, di stile legato al contenuto e viceversa, nel trattato sulla *Ricerca sull'intelletto umano*, in cui scriveva:

«Nelle composizioni narrative, gli eventi o azioni che lo scrittore riferisce, debbono essere connessi insieme da qualche legame o vincolo; essi devono essere in relazione l'uno con l'altro nell'immaginazione e formare una sorta di unità, la quale li può ridurre sotto un solo piano o prospettiva».[230]

In particolare Hume definisce le connessioni narrative in base a tre principi essenziali che sono quello di somiglianza, contiguità nel tempo e nello spazio, causa ed effetto. Per il genere autobiografico la contiguità nel tempo e nello spazio deve essere rispettata, sebbene in molti testi il legame tra gli eventi sia difficile da individuare. Se l'autobiografia antica aveva uno stile unitario, in forza della successione cronologica che era scandita a livello narrativo, e quindi possedeva uno stile unitario, quella moderna lo perde e i salti tra gli eventi sono scanditi attraverso lo stile narrativo in cui l'opera si presenta. Anche il tempo dei verbi assume una rilevanza in questo contesto: è la dimensione del presente a creare sempre le anticipazioni su ciò che si narra, in quanto la vita è contemporanea nella sua totalità in ogni singolo episodio. L'unitarietà deriva dallo sguardo retrospettivo che è poi il presente, da cui ogni singolo evento passato riceve il suo senso complessivo.
Questo vale per un certo tipo di racconto autobiografico; ma se il posto di tali episodi viene preso da testi scritti da un autore? È attendibile il giudizio presente su testi passati da parte dell'autore? Che ruolo ha lo stile dell'autore al momento della formulazione delle sue interpretazioni dei testi passati? La scrittura nietzscheana è caratterizzata da una larga varietà di stili. Le strategie stilistiche adottate da Nietzsche sono state messe in evidenza nella letteratura nietzscheana non come meri accessori formali ed esterni all'espressione dei pensieri, ma come aspetti che ineriscono direttamente all'argomentazione e alla significazione dei suoi scritti.[231] Le scritture di Nietzsche comprendono parodie, parabole, aforismi, similitudini, rovesciamenti, dialoghi o componimenti poetici, tanto per dirne alcune, da cui dipende l'incisività e la stringenza dell'argomento che si intende far valere ogni volta. Il linguaggio è protagonista di una comunicazione che è filosofica e letteraria, rimanda sempre ad una semantica che non viene afferrata facilmente con i noti schemi ermeneutici. Non si tratta soltanto di rendere esplicite le

[230] Hume p. 30, cit. in: D'Intino 2003, p. 159.

[231] Questo aspetto è stato indagato nella Nietzsche-Forschung solo in parte. Citiamo, a titolo di esempio, il breve e significativo scritto derridiano *Sproni* in cui si sottolinea la necessità di parlare per la scrittura delle opere di Nietzsche sempre di stile al plurale. Ma Derrida non approfondisce tuttavia il significato di tale varietà per la comprensione della filosofia e della scrittura nietzscheana. Sullo stile invece hanno parlato, almeno in modo introduttivo, studiosi nietzscheani come Nehamas 1985, Stegmaier 1994, Hödl 2009.

scorribande argomentative o i giochi linguistici che caratterizzano i testi nietzscheani in termini retorici, ma soprattutto comprendere in che misura il gioco di provocazioni e ambiguità che tali stili possono venire a creare, comporti anche una differente interpretazione dei suoi testi. In altre parole con Nietzsche lo stile diventa protagonista assoluto nell'interpretazione della sua stessa filosofia.

In ragione della molteplicità di stili, è possibile allora sostenere per Nietzsche una polisemicità dei pensieri che le strategie narrative mettono in luce. Si tratta ogni volta dello scrittore Friedrich Nietzsche alle prese con un pensiero che procede e che tuttavia prende vita in una frase, in un giudizio, alla ricerca ogni volta di formulazioni cogenti, di ripensamenti continui, di domande a se stesso e al lettore. La questione, tuttavia, che risulta dal contesto stile-pensiero non riguarda tanto l'unitarietà del pensiero e quindi di un particolare stile di Nietzsche, quanto piuttosto indagare la portata ermeneutica della strategia narrativa. Colui che scrive è l'autore che sa di non poter essere compreso dai propri contemporanei e pur tuttavia affida ad un testo i propri pensieri per la posterità. È come se Nietzsche come autore prendesse una strada diversa dallo scritto come opera finita, come che se l'atto dello scrivere portasse con sé non l'estroflessione di chi scrive, ma la sua introflessione, il proprio nascondersi nel testo davanti al lettore, il quale invece ha la responsabilità di interpretare il testo.[232] Non si tratta nemmeno, così facendo, di ridire il testo al posto del suo autore, come molta critica post-strutturalista sembra invece voler intendere, fino a decretare la morte dell'autore; appare più realistico, almeno per Nietzsche, parlare di nuove strategie di scrittura che l'autore reinventa ogni volta proprio nel suo testo, che lo attesta come l'autore. Per Nietzsche vale l'idea per cui l'autore, colui che formula il testo come tale, non corrisponde più a ciò che scrive nel momento successivo alla scrittura stessa. L'autore in quanto vivente si trova sempre un passo avanti rispetto alla propria scrittura. La vita è un divenire, mentre la scrittura pone in essere. Il libro diventa alla fine un oggetto che non contiene più l'autore, nemmeno metaforicamente, ma una sua identità formalizzata dalla scrittura. Sebbene l'autore sopravviva attraverso il testo, è l'autore a morire, e non il testo in forza della sua trasformabilità. Ma al contempo la strategia argomentativa del testo, il pensiero fatto scrittura, porta con sé la firma del suo autore. Sulla complicata relazione tra testo e autore, sulla non coincidenza tra autore e opera, Nietzsche si esprime in un aforisma di *Umano troppo umano II*, dicendo:

[232] «Scrivere significa ritrarsi. Ma non nella tenda per scrivere, ma dalla scrittura stessa. Arenarsi lontano dal proprio linguaggio, emanciparlo o sconcertarlo, lasciarlo procedere solo e provo di ogni scorta. Lasciare la parola. Essere poeta significa lasciare la parola. Lasciare la parola da sola, il che essa può fare solo nello scritto» Derrida 1990[2], p. 87

«*Il nome sul frontespizio*. Che il nome dell'autore appaia sul libro è oggi a dir vero costume e quasi dovere; comunque è una delle ragioni principali per cui sono così poco efficaci. Se essi cioè sono buoni, allora sono più importanti delle persone, come loro quintessenze; non appena l'autore si fa conoscere attraverso il titolo la quintaessenza viene di nuovo diluita da parte del lettore con l'elemento personale, anzi personalissimo, e lo scopo del libro è in tal modo reso vano. L'ambizione dell'intelletto è di non apparire più individuale». (MA II, KSA 2, pp. 442; Vol. IV, Tomo 3, pp. 59-60)

Autore e opera semplicemente non coincidono, l'opera viene «diluita» dal titolo, dall'interpretazione del lettore, al punto che diventa qualcosa di diverso da quello che l'autore ha pensato. Eppure non sembra facile accettare l'idea che un testo sia indipendente dall'autore. Queste considerazioni si legano alla natura del linguaggio, la cui problematicità Nietzsche aveva ben presente. Il linguaggio in termini di *logos* è già etimologicamente strettamente collegato a qualcosa di razionale:

«*Pensare razionalmente significa interpretare secondo uno schema che non possiamo rigettare*». (NF Estate 1886-87 5[22], Vol. VIII, Tomo 1, p. 183)

Il linguaggio rappresenta lo schema per eccellenza delle interpretazioni ed è nodo centrale per il pensiero di Nietzsche[233]: non soltanto per il giovane Nietzsche filologo, ma anche per il Nietzsche filosofo maturo. Proprio negli anni Ottanta la riflessione sulle forme linguistiche, già iniziata con *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, acquista una nuova centralità per la comprensione della "ragione nella filosofia", come dimostrano molti degli appunti risalenti agli anni 1886-87 dedicati al legame tra pensiero e forme linguistiche, tra realtà e linguaggio.[234]
Il nesso tra pensiero e forma linguistica si esemplifica nella convinzione secondo cui non tanto il linguaggio è conseguente al pensiero, quanto il pensiero è già in una forma che non può prescindere da quella linguistica. *Ciò* che pensiamo non è altro che *come* ci esprimiamo, lo stile appunto. E le forme linguistiche non sono che il contenuto in*forma*to dei nostri pensieri. Il dire non rimanda allora a qualcosa come ad una logica del pensiero, prioritaria rispetto alla sua forma linguistica, quanto piuttosto è quest'ultima a costituire la logica del pensiero stesso. Quest'idea porta a considerare il linguaggio, e in particolare quello letterario, la prima interpretazione del reale, di noi stessi. Affidare la propria interpretazione al linguaggio è un paradosso: significa liberarsi da se stessi per affidarsi al linguaggio, l'interpretazione più vicina a noi, giacché

[233] Su questi aspetti, in modo più articolato, Lossi 2012.
[234] Come ad esempio quando Nietzsche scrive: «Leggiamo nelle cose disarmonie e problemi, perché pensiamo *solo* nella forma della lingua – quindi crediamo alla "verità eterna" della "ragione" per esempio soggetto, predicato, ecc.» (NF 1886-87, 5 [22], Vol. VIII, Tomo 1, p. 183)

pensare è sempre un atto linguistico; ma al contempo imprigionare il proprio sé, oggettivarlo nella scrittura la quale lo trasforma in un qualcosa di diverso da noi stessi. Questo atto è in linea con la facoltà razionale: la ragione per Nietzsche non è qualcosa che riesce a fare a meno della logica linguistica, non le è superiore, nel senso di un dominio sul linguaggio, ma coincide semmai con essa. Il rapporto gnoseologico che si instaura tra mondo e uomo è un pensiero che non può che esprimersi linguisticamente. La prima griglia interpretativa della ragione teoretica, del pensiero in generale, non è quella della logica che fa corrispondere un pensiero ad una realtà, ma che comprende la realtà *a partire da* una regolarità più o meno definibile come "razionale", e che sarebbe incomprensibile al di fuori del logos stesso. Se ciò è vero, ecco che allora sono le regole dell'uso linguistico a proiettare il modello di quella comprensione che crea le cose che vediamo, che fa delle cose che vediamo e sentiamo le cose che anche siamo in grado di conoscere e capire.

Nietzsche afferma infatti che il pensiero non è libero. Alla sua scaturigine trova uno schema interpretativo, che è dato dal linguaggio che lo vincola ovvero dalla forma di ragionamento che lo genera. Nell'orizzonte linguistico Nietzsche ravvisa un duplice aspetto: pensando (o scrivendo) si dà forma al pensiero, il quale tuttavia viene cristallizzato come una rappresentazione che il pensiero stesso, non come astrazione, ma come vita, eccede. In tal senso la scrittura che diventa opera è il prodotto di una mimesi tra io e mondo in termini di linguaggio, che tuttavia si corrispondono solo in parte.

Le idee di Nietzsche in questa direzione vengono in evidenza già nel breve scritto del 1873 *Su verità e menzogna in senso extramorale*,[235] in cui Nietzsche infatti si chiede scettico:

«Forse che le designazioni e le cose si sovrappongono? Il linguaggio è dunque l'espressione adeguata di tutte le realtà?» (WL 1, Vol. III, tomo II, p. 358)

Il problema è l'apparente congruenza tra piano linguistico e reale. In questo scritto Nietzsche dà vita ad un'ermeneutica filosofica ante-litteram. La creazione di nuovi modelli, di nuove prospettive interpretative muove dall'assunto in cui "tutto è interpretazione", in cui non esiste corrispondenza vera tra mondo e linguaggio, tra essere e linguaggio; essa è solo frutto di un'illusione. La consapevolezza dei limiti del linguaggio è funzionale a fare chiarezza sul processo stesso del comprendere. Non esiste un'oggettività a cui richiamarsi, un orizzonte assoluto a cui misurare gli eventi. Credere in tale esistenza non è che un surrogato, un elemento fittizio nella considerazione della realtà. Per questo motivo Nietzsche sottolinea la natura

[235] Per un'interpretazione puntuale di questo scritto si veda Hödl 1997.

illusoria di ogni sedicente e seducente verità, nella misura in cui soltanto nella consapevolezza di tale provvisorietà ciò che chiamiamo "verità" può essere «*quel genere di errore* senza di cui un determinato genere di esseri viventi non potrebbe vivere». Se ogni idea ha una ricaduta sulla vita in maniera prospettivistica, cioè fa letteralmente vedere la vita da un'angolazione ben precisa, se qualsiasi giudizio o esternazione linguistica ricade cioè nel modello dell'interpretazione della vita a partire da una precisa visione, parziale per definizione, e in quel momento utile alla vita, la sua espressione linguistica sarà anche prospettica[236]. La riflessione sul linguaggio mostra come la genesi della logica linguistica e le sue implicazioni a livello esistenziale abbiano effetti fondamentali sulla vita a partire da "argomenti" costruiti dalla ragione logicizzante. Questo non è un pensiero che scaturisce da una possibile lettura di Nietzsche, ma dalle parole di Nietzsche stesso, che nella *Gaia Scienza* afferma che la logica del linguaggio fa della vita "*un argomento*":

«Ci siamo sistemati un mondo in cui poter vivere - con l'ammettere corpi, linee, superfici, cause ed effetti, movimento e quiete, forma e contenuto; senza questi articoli di fede nessuno, oggi, sopporterebbe la vita!» (FW 121, Vol. V, tomo II, p. 147)

Ripensando ai meccanismi grammaticali, che fanno da sostrato a idee metafisiche, Nietzsche riformula le relazioni tra soggetto e oggetto, causa e effetto, linguaggio e realtà. Tali relazioni vengono ricondotte alla loro matrice, persa, cancellata, della loro formulazione, che è diventata la base della vita dell'uomo decadente. Nietzsche suggerisce come esempi di questo procedimento il produrre in suoni, apparentemente neutrale e spontaneo, lo stesso soggetto e predicato. La credenza alla costruzione di un rapporto tra un soggetto e un predicato, cioè la formulazione di un giudizio a partire da un soggetto che agisce nelle modalità espresse dal predicato, è il modo in cui il linguaggio afferra e organizza, forgia e comprende, a partire da Aristotele. Il pensiero razionale rappresenta in tale termini quello schema interpretativo che il linguaggio veicola. Di questo parlano anche le annotazioni e i frammenti tra il 1886 e il 1887; in essi Nietzsche ribadisce il vincolo di pensiero e linguaggio:

«*Noi cessiamo di pensare se non vogliamo farlo nella costrizione linguistica, giungiamo persino al dubbio di vedere qui una frontiera come frontiera* (NF 5 [22] 1886-1887, Vol. VIII, Tomo 1, p. 183).

[236] Sul carattere prospettico di ogni esistere, Nietzsche parla ad esempio in FW 374 Vol. V, Tomo 2, pp. 253-254.

Non riconoscere un limite come tale significa non avere la prospettiva per giudicare qualcosa. Se il linguaggio non viene messo sul piatto di un'analisi critica, ecco che non potrà nemmeno essere compreso nelle sue funzioni. La ragione e il linguaggio come logos riportano l'attenzione sul rapporto tra soggetto e conoscenza del mondo, sulla relazione tra creazione della parola come mimesi del reale, e la conoscenza, la descrizione della realtà, veicolata attraverso quelle stesse parole. La ragione sarà non tanto l'asettica organizzatrice della conoscenza e mezzo delle informazioni provenienti dall'esterno, ma creatrice essa stessa delle informazioni che gli schemi interpretativo-linguistici organizzano a partire da una base creativa.
L'interesse per il linguaggio non solo come mezzo di comunicazione, ma come oggetto di speculazione, comporta uno spostamento degli interessi nietzscheani verso le origini della letteratura stessa, di cui Nietzsche si occupa nelle sue lezioni di Basilea. Nel contesto di una nuova interrogazione linguistica, che scardina la stessa fiducia nel linguaggio come medio neutro di trasmissione di sapere, l'oggetto e il mezzo di espressione diventano un tutt'uno nell'arte letteraria. L'opera letteraria che utilizza la scrittura come medio di autointerrogazione e messa in scena della realtà è per Nietzsche il luogo della critica e, insieme, della rielaborazione degli interrogativi sulla natura dell'io e la comprensione della sua esistenza.

1.2 L'io e le sue opere: autenticità e autografia

Non è possibile attendersi dall'autobiografia alcuna verità oggettiva, poiché già lo stesso grado di soggettività, proprio del genere, lo esclude. Si può parlare piuttosto di "autenticità", intendendo con questo termine una verità soggettiva? L'autenticità è un ideale romantico, ripreso anche attualmente come filo conduttore della ricostruzione della coscienza e dell'esperienza interiore in un filone di studi post-ermeneutici e filosofico-pratici.[237] Ma tale ideale di autenticità non rivestirebbe più alcun ruolo allorché il ruolo della finzione letteraria diventi tema di riflessione: da un lato, l'autore falsifica suo malgrado già scrivendo, da un punto di vista nietzscheano. Dall'altro, può deliberatamente aggiungere elementi immaginativi al racconto per corrispondere alla finalità che si è proposto con la stesura dell'opera, anche di quella autobiografica, come abbiamo visto. Tuttavia anche laddove un'autobiografia risulti evidentemente e volutamente falsa, può rivestire un ruolo importante per il percorso della vita di un autore, giacché rivela una caratteristica importante: la sua tendenza a mentire e a stravolgere

[237] Recentemente ha rilanciato questo aspetto Charles Larmore in *Les pratiques du moi*, (PAris: PUF 2004), in cui si pone la domanda sul rapporto dell'io con se stesso. Per Larmore, l'io attraverso l'ideale autentico riesce a giungere ad una verità di sé. Il divenire se stessi è per Larmore un percorso dettato da un orientamento normativo che ha come centro il rapporto con se stessi guidato da un'ideale di trasparenza con se stessi e di autenticità. Niente di più lontano, per certi versi, da quanto Nietzsche invece mostra nella sua narra filosofica del sé.

la realtà dei fatti al fine di percepirsi come autore "autentico". Forse questo è ciò che aveva in mente anche Nietzsche nella tensione tra l'essere compreso e la falsificazione che opera la scrittura, il linguaggio, per definizione.

Se un'autobiografia può essere veritiera falsificando, nel senso appena detto, l'autenticità potrebbe rivelarsi il principio ancora valido, ma trasformato a livello dell'autore, il quale attraverso di essa trova un equilibrio tra verità e finzione. Vi sono infatti non poche autobiografie che iniziano con la descrizione della nascita dell'autore oppure con il racconto della vita dei genitori, vale a dire con eventi che sono evidentemente al di fuori e al di là della sua diretta esperienza, ma che tuttavia vengono inseriti nella scrittura di sé. Anche l'invenzione vera e propria di episodi mai accaduti oppure la finzione di dialoghi che evidentemente non possono essere ricordati alla lettera dal narratore, ma che vengono riportati, non significano già di per sé un venir meno della verità della narrazione autobiografica, che è evidentemente una verità più ampia, ricca e sfaccettata da quella, ad esempio, che deve valere come principio in una testimonianza giudiziaria. Proprio attraverso l'invenzione di un episodio o attraverso la polarizzazione di diverse posizioni in un dialogo, l'autore può tendere infatti a rendere tanto più evidente la verità di una determinata situazione o spiegare le cause o gli effetti di un certo avvenimento per come egli stesso lo ha vissuto. La finzione nell'autobiografia può servire cioè ad esprimere e a rendere più evidente la verità stessa, attraverso un diverso principio di autenticità, che potremmo chiamare la "verità soggettiva" dei fatti[238]. In tal modo l'opera letteraria autobiografica può definirsi *autenticamente* scrittura del sé.

L'esigenza della scrittura in termini di autenticazione di un sé scrivente rivela come la morte dell'autore non significhi l'annullamento della personalità individuale. Questa concezione riguarda la questione di come la scrittura di sé possa mediare l'identità di un autore in termini di identità narrativa. Se identità e individualità sono più che semplici datità da presupporre quali basi di ogni narrazione del sé, e risultano invece da costruzioni letterarie dell'io che si fa opera, e in cui il rapporto autore-lettore entra fortemente nella costruzione di un'identità nella scrittura, ecco che l'autografia (più che autobiografia) mette in gioco l'interpretazione di sé in termini di quell'approccio differentemente autentico alla comprensione dell'io nella sua scrittura.

Tale procedimento narrativo mette in luce la categoria dell'identità soggettiva in termini di un'identità fortemente influenzata a livello culturale. Non la datità naturale e biologica, non l'istanza filosoficamente ultima: il procedimento narrativo come autografia mette in essere una disunità dell'io che ripercorre attraverso il medio della scrittura una narrazione che lo mette in essere come autore. Ma a che tipo di comprensione giunge questo procedimento costruttivo

[238] Sul concetto di autobiografia oggettiva e soggettiva si veda D'Intino 2003.

dell'io? Può Nietzsche, il filosofo che forse più e prima di ogni altro ha messo così radicalmente in discussione l'io e le istanze etico-morali ad esso strettamente collegate, come l'autenticità stessa, essere considerato colui che nella sua opera filosofico-auto(bio)grafica intende salvare anche un sé autentico? Può ancora valere il principio dell'autenticità dell'io, in altre parole, dopo che la finzione è entrata a pieno titolo a far parte degli elementi narrativi principali della scrittura auto(bio)grafica, proprio nell'epoca in cui Nietzsche scrive la sua autobiografia intellettuale?
Sembra che tale principio entri in contraddizione con la concezione di maschera di cui Nietzsche parla nella seconda parte, al § 40, di *Al di là del bene e del male*, quando dice che «Tutto ciò che è profondo ama la maschera»:

«Un uomo che ha una profondità nel suo pudore incontra anche i suoi destini e le sue delicate decisioni su strade alle quali sono pochi a giungere, e la cui esistenza neppure agl'intimi e ai più fidati è dato sapere: si cela ai loro occhi tanto il repentaglio cui egli espone la propria vita, quanto la sua riconquistata sicurezza vitale. Un tale uomo riservato, che 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 – e che è bene che le cose stiano in questo modo —». (JGB 40, KSA Vol.VI, Tomo 2, p. 46)

Meglio la finzione che una verità profonda, dunque, che sarebbe misconosciuta dagli altri. Forse per questo motivo Nietzsche cerca di indirizzare la lettura delle sue opere in *Ecce Homo.* Questo aspetto rappresenta l'elemento più discutibile, ma anche il più caratterizzante, del progetto autografico nietzscheano[239]: se quella del 1888 può essere considerata autobiografia, essa tuttavia non racconta la serie di eventi fondamentali nella vita di un individuo, ma la sostituisce, sia con la chiarificazione delle proprie caratteristiche di stile e scrittura – Nietzsche si presenta infatti attraverso tre capitoli auto-dichiarativi –, che con la descrizione sintetica di alcune delle proprie opere fondamentali.
Da un punto di vista storico-letterario, tale esperimento non rappresenta tuttavia una novità. Nell'antichità[240] così come in epoca moderna, a partire dal Seicento con van Hermont, Campanella, Descartes, Hobbes e Vico,

«la successione dei propri scritti […] rappresenta ancora la traccia essenziale e oggettivata del tempo biografico o autobiografico».

[239] In generale sul rapporto tra vita e scrittura in Nietzsche si veda anche: Nehamas 1989.
[240] Alcuni esempi medievali di "Schriftenverzeichnis" o "Studiengeschichte" vengono già indicate da Misch nella sua *Geschichte* come sottogeneri importanti: Cfr. Misch III/1, p. 57 e segg. o III/2 pp. 962-1006, in cui si parla della "Gelehrten-Autobiographie" araba, in particolare di Avicenna.

In questi testi, tuttavia, la scrittura della propria scrittura è ancora saldamente e direttamente connessa con la verità del proprio sé:

«Il cammino di chi vuole conoscere la verità […] trova nel catalogo bibliografico corredato dal commento dell'autore una sorta di autocoscienza pubblica dinanzi alla cerchia dei lettori, utile a intendere la cronologia di un'esistenza laboriosa […]»[241].

É il lavoro sul linguaggio, e non i fatti, gli eventi, il ruolo svolto nel mondo, le *res gestae* in generale, a creare nel lettore interesse per la materia raccontata, e quindi a «legittimare lo scrivente *in quanto scrittore*».[242] Vita e scrittura si identificano quasi, nella misura in cui tale identità fornisce un nuovo quadro autentico e unitario, forse l'immagine vera della vita per uno scrittore. La decisione di occuparsi delle proprie opere in un'altra, che però non sia di carattere prettamente esegetico, ma che intenda prendere in considerazione gli scritti passati in relazione ad una più precisa illustrazione della vita dell'autore, mettendone in luce il cammino formativo, ad esempio, non è sempre così univocamente interpretabile. Nel caso di Nietzsche il tentativo di garantire un'interpretazione adeguata del proprio lavoro intellettuale si scontra con la consapevolezza del fallimento implicito di tale tentativo. Nietzsche chiede infatti continuamente, non solo in *Ecce Homo*, «*Sono stato compreso?*». Abbiamo visto come l'idea di una *identità narrativa* rimandi ad un passato che non è più rappresentabile come tale, ma che solo attraverso la mediazione della scrittura può essere interpretato e giungere auspicabilmente ad una nuova identità. Quest'ultima intende non tanto una persona nuova, né una sua interpretazione più attuale, bensì l'idea di un io la cui validità consueta viene sospesa. È necessario chiedersi, tuttavia, che tipo di rapporto avrebbero finzione, autointerpretazione e ideale di autenticità in una nuova identità narrativa. La finzione è presente in Nietzsche nella misura in cui vengono accentuati aspetti riflessivi, che tuttavia pongono delle domande al lettore e all'autore e innescano a loro volta nuove riflessioni che non portano a conclusioni tratte in modo deduttivo. Per quanto riguarda *Ecce Homo*, poi, la sua specificità si inserisce in un quadro di trasformazione del genere autobiografico che complica ancora di più il tentativo di individuarne la collocazione narrativa. In quegli anni molti autori si accostano a questo genere: Theodor Fontane (1894), May (1910), Christ (1912), Schnitzler (1920), Bahr (1923) scrivono testi autobiografici che si distanziano da quelli precedenti e che si moltiplicano proprio in quella temperie culturale del fine secolo. Hoffmann sottolinea nondimeno che alla quantità di autobiografie di questo periodo non

[241] Battistini 1990, pp. 32-33.
[242] D'Intino 2003, p. 150.

corrisponde necessariamente una grande qualità.[243] Ma la questione fondamentale non sfugge a Hoffmann: tutte mettono in luce la trasformazione delle istanze che regolano le scritture dell'io, la particolarizzazione delle forme e dell'oggetto narrativi che il genere a partire dalla goethiana *Dichtung und Wahrheit* ha prodotto man a mano. Le conseguenze e le tracce di questa proliferazione di forme intorno alla scrittura dell'io interessa il genere autobiografico nella misura in cui si creano specificità che ricadono in nuovi sottogeneri nel Novecento. Essi si richiamano all'autobiografia, ma ex negativo.

1.3 L'io inattuale

Scrivere libri non è un'attività diversa da altre: lasciare tracce di sé, delle proprie metamorfosi, è un aspetto esistenziale e non distingue lo scrittore da altri. Nietzsche distingue tra sé ed i suoi scritti proprio in *Ecce Homo*, dicendo: «Una cosa sono io, un'altra i miei scritti». La distinzione tra testo e autore è qui scandita a chiare lettere. Ma che cosa differenzia per Nietzsche il testo dall'autore? Un'indicazione per comprendere meglio questa distinzione può essere rappresentata dal tema nietzscheano dell'inattualità[244]. Il motivo dell'inattualità impegna Nietzsche in rapporto anche agli stili dei suoi scritti polemici: la composizione delle cosiddette Considerazioni Inattuali dei primi anni settanta ne è un esempio. L'inattualità può essere riletta come l'anticipazione rispetto all'idea di modernità (o post-modernità) che Nietzsche descrive e riguarda l'inadeguatezza del suo pensiero precoce rispetto all'epoca in cui l'autore vive e che si avverte non tanto su contenuto, ma sulla forma dei suoi scritti. Se considerazioni inattuali diventa il genere del pensiero inattuale, ecco che esse sono i testi del diverso rapporto che Nietzsche come autore mette in gioco tra il tempo e la sua comprensione. Tale inattualità si declina quindi come forma e tema principale negli scritti polemici dei primi anni Settanta, dedicati a personaggi e concetti significativi della propria epoca; ma essa sta alla base della rielaborazione in chiave autobiografica dello stesso scritto del 1888.

In esso Nietzsche si occupa del rapporto con le proprie opere cosicché l'autobiografia intellettuale, nella sua originalità, non è tanto la riscrittura della vita da parte di chi l'ha vissuta, ma il tentativo di una ricostruzione teorico-interpretativa di scritti in cui si metteva in atto con l'autografismo il momento di una parziale autodeterminazione, destinata ad essere sottratta alla sua stessa intenzione dall'interpretazione equivoca dei contemporanei. L'io postumo si affida

[243] Cfr. Hoffmann 1989.

[244] Sull'io inattuale, Nietzsche parla ad esempio già in: II e III inattuale in modo diretto; in FW § 125 è un personaggio ad annunciarsi come inattuale, quando l'uomo folle dice: «Vengo troppo presto, non è ancora il mio tempo» (FW §125; Vol. V, Tomo II, p. 130). O lo stesso Zarathustra, che meriterebbe un'ampia trattazione qui impossibile da sviluppare adeguatamente, che scende agli uomini per annunciare la "dottrina" del superuomo.

alla scrittura non autobiografica, giacché in questa relazione non è tanto in gioco un io biologico, ma un sé scrivente che si costruisce nell'atto dello scrivere e del riscrivere come altro da sé. Ma ad una scrittura che si realizza sempre come postuma, come legata ad un futuro e non ad un passato, che è pensata più per il lettore che per l'autore.

Heinrich Detering ha fatto notare come il mondo così mitologicamente popolato da personaggi e storie come quello degli ultimi testi nietzscheani, questo concetto di narrazione inattuale assuma i tratti di una nozione che Jean-François Lyotard ha definito la narrativa dei *grand recits*[245]. Si tratta di quella narrativa, in cui determinate visioni del mondo, immagini dell'uomo, modelli di eventi, dominanti nel corso di epoche per l'autocomprensione di una stessa cultura, appaiono condensate e formulate in storie. Collegandosi al concetto wittgensteiniano di "gioco linguistico", Lyotard parla della «preminenza della forma narrativa nella formulazione del sapere tradizionale». In questi casi si tratta sempre di «quelle che potremmo chiamare *formazioni* (*Bildungen*) positive o negative».[246] Da questa prospettiva tanto una persona quanto una cosa, una tesi, una scoperta, possono figurare come il protagonista del discorso, che nel corso del testo emerge in termini di *personaggio*. Al di là delle finalità di questa argomentazione in Detering nella sua lettura degli ultimi testi nietzscheani, questo aspetto coglie un punto saliente: ciò che Nietzsche racconta anche filosoficamente, come nel caso delle Inattuali su David Strauss o Arthur Schopenahuer, non sono altro che *personaggi*, alcuni dei quali hanno appunto nomi storici o mitologici, come nel caso degli appunti e delle lettere degli anni Ottanta[247], o come lo stesso titolo *Ecce Homo* mostra quale retaggio di figure bibliche che portano con sé un'intera storia e quindi una loro semantica, o non in ultimo Zarathustra, profeta del nulla. Le figure che Nietzsche evoca, quindi, sono sempre personaggi che portano con sé interi corsi di eventi. Nel pronunciare i loro nomi si rievocano delle storie che compongono e scompongono l'io dell'autore: il narratore si racconta sempre come narratore di se stesso, come protagonista di sé mentre trasforma i suoi argomenti e pensieri filosofici in personaggi e storie narrate, le quali a loro volta, modificano lui stesso nella traccia del suo auto-racconto. La modificazione a vicenda tra io e mondo caratterizza l'io postumo come un io al di là di bene e male, un sé che va al di là della differenziazioni dialettiche del pensiero metafisico come appunto io-mondo, o delle stabili nozioni e concetti come quello di verità o di soggetto o di sostanza.

[245] Cfr. Detering 2011.

[246] Lyotard 1986, p. 67 (it. 2004[15], p. 40). La parola "formazioni" nel testo francese è espressa in tedesco, *Bildungen*, giacché nelle riflessioni di Lyotard lo schema narrativo predominante è la variante biografica del mito aziologico ovvero la storia formativa nel senso del "romanzo formativo", la narrazione di "come si diventa ciò che si è".

[247] In questa direzione anche Detering 2011.

Ma come accade la trasformazione dell'io, la scomposizione narrativa di un'unità che non appare più tale nemmeno ritornando alla sua origine, rifranta al prisma della narrazione filosofica di sé? Fare i conti con il proprio passato nella scrittura è una forma di (ri)costruzione del sé che non vale pienamente per Nietzsche. Ciò vale anche per una cultura, non soltanto per l'uomo Nietzsche: se nel rapporto con il passato e la sua ricostruzione nella Seconda Inattuale Nietzsche si poneva il problema di una rappresentazione simbolica della storia, ecco che nel tentativo di diventare ciò che è, attraverso la propria creazione letteraria, Nietzsche rappresenta sì se stesso, ma indirettamente e attraverso la propria epoca e l'interpretazione falsante che essa dà dei testi nietzscheani. Il rapporto tra passato e futuro è pensato quindi in relazione ad un presente che non ha ancora costitutivamente la lucidità necessaria a leggere Nietzsche, la distanza necessaria. La discrepanza che genera inattualità ricade nel rapporto tra ciò che Nietzsche scrive e il grado di maturità della sua epoca di recepire i suoi messaggi. Nietzsche afferma di non essere "conforme al proprio tempo", cioè di analizzare e comprendere la situazione culturale che caratterizza la fine dell'Ottocento, come qualcuno che la vede *dal futuro*. È il futuro che può attualizzare la rappresentazione del passato, e non il presente. Che tale futuro significhi un tempo reale a venire o un tempo utopico, ovvero un tempo che non trova lo spazio per manifestarsi, è difficile da definire. Importante per comprendere l'inattualità, come motivo di fondo della filosofia nietzscheana, resta tuttavia il fatto che la continua ricerca creativo-teorica, che muove dalla scrittura come spazio aperto e fissativo al contempo, è la ricerca di un modello espressivo in grado diventare un giorno (forse) *zeitgemäß*. Nietzsche auspica che i lettori futuri siano in grado di comprendere la lentezza e il ritrarsi, «il lascarsi tempo» e il

«legger lentamente, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati… […] questo libro si augura soltanto perfetti lettori e filologi: *imparate* a leggermi bene!» (M Prefazione 5, Vol. V, Tomo 1, pp. 8-9),

come scrive nella prefazione ad *Aurora* dell'autunno 1886. Il grado di comprensione e di interpretazione è allora, per così dire, proporzionale all'epigonalità ovvero a coloro che verranno dopo. Nietzsche dice di scrivere infatti per coloro che verranno.

La scrittura inattuale, postuma, di Nietzsche si forma allora non tanto a livello filosofico. È il dal piano filologico infatti che Nietzsche esprime le sue riflessioni sull'arte e sulla retorica della fine degli anni Sessanta, primi anni Settanta. È qui che *incipit tragoedia*.

2 Il linguaggio dell'arte, l'arte del linguaggio

2.1 A partire dalla *Nascita della tragedia*

L'interesse per l'arte nasce in Nietzsche negli anni di insegnamento a Basilea. La *Nascita della tragedia* è senz'altro un testo di indagine filologica e filosofica insieme, intessuto di elementi concettuali che articolano anche filosoficamente le condizioni di nascita e morte della tragedia classica sulla base di rielaborazioni filologiche ardite, ma opportune. In quest'opera viene indagato il declino della tragedia in rapporto all'ascesa della filosofia socratica, cioè in rapporto ad un preciso momento storico-culturale. Ancora qui si tratta della questione circa il rapporto tra pensiero e arte che Nietzsche rielabora originalmente. Nietzsche definisce Euripide e Socrate i nemici della tragedia classica (cfr. ad esempio GT §13), in quanto sono coloro che trasformano la tragedia da opera eminentemente musicale ad opera d'arte intrisa di *logos*. L'affermarsi del *logos* a discapito della musica, la fine di un'immediatezza che la musica incarna artisticamente e il passaggio ad un mezzo come la parola che si appella invece alla ragione[248], segna la fine di quell'equilibrio estetico-esistenziale che l'uomo greco aveva saputo produrre attraverso la fruizione dello spettacolo tragico.

Queste riflessioni portano Nietzsche a riconsiderare quel processo storico-culturale che segna la nascita della filosofia accanto alla fine della tragedia. Il rapporto quindi tra arte e linguaggio, inteso come logos, ovvero ragionamento e insieme parola, è centrale per comprendere la riflessione anche successiva della filosofia nietzscheana: laddove c'è arte, musica nella fattispecie, non c'è spazio per la parola mediatrice. Socrate, l'emblema della nascita di una forma di sapere fondata sulla parola, è perciò interpretato da Nietzsche come sostituto degenerativo della tragedia stessa. La considerazione dell'arte si lega cioè, già nello scritto del 1871, a quella di una ragione intesa come *logos* cioè come rapporto linguistico-razionale che media la relazione con il mondo. Ma tale mediazione è una mediazione mendace: dimentica di mediare, cioè di essere succedanea all'intuizione e vittima delle catene del linguaggio che viene assunto come veicolo di verità. Dall'oblio della sua originaria creazione scaturisce l'errore di considerare il linguaggio veicolo di verità. Di una verità che assurge a traguardo di un procedimento logico-deduttivo di una ragione però immiserita giacché depurata da ogni vincolo creativo. Tale ragione è una ragione dell'età della décadence. Ma andiamo con ordine.

Una volta abbandonata l'idea di una resurrezione della tragedia nell'opera di Wagner, cioè una volta che Nietzsche diventa man a mano consapevole storicamente e criticamente della stessa figura di Wagner, anche la concezione della propria epoca subisce variazioni. Nella modernità

[248] Su questi aspetti, in modo più articolato e nel contesto della discussione estetica, cfr. Lossi 2012.

infatti la forma di arte tragica, l'interpretazione indiretta dell'esistenza che la Grecità aveva elaborato con la tragedia, non può esprimersi nuovamente sotto le vesti di una tragedia sebbene rinnovata e rinvigorita dall'effetto wagneriano, giacché non è in grado di riportare all'immediatezza estetica come avveniva nel mondo greco classico. Non c'è altra via: a Nietzsche diventa chiaro che l'interpretazione della modernità non può che essere affidata al pensiero, ma ad un pensiero che assume l'arte come modello. La visione della modernità in Nietzsche diventa allora quella di un'epoca in cui non tanto l'arte in generale, ma il pensiero che nutre dell'arte, può compiere il salto necessario per poter rinnovare se stesso. Il problema della filosofia occidentale moderna, nelle sue propaggini ottocentesche, è quello di una ragione caduta nell'oblio delle sue origini, non in grado di dar senso alla vita. Fondare una ragione non in se stessa, un *logos* che non sia più mono-logico, ma rivolto a riformularsi a partire da un ambito di creatività, per così dire, è il tentativo di un pensiero estetico che vede nell'arte un modello. Non si tratta di un'auto-fondazione della ragione, per così dire, ma di una ragione che fonda se stessa in altro, che si mette in dialogo con altro e vi trova una legittimità per esprimersi. La monologica astrazione deve essere superata a favore di un pensiero che restituisca la prospettiva limitata e limitante da cui è possibile interpretare la realtà: tornare a pensare o avere il coraggio di pensare per la prima volta a partire da orizzonti interpretativi che scaturiscono al di là della ragione assertiva e solipsistica. Una via può essere quella tracciata dalla riflessione estetica, fulcro rigenerativo del dialogo della ragione con se stessa.

Questo complesso di temi è strettamente collegato alla concezione del linguaggio e del suo sorgere. Se la ragione deve riuscire a oltrepassare il proprio confine teorico attraverso l'esempio creativo dell'arte, il suo linguaggio si impronterà sullo stesso schema interpretativo. Il momento creativo del linguaggio si manifesta quindi come il luogo deputato a svolgere una funzione decostruttiva e rigenerativa al contempo.

Nietzsche si occupa del linguaggio sia da un punto di vista filosofico che stilistico ovvero sia come argomento dei suoi pensieri che della loro formulazione più adatta. Il particolare ruolo della metafora negli scritti di Nietzsche è un modello su tutti. L'interesse per la metafora, anche a livello teorico-filologico, è rintracciabile fin dalle prime riflessioni sul linguaggio come Nietzsche testimonia con le sue lezioni. Qui l'occupazione del filologo si allaccia a quella del filosofo in maniera paradigmatica. Già nell'inverno 1868/69, allorché Nietzsche, ancora dottorando, venne nominato professore straordinario di filologia classica a Basilea, il tema della valorizzazione del «più profondo istinto dell'uomo, l'istinto linguistico», attraverso il quale si arriva veramente alla natura, al nucleo dinamico degli istinti, è al centro delle sue riflessioni.

Gli anni tra il 1869 e il 1872 sono infatti il momento di un intenso sodalizio tra la filologia e lo studio della musica che si traduce anche sul piano di una ricerca ed analisi dell'origine metaforica del linguaggio. Questi interessi si aprono al pensiero del giovane Nietzsche in un contesto teorico in cui la Grecia classica e la tragedia si trovano al centro delle sue ricerche da varie prospettive. L'interesse per esempio per il tema del ritmo presso i Greci, come strutturazione del tempo a livello estetico, è mosso non da curiosità di natura musicale, per così dire, ma dal'esigenza di andare a scoprire i principi della forma e del dar forma che si legano al tema più ampio della creatività. Il legame tra ritmo e vita si traduce nella musica, nel linguaggio della poesia come forme del ritmo. Nelle lezioni sulla ritmica e la metrica greche del semestre invernale 18870/71, si dice che «la poesia considera la lingua presente secondo delle proporzioni ritmiche del tempo e stabilisce per esse un sentimento» (KGW II, 3, p. 104, trad. AL)[249].

Contemporaneamente Nietzsche legge e si appassiona ai dialoghi platonici. È proprio nel 1869, anno di arrivo a Basilea, che Nietzsche scrive al professor Ritschl: «Leggendo il *Fedone* ho modo di contagiare i miei allievi con la filosofia» (E Vol. II, 1869-1874, p. 7. Basilea, 10.5.1869). Tali interessi musicologici, filologici, teorico- linguistici si intrecciano insieme a motivi filosofici e vanno a nutrire le concezioni nietzscheane. La riflessione sul linguaggio, in particolare, diventa la riflessione fondamentale e pone le prime fondamenta all'interno del ripensamento critico della storia della filosofia e del pensiero occidentali che Nietzsche man a mano maturerà anche dopo le sue lezioni su Platone. La progressiva perdita dell'immediatezza e dell'universalità, quali la musica incarnava[250], da un lato, e il dialogo filosofico dall'altro, e l farsi avanti dell'effetto fissativo e falsificante, sebbene necessario alla vita, il progressivo prendere piede della pratica dialettica, della parola-concetto e quindi del sapere teoretico sono in sintesi i sintomi che Nietzsche rilegge alla luce della sua analisi della cultura occidentale a partire dai Greci. Lo stabilizzarsi di uno sguardo che fissa anziché interpretare, una *theoria* appunto che si fa largo amplificando la distanza tra se stessa e la vita e il suo divenire, sono i segni di una cultura sempre più lontana dagli istinti vitali e soprattutto, distante e ignara di essi.
Negli appunti preparatori alla prima opera di Nietzsche *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, del 1871, si legge:

«Il dialogo della tragedia: la dialettica penetra gli eroi della scena, essi muoiono di una ipertrofia logica» (NF 1869-1874, 1[7], Vol. III, Tomo 3, Parte I, p. 6).

[249] Sul ritmo come figura estetica che funge da fondamento all'antropologia nietzscheana, si veda Günther 2008.

[250] Sul rapporto tra Dionisiaco e Apollineo nella musica, in relazione alle considerazioni di carattere fisiologico, cfr. Dufour 2001.

E ancora:

«La musica diventa parola.[...] La tragedia è distrutta dalla dialettica: il greco continua a vivere come ανθρωπος θεωρητιχος [...]» (NF 1869-1874, 3[36], Vol. III, Tomo 3, Parte I, p. 65).

Ecco che "l'uomo musicale", creatore del ritmo a partire dal dinamismo della vita, diventa "l'uomo teoretico". Questo passaggio in un certo senso innaturale, connotato da Nietzsche antropologicamente, segna un momento oppositivo nella storia culturale dell'uomo occidentale. Ma proprio le riflessioni di natura estetico-antropologica conducono Nietzsche a scavare ancora più a fondo nella funzione linguistico-teorica e nelle conseguenze che tale logica sembra innescare:

«Il pessimismo è la conseguenza che si trae dall'aver conosciuto l'assoluta mancanza di logica nell'ordine del mondo: il più vigoroso idealismo si getta nella lotta contro la mancanza di logica, con la bandiera di un concetto astratto, come per esempio la verità, la moralità, ... Il suo trionfo è la negazione dell'illogico [...]» (NF 1869-1874, 3[51], Vol. III, Tomo 3, Parte I, p. 69).

O anche:

«[...] il pessimismo è possibile soltanto nel dominio del *concetto*. L'esistenza sopportabile solo quando si creda nella necessità del processo del mondo» (NF 1869-1874, 3[95], Vol. III, Tomo 3, Parte I, p. 80).

Già da questi anni si va quindi sottolineando l'idea per cui la diffusione del dominio della logica, che Nietzsche indica come il pericolo più funesto che causa un'ipertrofia a livello della ragione che comprende la vita. Il «dominio del concetto» è la condizione che determina la costruzione di giustificazioni metafisiche dell'esistenza nonché della religione stessa. L'ipostatizzazione di un io fuori dallo spazio e dal tempo: è da lì che si originano e partono le grandi religioni, e la pratica dell'idealismo, che si basa sul pessimismo, e sulla necessità del finalismo proiettato sulla natura.[251] In questo periodo Nietzsche si richiama alla grecità presocratica, così vitale e dinamica, a cui oppone l'atrofia dell'età moderna «che ha portato all'esaurimento delle

[251] «Le religioni servono ad aggiustare il mondo con le immagini e i concetti» (NF 1869-1874, 5[123], Vol. III, Tomo 3, parte I, p. 124). È attraverso queste analisi che si mette in evidenza non solo la centralità della riflessione sul linguaggio in questa fase del pensiero nietzscheano, ma se ne rivendica altresì la portata sulle fasi successive. Il legame, per esempio, con la religione deve essere letto non tanto come rivendicazione di un ateismo sfoggiato al livello teorico-politico, quanto piuttosto in termini di conclusione di ragionati studi che vanno a fondo delle istanze antropologiche e che riescono a mettere a nudo le pratiche umane troppo umane di una cultura che non sa più riconoscere i propri bisogni e se stessa finendo per chiamarli con nomi diversi da quelli che sotto i camuffamenti sembrano in realtà venire fuori.

possibilità comunicative del linguaggio» (NF 1869-1874, 5[115], Vol. III, Tomo 3, parte I, p. 121); si richiama all'arte greca come fonte di originalità perduta rispetto all'età moderna:

«Si deve mostrare che in essa [nell'antichità classica] si trova una rivelazione del mondo più profonda che nella nostra situazione frantumata, con la nostra religione artificiosamente inoculata» (Ivi, p. 122).

Nietzsche intende esibire la differenza tra antico e moderno sulla base della forza di una ragione, di un *logos* che è linguaggio e ragionamento, che non sembra in grado di correggere il proprio tiro. La capacità dialogante della ragione è la sua stessa abilità di rimettersi in gioco anche contraddicendosi, per rovesciare la teoria in una riflessione in cui la vita ritorni ad essere la protagonista, deve essere auspicata fortemente a dispetto della condizione culturale in cui versa la modernità.
Nelle riflessioni, confluite poi nel saggio del 1876 *Richard Wagner a Bayreuth*, in cui si esprime la dialettica tra amore e odio al grande musicista tedesco, Nietzsche ritorna a parlare anche della patologia linguistica, affermando che:

«Dappertutto il linguaggio è malato [...]. Il linguaggio ha dovuto percorrere tutta la scala delle sue possibilità, per abbracciare il regno del pensiero, cioè l'esatto opposto del sentimento, [...] che alle origini [esso] poteva esprimere. La sua forza si è esaurita per questo stiramento eccessivo nel breve spazio di tempo della civiltà moderna […]» (WB, Vol. IV, Tomo 1, p. 28).

La patologia di cui il linguaggio è affetto consiste nella sua estrema esteriorizzazione nonché strumentalizzazione. Usare il linguaggio appendendo le cose alle parole porta a non comprendere più la sua ricchezza originaria, da cui scaturisce anche il senso della vita.
Ripensare il problema del linguaggio significa allora mostrare una processualità, che Nietzsche stesso evidenzia e che consta di fatto di due percorsi tra loro opposti e coesistenti: l'uno che va dall'arte alla teoria, l'altro dalla teoria all'arte. Questo rivolgimento verso un pensiero che diventa man a mano monologico, atrofizzato, è il rivolgimento culturale che Nietzsche, grazie ai suoi affinati strumenti filologici, mostra avere luogo storicamente nel cuore della Grecità. Si tratta di un processo che conduce a prospettive interpretative che si allontanano progressivamente dal contatto con gli istinti vitali di cui rimangono residui nella costruzione delle parole, delle forme culturali e letterarie. L'altro percorso, a cui Nietzsche auspica nella sua epoca, è quello che porta dalla teoria alla vita grazie anche al modello estetico. Questo processo, dopo la nascita della filosofia, ha però un risvolto tragico, in quanto ha condotto alla fine della tragedia come forma artistica scaturente dalla musica e alla nascita della commedia

nell'antichità. Se il linguaggio è *habitus* del pensiero, la forma artistica degenerata della tragedia, la commedia, si definisce a partire da un nuovo baricentro che è spostato a favore di un logos ridotto a mero strumento comunicativo. Nietzsche intende spostare nuovamente tale baricentro, intende riportare l'attenzione sulla creatività nell'era del nichilismo, la quale scaturisce dal logos come generazione di parole, ma per sottolinearne il momento creativo e in divenire. Questo è l'aspetto centrale della critica nietzscheana alla fine tragica della tragedia: il recupero di una creatività aurorale, il sorgere del senso attraverso la forma artistica della tragedia, cioè a partire dalla musica, era la condizione necessaria per la (auto)comprensione dell'epoca greca. Oggi, nella modernità, una volta abbandonata la via ingenua del «Socrate musicamente», condensato di filosofia greca e musica wagneriana, di cui Nietzsche parla quasi alla fine della *Nascita della tragedia*, si tratta di comprendere davvero la vita a partire da una forma di pensiero diversa, che non si accontenta di recuperare una forma monumentale del passato, ma che (come si dice nella Seconda Inattuale dedicata alla storia), si agganci ad un modello di storia critica, per la riscoperta di un orizzonte più ampio in cui la ragione recupera l'arte come modello si interpretazione della vita. Se ciò è vero, è necessario osservare come questo passaggio dalla teoria alla vita attraverso l'arte di fatto avvenga. Si tratta di analizzare le considerazioni di Nietzsche su alcuni temi particolarmente significativi in cui emerge il pensiero di una ragione estetica.

2.2 La coscienza nel linguaggio

È nelle lezioni di Basilea che l'aspetto della creatività nel linguaggio viene preso in considerazione nella direzione illustrata. Negli anni di Basilea la riflessione linguistica è affrontata sul campo del suo stesso sorgere, ovvero la filologia. Non siamo ancora ai livelli di quella introiezione che caratterizza la fase dell'aforisma, soluzione stilistica che porta la riflessione nietzscheana sulla scrittura ad assumere tratti inediti. La continua ricerca di formulazioni pregnanti, ma non sistematiche, brevi e secche, è l'esercizio di una ragione unificante nell'intento di esprimere una forma di senso, ma che non intende tradire lo spirito di un divenire che una nuova ragione tenta si esprimere anche a livello dello studio della scrittura. Questa ricerca nella storia delle modalità espressive, della retorica e dell'oratoria antiche, testimoniata dai corsi di Basilea, è messa in atto negli anni successivi con la critica alla cultura dell'epoca post-illuminista, la cui prima veste è quella delle quattro delle tante progettate *Considerazioni Inattuali*. Su queste, e in particolare sulla seconda che riguarda il divenire storico si delinea una prima idea di creazione. Le inattuali sono stilisticamente la soluzione narrativa che Nieztsche adotta per parlare di temi (come la storia o l'educazione) o personaggi (Schopenhauer

o Wagner) che rientrano nella comprensione nietzscheana del tempo e della propria posizione storico-culturale in esso. Le Inattuali sono quelle opere che collegano le riflessioni prettamente estetiche della *Nascita della tragedia* con i pensieri del cosiddetto periodo illuminista che ha inizio con la raccolta *Umano troppo umano I*[252].

Le letture di Nietzsche di questi anni, giovane professore di lettere antiche a Basilea, indirizzano già i pensieri verso una rielaborazione delle questioni linguistiche. Più che di filologia si tratta in questi scritti di grammatica: la concezione della centralità delle categorie grammaticali è qui determinante per la forma delle idee e per l'impostazione di qualsiasi pensiero a venire, come si legge ne *Il Crepuscolo degli idoli* (cfr. GD § 5, Vol. VI, tomo III). Per adesso le letture che catturano l'attenzione del giovane Nietzsche su questi temi sono l'opera di Carl Eduard von Hartmann (1842-1906) *La filosofia dell'inconscio* e lo scritto di Rousseau intitolato *Saggio sull'origine delle lingue*, da cui Nietzsche ricava gli spunti di riflessione più significativi. Da queste letture scaturisce il breve, ma denso scritto nietzscheano del 1869 dal titolo *Vom Ursprung der Sprache*, sicuramente tra i più interessanti tra gli scritti nietzscheani dedicati alla trattazione delle questioni di natura linguistica[253]. Oltre a sotterranee influenze e a primi cenni di distanza dalla filosofia schopenhaueriana, in *Dell'origine del linguaggio* Nietzsche presenta numerose osservazioni direttamente provenienti dai suddetti autori[254]. Dalla lettura di questo scritto scaturisce la discussione speculativa sul linguaggio a partire dalla sua creazione. Nietzsche osserva infatti che

«Le più profonde conoscenze filosofiche risiedono già preparate nel linguaggio» (KGW II/2, p. 185).

In questo scritto, composto come introduzione al corso di grammatica latina tenuto nel semestre successivo, Nietzsche critica la filosofia di Kant e Schopenhauer, i concetti di "cosa in sé" e "rappresentazione" in virtù della concretezza del linguaggio, sottolineando che è nell'ambito linguistico che le nozioni di soggetto e oggetto, di conoscenza e esperienza, acquistano la loro ragion d'essere. Il linguaggio è un ambito che non può essere pensato come "disinteressato". Su questo punto fondamentale, che nel breve scritto del 1869 rimane allo stato embrionale, Nietzsche ritornerà nella *Genealogia della morale*. Nella nota opera, nata e pubblicata nel 1887, Nietzsche non solo affronta polemicamente (*Eine Streitschrift* ne è infatti il sottotitolo) l'origine

[252] Sul concetto di illuminismo in Nietzsche in relazione a *Umano troppo umano* rimandiamo alla voce *Aufklärung*, curata da Giuliano Campioni, in Ottmann 2000, p. 200-202

[253] Tutti i riferimenti a questo scritto vengono tratti dall'edizione tedesca: *Nietzsches Werke*, [KGW], Zweite Abteilung, zweiter Teil, De Gruyter, Berlin/New York 1993, *Vorlesungen über lateinische Grammatik*, pp. 185-188. La traduzione è nostra.

[254] Già Crawford 1988 segnalava questa influenza nella prima parte della sua monografia dedicata al linguaggio.

di una morale prescrittiva, dominante e deviante, facendone un'attenta de- e ricostruzione, ma si pone anche davanti a questioni di "critica estetica" puntando il dito contro l'«interesselose Anschauung» (cfr. GM III, §12, Vol. VI, Tomo 2, qui p. 323), di cui parla notoriamente Kant, o di pura percezione *à la* Schopenhauer. Agli occhi di Nietzsche il supposto disinteresse che interviene nelle teorie di alcuni filosofi, non appartiene agli istinti della vita. Non è affatto disinteressato il rapporto che l'uomo instaura col mondo, la conoscenza, nemmeno quella estetica o linguistica, può esimersi da un interesse fondamentale di interpretazione della vita. Esiste invece solo una conoscere prospettico, la capacità di assumere molte e nuove prospettive e di saperle giocare per raggiungere una sorta di "oggettività" estetica, cioè basata su una riflessione del rapporto diretto con le cose e con la vita[255].

Il 1869 segna nondimeno un inizio: è qui che si compiono i primi passi per l'elaborazione di una prima critica al linguaggio. Essa si costruisce a partire dalle suddette letture che risalgono al 1869-70 e agli anni di elaborazione della seconda inattuale dedicata alla storia, dove Nietzsche cita apertamente il filosofo dell'inconscio Carl Robert Eduard von Hartmann (cfr. HL, § 9). La sua opera è molto presente a Nietzsche, il quale riporta spesso citazioni di Hartmann, come quando annota:

«Hartmann: p. 200.
"Solo in quanto traducibili, i sentimenti e i pensieri sono *comunicabili*, se si prescinde dal linguaggio istintivo dei gesti, comunque del tutto insufficiente: infatti solo in quanto traducibili i sentimenti e i pensieri possono essere espressi in parole".
Davvero?
Gesti e suono!
Piacere comunicato è arte. Che significato ha il linguaggio dei gesti: è un linguaggio di simboli universalmente comprensibili, forme di movimenti riflessi. L'*occhio* deduce subito lo stato che genera il gesto.
Lo stesso per i suoni istintivi. L'orecchio fa subito la stessa deduzione. Questi suoni sono simboli» (NF primavera 1870, 3[18], Vol. III, Tomo 3, Parte I, pp. 60-61).

Del suo scritto *Filosofia dell'inconscio* ci preme sottolineare qui che l'approccio hartmanniano diventa rilevante per Nietzsche in quanto non tratta dell'inconscio in senso psicologistico-

[255] È nella *Genanelogia* che Nietzsche scrive: «Esiste *soltanto* un vedere prospettico, *soltanto* un "conoscere" prospettico; e *quanti più* affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, *quanti più* occhi, differenti occhi, sappiamo impiegare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro "concetto" di essa, la nostra "obiettività"» GM III 12, Vol. VI, Tomo 2, p. 323.

dinamico, ma come la chiave per comprendere la realtà. La matrice schopenhaueriana dello scritto non sarà stata estranea a Nietzsche. Ciò che interessa Nietzsche, però, è la tesi sul linguaggio. Egli descrive sostanzialmente una visione "psicologizzante" dell'origine del linguaggio, sostenendo che le nozioni filosofiche di soggetto e oggetto, che oggi governano la speculazione, si sono sviluppate dalle nozioni grammaticali, in cui si trovavano preformate a livello inconscio. Nietzsche incontra qui pensieri che lo occuperanno anche in seguito in relazione al linguaggio. Solitamente il rapporto di Nietzsche e Hartmann è stato considerato dalla critica nel confronto di Nietzsche con la psicologia in generale. È interessante notare come Hartmann comprenda però l'inconscio non da un punto di vista psicologico-dinamico, ma come chiave per comprendere la realtà intera. Nietzsche avrà sicuramente pensato anche a Schopenhauer leggendo von Hartmann, ma è la concezione del linguaggio in rapporto all'inconscio a interessare Nietzsche che negli anni si legge i sei volumi degli scritti, due dei quali appartengono alla sua biblioteca privata. Le pagine sono riempite da annotazioni che Nietzsche apporta a margine, prova del suo interessamento profondo alle tematiche di Hartmann, il cui nome compare peraltro nella seconda delle *Considerazioni inattuali* sulla storia, ma è presente, come dimostra il passo citato, nel *Nachlass* e anche nelle numerose lettere scritte da Nietzsche. Lo stesso Hartmann è stato un commentatore di Nietzsche e della sua *neue Moral* pubblicando articoli nel 1891 e 1898. Nietzsche ne parla in maniera canzonatoria proprio nella Seconda Inattuale.[256] Tuttavia ci sono ottimi motivi per rivedere questo rapporto in maniera positiva alla luce dell'importanza delle osservazioni hartmanniane sull'inconscio. Anzitutto appare strano che Nietzsche parli di un psicologo all'interno di una critica alle considerazioni di ordine storico quali sono quelle contenute della Seconda Inattuale. Il nesso tra narrazione della storia passata e l'indagine degli strati sottostanti la coscienza appare al Nietzsche "psicologo" almeno rilevante. Su questa idea deve anche essere inquadrata la relazione tra inconscio e linguaggio per Nietzsche.[257]. Tale relazione consiste nel dischiudere la comprensione di termini come soggetto e oggetto a partire dalla loro origine nel linguaggio, dalla grammatica e dalla costituzione propria di ciò che chiamiamo "io".

Di Hartmann Nietzsche avrà apprezzato la dimensione degli istinti, la base inconscia che produce il linguaggio, in quanto non può darsi che attraverso l'istinto l'evoluzione della comunicazione. Su questo punto Nietzsche ritornerà anni dopo in maniera critica. Nella *Gaia scienza*, ad esempio, parlerà di una "Mittheilungs-Bedürftigkeit" per il linguaggio, un bisogno che Nietzsche ritiene responsabile di un progressivo appiattimento dell'uomo sulla coscienza a

[256] Lo definisce «Schalk» o «Schelm». Cfr., ad esempio, NNHL § 9, KSA 1, 311.
[257] Su questo punto in modo diffuso e approfondito si veda: Jensen 2006.

sfavore di un'individualità inconscia ovvero priva di forme linguistiche sviluppate[258]. Da qui deriva anche l'idea della necessaria origine convenzionale del linguaggio, sviluppatosi appunto per esigenze comunicative e la sua progressiva degradazione a puro strumento di scambio di informazioni. Ma le riflessioni sulle dinamiche linguistico-espressive e sulla loro progressiva autonomizzazione fino a venire considerate pura convenzione comunicativa, sono da ricondurre agli studi di questi primi anni sul rapporto tra musica, espressione linguistica e ritmo.

Nello scritto del 1869-70 *Dell'origine del linguaggio* Nietzsche mostra, oltre a pregnanti riflessioni sulla natura antropologica del linguaggio, anche considerazioni storico-culturali che mettono in gioco la concezione greca, ebraica e le relative discussioni circa l'origine divina o umana, convenzionale o naturale che la lingua può aver avuto. Le riflessioni presenti in questo scritto mostrano il forte interesse di Nietzsche per i cambiamenti diacronici della lingua, oltre agli aspetti più eminentemente filosofico-teorici che più spesso vengono messi in evidenza.

Nella breve storia del linguaggio, che Nietzsche articola in poco meno di una pagina, domina la figura dell'oblio. La mancanza di memoria domina l'origine del linguaggio nella cultura moderna. Il linguaggio è, in quanto veicolo delle idee, prodotto da una base inconscia, da un "doppio fondo" del piano della coscienza a cui Nietzsche pensa nei termini di istinto. Ma se con Hartmann Nietzsche scopre, o almeno evidenzia, la dimensione dell'inconscio che sarà fondamentale, tra le altre, nell'opera di Freud *Traumdeutung* dl 1900, l'idea della fissazione dei concetti a partire dalle categorie grammaticali è già oggetto di riflessione dello scritto rousseauniano dal titolo *Saggio sull'origine delle lingue*, in cui il filosofo settecentesco affronta la questione della nascita e dello sviluppo del linguaggio. In questo contesto alcuni aspetti del pensiero di Rousseau risultano pertinenti al discorso nietzscheano, come la posizione circa l'origine "poetica" del linguaggio e la progressiva perdita di vigore linguistico sotto il peso crescente della cultura.

Il secondo capitolo del breve saggio rousseauniano, pubblicato tre anni dopo la morte dell'autore, avvenuta nel 1778, ha per titolo: *La prima invenzione della parola non deriva dai bisogni ma dalle passioni*[259]. Rousseau sostiene in questo capitolo che non tanto i bisogni quanto le passioni dettarono le prime parole all'uomo, sprigionate dal sentire piuttosto che dal ragionare:

«Si deve dunque ritenere che i bisogni dettarono i primi gesti e che le passioni strapparono le prime voci. Seguendo la traccia dei fatti alla luce di questa distinzione, forse bisognerebbe ragionare sull'origine delle lingue in maniera del tutto diversa da come si è fatto sinora. Il genio delle lingue orientali, le più antiche a

[258] Sul tema del rapporto tra sviluppo della coscienza, inconscio e linguaggio, rimandiamo al nostro saggio: cfr. Lossi 2012.

[259] Rousseau 1989, pp. 16-17.

noi note, smentisce completamente l'itinerario didattico che si immagina a proposito della loro formazione. Queste lingue non hanno nulla di metodico e di ragionato; *esse sono vive e figurate*. Si crede che i linguaggi dei primi uomini siano state lingue dei geometri, e vediamo invece che furono lingue di poeti»[260].

È interessante notare come la posizione di Rousseau sull'origine del linguaggio si differenzia dalla tradizione retorico-filosofica del Seicento e del Settecento[261], specialmente per quanto riguarda la teoria dell'origine figurata del linguaggio: «Il linguaggio figurato fu il primo a nascere, il senso proprio per ultimo»[262]. Dato che il primo linguaggio dell'uomo furono dunque i tropi, il senso proprio delle parole si è formato solo successivamente: questa affermazione va a scontrarsi con la teoria più accreditata secondo cui il significato traslato, quello cioè figurato, andrebbe a costituirsi solo in un secondo momento e a partire da quello proprio, letterale. Rousseau difende il carattere "d'invenzione" del linguaggio legato più all'istanza di libertà e alla sensibilità presenti nell'uomo, che non alla sua specificità di animale dotato di ragione. E Nietzsche deve aver sentito questi aspetti molto vicini alla propria posizione, ancora in fase di sviluppo. Anche Rousseau, come Nietzsche, sostiene l'indebolimento delle qualità vitali del linguaggio a causa del "progresso" della ragione. Scrive Nietzsche a proposito del pensiero cosciente e della cultura:

«Lo sviluppo del pensiero cosciente nuoce al linguaggio. Decadimento nella cultura successiva» (KGW II/2 p. 185).

La conoscenza e la cultura, in altre parole, limitano il linguaggio, in quanto lo confinano in zone dominate dalle facoltà razionali, dalla coscienza, lontane dall'origine autentica, che rimane una provenienza dimenticata e sottaciuta. L'intima creatività figurale del linguaggio è ricondotta ad un'attività umana che ne sottolinea la dinamicità e l'essenziale spontaneità. C'è la consapevolezza del fatto che l'emergenza dell'introduzione della logica all'interno di questi meccanismi comporti il passaggio dal metaforico al concettuale, dal figurato al proprio. Sebbene leggendo il saggio di Rousseau si avverta un parziale rifiuto dell'intellettualismo dei suoi contemporanei[263], e si discosti per certi aspetti dalla fede nei lumi della dea Ragione, la sua

[260] Ivi, p. 16, corsivo AL.

[261] La teoria dei bisogni come origine del linguaggio è già in Warburton *Essai sur les hiéroglyphes* e in Condillac *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* , da cui Rousseau prende le distanze.

[262] Rousseau 1989, p.18.

[263] Si pensi al *Trattato dei Tropi* di Dumarsais, per esempio, in cui si espone la concezione del senso proprio e figurato da cui Rousseau si allontana fortemente.

posizione, che pensiamo abbia meritato una particolare attenzione all'interno di questo contesto, risulta estremamente pertinente al discorso nietzscheano.
Tuttavia, laddove Nietzsche insiste e si dirige alla riscoperta della dimensione aurorale degli schemi linguistici per una giusta collocazione delle questioni filosofico-teoriche, tanto Rousseau quanto von Hartmann, e ancor di più la filosofia di Kant e di Schopenhauer, restano legate da un lato al piano superficiale della discussione linguistica, dall'altro riconducono poi il discorso linguistico su piani di ordine psicologico, antropologico e gnoseologico. Certamente: Nietzsche si rivolge loro con sguardo interessato e ne sottolinea gli intenti innovativi, tuttavia va oltre le loro posizioni, rifiutandone gli aspetti più lontani dal suo pensiero. Un esempio è Rousseau, del quale Nietzsche denuncia esplicitamente le esitazioni sull'origine umana del linguaggio, su cui Nietzsche sembra non avere dubbi:

«Jean Jacques Rousseau credeva che fosse impossibile che le lingue potessero nascere da mezzi puramente umani» (KGW II/2, p. 186).

Nietzsche conclude la sua introduzione al corso di grammatica latina scegliendo le parole di Schelling che mostrano un deciso scetticismo circa «l'intenzionalità insondabile della formazione linguistica» (KGW II/2, p. 186), con cui Nietzsche rivela una posizione ancora incerta circa l'origine del linguaggio, ma non circa la centralità di tale tematica all'interno del suo discorso filologico-filosofico.

2.3 Estetica contro grammatica

Il legame tra pensiero, linguaggio, «[la cui] legislazione fornisce le prime leggi della verità» (WL § 1, Vol. III, tomo II, p. 357) e filosofia è all'origine della riflessione sul concetto di verità. Per comprenderne la portata proveremo ad indagarne la problematicità a partire da un contesto teorico più ampio, che Nietzsche affronta con la critica al concetto di ragione, per poi tornare a considerare nuovamente il concetto di verità sulla scorta delle riflessioni proposte.
Günter Figal ha definito l'estetica di Nietzsche come «l'ambito in cui la ragione, che si è data dei confini, diventa visibile a se stessa».[264] Nel vedere se stessa, la ragione perde la sua velleitaria razionalizzazione del mondo attraverso la conoscenza. La ragione, guardando se stessa, nega se stessa per affermare qualcosa che va oltre i suoi confini: la vita. Ma non le si oppone per poi inglobarla, come avviene nel cammino dello spirito hegeliano, bensì rimane una ragione

[264] Figal 1999, p. 68.

“estetica”: perde l’oggettività della ragione fonologica per andare ad acquistare prospettivismo. È una ragione che non trova, ma crea, che non si appiattisce sull’oggetto, ma lo trasfigura esteticamente. In tale direzione la ragione opera anche nel linguaggio. Il fondo creante del linguaggio è forse l’unico cambiamento possibile per dare un senso diverso al mondo nell’era del nichilismo. Se il rapporto tra linguaggio e ragione, che abbiamo chiamato la ragione dialogante, rimane la relazione principale da pensare in Nietzsche, lo sterile monologo della ragione non riuscirà a produrre nuove conoscenze, ma cloni di se stessa. Responsabile del nostro modo di pensare è per Nietzsche la grammatica, come si legge nel già citato *Crepuscolo degli idoli*, in cui Nietzsche scrive:

«La ragione” nel linguaggio: ah, quale vecchia donnucola truffatrice! Temo che non ci sbarazzeremo di Dio perché crediamo ancora nella grammatica...» (GD, Vol. VI, tomo III, § 5, p. 73).

Ecco che l’intervento della ragione a livello linguistico, ovvero il tentativo di giustificazione di determinate procedure teorico-grammaticali attraverso teorie razionali, perde la sua *auctoritas* e anzi si configura come causa prima degli interrogativi metafisici che da sempre sono il centro del dibattito filosofico. Creando un soggetto linguistico, la ragione impone un soggetto assoluto “Dio”. Sulla nozione di io poggia la nozione di Dio, e non il contrario. Nietzsche articola una vera e propria filosofia della grammatica mostrando come la grammatica svolga un’azione falsante nell’articolazione dei meccanismi linguistici, evidenziando, per esempio, come la nozione di soggetto e oggetto siano alla base delle credenze non solo linguistiche ma, in ragione di ciò, anche metafisiche. Considerando il linguaggio come categoria interpretativa del mondo, come una vera e propria *Weltansicht*, [265] ci si avvia alla comprensione delle modalità che inducono alla nascita e all’uso del linguaggio.

Già negli scritti giovanili risalenti agli anni 1870-1873, Nietzsche guarda al linguaggio come una realtà che attraverso i vari antropomorfismi, metafore, metonimie, crea una certa verità. Qui si affaccia un primo accenno per la ricontestualizzazione del concetto di verità: se il linguaggio è il vero e proprio artefice e interprete della realtà, se la ragione opera in esso creando ma anche irrigidendo, ecco che si parlerà di una verità *del* linguaggio. Non si tratta di trovare una correttezza (*Richtigkeit*) tra piano linguistico e reale, perché quest’ultimo è inscritto nella istanza creativa del primo; né di una facoltà di riproduzione simbolica, nella lingua scritta, o acustica nella lingua orale, di cose che esistono fuori del linguaggio. L’essenza delle cose non risiede per

[265] Cfr. Tebartz-van Elst 1993, capitolo 3, § 1.

così dire in entità metafisiche o iperuranie, esterne al mondo, né nelle cose stesse[266], bensì forse soltanto nella loro dimensione linguistica.

Sulla base di queste considerazioni, Nietzsche riesce a rovesciare la visione su cui poggia il concetto di verità al di là di bene e male. Allo specchio della ragione che crea, ma che dall'interno dei suoi limiti, proietta la visione di se stessa, si arriva a comprendere la verità a partire dall'errore, dall'illusione: in una parola dall'arte della metafora. Non tanto la verità asserita su qualcosa rende quel qualcosa vero, ma il contesto linguistico-prospettico prodotto dalla creazione di un orizzonte di senso permette di dire che qualcosa "sia vero". Così come dall'illusione deriva la verità, dalla metafora come contesto di senso primitivo deriva il concetto. La metafora è il primo nesso tra cose che prima non apparivano in una relazione[267]. La polisemicità all'interno di una stessa lingua costituisce la prova dell'illusoria corrispondenza biunivoca tra piano linguistico e reale[268]. La metaforizzazione è il processo di costruzione di senso che con l'uso viene messo in secondo piano e al suo posto rimane l'illusione, obliata come tale, che fa credere ad un'effettiva corrispondenza tra realtà e linguaggio.

Schematizzando, per seguire il ragionamento nietzscheano dello scritto del 1873, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, non accade che dalla verità si genera la menzogna per opposizione, bensì a partire dall'illusione, prodotta dalla creazione di un senso illusorio in quanto non fondato nelle cose, ma nel linguaggio stesso, si arriva alla verità. La verità è a questo punto l'espressione di un'illusione, o meglio una metafora linguistica. Ma l'«impulso a formare metafore» (WL § 1, Vol. III, Tomo 2, p. 368) ha la sua controparte nell'«impulso alla verità» (WL § 1, Vol. III, Tomo II, p. 357)[269]. Corrosa dall'usura fino a dimenticare di essere tale e a trasformarsi nella "rigida regolarità" del concetto, la metafora si trasforma in verità. Nietzsche ripensa questa fisionomia linguistica nell'orizzonte strategico dell'autoconservazione dell'"animale" uomo e la fa proprio all'interno di una radicale critica al pensiero occidentale. Tale critica abbraccia la concezione della filosofia (e del pensiero in generale come approccio di comprensione del reale) a partire dal socratismo, inteso come pratica di una dialettica che diventa usurata e si trasforma in una forma mentis sempre più estranea alla vita. Il socratismo è un segno di decadenza del pensiero, in quanto si allontana progressivamente dal momento fecondo della

[266] «Non è infatti vero che l'essenza delle cose appaia nel mondo empirico». WL, Vol. III, Tomo II, p. 357.

[267] «Nella pluralità delle lingue si rivela immediatamente il fatto che parola e cosa non coincidono necessariamente, e piuttosto la parola è un simbolo». NF 1869-1874, Vol. III, tomo III, parte I, p. 372.

[268] Il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* critica la definizione ostensiva del linguaggio e riprende la riflessione di Quine sull'indeterminatezza della traduzione in *Parola e oggetto*. Cfr. Quine 1970.

[269] Sull'intreccio semantico-filosofico tra illusione (*Täuschung*), menzogna (*Lüge*) e apparenza (*Schein*) in Nietzsche cfr. Zittel (2000), pp. 277-278.

creazione di senso. La riflessione sul concetto di verità avviene dunque come una sorta di allontanamento dall'origine, nella fattispecie: dalla metafora.
Nello scritto del 1873 Nietzsche affronta una serie di considerazioni su questo punto, sottolineando la forza inventiva, creativa, performativa del linguaggio. Come si legge nel breve, ma denso testo dal titolo *Su verità e menzogna in senso extramorale*, la verità non è altro che

«Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: *le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni natura sensibile* […]» (WL 1, Vol. III, Tomo II, p. 361, corsivo AL).

Ma in che modo parlare della verità in tali termini significa mettere in discussione il concetto stesso di verità? Se l'intenzione di Nietzsche è quella di arrivare a trovare una verità, ancora una volta, ma una verità che sia ancora più vera, perché rispondente alla vita, di quella irrigidita nel socratismo e nella decadenza, ecco che questo senso più rispondente alla vita, per così dire, non può che provenire dall'attività creatrice come istinto a formare metafore. Se il creare è l'unico vero livello di verità a cui poter attingere, nella misura in cui Nietzsche mostra che la verità riposa sulla menzogna, è allora necessario decostruire, scardinare le verità che si danno come tali, per comprenderne il loro valore e il loro senso nell'orizzonte interpretativo provvisorio che la vita si dà. La creazione di metafore e quindi di illusioni attraverso l'arte, altro non è che la prima mimesis. Essa ha una funzione cognitiva ed unificante. La grammatica su cui poggia la conoscenza del linguaggio e la sua regolatezza è derivata e funziona in maniera nascosta come interpretazione della realtà stessa. Una volta consapevole delle trappole linguistiche, ogni pensiero che si formula si autocritica fin da principio come de-generazione della propria essenza. D'altra parte essa coincide con l'essenza comunicabile del pensiero stesso, altrimenti inaccessibile all'uomo. Nietzsche rivolge le sue critiche alla grammatica del linguaggio e all'inconsapevolezza della sua funzione di modello per una certa comprensione (morale) del reale.
Anche in questo caso, il pensiero di Nietzsche sulla grammatica non è isolato alle riflessioni dei primi anni Settanta sul linguaggio e sul rapporto tra menzogna e verità. Così, nell'opera del 1885, Nietzsche ritorna a pensare alla "filosofia della grammatica", cioè al ruolo che essa riveste nei sistemi teorico-speculativi di tutti i tempi tanto da essere annoverata tra *I pregiudizi dei filosofi*:

«La prodigiosa somiglianza di famiglia, propria di ogni filosofare indiano, greco, tedesco, si spiega in modo abbastanza semplice. Proprio laddove si presenta un'affinità di linguaggio è del tutto inevitabile che, *grazie alla comune filosofia della grammatica* – grazie, voglio dire al *dominio* e alla *guida inconsapevoli*, realizzati da analoghe funzioni grammaticali – tutto sia predisposto fin dall'inizio, per uno sviluppo e una successione omogenea dei sistemi filosofici; così come ci pare sbarrata la via a certe diverse possibilità d'interpretazione del mondo» (JGB 20, Vol. VI, tomo II, p. 25).

Alla luce dell'analisi linguistica i problemi filosofici in senso classico sembrano diventare questioni derivate dalla vera e propria problematica da affrontare. Una volta individuato il livello del reale quale unico ambito possibile su cui Nietzsche riconduce la questione metafisica, inaugurando la riflessione sul linguaggio come prioritaria rispetto alle questioni metafisiche, ecco che si rende necessario un ulteriore passaggio: smascherare anche i residui metafisici che si sono schiacciati sul linguaggio a causa di una pratica che da secoli fa riferimento al concetto e all'idea.

Con ciò Nietzsche lascia emergere non solo la stretta dipendenza dei problemi filosofici da quelli linguistici, ma anche la conseguente impossibilità di porli adeguatamente senza prima riflettere sul linguaggio, giacché esso è la prima griglia di ogni interpretazione e la genesi di ogni questione teorica. E' per questo che i testi di Nietzsche sono dominati da un linguaggio in cui la retorica non è semplice abbellimento, né arma di persuasione momentanea, ma danno forma ad uno stile e ad un dire che aprono prospettive e visuali sul senso di una ricerca interpretativa che scioglie i nodi nascosti di un linguaggio convenzionale. Da un punto di vista interpretativo risulta talvolta difficoltoso distinguere i due piani di ricerca linguistica (l'uno più esterno, per così dire, cioè di ricerca formale, l'altro intrinseco al processo di formazione del pensiero nietzscheano). La ricerca di un linguaggio che riesca a non tradire la superficie delle cose porta a considerare decisivo il "salto" verso una nuova forma di pensiero, "salto" dal momento che non possono darsi passaggi intermedi, ponti di collegamento che riescano ad oltrepassare l'abisso tra due spazi linguistici, né forme di traduzione che costituiscano un legame logico impensabile senza linguaggio.

Da questa prospettiva la discussione sulla verità, o meglio, sulla verità del linguaggio, di un certo linguaggio che ha alla base determinate regole di grammatica, le quali vincolano la verità del linguaggio stesso, è davvero centrale. La connessione inizialmente sconcertante tra entità metafisiche, come Dio, e la grammatica, ambito delle umane troppo umane regole linguistiche, è a ben vedere direttamente osservabile: l'origine grammaticale del concetto di Dio riposa sulla nozione di soggetto, e dato che Dio è il soggetto supremo, il concetto di Dio appartiene logicamente al dominio grammaticale che veicola il pensiero teologico. Un discorso su Dio, un

logos del divino, è in altri termini fattibile una volta stabilite le regole linguistiche che portano a parlare di Dio. O forse alla fine non ce ne sarà nemmeno più bisogno? Che cosa può esprimere il linguaggio della realtà? Oppure, visto da un'altra angolazione: quanto è limitante il linguaggio per il pensiero?

Se da un lato, Nietzsche stesso afferma esplicitamente di non voler affidare ad un testo il suo sapere, forse per timore di tradire il pensiero nel comunicarlo, dall'altro, ciò è dovuto probabilmente al fatto che Nietzsche è consapevole dell'esigenza di creare e ricreare continuamente i pensieri nel linguaggio che fissa e in tal modo stabilisce la possibilità della comunicazione. La verità sarà allora letta e trasmessa, affidata all'interpretazione di chi ascolta o legge, il quale si confronta non più con l'autore, ma con le parole (falsanti) che l'autore ha messo per iscritto e che l'autore eccede sempre. In questo contesto il ridimensionamento del concetto di verità, la prospettiva ermeneutica da cui Nietzsche guarda la verità in termini di interpretazione, non conduce a eliminare il concetto di verità, bensì a mettere tra parentesi la sua valenza incontrastata come tale e a ridisegnare i confini dei rapporti con ciò che era considerato il suo opposto, per scoprire una relazione tra le cose al di là di bene e male. Il concetto di verità è per Nietzsche un «valore necessario alla vita, ma non come valore supremo»[270].

L'usura legata all'uso della metafora ha essa stessa una valenza positiva per la vita. La metafora permette la prima relazione linguistica tra le cose nella misura in cui mette sullo stesso piano entità diverse e crea una connessione:

«Metapher heißt als gleich behandeln, was man in einem Punkte als ähnlich erkannt hat» (KSA 7, p. 498; Vol. III, Tomo 3, parte 2, p. 83)

È necessario considerare questo nuovo elemento che rende il quadro della critica alla verità più complesso, ma anche più completo. Nietzsche chiama la verità una metafora, ormai logora, che non ricorda più di essere tale. Se vogliamo tentare di comprendere che cosa questo significhi, è necessario tener presente che l'oblio della "metafora verità" ha prodotto la nascita del "concetto verità", ovvero la nascita di un nuovo modo di usare e credere nel linguaggio.

Sempre nello scritto del 1873, *Verità e menzogna in senso extramorale*, Nietzsche tematizza con estrema lucidità il rapporto tra metafora e concetto, in cui la verità si dà laddove si costituisce un entità come soggetto autocosciente, il quale fonda la sua sopravvivenza sulle condizioni di conservazione che corrispondono alla fissazione e all'ipostatizzazione di certi aspetti, altrimenti non accessibili alla sfera della conoscenza, che si elevano appunto al rango di verità. Il rapporto

[270] Heidegger 1961, libro II "*L'eterno ritorno dell' uguale e la volontà di potenza"*, p. 453.

tra stabilità del concetto e fluidità della metafora ritorna come forma del rapporto essere e divenire, come si legge in un appunto successivo:

«Un mondo in divenire non potrebbe, in senso stretto, essere "compreso", essere "conosciuto"; solo in quanto l'intelletto che "comprende" e che "conosce" si trovi di fronte ad un mondo rozzo già creato, messo insieme con mere parvenze, ma divenuto solido per avere questa specie di illusione conservato la vita – solo in questo senso si dà la mera anche qualcosa come la "conoscenza", cioè un misurare tra gli errori vecchi e quelli nuovi» (NF 1884-1885, Vol. VII, tomo III, p. 239).

L'antropomorfizzazione del mondo è dunque necessaria, appartiene alle condizioni di sopravvivenza della specie "animal rationalis", così come la formulazione del concetto e l'uso del logos come strumento di ragionamento e falsificazione necessarie, che anche il superamento dell'intuizione nella metafora[271]. Ma Nietzsche intende ricomporre e descrivere la genealogia della mutazione del concetto di verità, e ritornare a evidenziarne la valenza eminentemente *linguistica*. In altre parole la caduta nella sfera della necessità, delle canoniche e formalizzate istanze, la cui sede è stata posta "al di là" del linguaggio, è a ben vedere il prodotto del bisogno umano troppo umano di creare un mondo rispondente a regole e quindi controllabili. Questo è il nocciolo della "verità" che Nietzsche smaschera: nel doppio movimento di pensiero, che si articola da un lato con il restituire alla verità la sua natura creativa originaria (nei termini di metafora linguistica), e dall'altro con il sottolineare come, tuttavia, gli impulsi che provocano il nascere di metafore-verità e quelli che segnano il passaggio da metafore-verità a concetti-verità, siano in realtà due facce di una stessa medaglia, Nietzsche intende anche mostrare che alla base di questi mutamenti complementari non si trovi alcun riferimento a istanze esterne, che dettano le regole del giusto procedere, quanto piuttosto sia lo stesso uso linguistico, in senso wittgensteiniano, a produrre un certo orizzonte di senso piuttosto che un altro.
La filosofia della grammatica inquadra la funzione del linguaggio, da un lato, come "mezzo" basilare per l'articolazione del pensiero, dall'altro come potenzialità esteticamente organizzata, capace di rigenerarsi a partire da un suo diverso uso. Gli stessi schemi grammaticali, portatori di un certo ordine su cui si origina il concetto, sono il prodotto analogico del concreto uso linguistico. L'analisi della metafora può, a questo punto, aprire la prospettiva di una comprensione della creatività sul campo del linguaggio.

3 Figure della retorica

[271] Cfr. Zittel 2000bis.

3.1 Trieb zur Metapherbildung

Già dagli anni Settanta Nietzsche mette in luce una connessione tra forza immaginativa e strutture grammaticali. Il "Trieb zur Metapherbildung", l'impulso tutto umano a formare metafore, che Nietzsche vede inscritto nell'essenza immaginativa dell'uomo, è il terreno creativo da cui il linguaggio acquista il proprio senso. Come abbiamo accennato, nello scritto del 1873, *Su verità e menzogna*, il paragrafo 2 è dedicato proprio alla formulazione di questa forza immaginativa nei termini di creazione di metafore (cfr. WL § 2 Vol. III, Tomo 2, p. 368). L'uomo usa il linguaggio attraverso la sua capacità di comporre metafore, cioè attraverso il "libero" gioco di trasposizioni significanti (Nietzsche parla infatti di *Übertragungen*) tra due sfere diverse, come è il caso di soggetto e oggetto tra cui non intercorre che un "rapporto estetico", cioè che si va a instaurare per analogia.
A partire da questo impulso Nietzsche arriva, negli anni successivi, a formulare un pensiero che inquadra la condizione antropologico-conoscitiva che caratterizza l'essere umano nella sua totalità e getta luce sul legame tra rappresentazione estetica dell'io e comprensione del sé. Nietzsche ne parla in appunto risalente al 1883, cioè agli albori della composizione del suo Zarathustra, in cui si interroga sulla natura del prossimo:

«Che cos'è il nostro prossimo? Qualcosa di noi, mutamenti in noi che giungono alla nostra coscienza: il nostro prossimo è un'immagine.
Ma che cosa siamo noi stessi? Non siamo anche noi niente altro che un'immagine? Un qualcosa di noi, mutamenti in noi che sono giunti alla nostra coscienza? IL nostro sé, di cui noi siamo a conoscenza: non è anch'esso nient'altro che un'immagine, qualcosa al di fuori di noi, esterno, esteriore?» (NF 1883, 12 [40], Vol. VII, Tomo 1, pp. 67-68).

Gli uomini appaiono a Nietzsche come destinati a vedere e conoscere se stessi e gli altri attraverso immagini di se stessi, riflessi di superficie. Nemmeno i sentimenti possono dirsi qualcosa di profondo, ma soltanto l'immagine esteriore di qualcosa, associazioni o similitudini tra le cose. L'uomo conosce cioè attraverso delle forme estetiche che il pensiero riesce a individuare. Questo aspetto è una critica alla certezza del sé, così come dell'altro in termini di oggettivazione di una forma conoscitiva che ha una valenza solo a livello della coscienza, cioè del linguaggio. La produzione di forme non è solo il momento conoscitivo per eccellenza, ma anche quello creativo: conoscere è creare forme che come tali veicolano le impressioni superficiali, le uniche a cui possiamo accedere come linguaggio. Nel 1873 scriveva Nietzsche in *Su verità e menzogna in senso extramorale*, di come gli uomini siano

«profondamente immersi nelle illusioni e nelle immagini del sogno, il loro occhio scivola sulla superficie delle cose, vedendo "forme", il loro sentimento non conduce mai alla verità, ma si accontenta di ricevere stimoli e, per così dire, accarezzare con un gioco tattile il dorso delle cose» (WL § 1, Vol. III, Tomo 2, p. 356).

La libertà, che il raggiungimento di una forma di per sé esprime, presenta il grosso limite di non raggiungere l'essenza. Alla libertà di creazione Nietzsche associa la costrizione della forma, il limite invalicabile che fa della forma ciò che è. Ma la forma è anche l'unico strumento di conoscenza a disposizione dell'uomo. La forma nasce sotto l'impulso a creare da ciò che forma non ha. La metafora è il primo prodotto di questo impulso. Attraverso la metafora due entità di qualsiasi natura si ritrovano in una connessione significante in modo istantaneo, aprendo un nuovo spazio interpretativo e immaginativo. Se è vero che la forma della metafora è in sé crogiolo della creazione di senso, l'intuizione di un'analogia, altrettanto vero è che tale creare nella sua piena virulenza non può arrivare all'essenza. La creazione di metafore esprime per Nietzsche un tale continuo divenire. L'uomo dimentica l'"origine" metaforica della conoscenza, attraverso cui si scopre primariamente *la somiglianza delle cose tra loro*, e finisce per ipostatizzare alla sommità del concetto delle semplici impressioni esterne. Il percorso derivativo da metafora a concetto non è altro che il percorso di creazione e fissazione che è alla base della creatività stessa. Non esiste che un rapporto orizzontale tra metafora e concetto, non verticale: già allo stato di metafora si perde il ricordo dell'origine della relazione delle cose inizialmente separate e permette la nascita del concetto. Dimenticando non solo l'origine metaforica del linguaggio, ma soprattutto l'origine *di ciò* che è diventato metaforico, si cavalca l'illusione di possedere attraverso il linguaggio qualcosa di solido come le essenze delle cose. Il linguaggio non è roccaforte e garanzia dell'esistenza di un mondo esterno, ma solo la sua struttura fittizia attraverso cui l'uomo può rapportarsi ad esso. Il linguaggio è il primo costruttore di quelle maschere che sotto le sembianze di una logica apparentemente inscritta nelle cose, diventa la fautrice di quello scambio tra verità e illusione, tra bisogni consci e inconsci dell'uomo. Egli rimane così prigioniero di quelle verità a priori che lui stesso ha escogitato e immesso nelle cose, e che crede di scoprire nel mondo grazie al proprio intelletto, alla propria ragione logicizzante.
È significativo notare che Nietzsche non condanna tale bisogno umano di crearsi delle forme, prima grammaticali e poi interpretativo-conoscitive. Nietzsche non giudica questo agire umano in modo negativo per sostituire ad esso un procedere diverso che davvero raggiunga il cuore dell'essere. In luogo di individuare una metodologia che restituisca le cose al linguaggio, Nietzsche rovescia la posta in gioco. All'idea per cui non esiste un concetto a cui si giunge

attraverso un metodo conoscitivo asettico e sicuro, Nietzsche sostituisce una prospettiva attraverso cui recuperare l'origine metaforica, e quindi creativa, del concetto stesso che è stata obliata per sottolineare la vera valenza antropologica del linguaggio e di una ragione in grado di creare. Il rischio da cui Nietzsche mette in guardia è, potremmo dire, quello di evitare di precipitare in una fede nella ragione univoca. L'idea di verità è dunque del tutto pensabile e inseribile in una costruzione umana troppo umana, laddove tuttavia si riesca a tener presente la verità non come il fine della conoscenza, ma come la sua fine, cioè nella misura in cui concepiamo il conoscere in termini di interpretare e non come capire e afferrare le cose nel loro senso ultimo. Si tratta di diventare consapevoli di trovarsi nella condizione di «*comprendere* solamente un mondo che abbiamo *fatto* noi stessi» (NF Primavera 1884, 25[470], Vol. VII, Tomo 2, p. 123).

"Comprendere" rende qui il tedesco "*begreifen*", che rimanda al cogliere oggettivando (*be-*), afferrare (*greifen*) col pensiero, per così dire, da cui anche il sostantivo *Begriff*, "concetto". La ragione non scopre il mondo così com'è, ma lo afferra in una presa oggettivante. Il concetto è il risultato di questa presa, il precipitato di un fluire incessante che restituisce un'immagine così come fa una foto scattata in un momento tanto preciso, quanto insufficiente a definire un divenire. Una volta consapevoli della conoscenza come presa del pensiero concettuale sul reale e, in quanto tale vera, l'attenzione si sposta sul linguaggio che esprime tale presa: la parola, in quanto simbolo, rimane sì legata ad un mondo che afferra linguisticamente, ma non lo rispecchia, bensì lo ri-costruisce nel linguaggio, lo trasla su un piano di riferimenti che non tocca più la realtà, ma la indica nel gioco dei rimandi e delle connessioni metaforico-concettuali. La realtà non è allora resa come un'immagine nella parola, bensì quest' ultima la articola facendosi specchio della ragione stessa.

In un appunto della primavera del 1871, in seno a quella critica e al superamento della volontà schopenhaueriana, che già si fa strada nel giovane filologo-filosofo, si legge in proposito:

«Ma che cosa è simboleggiato nella parola? Certo si tratta soltanto di rappresentazioni, non importa se coscienti oppure, come avviene nella maggior parte dei casi, inconsce: in effetti, un simbolo verbale come potrebbe mai corrispondere a quella intima essenza, *di cui noi stessi e il mondo siamo immagini?* (...) e possiamo accostarci ad esso solo nelle sue espressioni simboliche; al di fuori di ciò, non esiste da nessuna parte un ponte che ci conduca direttamente sin là. […] Dobbiamo adattarci alla rigida necessità di non poter mai oltrepassare le rappresentazioni» (NF 1869-1874, 12[1], pp. 372-373, corsivo AL).

Nella misura in cui il linguaggio non corrisponde al reale, ma semmai ad una rappresentazione di un certo tipo, ad un'immagine fondata sulla somiglianza tra le cose che la metafora coglie,

Nietzsche si allontana dalla fiducia nelle potenzialità di conoscere (e di dire) la "cosa in sé", in quanto nella parola si articolano convenzioni e fissazioni linguistiche prive del fondamento "in re", che hanno poco a che fare con l'oggetto e che invece la dicono lunga sul soggetto parlante. Con una metafora molto pregnante, all'uomo è dato di «accarezzare con un gioco tattile il dorso delle cose». Tuttavia, l'affermazione di Nietzsche non implica kantianamente che le condizioni di possibilità per una conoscenza della cosa in sé vengono in tal modo meno; piuttosto la superficie delle cose è ciò a cui si rimane in molti modi. La creazione di associazioni sempre diverse, angolazioni da cui vedere il mondo fanno parte di quella ricchezza a cui Nietzsche dà voce. Il prospettivismo nietzscheano, che nasce dal nichilismo, non è altro che questa accettazione, quello che anni dopo in *Ecce Homo* chiamerà l'*amor fati*, il dire di sì alla vita che Zarathustra enuncia nel primo libro, accettando tutto ciò che la vita offre, al di là di bene e male. In tal modo la parola viene a configurarsi non come oggettivazione di verità, ma come «il riflesso in suoni di uno stimolo nervoso» (WL, Vol. III, tomo II, p. 358). I concetti sono "vuoti" schemi, immagini lontane dallo scorrere della vita, utili in un qualche senso ad essa. Essi rappresentano delle impalcature concettuali come un naufrago in cerca di salvezza, di una salvezza utopica se concepita in questo senso:

«Quella enorme impalcatura e travatura di concetti, aggrappandosi alla quale il misero uomo riesce a salvarsi lungo la sua vita, costituisce, per *l'intelletto divenuto libero* soltanto un'armatura ed un trastullo per i suoi audaci artifici. E se manda in frantumi tutto ciò, se le mescola, lo ricompone ironicamente, accoppiando le cose più estranee e separando le cose più affini, con ciò esso fa vedere di non aver bisogno di quei ripieghi della miseria e di essere ormai *guidato*, non già da concetti, *bensì da intuizioni*. (...) la parola non è fatta per le intuizioni, e l'uomo ammutolisce quando si trova innanzi ad esse, oppure parla unicamente con metafore proibite e con inauditi accozzamenti di concetti, per adeguarsi creativamente – almeno con la distruzione e la derisione delle vecchie barriere concettuali – all'impressione della possente intuizione attuale» (WL § 2, Vol. III, tomo II, pp. 370-371).

Coloro che sono divenuti "spiriti liberi"[272] possono sconvolgere l'ordine convenzionale delle cose e delle parole per crearne sempre di nuovi, coloro che si sono liberati dalle "catene" della morale, della religione e che sono in grado di creare un nuovo modo di pensare e di volere. Al § 11 di *Umano troppo umano*, in cui Nietzsche riordina i pensieri degli anni 1876-1878, intitolato appunto: *Il linguaggio come presunta scienza*, si legge a proposito del linguaggio:

[272] Nietzsche dedica *Umano troppo umano I* agli spiriti liberi e ne parla in molti degli aforismi come: §§ 291, 637, 638.

«L'importanza del linguaggio per lo sviluppo della civiltà consiste nel fatto che l'uomo pose mediante il linguaggio un proprio mondo accanto all'altro, un punto che egli ritenne così saldo da potere, facendo leva su di esso, sollevare dai cardini il resto del mondo e rendersene signore. [...] egli credeva veramente di avere nel linguaggio la conoscenza del mondo.[...] [Il linguaggio] è il primo gradino nello sforzo verso la scienza» (MA I § 11, Vol. IV, tomo II, p. 21).

Il linguaggio crea un mondo parallelo e perciò illusorio, così come illusoria è la conoscenza scientifica. In questi anni Nietzsche porta avanti pensieri dei primi anni Settanta sottolineando lo sforzo conoscitivo dell'uomo in direzione di un accumulo di saperi a partire dalle "hypotesis", da pre-giudizi. Tali saperi devono tuttavia comprendersi come sforzo di continua riadeguazione alla realtà. In tale dinamismo un linguaggio che indugia sulle cose, crea pregiudizi; e infatti Nietzsche scrive ancora in *Umano troppo umano* che quei pregiudizi, che fanno parte dell'immaginario collettivo formato dalle immagini che le parole avevano in origine, che abbiamo appreso da sempre e che implicitamente pre-descrivono il modo e il che cosa il mondo deve contenere, sono essi stessi contenuti nelle parole:

«*Pericolo della lingua per la libertà spirituale.* Ogni parola è un pregiudizio» (MA I 55, Vol. I, tomo III, p. 165).

Le parole come pregiudizi conducono a errori, ad apparenze conoscitive. Perciò per Nietzsche tutti i sistemi filosofici presentano delle "somiglianze di famiglia" (JGB 20, Vol. VI, tomo II, p. 25), ovvero le stesse trappole linguistiche, come ribadisce in *Aurora*:

«*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» (M 47, Vol. V, Tomo 1, libro primo, p. 40).

La parola si imprime nelle cose al punto che crea un mondo parallelo sulla parola illudendosi di identificarsi con la cosa. L'identificazione della parola con la cosa eccede quest'ultima nella misura in cui diviene illusoriamente la realtà. Il problema è cambiare le parole per guardare diversamente le cose. Il farsi cosa della parola segue un processo a cui Nietzsche dedica molta attenzione nei primi anni Settanta, parlando di una doppia natura del linguaggio. Nietzsche identifica un'istanza gestuale (*Gebärdensprache*) e una sonora (*Tonsprache*) nel linguaggio;

quest'ultima è quella che «traspone – nel senso di *Übertragen* – l'essenza della cosa in una sfera completamente diversa»; nello scritto del giugno-luglio 1870 dal titolo *La visione dionisiaca del mondo*, Nietzsche ne parla in questi termini:

«Quando si parla, con il suono (*Ton*) e la sua cadenza, la forza e il ritmo della sua risonanza viene simboleggiata l'essenza della cosa, e con il movimento della bocca (*Mundgeberde*) viene simboleggiata la rappresentazione concomitante, l'immagine, l'apparenza dell'essenza» (PZG 41, Vol. III, Tomo II, pp. 74-75).

La comunicazione è scambio di immagini e impressioni che sono linguistiche e non di "pezzi" del mondo[273]. La duplice natura linguistica si muove attraverso analogie che divengono immagini. L'uomo necessita di credere e ritenere per vero, di affidarsi a determinate credenze, che perdono la loro origine contingente una volta chiamate "verità"; emerge «la metamorfosi del mondo nell'uomo», ovvero lo sforzo di comprendere il mondo come una cosa umana, assimilarlo addirittura come tale. Simili antropomorfismi sono evidenziabili ritornando a considerare l'origine del linguaggio; sotto tale riguardo è da intendere la ricerca sulla natura della verità (e quindi della menzogna) in senso extramorale, ovvero al di là di ogni giudizio etico, prima che intervengano stratificazioni che a loro volta necessiterebbero di analoghi procedimenti genealogici.

La caduta dalla metafora linguistica nella rigidità del concetto non è altro che il passaggio a livelli di progressivo allontanamento dalla vita per riuscire a comprenderla. L'uomo si distingue dall'animale per la sua ragione intesa come «capacità di sminuire le metafore intuitive in schemi, cioè di risolvere le immagini in concetto» (WL § 1, Vol. III, tomo II, p. 362). In breve solo quando l'uomo dimentica la sua natura di soggetto creante, emerge l'autocoscienza e il concetto di verità prende il sopravvento.

Dalla lettura dei testi risalenti agli anni 1872-73, dove si tematizza l'originaria metaforicità del linguaggio, la contrapposizione tra significato letterale e metaforico diviene veramente fondante, nella misura in cui il ribaltamento dell'istanza "letterale" produce una serie di conseguenze che hanno a che vedere con le nozioni di verità e soprattutto di verità come corrispondenza. Una volta mostrato che gli schemi grammaticali sono anch'essi prodotti estetici, trasformabili, ecco che si impongono anche le ipostatizzazioni del senso dei simboli. La dimensione estetica del

[273] Nel Novecento questo aspetto filosofico-linguistico fa parte della riflessione wittgensteiniana, ma è anche merito di Walter Benjamin avere notato come la comunicazione linguistica sia essenzialmente autoriflessiva, parallela alla realtà, per così dire, in linea con le affermazioni nietzscheane dello scritto del 1873. Scrive Benjamin: «La lingua comunica l'essere linguistico delle cose [...]. Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada, [...] ma la lampada-del-linguaggio, la lampada-nella-comunicazione, la lampada-nell'espressione». Benjamin 1962, p. 55.

linguaggio si mostra in toto, ma è degenerata nel tentativo di "abbracciare il regno del pensiero"; nello scrivere e nel parlare, dirà Nietzsche qualche anno più tardi proprio in occasione di uno scritto polemico sull'arte tragico-moderna di Wagner, si è divenuti "schiavi delle parole", si è persa la possibilità di

«comunicare veridicamente: in questo stato oscuramente sentito, il linguaggio è diventato dappertutto una forza a sé, che ora con braccia di spettro afferra e respinge gli uomini dove essi non vogliono veramente andare; (...) l'umanità aggiunge a tutti i suoi dolori anche la sofferenza della *convenzione*» (WB § 5, Vol. IV, tomo I, p. 28).

Mettendo in luce il processo decadente del linguaggio, così fondamentale per comprendere le modalità razionali che veicolano i pensieri, Nietzsche cerca di riflettere sul processo che ha portato all'oblio dell'origine metaforica del linguaggio, su quel processo che ha condotto al primato gnoseologico del concetto. Con la rinuncia alla concezione di adeguazione del linguaggio alla realtà e sostenendo invece la "trasposizione" artistica operata dall'analogia con la metafora, Nietzsche rifiuta il concetto di verità che si orienta sulla corrispondenza tra cosa e intelletto, visto che il "pathos per la verità" diventa il responsabile dello spostamento di valore verso il concetto. Nietzsche si mostra ostile a qualsiasi forma di sistema filosofico, di agglomerato di conoscenze e verità che diventano base per un determinato agire. Anziché diventare utili alla vita, esse si dimostrano in conflitto con la vita stessa e allontanano la comprensione della vita. Coloro che d'abitudine sono definiti "filosofi sistematici" ricercano la verità in quanto certezze, basano su fondamenta ritenute solide le loro deduzioni, creando così equivoci e dimenticanze. Così è avvenuto almeno a partire da Descartes, padre della modernità intesa come sviluppo dell'idea di soggettività. Dalla sua formulazione dell'*ego cogito* la conoscenza ha trovato le basi della certezza del pensiero soggettivo. Il coraggio di una filosofia che invece non si stabilizza neppure sul linguaggio che usa, ma che anzi lo problematizza al fine di evitare gli equivoci che mettono in crisi ogni impianto conoscitivo, è l'intento nietzscheano. Fare filosofia è un eterno rimettere in questione per conservare e superare l'aspetto vitale della riflessione, è non fermarsi all'evidenza, ma problematizzare proprio ciò che si rivela ovvio rovesciandolo. Nelle parole di un frammento nietzscheano, viene in evidenza tale pensiero:

«E se uno si contraddice mille volte, e percorrendo molte strade, e porta molte maschere, e non riesce a trovare in sé mai una fine, mai un'ultima linea d'orizzonte, non è probabile che costui si avvicini alla verità molto meno di uno stoico virtuoso, che si sia messo una volta per tutte al proprio posto? [...] Ma simili pregiudizi sono sulla soglia di tutte le filosofie che finora si sono succedute: e in particolare quello

secondo cui *la certezza è da preferire all'incertezza e ai mari aperti*» (NF 1884-1885, 40 [57], Vol. VII, tomo III, p. 343).

Questo aspetto è in stretta relazione con il significato del comprendere se stessi, che Nietzsche mette in gioco in EH. Ripensare linguisticamente il concetto di verità e mettere in evidenza il suo rapporto dialettico con la metafora significa non definire una filosofia dell'interpretazione, in cui il prospettivismo, l'angolazione da cui interpretare la vita cambia con la vita stessa, ma ha il senso di ribaltare le usuali visioni che conducono a pensare e comprendere se stessi e il mondo. E' necessario andare a fondo in questa idea di rovesciamento che il pensiero nietzscheano mette in gioco, anche a livello della riflessione linguistica. e chiedersi sotto quale luce Nietzsche vede e intende il "concetto" di verità metaforica. Per adesso ciò che appare chiaro è l'inversione operata da Nietzsche, per cui è il senso letterale che si allontana dal metaforico, e non viceversa, in un movimento di progressiva perdita dell'origine. Nel tentativo di ristabilire la "verità" sul linguaggio, Nietzsche segue analiticamente tutti i passi del *Μεταφερειν*. Il processo metaforico ha inizio con la percezione, con la mera stimolazione sensoriale, che si traspone in immagine e poi in suono, cambiando totalmente la propria sfera di appartenenza.[274]

3.2 La lezione della retorica

Nietzsche si è occupato di questi aspetti nelle sue lezioni e corsi universitari di Basilea. Le cosiddette *Rhetorik Vorlesungen*[275], le lezioni di retorica che Nietzsche tiene giovanissimo in qualità di professore di filologia antica, mostrano uno spiccato interesse per queste dinamiche linguistico-teoriche. Laddove la metafora si riferisce ogni volta alla singola esperienza e considera non solo due cose simili in un punto, ma in tale punto identiche, il concetto mette in luce la generalizzazione che attua e per cui è nato. Senso proprio e figurato sono qui in gioco in una relazione semantica che Nietzsche analizza come testimoniano anche i frammenti risalenti a questi anni, in linea con le lezioni di retorica:

«L'astrazione è un prodotto estremamente importante. Si tratta di un'impressione durevole, conservata nella memoria e consolidata, la quale si adatta a moltissime apparenze, e perciò, di fronte ad ogni cosa individuale, risulta molto grossolana e insufficiente» (NF 1869-1874, 19 [217], Vol. III, tomo III, parte II, pp. 72-73).

[274] «Ogni volta si ha un cambiamento completo della sfera, un passaggio ad una del tutto differente e nuova» (WL § 1, Vol. III, tomo II, p. 359).

[275] Cfr. KGW II/4 pp. 363 e segg.

Nietzsche nota come il giusto equilibrio tra figure retoriche e linguaggio comune, uso del senso proprio dei termini, è alla base dell'arte oratoria e della validità delle tesi che sono sostenute dall'oratore, le quali saranno accolte favorevolmente in virtù della loro formulazione, della loro capacità di essere credute come "vere". Di qui la forza della retorica, che Nietzsche studia anche come tratto caratteristico della cultura antica di Roma. Infatti nel linguaggio tipico dell'oratore romano e del politico greco, la chiarezza e la purezza del discorso conferiscano credibilità all'oratore, le cui parole saranno recepite grazie alla forza della verità e del rigore morale suscitati nell'ascoltatore. L'*effetto* morale è diretta conseguenza della *causa* estetica: il carattere estetico e la sua forza performativa devono in questi casi accordarsi con l'istanza etica, alleata della persuasione. Perciò il segreto dell'arte retorica è il delicato e creativo rapporto tra sincerità e artificio. L'*ornatus*, la figura retorica, modifica le regole di chiarezza e stravolge la grammatica attraverso una nuova espressione linguistica. L'eccesso di retorica comporta la perdita della caratteristica fondamentale che fa del discorso un discorso persuasivo: la chiarezza. Per questo Aristotele non apprezzava gli oratori che usano un linguaggio troppo poetizzante, come Gorgia, e invece ammira coloro che, come Isocrate, raccomandano l'uso di termini ordinari appartenenti al linguaggio comune. L'uso della metafora è dunque da controllare e sottomettere alle regole del corretto parlare.

A questo punto, sotto il giudizio morale-etico, il carattere del tropo perde la sua originaria caratteristica di terreno generativo del linguaggio stesso e la sua funzione si sposta su un piano puramente ornamentale, la cui utilizzazione deve essere limitata, controllata, sottoposta a delle regole precostituite. Nietzsche osserva in queste lezioni l'uso guidato delle parole da parte della morale che ne definisce e stabilisce ogni volta la misura. L'interesse del giovane Nietzsche per la retorica è mossa proprio dalla volontà di guarire dalla "malattia etica", invertendo la tendenza del linguaggio e ripristinando il riconoscimento del carattere metaforico originario del linguaggio. L'origine metaforica del discorso nasce, già secondo Cicerone, per necessità[276] ed è paragonata all'uso dei vestiti che inizialmente servivano per proteggere dal freddo e col tempo sono diventati ornamento e segno di eleganza. Ma in generale vale per gli Antichi l'idea per cui i tropi dell'arte oratoria derivino da un mero gusto estetico, di semplice ornamento, laddove Nietzsche segue la tesi di Jean Paul, secondo cui, come la scrittura geroglifica ha preceduto quella alfabetica, così la metafora del linguaggio parlato deve essere l'origine del linguaggio stesso, deve collocarsi "prima" del linguaggio comune, dato che essa designa dei rapporti tra le cose e non le cose stesse[277]. Soltanto in seguito la trasposizione operata dalla metafora potrà apparire come una trasposizione artistica se la si paragona all'uso precedente, divenuto ormai significato

[276] Cicerone *De oratore*, III. Citato in: Kremer-Marietti 1992, p. 128.
[277] Cfr. "*Der tropische Ausdruck*", in: KGW II/4, § 7, p. 442.

proprio del termine o dell'espressione. L'ornamento risponde a esigenze estetiche superiori e si oppone ad un linguaggio comune, che metaforizza per generare nuovi giochi linguistici che diventeranno propri o saranno abbandonati dall'uso anche metaforico.

Si comprende perciò che il discriminante tra i due livelli linguistici consiste non tanto in una scelta regolata da un preciso schema razionalizzante, quanto piuttosto dall'uso, dall'entrata in vigore o meno di una forma linguistica che, una volta usata e usurata dalla maggioranza, sottoposta a regole di comportamento, acquista lo statuto di regola grammaticale o sintattica.

Nietzsche sottolinea il fatto che secondo una prospettiva linguistica, tale formulazione, poi definita propria, non ha in definitiva niente di diverso dall'accostamento nuovo di termini che producono una nuova associazione semantica e dunque figure retoriche: senso proprio e senso figurato si equivalgono nella sostanza in quanto la loro distinzione e ciò che fa di loro due ambiti lontani è l'uso, lo scarto tra una dimensione individuale e una che diventa casualmente comune. In questo contesto tra figura retorica ed errore casuale la differenza è tutta nell'uso.[278] La nascita della figura retorica è dunque frutto del caso, così come l'uso letterale. Poggiano entrambi su ciò che in un momento ben preciso viene eletto a significato. Il linguaggio parlato rispetta il senso comune, diventa senso comune. Per eccessiva fede nel linguaggio o, più inconsapevolmente, per oblio della relazione analogico-intuitiva alla base dell'origine della metafora, apparentemente inattiva nella parola, si dimentica che il mondo è dato nel riflesso delle strutture stesse della lingua e di cui essa è responsabile. Esse si sono affermate non sulla base di una verifica gnoseologica, ma sulla base di una sorta di gusto che si accorda ad un significato, secondo Nietzsche. Così si finisce per accordare al linguaggio il nome di "scienza", di elevarlo a veicolo di mero strumento nel processo conoscitivo, laddove invece anch'esso collabora alla colorazione del mondo in cui viviamo.

La maturazione di questi pensieri del giovane Nietzsche sfocerà nelle elaborazioni filosofiche degli anni successivi, quando Nietzsche tematizza il processo conoscitivo, sul leit-motiv della creazione e del suo irrigidimento e critica le regole etico-morali della cultura, a partire da queste riflessioni linguistiche. Attraverso l'uso del concetto la pluralità dei plurimi aspetti che l'esperienza mostra come uguali, come provenienti tutti dalla stessa "causa metafisica", porta alla cancellazione delle differenze che fanno del significato un crogiolo di momenti e nuances perse nell'appiattimento del concetto. L'«applicazione falsa e ingiustificata del principio di ragione» (WL § 1 Vol. III, tomo II, p. 358) ha portato a giustificare l'uso del concetto, a sedimentare l'immagine prodotta dalla trasposizione operata nel singolo caso nella metafora ovvero a perdere l'originaria ricchezza che l'analogia estetica produceva accostando due sfere

[278] Cfr. KGW II/4, pp. 450 e segg.

semantiche diverse. Il concetto fornisce l'illusione di possedere la conoscenza delle cose e soprattutto di poterla articolare linguisticamente, quando invece parlando di

«alberi, di colori, di neve e di fiori, non possediamo nulla se non metafore delle cose [...], il sorgere della lingua non segue un procedimento logico, e l'intero materiale su cui e con cui più tardi lavorerà e costruirà *l'uomo della verità*, l'indagatore, il filosofo, proviene [...] certo non dall'essenza delle cose» (WL § 1, Vol. III, tomo II, pp. 359-360, corsivo AL).

La nascita dell'«uomo della verità» è frutto della degenerazione della metafora, dell'oblio di ciò che è reale e individuale, di quelle dimensioni che nel concetto svaniscono davanti alla fiducia nella conoscenza veicolata dal linguaggio. Il Nietzsche filosofo degli anni successivi non abbandonerà questa idea, ma la approfondirà fino a farne la filosofia del suo ribaltamento, fino a riscoprire con la formulazione della volontà di potenza un fondo di creatività costante. Non sembra presentarsi dal nulla, a questo punto, il rifiuto della metafisica, che ha condotto alla svalutazione del mondo sensibile a favore di quello sovrasensibile, e con esso alle critiche del linguaggio che opere del 1888 ancora contengono. Nemmeno qui Nietzsche confuta il piano delle idee soprasensibili a partire da un primato epistemologico o teologico, ma essenzialmente ontologico del linguaggio. Il mondo sensibile "falso" non è riflesso di quello "vero": nella sezione del *Crepuscolo degli idoli* del 1888, dedicata appunto a «Come il mondo vero diventò una favola», il mondo vero, tale in base ad una più forte consistenza ontologica è in realtà il mondo falso, proiettato da un bisogno di certezze più che frutto di una conoscenza fondata sulla logica. Proprio rovesciando i termini ontologici tra i due mondi e cioè dando credito ai propri sensi prima che all'intelletto, Nietzsche è in grado di ricondurre la verità ad una costruzione fittizia e ad una trasposizione di dati sensibili ad un errore necessario. Ricondurre il valore delle idee nella vita, ovvero cercando di rovesciare la verità come mitologia metafisica in verità *della* mitologia metafisica, decretando la nascita del mito del mondo (fino ad ora ritenuto) vero, Nietzsche attua la svolta decisiva del suo rovesciamento. Alla base di questo rovesciamento stanno proprio le riflessioni sul linguaggio e sulla base eminentemente creativa dell'interpretazione linguistica, del rapporto tra piano linguistico e reale. In questo contesto non viene decretata la fine della verità come valore per la vita, ma la fine del mito della verità come unico valore per la vita.

Ciò ha a che vedere con la concezione dell'uomo "razionale" in contrapposizione all'uomo "intuitivo", di cui Nietzsche tratta con molta sottigliezza nell'ultima parte dello scritto del 1873, fonte inesauribile di osservazioni e riflessioni. Se la ricerca del concetto, "cimitero delle intuizioni", rappresenta il tentativo di trovare un approdo da parte dell'uomo naufrago

nell'oceano della propria gettatezza esistenziale, se è il sintomo del desiderio di fuggire dall'insicurezza e dall'infelicità, Nietzsche ne rivendica la necessità e, al contempo, la deviazione di cui diventare consapevoli. La filosofia degli "spiriti liberi", di coloro che hanno raggiunto l'amor fati, riesce a volere anche ciò che non appare buono, bello e vero. Questa tipologia di uomo è quella che è riuscita a dire sì al proprio destino, e non può che smascherare la nolontà, l'apatia di colui che coperto «dal mantello protettore delle astrazioni e dei concetti», che ha costruito sulla base di arbitrarie generalizzazioni, «se ne va a passo lento sotto un temporale» (WL 2, Vol. III, tomo II, p. 372).

All'uomo "razionale" Nietzsche contrappone la redenzione che riceve colui che si apre all'esperienza senza il peso del concetto, che può andare incontro alla felicità, perché la precarietà è la condizione indispensabile alla felicità stessa dell'uomo intuitivo, che «raccoglie dalle sue intuizioni, oltre che una difesa dal male, un'illuminazione, un rasserenamento, una redenzione che affluiscono incessantemente» (WL § 2, Vol. III, Tomo II, p. 372). A questa immagine il Nietzsche maturo dà una forma narrativa ben precisa: essa si incarnerà in Zarathustra. Zarathustra è il risultato del filosofo "illuminista" nel senso di un'autocritica della ragione, che riconoscendo i propri limiti, smaschera ciò che si configura falsamente come ciò che è vero, lo illumina attraverso il doppio movimento di riconoscimento di qualcosa che esiste a partire dal nulla, dal divenire senza forma, per esprimerlo[279].

In questo contesto il termine "intuizione" si contrappone specularmente al termine "astrazione"; la coppia dei due termini rimanda a contrapposizioni ben radicate a cui appartengono da un lato l'arte, la metafora, la creatività nella sua fase aurorale e, dall'altro, la verità, il concetto, la sedimentazione di credenze che diventano conoscenze fondanti. Le due sfere sono da Nietzsche distinte, la differenzazione dei loro ambiti si pone sotto quel segno di demarcazione che risponde ad un intento di rovesciamento culturale, a cui Nietzsche dà un significato epocale. Tale intento si avvia a partire da *Su verità e menzogna extra-morale* a diventare fondamentale e riveste nella *Gaia scienza*, nel segno della differenzazione tra due tipologie di uomo, il cui segno di demarcazione è ancora una volta la capacità creativa, un ruolo fondamentale per diventare in Zarathustra l'immagine del nuovo tipo narrativo e filosofico che Nietzsche ricerca. Nella *Gaia scienza* Nietzsche distingue infatti al § 301 il contemplativo, che ha l'illusione

«di esser posto come *spettatore* e *ascoltatore* dinanzi al grande spettacolo visivo e sonoro che è la vita»,

di colui che è preso in questa illusione come filosofo e che si lascia sfuggire il fatto di essere egli

[279] Un'interpretazione dello Zarathustra da un punto di vista narratologico, sulla scia del nichilismo, cfr. Zittel 2011[2].

«stesso […] il vero poeta, […] l'inesausto poeta della vita» (FW 301, Vol. V, Tomo II, p. 175).

Il contemplativo, cioè colui che rimane a guardare lo spettacolo della vita, che rimane esterno al processo creativo, si comporta come colui che gode dell'astrazione operata sull'intuizione e l'uomo labile, che il movimento naturale di astrazione o di contrapposizione esprime, in quanto processo creativo. Essere poeti della propria vita è invece un atto performativo che riesce soltanto a colui che si muove in uno spazio libero, aperto dalla ragione creante nel contesto nichilistico.

3.3 Psicologia del linguaggio

La scrittura nietzscheana, fatta di molti stili e molte maschere, appare tanto precisa, quanto ermetica. Per questo si è parlato di "indovinare Nietzsche", non capire la sua filosofia contestualmente ad un processo-logico deduttivo. Sembra cogente anche l'idea per cui la lettura dei testi nietzscheani assomogli ad un'esecuzione musicale: ogni volta diversa con accenti che cadono scanditi dal testo, ma che il lettore può modulare nella propria interpretazione. Le domande, gli aforismi, i dialoghi dell'autore col lettore (o con se stesso) appaiono alle volte come tirate sinfoniche, altre come critiche contrappuntistiche. Il testo nietzscheano è perciò simile ad un testo musicale[280], forse proprio per la sua immediatezza e varietà di stili. Nietzsche ne è il direttore d'orchestra: guida le sue parole e il suo lettore all'interno del testo e crea l'atmosfera per un ascolto. Lo stesso Nietzsche parla del testo come partitura musicale affermando implicitamente della necessità dell'esecuzione interpretativa da parte del lettore. Lo spartito che Nietzsche compone deve accordarsi all'interpretazione del lettore, entrambi, testo e interpretazione, vengono eseguiti, e vibrando all'unisono danno vita ad una sinfonia dagli accenti più diversi.

Nietzsche definisce se stesso non tanto nei termini di filosofo, ma spesso come psicologo: Il linguaggio del concetto, dei segni vuoti, nasce in concomitanza allo stato di coscienza debordando da un livello inconscio, inesplorato, straordinariamente più ricco, ma non esprimibile. Per Nietzsche tale livello è la porta di uscita di un processo di espressione che porta alla manifestazione del linguaggio e dei fenomeni consci. Questa analisi è stata condotta anche da Freud in questo secolo, sebbene con accenti diversi; Freud riconosce esplicitamente il contributo di Nietzsche, rivelando peraltro nella propria *Autobiografia* che le intuizioni del filosofo sull'inconscio e i processi psicologici incontrano spesso i risultati raggiunti con fatica

[280] Cfr. Babich 1994, p. 5.

dalla psicoanalisi[281]. Ci interessa notare il fatto che Freud usa il linguaggio nietzscheano anche nelle opere in cui tenta un approccio, un avvicinamento alla decifrazione del linguaggio onirico, come avviene nella sua *Traumdeutung,* dove si fa di nuovo uso della metafora nietzscheana: «"trasvalutazione" dei valori psichici» [Umwertung der psychischen Wertigkeiten][282].

Nonostante la non approfondita conoscenza dei lavori nietzscheani, Freud si serve del linguaggio metaforico del filosofo, attraverso il quale definisce il linguaggio onirico. Questo processo di assunzione da parte di Freud comporta uno scarto linguistico: si tratta del passaggio dall'orizzonte di senso *metaforico* con cui Nietzsche esprime la caduta dei valori occidentali e metafisici, la fine della «storia di un errore» che ha condotto all'assunzione incondizionata di tali valori, a quello di senso *proprio* con cui Freud esprime invece l'universo dell'inconscio onirico. Freud si interroga sulla metaforicità del sogno, sui significati possibili, nuovi (figurati) di una scrittura, quella onirica, che sfugge all'ordine logico, al linguaggio del concetto[283]. Freud si avvicina a poco a poco a Nietzsche, passando principalmente dal modo peculiare di esprimere la storia del pensiero occidentale e le intuizioni della sua filosofia, che Freud sente molto vicine, sebbene a partire da un approccio medico-psicoanalitico e soprattutto canonico, mentre gli stili di scrittura di Nietzsche evocano immagini con significati nuovi e difficilmente fissabili in teorie[284]. Le parole di Nietzsche sono nondimeno l'unico veicolo delle intuizioni freudiane. Ma anche le analisi nietzscheane, mirate alla ricerca dell'origine autentica dei fenomeni divenuti etici e sociali e che evidenziano gli impulsi vitali, più naturali e fondamentali, sono oggetto di interesse per il Freud impegnato nelle indagini di decifrazione delle leggi che regolano le azioni degli uomini a livello conscio[285].

L'interesse che la psicologia del Novecento ha mostrato per il pensiero di Nietzsche, o quanto meno per il linguaggio e lo stile della sua filosofia, è testimoniato anche dai seminari, interrotti

---

[281] Freud 1966, p. 117. In particolare è una questione linguistica ad avvicinare Freud a Nietzsche, quando il padre della psicoanalisi utilizza la metafora nietzscheana del crollo dei valori per una propria idea, che così esprime nella lettera del 21 Settembre del 1897 all'amico Fliess: «[...] In questo *crollo generale di tutti i valori*, solo la psicoanalisi rimane intatta. [...] Il sogno conserva certamente il suo valore e credo sempre di più ai miei esordi nella meta psicologia» Cit. in: Assoun 1998, p. 25.

[282] Ivi, p. 26.

[283] Per un più ampio approfondimento del rapporto tra Freud e la scrittura, si veda l'interessante saggio di Jaques Derrida, frammento della conferenza tenuta all'Institut de Psychoanalyse nel 1966, pubblicato in italiano nella raccolta *La scrittura e la differenza* col titolo: "*Freud e la scena della scrittura"*. Cfr. Derrida 1990, pp. 255-297.

[284] Sempre in una lettera a Fliess, datata 1° Febbraio 1900, Freud confida: «Ho preso in mano Nietzsche, dove troverò, spero, parole per moltissime cose che restano mute in me» [Die Worte für vieles, was in mir stumm bleibt]. Cit. in Assoun 1998, p. 27.

[285] «La realtà è caratterizzata da questa diversità tiranneggiante degli istinti, che riduce l'unità al rango di apparenza» In: *"istinto e pulsione"*, p. 78.

per lo scoppio della seconda guerra mondiale, che Jung tenne alla fine degli anni Trenta a Princeton e che rimangono il più esteso commento allo scritto *Così parlò Zarathustra* [286].
Nietzsche stesso si considera il primo vero psicologo dell'età moderna proprio in ragione della sua analisi genealogica, che riporta alla superficie quegli impulsi e istinti (*Triebe*) fondamentali dell'uomo, spogliandoli dalle ipocrisie razionalistiche e dalle false ragioni della morale, del senso comune e dell'abitudine. Proprio in EH Nietzsche si definisce psicologo con le parole:

«- Che nei miei scritti parli uno *psicologo* senza pari, questa è forse la prima conclusione a cui arriva un buon lettore [...]» (EH Perché scrivo libri così buoni 5, Vol. VI, tomo III, p. 314).

Ma in che senso Nietzsche si considera *psicologo*? Tale termine ha chiaramente una connotazione diversa da quella che ha acquisito nel Novecento con e dopo Freud. In Nietzsche la valenza psicologica risiede nel procedimento investigativo dell'argomentare, è per così dire una metafora dell'indagine profonda che la sua filosofia affronta, che viene colta nelle immediate vicinanze della psicologia in senso proprio, ma che in ragione di questa vicinanza, ne rivela anche la peculiarità, ne definisce il carattere metodologico più che le intenzioni scientifico-terapeutiche che si associano alla moderna psicologia.
L'argomentazione filosofica di Nietzsche si avvale di una capacità di discernere e di ricondurre non in profondità, ma alla superficie, al di là di ogni fondamento logico o morale; il metodo genealogico prende le mosse da quello filologico e interviene in modi diversi con sguardo retrospettivo e con esiti prorompenti nelle analisi condotte tanto nei primi scritti quanto negli ultimi in cui è affinato al punto da divenire cifra specifica del filosofo Nietzsche. La genealogia, come la intende Nietzsche, si inquadra nella ricontestualizzazione e comprensione della storia del pensiero occidentale, del nichilismo insito nei valori che lo hanno sorretto. Questa pratica filosofica procede seguendo la via filologica, che deve essere intesa come la metodologia essenziale per la conduzione delle analisi testuali, dello studio dei segni svuotati dal loro simbolismo e dei valori svuotati dal loro senso; tale pratica corrisponde, in questo senso, alla pratica genealogica che cerca di liberare il testo dalle interpretazioni stratificate che hanno portato alla falsificazione del senso e ha a che fare in modo dialettico con la filosofia stessa almeno nel senso in cui Schiller intende la filologia[287]. Grazie a questa procedura Nietzsche ha riscoperto anche nella volontà di conoscenza, di verità degli uomini della scienza la radice morale del loro agire, la matrice psicologica essenziale e imput ineliminabile delle loro ricerche.

[286] Seminari pubblicati negli anni Ottanta nella raccolta: *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar Given in 1935-1939*. Cfr. C. G. Jung 1988.
[287] Cfr. Masini 1978 e sul rapporto stretto tra filosofia e filologia in relazione a Schiller cfr. Gray 2009.
.

Si cerca una ragion d'essere dell'analisi linguistica della conoscenza – a livello grammaticale prima che ontologico – tradizionalmente in base alla centralità che il concetto di interpretazione ha nel pensiero di Nietzsche. La celebre citazione nietzscheana, «non esistono fatti, ma solo interpretazioni» ribadisce però che l'interpretazione non è la partenza, ma l'arrivo di ogni costruzione di senso, che può anche essere una «distorsione» del reale. I fenomeni naturali, oggetto di analisi per esempio della fisica e considerati come i puri e asettici dati reali da interpretare, sono per Nietzsche descrizioni orientate dal loro scopo. Perciò non stupisce che Nietzsche giudichi le rivendicazioni di oggettività delle scienze come infondate pretese, le quali risultano false alla luce del prospettivismo nietzscheano, che le descrive come possibili formulazioni del mondo, ovvero possibili interpretazioni, ma non le uniche. La possibilità di tali interpretazioni deriva e fonda allo stesso tempo il loro carattere contingente; Nietzsche sottolinea il carattere casuale e conflittuale e, soprattutto, extramorale, delle interpretazioni anche quando sostiene:

«Un interprete che vi mettesse sotto gli occhi la perentorietà e l'assolutezza insite in ogni "volontà di potenza", in modo tale che quasi in ogni parola e persino quella di "tirannide" apparirebbe in conclusione inutilizzabile oppure già una pallida e blanda metafora – una parola troppo umana –; e che tuttavia finirebbe per affermare su questo mondo la stessa cosa che affermate voi, cioè che esso ha un corso "necessario" e "calcolabile", *ma non già perché in esso imperano le norme, bensì perché le norme mancano assolutamente e ogni potenza in ogni momento trae la sua estrema conseguenza*» (JGB 22, Vol. VI, Tomo 2, pp. 27-28, corsivo AL).

Il concetto di verità non ha una connotazione normativa, e le norme intervengono non a levello della vita, ma della metafisica, in cui l'illusione si lega in modo antitetico alla verità, secondo un rapporto di contraddizione necessaria[288]. La critica di Nietzsche offre, proprio in ragione del suo radicale nichilismo e autentica ricerca extra-morale, verità non consolatorie. Perciò Gadamer, all'inizio della sua interpretazione di Zarathustra, parla di Nietzsche come di

«un genio degli estremi, un radicale sperimentatore del pensiero. Egli stesso ha dato alla figura del nuovo filosofo l'immagine del ricercatore che non porta la verità, ma il rischio»[289].

[288] A questo proposito scrive B. E. Babich: «Se l'unica verità possibile è la verità dell'illusione – e la misura del successo di un'illusione è determinata dalla durata dei valori che essa alimenta –, è possibile che la verità corrisponda a questo stesso ideale ascetico, là dove l'arte dell'illusione si pone al servizio della vita» Babich 1994, p. 274.

[289] Gadamer 1986, p. 2.

Nascondendosi dietro le infinite maschere della propria messa in scena, Nietzsche si sottrae ad una sua ipostatizzazione in modo da liberare la filosofia dal secolare incatenamento ad una norma etica e grammaticale. In termini di pratica non logico-deduttiva, ma narrativa la filosofia con Nietzsche diventa il linguaggio di un vero e proprio "esperimento del pensiero", e apre al rischio, come scrive Gadamer, alla sfida che devono raccogliere i filosofi e gli interpreti futuri, «un nuovo genere di filosofi […], filosofi del pericoloso "forse"» – come scrive ne *I pregiudizi dei filosofi* in JGB – ai potenziali interpreti del domani, mettendoli in guardia dalle cadute del linguaggio e dai sotterranei intralci di ideali nati dalla «*credenza nelle antitesi*» (JGB 2, Vol. VI, Tomo 2, p. 8). Nietzsche lancia la sfida per la comprensione di se stesso al di là del bene e del male. L'io comunicabile è sempre mediato dalla scrittura, e in essa ricade necessariamente anche il tentativo di una comprensione.

Capitolo quarto

Narrazione filosofica del sé e scrittura autografica

Sibi scribere. L'autore ragionevole non scrive per nessun'altra posterità che per la propria, cioè per la propria vecchiaia, per poter anche allora prova diletto di sé — .[290]

Qui se confesse ment.

Paul Valéry

In questo capitolo verranno analizzate alcune delle forme e delle strategie narrative che Nietzsche mette in atto nella scrittura "autografica" tra il 1885 e il 1888. Un cambiamento fondamentale è segnato dalla composizione dello Zarathustra nell'edizione finale del 1885, che rappresenta un poema in prosa in cui l'esigenza autobiografica cambia a livello narrativo diventando narrazione nichilistica in cui Nietzsche torna a ripensare il proprio pensiero. In particolare è in *Al di là del bene e del male* (1886) e con le prefazioni degli anni 1886-87 che la trasformazione delle forme filosofico-narrative è segnata dalla riflessione sul linguaggio, l'inconscio e la scrittura che investe il rapporto tra autore e opera e lettore.

1 Sibi scribere

1.1 Verità e menzogna della finzione

La motivazione realistica dell'autobiografia appare inficiata dalla sua stessa volontà di verosimiglianza. Nel secondo capitolo l'illusione è stato discusso come, il riprendere in mano la vita passata attraverso la riscrittura, entra in un vortice di contraddizioni senza soluzione: l'autobiografia muove dall'intento di restituire una realtà passata e presentarsi come verosimile nell'intenzione di ridescrivere tale realtà, ma sottrae a quest'ultima la sua parvenza di veridicità, nella misura in cui la scrittura di sé ricorre alla finzione per farsi testo letterario. Nel Novecento romanzi autobiografici – appunto: romanzi – e nuovi sottogeneri[291] sono marcati dalla mescolanza di finzione e realismo. In essi si evidenzia come il ruolo della finzione, quale mimesi letteraria della realtà, diventa la vera protagonista della narrazione autobiografica come in un ribaltimento di cui si prende coscienza man a mano e che illumina retrospettivamente anche la storia dell'autobiografia come genere. Tuttavia, è con tale finzione ed in virtù di essa che – in termini ricoeuriani – si raggiunge lo scopo principale di ogni scritto letterario autobiografico. Se la finzione si configura come un caso particolare di verosimiglianza estetica, essa è arte

[290] MA II, KSA 2, p. 246; Vol. IV, Tomo 2, p. 62.
[291] Per i sottogeneri dell'autofiction e dell'autocritique si veda, ad esempio, D'Intino 2003[2], pp. 148-150.

dell'illusione per eccellenza. Ma laddove si diventi (o si sia fin dall'inizio, da autori o lettori) consapevoli del grado illusorio della finzione in una descrizione autobiografica, ecco che la narrazione dei fatti apparentemente sorretta dalla volontà di realismo, si trasforma in una velleità e sfuma il riferimento diretto all'autobiografia come genere.

Siamo così davanti ad un rovesciamento operato dalla scrittura di sé: dalla realtà della finzione si passa alla finzione di realtà, finzione di un io che non conosce se stesso, ma di cui il lettore è consapevole, in quanto, attraverso questo espediente narrativo, si giunge alla costituzione dell'identità narrativa; in tale finzione si palesa l'illusione come unico orizzonte possibile di verità, in cui l'io si inventa a partire dai vocabolari che lo determinano. Se l'unica verità, di cui possiamo disporre, è una verità *dello scrivere di sé*, che vale cioè nella dimensione linguistica condivisa, nella scrittura, quest'ultima non può costituire tuttavia il sicuro ponte attraverso cui attraversare l'abisso tra realtà e senso, ma la scrittura è anch'essa illusione di realtà.

La triade illusione (*Täuschung*), parvenza (*Schein*), errore (*Irrthum*) costituisce il fulcro di quella critica alla Erkenntnistheorie che in Nietzsche ha inizio con l'analisi del concetto di verità in relazione alla morale. Nello scritto giovanile *Su verità e menzogna in senso extramorale* del 1873 il significato di verità è ricondotto alla metoforicità del linguaggio, alla prospettiva linguistica, la prima «a fornire le prime leggi della verità» (ÜWL 1, KSA 1, p. 877; Vol. I, Tomo 1, p. 878). Più che un giudizio etico sul concetto di verità, sul fatto cioè che sia bene dire il vero e male il falso, Nietzsche esprime qui un giudizio assiologico, che riguarda il valore della verità. Tale giudizio ha principalmente a che fare con la natura linguistica che genera l'idea del valore e con l'uso che porta a pensare erroneamente la verità contrapposta alla menzogna. Il ragionamento nietzscheano sul rapporto tra verità e menzogna è in questo contesto legato alla dimensione convenzionale e linguistica di un certo orizzonte prospettico. L'apparente contraddizione tra verità e menzogna è denudata dalla sua valenza etico-morale e ricondotta alla pratica linguistica: verità e menzogna non sono che gradazioni diverse di una certa asserzione[292]. Alla luce di questa concezione, definita paradigmaticamente già nel titolo dello scritto del 1873, la descrizione della verità deve intendersi *al di fuori* dal contesto morale: "Su verità e menzogna *in senso extra morale*" prende in considerazione la verità come aspetto rilevante nell'analisi dell'istinto di autoconservazione dell'uomo per ripensare le strategie logico-deduttive dell'intelletto umano. Da questa base extramorale il ragionamento nietzscheano collega l'aspetto dell'inconsapevolezza con la menzogna che si fa verità, affermando così che

[292] Questa idea sarà ribadita anche anni dopo in *Al di là del bene e del male*, cfr. paragrafi seguenti.

«le verità sono illusioni di cui si è dimenticato che sono tali» (ÜWL 1, KSA 1, p. 880; Vol. I, Tomo 1, p. 881).

La verità viene così a definirsi come un particolare errore nato dall'inconsapevolezza della menzogna e che ha un'importante funzione semantico-linguistica per la vita dell'uomo. Le argomentazioni nietzscheane si succedono, in questo scritto in particolare, con metafore e immagini pregnanti che non vanno a scapito dell'argomentazione, ma rendono forma e contenuto entrambi protagonisti dell'analisi linguistica. Tale analisi non è che il punto di partenza di quella futura critica alla conoscenza che Nietzsche intraprende a partire proprio dai primi anni Settanta.
Nel caso di Nietzsche, dunque, il ruolo della finzione nella scrittura dovrà essere inteso tenendo presente la relazione tra menzogna e verità in un senso che oltrepassa il territorio dell'etica e della morale, e che fa assurgere il proprio sé a prisma del reale. Tali realtà divengono nel linguaggio realtà linguistiche, e tali rimangono senza soluzione ontologica alternativa o complementare. Se la verità è in origine una menzogna che con l'uso diviene una credenza convenzionale, canonica, essa è un caso particolare di illusione e non si oppone alla non verità, bensì risiede nella menzogna stessa come caso particolare di quest'ultima.[293] Il pathos per la verità come unico orizzonte nasce ogni qualvolta si cerchi di diventare consapevoli di questa finzione, secondo Nietzsche; allorché si abbandona la ricchezza delle impressioni e delle conoscenze inconsce per semplificare con un buon grado di arbitrarietà, la complessità del reale, ecco che si crea anche una totalità dotata di senso, che è possibile definire linguisticamente come "vera".[294]
Alla luce di queste concezioni sulla verità e del suo rapporto con la finzione, diventa difficile sostenere che Nietzsche non sia consapevole dei rischi della scrittura nella composizione dei suoi testi. Questa supposizione è comprovata dalle opera scritte tra il 1882 e il 1888. Qui è lecito dire che Nietzsche si pone la questione filosofico-narrativa del sé.[295] Scrivere libri, parlare della verità è già di per sé una falsificazione dell'intenzione stessa di dire la verità. Già Platone metteva in guardia dai rischi fissativi della scrittura nel *Fedro*. Come Platone ha fatto con i dialoghi scritti, anche Nietzsche cerca di rimanere nella fluidità del linguaggio orale scrivendo tuttavia dei libri. Nietzsche continua a ritornare sui propri scritti, dichiara di voler dare spiegazione di sé, dei propri libri, e motiva con veemenza le ragioni dell'interpretazione del proprio scrivere incessante. Questo, in particolare, vale per *Ecce Homo*, in cui si dichiara la volontà di un'immediatezza della pagina scritta che è minata a priori dalla costituzione del

[293] Cfr. anche la voce *Lüge*, curata da Claus Zittel, in: Ottmann 2000, p. 277.
[294] Su questo aspetto, ma in relazione al grande stile in Nietzsche, cfr. Crescenzi 1998.
[295] Questa è peraltro la tesi di Corngold 1985.

linguaggio. Il passaggio dal sostantivo "autobiografia" all'aggettivo (forma) "autobiografica" è qui il segnale di un ennesimo cambiamento della forma narrativa stessa che l'autobiografia subisce[296] non solo per l'intervento della finzione, e che porta il genere stesso a ripensare il canone della sua stessa legittimazione.

1.2 Zarathustra: il personaggio del tramonto

Nello scrivere la biografia di Nietzsche, Rüdiger Safranski ha detto di aver tenuto sempre presente un quadro che il pittore romantico Caspar David Friedrich ha dipinto intorno agli anni 1808-1810 ed intitolato "Der Mönch am Meer"[297]. Il quadro raffigura una persona minuta in riva al mare davanti all'orizzonte sconfinato e cupo. Nell'universo romantico della pittura tedesca, che Caspar David Friedrich ha saputo incarnare così intensamente, questo quadro struggente rappresenta quell'esperienza che l'uomo fa davanti a ciò che non ha confine né limite, come un mare in tempesta, e che fa scivolare il pensiero nell'indeterminato, nell'infinito, nel nulla. Safranski aggiunge a questo proposito che, dovendo abbandonare il terreno saldo della ragione ed intraprendere la via del mare aperto, dell'ignoto, Kant avrebbe intimato al lettore di esitare, mentre Nietzsche di proseguire[298].

La figura di Zarathustra rappresenta questa situazione del pensiero davanti all'infinito. Nietzsche concepisce il suo personaggio senza residui, totalmente nuovo. La novità è scandita dalla provocazione di una nuova forma di pensiero e di narrazione che Zarathustra inaugura. Con lui il "calcolo estetico"[299] che lo sguardo della ragione umana ha davanti, si delinea come l'espressione di una fine senza un fine. Il nulla è qui anche ciò che dà origine ad un nuovo inizio. Iniziare qualcosa da capo è anche un superamento di ciò che è stato, ma andare avanti è anche voltarsi indietro.

---

[296] Se le cose stanno così, l'ultima opera del 1888 diventa la più rilevante creazione autobiografica di fine Ottocento, se non l'esempio di un'autobiografia che solo in apparenza può essere definita come tale – come stiamo cercando di mostrare – e che, sebbene indirettamente, prelude alle sperimentazioni del Novecento, in cui l'«autobiografia» diventa «forma autobiografica», in cui la fissità del sostantivo lascia il posto ad una definizione più leggere del genere e che l'aggettivo qualifica: «Autobiographique (cfr. Gide, Barthes, Ricardou, ou autres) est une des formes supplémentaires que prend l'autobiographie moderne» (Doubrovsky 1988, p. 66).

[297] Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer (Monaco in riva al mare)* 1808-10, olio su tela, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

[298] «Mit Nietzsches Denken kommt man nirgendwo an, es gibt kein Ergebnis, kein Resultat. Es gibt bei ihm nur den Willen zum unabschließbaren Abenteuer des Denkens. Manchmal aber beschleicht einen das Gefühl: vielleicht hätte sie doch auch singen sollen – diese Seele". Safranski 2000.

[299] Utilizziamo in questo contesto la felice espressione di Claus Zittel nella direzione da lui stesso delineata e sviluppata nella monografia dedicata allo studio dello *Zarathustra*. Cfr. Zittel 2011[2].

Claus Zittel ha sottolineato come il pensiero del progredire, dell'andare avanti si trova in contraddizione solo apparente con quello della caducità, della decadenza[300] così presente a Nietzsche e centrale anche negli anni della composizione dello Zarathustra[301]. Sono le modalità narrative che qui mostrano la connessione strettissima tra forma e contenuto, il connubio tra struttura letteraria e pensiero filosofico. Il cambio di paradigma della scrittura nietzscheana diventa tangibile nello Zarathustra, nella misura in cui le rotture della struttura narrativa scandiscono il nuovo procedimento estetico-narrrativo di Nietzsche. Tale novità non è tuttavia così straordinaria, se si considerano le riflessioni linguistico-teoriche di Nietzsche sul concetto di verità e menzogna, di io e linguaggio, degli anni precedenti e coevi alla composizione del poema in prosa. Sono i natto a livello narrativo quelle relazioni orizzontali dei segni linguistici, le relazioni tra i segni senza rimandi diretti alla realtà, a cui la riflessione sul linguaggio lo aveva condotto negli ann iprecedenti. Il ruolo del linguaggio si prefigura non nel rapporto verticale con le istanze di realtà; è in gioco piuttosto l'impossibilità di valutare positivamente tale relazione, di fondarla ontologicamente sulla base di una narrazione che possa esprimere una diversa idea di essere, del legame tra soggetto e predicato, tra cose e senso. Non sono – secondo Zittel – i

«rapporti orizzontali che si limitano a relazioni concetto-concetto o metafora-concetto, bensì tali rapporti collegano tra loro le metafore a formare catene e costellazioni».[302]

In tal modo il linguaggio, la scrittura filosofico-letteraria dello Zarathustra, si carica di un senso molto particolare, di un controsenso potremmo dire, nella misura in cui è in gioco il senso nichilistico per eccellenza. Nietzsche non formula delle dottrine, ma le cita nell'insieme delle vicende senza senso che la difficile trama narrativa propone al lettore. Siamo davanti, anzitutto, ad un personaggio senza caratterizzazione alcuna: nonostante Nietzsche ne parli come del "figlio" prediletto (cfr. E, lettera del 7 Maggio 1885 alla sorella Elisabeth, KSB 7, p. 48), il protagonista di un intero poema in prosa, che rappresenta l'apoteosi narrativa di Nietzsche[303], l'autore non lo presenta mai in modo preciso. Dall'inizio il lettore sa che si tratta della figura di un pensatore, almeno dal nome, sebbene Nietzsche non si rifaccia allo Zarathustra storico, né tanto meno lo descrive fisicamente e e caratterialmente. Ne parla soltanto nominandolo. Il nome

[300] Forse nessun filosofo più di Nietzsche ha saputo dar voce a questo duplice movimento di "discesa" e "risalita" incessante dell'anima. La storia del pensiero dai Greci ad oggi, secondo Nietzsche, non è infatti un andare in *avanti*, ma soprattutto un voltarsi indietro. La storia dai Greci a noi sarebbe un ridi-scendere, la storia di una "de-cadence". Su questo aspetto ermeneutico ci permettiamo di rimandare anche al primo capitolo di Lossi 2006. Mentre sul complesso rapporto tra il pensiero di Nietzsche e i Greci in un contesto filosofico-filologico, cfr. Müller 2005.

[301] Su questo in modo approfondito: Zittel 2002.

[302] Ivi, p. 294. Per una maggiore focalizzazione di questo aspetto è istruttivo rinviare a: Zittel 2000.

[303] Espressione di Giorgio Colli, cfr. *Nachwort* al volume KSA 5, p. 415.

orienta la comprensione da un lato in modo impreciso, se non viene contestualizzato, ma dall'altro Nietzsche offre contesti extranarrativi a cui il lettore può e deve riferirsi. È uno strano personaggio Zarathustra, anche perché la storia che si narra di lui assume talvolta i tratti di una parabola, talaltra il suo narratore esce dal ruolo, troncandone il racconto e inserendo citazioni o interloquendo direttamente con il lettore, in un climax in cui il narratore stesso sembra prendere sempre maggiore distanza dal personaggio anziché intensificare il racconto per farlo conoscere più a fondo.[304]

Una cosa è certa: Zarathustra ha un difficile compito, che è quello di stare davanti al nulla, davanti a ciò che non ha confine né limite, come il monaco del quadro di Caspar David Friedrich citato da Safranski. La sua comparsa non avviene nemmeno nel libro che porta il suo nome, bensì in un altro libro di Nietzsche. L'entrata in scena di Zarathustra è narrata nella *Gaia scienza* ed ha qualcosa di struggente e, al contempo, inquietante: avviene all'aforisma 342, l'ultimo del quarto libro, e viene annunciato da Nietzsche con la formula «Incipit tragoedia». Zarathustra – si dice qui – parla con il sole, in quanto entrambi devono «tramontare» (cfr. FW § 342, Vol. V, Tomo 2, p. 202). La sua comparsa è legata ad una scomparsa. *Untergehen*, "tramontare": scendere, tanto fisicamente quanto con il pensiero. Zarathustra scende infatti verso gli uomini [hinab-gehen]. La tragedia non è tuttavia la morte di Zarathustra, essa inizia invece proprio con l'affermazione della vita, che è a sua volta legata la capacità di dire sì al fato, al proprio destino, ad accettare ed annuire davanti all'ignoto. Una tale affermazione della vita implica infatti una lacerazione, tanto fisica quanto spirituale: in essa diventa centrale l'elemento del dolore. Il movimento di *katabasi*, dall'alto verso il basso, di discesa, proprio come quello del sole che tramonta,[305] corrisponde alla volontà di andare giù dove stanno gli uomini e di stare con loro per insegnare la "verità". Ma il narratore Nietzsche annuncia in duplice modo questa dinamica: da un lato, Zarathustra deve rivolgersi agli uomini e quindi anche abbandonare la sua solitudine nella caverna, la sua abitudinaria solitudine. Questo cambiamento comporta una profonda sofferenza che egli confida non a caso al sole che ascende e tramonta eternamente. Ma, dall'altro, il sole spunta e tramonta in quanto è un essere naturale. Ecco che Zarathustra si appropria fisicamente e interiormente di una dinamica che è necessaria proprio perché dettata da leggi naturali: il "tramontare" è infatti un divenire che si impone per necessità e che il sole, come astro che nasce e tramonta, compie quotidianamente.

[304] Come nel caso del *Nachwandlerlied*, in cui come in una fiaba ci si rivolge direttamente al bambino che ascolta, con le parole: «E che credete sia avvenuto, allora?» (KSA 4, Za IV § 1, p. 396; Vol. VI, tomo 1, p. 371) così come alcune pagine prima, nel capitolo su *L'uomo più brutto*: «Ma che cosa credete che avvenne nell'animo di Zarathustra, quando egli ebbe udito queste parole?» (KSA 4, Za IV, p. 238; Vol. VI, Tomo 1, p. 306).

[305] Su questo aspetto rimandiamo ad una prima formulazione in Lossi 2009.

Ma il tramontare, il discendere, è un movimento legato al pensare più di quanto non sembri. Lo stesso libro dello Zarathustra è caratterizzato da Nietzsche come libro del "tramonto" e della "transizione" (cfr. Za I, Prologo 4, Vol. VI, Tomo 1, p. 8). Descrivere con insistenza la discesa come movimento eminentemente filosofico[306] mette in evidenza il fatto che non si tratta qui di una sorta di condivisione ermeneutica per cui il maestro, il sapiente, si rivolge al non sapiente per erudirlo ed elevarlo, "abbassandosi" a lui. Dalla narrazione appare invece che questa discesa si impone come necessità naturale al maestro stesso, proprio come il tramonto si impone al sole come movimento naturale. Non c'è altra scelta: solo tramontando si comprende ciò che si conosce e chi si è, e soltanto nella condivisione si esperisce se stessi e la propria conoscenza come tali. Vale anche per Nietzsche autore? Questa idea, espressa nello Zarathustra narrativamente in modo inedito, riprende anche una posizione di Nietzsche per cui la decadenza e il nichilismo sono iscritti nel destino dell'Occidente a partire dalle loro origini greche. Nietzsche rispoduce quindi con il proprio personaggio un concetto e attraverso la sua immagine lo rende vivo e significativo più di quanto la sua trattazione solo teorica non averbbe permesso. Ma Nietzsche non scambia la letteratura con filosofia, così facendo: fa della filosofia un'espressione eminente della letteratura e rende il concetto, che sussume sotto di sé l'universalità delle immagini, esso stesso un'immagine inconfondibile del pensiero.

Se al discendere, in quanto atto della vita naturale e conoscitiva, corrisponde un movimento opposto, quello del risalire, dell'*anabasis*, ecco che allora la dinamica oppositiva che qui è in gioco rivendica una comprensione che solo una ragione "circolare", ripetitiva e non deduttiva riesce a pensare. Il risalire è anzitutto una dinamica di liberazione[307] non meno difficoltosa del discendere: basti pensare al sesto libro della *Repubblica* in cui il mito della caverna racconta di come gli uomini si sono liberati dalle catene e sono risaliti alla luce del sole e della verità dal buio della caverna in cui erano imprigionati. Anche in questo caso, nel mito – nel racconto metaforico che Platone mette in bocca a Socrate –, la descrizione della risalita, la liberazione metaforica e fisica, ha a che fare con una lacerazione: si risale alla luce con estrema difficoltà, con dolore fisico agli occhi, in quanto si era abituati al buio della caverna. Si narra che la luce del sole durante la risalita sembra troppo forte (*Rep*. 515 c e 515 e), è faticoso perfino guardare le

[306] Il valore simbolico della discesa come movimento anche filosofico, cioè legato al tentativo di formulare un concetto in termini "logico"-linguistici, ritorna alla mente pensando ad un altro capolavoro della letteratura universale ovvero i dialoghi platonici. Nel *Teeteto* risuonano armonicamente le parole pronunciate da Euclide: «Allorché scesi [*katabaino*] al porto, […]» (*Teeteto*, 142 a); e anche nella *Repubblica*, il dialogo del Socrate impegnato nella determinazione concettuale della giustizia, l'attacco del dialogo è segnato dalle parole di Socrate:«Scesi al Pireo con Glaucone» (*Rep.* 327 a).

[307] La letteratura greca ha insegnato per prima la difficoltà della risalita, del ritorno a casa che è un "andare per", un ex-per-ire, im primiis di Ulisse che solo dopo venti anni dall'inizio della guerra di Troia e dopo numerose peripezie, fa ritorno nella sua Itaca; ma anche in altri testi fondamentali come la *Anabasis* di Senofonte, si narra un percorso avventuroso di "risalita" attraverso le imprese dei Diecimila mercenari sulla lunga via del ritorno a casa.

immagini riflesse nelle pozzanghere e negli specchi d'acqua (516 b). Nonostante a poco a poco ci si abitui alle cose illuminate, e poi alla luce diretta che le illumina, la risalita verso ciò che è totalmente illuminato non sembra avere una fine. Socrate racconta che, una volta liberi, coloro che erano prigionieri ritornerebbero di nuovo nella caverna. Al pari di Socrate, anche colui che è stato liberato viene minacciato nella caverna in quanto il suo sapere viene considerato come un pericolo per la "verità" o meglio per quella particolare *Weltanschauung* imperante nel suo mondo, in questo caso nella caverna. Ma la ridiscesa nella caverna, nonostante il dolore, sembra inevitabile affinché gli altri possano partecipare dell'esperienza di colui che è stato liberato, e affinché il liberato stesso si esperisca come tale.

L'analogia letterale del dolore fisico legato alla luce solare richiama quella metaforica della difficoltà di cambiare prospettiva e visione della realtà, che Nietzsche descrive nello Zarathustra. Zarathustra, come lo schiavo liberato della caverna descritta da Platone, sembra avere la difficoltà a insegnare il superuomo, l'eterno ritorno dell'uguale, le "dottrine" nuove per cui discende agli uomini. Tuttavia, a differenza dello schiavo liberato, lo Zarathustra "illuminato", non può che navigare nel nulla di verità svuotate di valore. Intende discendere dopo dieci anni di solitudine verso gli uomini per spezzare le catene dell'inganno e dell'illusione di possedere delle verità assolute, ma questo movimento distruttivo è accompagnato dalla consapevolezza di non creare niente di nuovo, solo di dar voce allo spazio già aperto dall'avvento del nichilismo. Forse il motivo per cui Nietzsche non caratterizza il suo personaggio tanto fisicamente, ma è maggiormente interessato a connotarlo narrativamente nello spazio delle nuove dinamiche di pensiero, è proprio mosso dall'impossibilità di sostituire a quelle vecchie, delle nuove formulazioni di valore. Zarathustra come spirito libero rappresenta la nuova figura del filosofo davanti alle sfide del pensiero moderno, il uale non oppone nuove verità, ma si muove all'interno del nichilismo stesso. L'attualità di Zarathustra consiste proprio nella capacità di esprimere il nichilismo nell'epoca della massima decadenza per Nietzsche. L'incomprensione non è tuttavia legata alla scrittura, ma ai valori caduti della decadenza. La scrittura non riesce infatti a superare questa situazione dell'ultimo nuovo, come scrive Nietzsche nello Zarathustra, ma la esprime soltanto.

A partire da Zarathustra si situa a nostro avviso uno spartiacque a livello teorico e narrativo nel pensiero di Nietzsche. Dalle idee sul linguaggio e sulla scrittura scaturite nei primi anni Settanta si passa alla messa i nscena nella scrittura di un personaggio che domina lo spazio del nichilismo e che conduce Nietzsche a ritornare sui temi toccati negli anni Settanta con occhi. Più che una continuità nel pensiero di Nietzsche Zarathustra segna i bruschi rivolgimenti e ripensamenti che i testi nietzscheani propongono. La rivisitazione delle opere mediane attraverso l'aggiunta di testi

e paratesti come sono le cinque nuove prefazioni, si compie non a caso proprio a partire da questi anni.[308] Zarathustra è annunciato come noto in un passo della *Gaia scienza*, ma ritorna nella metafora dello spirito nella prefazione di *Umano troppo umano*, che Nietzsche riscrive nel 1886. Nietzsche parla qui dello spirito libero e della sua missione. Come accadeva nello Zarathustra, la descrizione del movimento dello spirito libero sembra più interessante della sua caratterizzazione particolare. La vita dello spirito libero è infatti determinata non tanto dal percorrere una linea dritta della conoscenza che risale verso la verità. Si tratta invece di continui «prove e travestimenti», di illusioni e tentativi. Un movimento dialettico di salite e discese, di luci gettate dal futuro sul presente e sul passato e viceversa, come Nietzsche stesso fa capire nella *Prefazione* del 1886 a *Umano troppo umano I*:

«La nostra destinazione dispone di noi, anche se non la conosciamo ancora; è il futuro che dà la regola al nostro oggi. Posto che sia il problema della gerarchia quello di cui possiamo dire che è il nostro problema, di noi spiriti liberi: solo ora, nel meriggio della nostra vita, noi comprendiamo quanti preparativi, giri e rigiri, prove, tentativi e travestimenti il problema dovesse attraversare, prima di poter sorgere davanti a noi, e come noi dovessimo prima sperimentare nell'anima e nel corpo gli stati di miseria e di felicità più vari e contraddittori, come avventurieri e circumnavigatori di quel mondo interno che si chiama «uomo», come misuratori di tutto quel complesso di valutazioni, […] spingendoci in ogni dove, quasi senza paura, nulla sdegnando, nulla perdendo, tutto assaggiando, tutto purificando e per così dire setacciando dal casuale – per poter infine dire, noi spiriti liberi» (MA I, Prefazione 7, Vol. 4, Tomo II, p. 10).

Il destino dello spirito libero è quello allora di un'affermazione che passa per «tentativi e travestimenti», per scritture diverse, per stili molteplici. La prefazione come forma narrativa getta una luce diversa sulla lettura degli aforismi che compongono il libro "illuminista" per eccellenza. La nuova figura di intellettuale che viene qui tracciata non esclude il passato, ma ingloba tutto nel proprio cammino. Letto in questi termini lo spirito libero è una figura speculare a quella del saggio schopenhaueriano che si allontana misticamente dal mercato verso la montagna. Con Zarathustra lo spirito libero si prepara (e prepara i suoi lettori) invece ad una saggezza nuova: essa non diventa un tesoro esoterico, ma la comunicazione di tentativi, di vissuti, di esperimenti, non di dottrine. Nemmeno quella del super-uomo che insegnerebbe Zarathustra (cfr. Za I, Prologo 3, Vol. VI, Tomo I, p. 6) è una dottrina tout court: il superuomo è invece colui che sfida l'infinito generato dal nichilismo[309]. Certamente la nuova visione

[308] Cfr. su questo particolarmente: Gentili 1998, pp. 88 e segg.

[309] «Il discorso del superuomo rimanda alla trasformazione dell'uomo, che è un trasformare creando, affinché l'uomo, in quanto autore di questa trasformazione, si riconosca ancora in uno stato totalmente nuovo» Figal 2002, p. 134.

dell'uomo inserita nella *trans*-valutazione dei valori a cui Nietzsche fa più volte riferimento nelle ultime opere e che viene sì annunciata come opera già in *Al di la del bene e del male*, ma che infine, tra il 26 agosto e il 3 settembre del 1888, è ridimensionata in una trilogia a cui appartiene l'*Anticristo*, il *Crepuscolo degli idoli* e *Ecce Homo*, non accade se non a prezzo di una rottura secca, di un movimento che segna una lacerazione metaforica e fisica. Questa consapevolezza che associa il dolore al cambiamento, in senso letterale e metaforico, fisico e spirituale in un binomio che riporta alla mente peraltro la nota metamorfosi kafkiana di Gregor Samsa nel racconto omonimo, ha il suo centro nella fisiologia di Nietzsche, nel senso di un *logos* del corpo e della fisicità, protagonisti dell'esperienza umana. Zarathustra rappresenta colui che incarna la distanza tra "l'ultimo uomo" e il "superuomo", tra l'annuncio dell'evento epocale che è il nichilismo da parte dell'"uomo folle", al paragrafo 125 della *Gaia scienza* del 1882; Zarathustra è colui che ha il compito di diventare «poeta e scienziato in uno», come ha scritto Giorgio Colli.[310] Il superuomo che Zarathustra insegna non è allora un uomo dopo l'uomo, ma un uomo che *ritorna* ad essere umano troppo umano nello spazio nichilistico. Si tratta di un personaggio che viene espresso in un linguaggio il quale intende proporsi al di là del bene e del male. Dice infatti Zarathustra nel Prologo del libro:

«Vi scongiuro fratelli, *rimanete fedeli alla terra* non credete a quelli che vi parlano di sovraterrene speranze!» (Za I, Prologo 3, Vol. 6, Tomo I, p. 6).

Non verità metafisiche, dunque, ma dolore e consapevolezza che legano a questo distacco da «sovra terrene speranze» sono superabili e vivibili solo con una ragione in grado di ridire quei legami nel nulla imperante, nel momento dell'ultimo uomo, appunto. Nessun altro personaggio nietzscheano incarna letteralmente il senso di inattualità, di inadeguatezza nel proprio tempo, di *Unzeitgemäßsein*, che pervade tutto il pensiero nietzscheano meglio di Zarathustra. Come tale è il principale rappresentante della critica alla cultura tradizionale e primo esempio di nichilista completo, ma al contempo concentra stilisticamente la discesa verso la postmodernità, gli ultimi uomini, e veicola la comprensione di un'epoca nichilistica sullo sfondo della quale la scrittura diventa testimone di rotture e mancate connessioni di senso. La forma espressiva diventa centrale perché sostituisce al contenuto, diviene essa stessa il mezzo per condurre alla consapevolezza del nulla.

[310] G. Colli, Postfazione al III Volume della KSA, p. 660.

1.3 Passato e futuro in prospettiva extramorale

Il cambiamento totale, il superamento dell'autoscissione dell'ultimo uomo, può avvenire per Nietzsche attraverso una vera e propria trasformazione della cultura della decadenza che guarda al futuro. La storia, dalla seconda inattuale uno dei temi fondamentali della riflessione critico-culturale non solo contro lo storicismo imperante, non è la collezione di eventi secondo classificazioni oggettive, ma diventa per Nietzsche la narrazione delle varie interpretazioni storiche, l'invenzione del loro senso, la loro rivisitazione e introiezione. Il rinnovamento della filosofia, se esiste questo intento in Nietzsche, si colloca quindi sul piano di una reazione sì ai falsi miti della ragione, ma nella forma della loro espressione, cioè di come vengono alla luce attraverso nel linguaggio. Nietzsche mostra ai moderni che pensano di procedere, di andare in avanti, che tale movimento è solo apparente e che in realtà solo tramontando rimangono legati ad un'epoca di decadenza. La fede in un progresso si rivela nietzscheanamente una speranza antiquaria. Il confronto con il passato, con ciò che è alle spalle, è invece fondamentale per colui che intende vivere l'abisso del nichilismo dell'ultimo uomo fino in fondo.
Il progresso, comunemente inteso, è un obiettivo polemico per il Nietzsche del 1888; è il bersaglio del buon filologo, che si batte nella consapevolezza che

«Ciò che prima non si sapeva, ciò che oggi si sa o si potrebbe sapere – sta nel fatto che una trasformazione regressiva, un ritorno in qualsiasi senso e grado, non è affatto possibile. Se non altro noi filologi sappiamo questo. […] Si deve *andare avanti*, voglio dire un passo dopo l'altro più oltre nella décadence (- questa è la mia definizione del moderno «progresso»…). Si può intralciare questo sviluppo e, intralciandolo, arginare, concentrare, rendere più veemente e più improvvisa la degenerazione stessa: di più non si può» (GD 43 Scorribande di un inattuale, Vol. 6, Tomo II, p. 143; sottolineatura AL).

È chiaro allora che il maestro Zarathustra è la figura che si oppone non soltanto al filisteo moderno, ma anche a tutti i grandi profeti e filosofi del passato, e ad una cultura che crede alle opposizioni, cioè alla metafisica. Lo stile della narrazione nichilistica di Zarathustra, del suo tramonto permette una risalita, l'auspicato *Hinaufgehen* della cultura. Esso si concretizza con l'esperienza di Zarathustra stesso. Se è l'instabilità a costituire l'esperienza del filosofo nuovo, ecco tale posizione rovescia le visioni del mondo che poggiano su Dio, io e mondo, sulle vecchie idee metafisiche kantiane divenute verità, le mette in questione e in tal modo impone una nuova volontà di potenza: non da soggetto agente che ingloba eticamente i valori di un'epoca e di una ragione dominanti, ma da narratore e compositore di testi, di colui che in essi si ritrae per mostrare il volto delle molteplici maschere del proprio che diventa scrittura e narrazione

filosofica. Per realizzare questo compito il filosofo Nietzsche non può permettersi di rimanere su posizioni incondizionate, ma intesse un gioco nuovo a livello della sua scrittura: le citazioni e i rimandi che ogni volta provengono dal porsi davanti all'infinito, al nulla[311]. La necessità di creare un metodo di scrittura ha la sua controparte in quello di una lettura che sia in grado di corrispondere alle questioni sollevate da un testo siffatto. La difficoltà della nuova narrazione filosofica rimane non di meno sulla peculiarità della sua stessa interrogazione da riformulare in nuove categorie di pensiero e di linguaggio: il filosofo si chiede sempre qualcosa di "noto", come ad esempio l'idea del tempo, di cui chiede Agostino nel libro 11 delle *Confessioni*. Anche in Nietzsche tale interrogazione diventa questione per il fatto che essa corrisponde ad un istinto che ne smaschera ogni apparente giustificazione metafisica. Così Nietzsche concepisce il processo conoscitivo, come scrive nella *Gaia scienza:*

«Il noto, vale a dire: ciò a cui siamo abituati da non meravigliarcene più, la nostra vita di tutti i giorni. […] Il nostro bisogno di conoscere non è appunto questo bisogno di cose note? […] Non potrebbe essere l'istinto della paura a comandarci di conoscere?» (FW 355, Vol. 5, Tomo II, p. 223).

L'istinto alla conoscenza deriva quindi dal timore dell'ignoto. La domanda sul noto pone altre domande in una catene interrogativa che è il testo filosofico ad enucleare. Una volta scoperto che dietro ogni domanda ci sono altre domande, che dietro il bisogno di cose noto c'è un istinto che spinge a trovare sicurezze, molla di ogni conoscenza, che ne è della conoscenza stessa, della verità e del suo valore? Lo spirito libero ha il compito di introdurre questo scuotimento, questa agitazione perturbante del pensiero, ma soprattutto di esprimerlo. La conoscenza decade dal piedistallo della sua intoccabile logicità, non è più l'approdo sicuro e diventa invece *la* questione del filosofo Zarathustra, personaggio e protagonista dell'annuncio del superuomo, che mette in campo l'esperienza di una finzione. Lo spirito libero è il personaggio che si contrappone certamente alla figura del "contemplativo"[312], all'uomo teoretico inaugurato da Socrate[313], ma

[311] Il filosofo ha a che fare quindi con un movimento duplice: da un lato, egli stesso è l'andare e venire del pensiero, il salire e scendere come si diceva, che presuppone un'elasticità non soltanto metaforica, ma anche fisica; dall'altro, il filosofo nuovo *è* questa stessa dinamicità, il movimento fisico mette in crisi anche la comprensibilità quotidiana del mondo, trasponendo l'orizzonte di comprensione della realtà su uno spazio nuovo ed inesplorato, talvolta doloroso perché diverso, altro da sé e dalla familiarità col proprio mondo. Per questo motivo forse all'immagine del filosofo maldestro e impacciato, inadeguato nel suo aver che fare con il mondo che lo circonda, si accompagna spesso una buona dose di ilarità e facile giudizio da parte della moltitudine che lo osserva. Ma ciò non riguarda un individuo in particolare, quanto piuttosto la filosofia come pratica del pensiero nella sua totalità: la strana narrazione che la filosofia mette in atto, con il suo ovvio domandare, il suo cogliere aspetti caratterizzati da un'apparente ovvietà, pone quelle domande che si innalzano su un livello diverso rispetto alla quotidianità, ma solo per tornarvi con rinnovata curiosità.

[312] L'uomo – scrive Nietzsche nella *Gaia scienza* – si è trasformato in uno «spettatore» della propria vita, in un «*contemplativo*"». Ciò significa che la condizione dell'uomo moderno è quella di non fare più «tutto il

tuttavia era ancora colui che non riusciva a dire l'ultima parola. Zarathustra stesso è il protagonista di una narrazione che non prende Nietzsche a modello filosofico, ma contrappone ed espone lo stato d'animo dell'ultimo uomo, mette in gioco citazioni e stili per poi non prenderli sul serio in un collage di scritture che scaturiscono dall'evento fondamentale di cui parla l'uomo folle nella *Gaia scienza*:

«Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso! Come ci consoleremo, gli assassini di tutti gli assassini? Quanto di più sacro e di più possente il mondo possedeva fino a oggi si è dissanguato sotto i nostri coltelli – chi detergerà da noi questo sangue? Con quale acqua potremmo lavarci? Quali riti espiatori, quali sacre rappresentazioni dovremo inventare?» (FW 125, KSA 3, 480 e segg; Vol. V, Tomo 2, pp. 150-151)

Il contesto in cui si muove lo spirito libero è dunque ancora quello della decadenza, della fine delle verità assolute, dell'idea di cosa in sé, della duplicità metafisica tra fenomeno e noumeno, tra anima e corpo. La sfida dello spirito libero sta quindi nella capacità e nel tentativo di «imprimere l'essere al divenire» (NF 1885-87, 7 [54], Vol. VIII, Tomo I, p. 297), di produrre quelle forme narrative ed espressive del divenire in forme diverse che valgono all'interno di un prospetticismo di fondo. La sfida narrativa della filosofia nietzscheana è quella di tentare di comprendere il caos come fenomenalità assoluta, a cui imprimere di volta in volta delle interpretazioni, delle strutture derivanti dall'organizzazione, provvisoria e contestuale, del caos stesso. Lo spirito libero, e più ancora Zarathustra, è un artista-filosofo, narratore di eventi e collezionista di citazioni, di rimandi senza contesto, ma più di ogni è qualcuno che è «*abituat[o] alle menzogne*» (JGB 192, KSA 5, 113; Vol. VI, Tomo 2, p. 91). Ecco che, come già lo scritto del 1873 decretava, la menzogna e la verità non devono intendersi in senso morale. Le menzogne artistiche sono da questo punto di vista delle maschere di una realtà che muta costantemente e altrimenti inaccessibile.

Nella *Nascita della tragedia* del 1872 Nietzsche parlava della differenza tra l'artista e l'uomo teoretico in questa direzione. Nietzsche affina tale distinzione sulla scia di quella extramoralità che si diverrà sempre più importante, fino a diventare una genealogia della morale e i lprogetto di una trasvalutazione annunciata già nel 1886. Se infatti il socratismo, cioè la decadenza iniziata con l'impostazione dialettica della filosofia socratica affonda le sue radici nell'idea per cui «il pensiero [è] in grado non solo di conoscere, ma addirittura di correggere l'essere», ecco che

mondo eternamente crescente di valutazioni, colori, pesi, prospettive, serie graduali, affermazioni e negazioni» FW § 301, Vol. V, Tomo 2, pp. 175-176.

[313] Come personaggio, «Zarathustra è il Socrate di Nietzsche, il suo controprogetto». Figal 2002, p. 130.

Nietzsche considera la scienza, almeno nei primi anni Settanta, come l'ambito il cui scopo è quello di «far apparire l'esistenza comprensibile e pertanto giustificata» (GT 15, Vol. III, Tomo I, p. 99). L'arte non ha tanto il ruolo di mostrare i limiti del sapere, quanto di essere essa stessa «intenzione della scienza». Nietzsche tratteggia così un modello di comprensione e di narrazione in cui tanto l'arte quanto la scienza si adoperano per il raggiungimento dello stesso scopo che è quello di offrire interpretazioni – menzogne, rispetto alla dominante idea di verità che è solo un giudizio di valore – del mondo. Scienza e arte si coappartengono da questo punto di vista. La distinzione tra artista e scienziato consiste in una saggezza in più che l'artista mostra di possedere rispetto allo scienziato, ovvero quella di mantenere i veli sopra la dea verità, di scrivere metafore e immagini al posto di concetti. L'artista è un mediatore e comunicatore della verità in quanto è consapevole del fatto che essa è mutevole e sfuggente. La ricerca di ciò che l'uomo non è in grado di scoprire, lo porta a riformulare i suoi enigmi. Il desiderio di scoprire, di svelare tipico dello scienziato, rimane alla fine un movimento molto più statico della posizione dell'artista e-statico, che si mantiene all'interno della fenomenalità, ma che per definizione trascende il momento dell'essere, di ciò che consiste, per tentare di cogliere il divenire.

1.4 Aforisma e autobiografia

Nelle opere cosiddette illuministe, inaugurate da *Umano troppo umano I*, l'arte rimane a ben vedere una questione centrale. Nietzsche si concentra ancora sulla duplice natura dello scienziato e artista, ma approda nondimeno ad una nuova consapevolezza anche narrativa: l'uso dell'aforisma, con *Umano troppo umano I*, è l'indicazione di un movimento di pensiero che è tutt'uno con la sua forma e che riflette nel piano della scrittura il difficile rapporto tra scienza e arte[314].

"Aforisma" è un termine che deriva dal greco, (ἀφορίζειν *aphorizein* è un verbo che significa "definire", "delimitare precisamente", in cui è forte il sostantivo ὅρος, *hóros*, limite, da cui anche orizzonte) inizialmente utilizzato nella medicina antica. Il ponte che proietta l'aforisma dalla scienza alla letteratura è Montaigne e, in generale, la moralistica francese, ma diventa opera d'arte a tutti gli effetti con Baltasar Gracian (*Oráculo manual* del 1637-53). La Rochefoucauld lo utilizza come forma narrativa per la raccolta di *Réflexions ou Sentences et Maximes* (1678), ma diventa fondamentale nell'illuminismo di Diderot[315] e Chamfort. Lichtenberg, la Romantik di

[314] Sulla "filosofia della scienza" nel pensiero nietzscheano, si veda il recente volume collettaneo: Heit 2010.

[315] Su questo, in modo approfondito, cfr. Starobinski 1991.

Novalis, Friedrich Schlegel e Goethe[316] mettono in evidenza la mancanza di confini e di generi per questa forma di narrazione, la quale non perde nei secoli la sua particolare connotazione ai confini della letteratura: distinguendosi dall'interno dal frammento o dalla sentenza, per esempio, e dall'epigramma, dall'esterno[317]. Grazie alla sua brevità, che va da una frase ad un periodo circoscritto, l'aforisma è un testo che non diventa essay, ma concentra non di meno pensieri, massime e sentenze che delimitano un contesto soggettivo in cui si compie senza residui il pensiero di un autore in maniera secca e coincisa e (apparentemente) diretta. Il ricorso all'aforisma non è sentito negativamente nemmeno da coloro che scrivono autobiografie, come sottolinea Battistini quando afferma: «A parte l'indole costituzionale dello scrivere, che è sempre un atto autoritario e prescrittivo in quanto irrigidisce il fluire della vita, l'incedere gnomico vale a sublimare le tendenze particolaristiche, quasi fosse un gesto pudico di cui ci si avvolge per bilanciare l'esibizione del proprio io»[318].

Blanchot ha messo in risalto proprio questi aspetti in relazione a Nietzsche e al suo modo di scrivere, nel saggio *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*[319]. La parola frammentaria tollera il paradosso e ignora la contraddizione: così avviene quel processo di letteralizzazione che la filosofia ha subito con Nietzsche. Blanchot mostra che, ammesso che si possa riscontrare in Nietzsche un discorso continuo, Nietzsche non se ne accontenta: anche se degli aforismi possono riferirsi a tale discorso, è altrettanto evidente che tale discorso è già da sempre superato da Nietzsche: «più che esporlo, [Nietzsche] lo presuppone allo scopo di parlarne più lontano, secondo un linguaggio tutto diverso, non più quello del frammento, della pluralità, della separazione»[320]. La parola frammentaria di cui parla Blanchot a proposito di Nietzsche è l'aforisma in cui ha molto da dire il silenzio che circonda la parola e che provoca l'interpretazione come per riempire il vuoto che la sua brevità crea attorno a sé.

Nietzsche concepisce l'aforisma in tali termini, allorché, rintracciando una sorta di definizione non nella prima raccolta *Umano troppo umano I*, bensì in un'opera più tarda, in cui l'uso dell'aforisma muta nuovamente e consapevolmente, si legge:

«Modellato e fuso con vigore, per il fatto che viene letto non è ancora „decifrato"; deve invece prendere inzio la sua interpretazione […] » (GM Prefazione 8, KSA 5, 255; Vol. VI, Tomo 2, p. 11).

[316] Per uno studio sistematico, ancora istruttivo, su questi temi cfr. Neumann 1976.
[317] Meyer 1995, p. 73 e segg.
[318] Battistini 1990, p. 176.
[319] Blanchot 1969.
[320] Ivi, p. 207.

Nella *Prefazione* al testo *La genealogia della morale*, si parla della natura complessa dell'aforisma, della necessità di una vera e propria tecnica dell'interpretazione. L'aforisma presuppone un'«arte dell'interpretazione», dato che deve essere «decifrato». Questa forma di scrittura rappresenta per Nietzsche la condensazione di un pensiero non diretto, ma che si rivolge al lettore che deve essere in grado di sciogliere i nodi interpretativi che contiene, grazie ad una tecnica dell'interpretazione[321].

L'uso dell'aforisma in *Umano troppo umano I* sembra invece ancora il segnale di un "illuminismo", il quale tuttavia, proprio come gli aforismi che lo esprimono, è provocatorio e non consiste nella fede in una ragione ominsciente. Una tale fede sarebbe stata espressa in maniera più adeguata da altre forme narrative. Se Nietzsche avesse voluto rappresentare i propri pensieri in tal senso, avrebbe scelto la scrittura di un trattato e non di aforismi. Il trattato rappresenta la volontà ben precisa di collegare un'ideale di moralità con uno di scientificità. Almeno nel caso della filosofia. Questa particolare relazione di pensiero e narrazione, e più oltre di moralità e scientificità, è stata mostrata molto bene da Battistini, che analizza una tale scrittura nell'opera cartesiana *Le discours de la méthode*. Qui – sostiene Battistini –,

«con un'insistenza quasi martellante, si ribadisce a ogni pagina il proposito di riformare soltanto *i propri pensieri* e di costruire un sistema speculativo *assolutamente privato*».[322]

Gilson, che aveva proposto il titolo *Traité de la méthode* per la forma narrativa dell'opera, ha parlato per Descartes di un atteggiamento originale, per il fatto di voler trasporre il metodo morale dello stoicismo nel metodo scientifico sotto forma di trattato sul metodo. Ma non solo: se infatti l'unico possesso personale sono i propri pensieri, ecco che l'autoconoscenza – fondante cartesianamente tanto per il sé pensante che per la scienza – trova sostegno nell'idea della propria unicità, singolarità. Con Descartes siamo davanti ad un'autobiografia filosofica e intellettuale,[323] che lascia al lettore la libertà dell'interpretazione, in questo caso, di quella conoscenza delle fondamenta scientifiche che altro non sono che la conoscenza "vera" di se stessi.[324]

---

[321] È lecito, a nostro parere, tradurre "Kunst" con tecnica anziché arte in italiano, data la derivazione greca *techné* che ingloba entrambi i significati distinti nelle lingue moderne. Tale idea non sarà sfuggita al Nietzsche filologo classico…

[322] Battistini 1990, p. 44, corsivo A.L.

[323] Su questa posizione insiste particolarmente Battistini nel saggio *I simulacri di Narciso*, cfr.Battistini 1990, pp. 40 e segg. Sull'autobiografia intellettuale come forma narrativa in relazione alla filosofia di Nietzsche cfr. il prossimo capitolo.

[324] Battistini sostiene acutamente che: «Basterebbe leggere il *Discorso del metodo* tenendo in filigrana le direttive le direttive degli *Esercizi spirituali* per trovare, in versione secolare, un modello autobiografico disciplinato da un analogo esame di coscienza». Battistini 1990, p. 45.

L'aforisma infrange la sciurezza dell'impianto di scrittura personale e scientifica. Lo psicologo morale *à la* Nietzsche rompe l'apparente solidità di queste fondamenta del sé e si percepisce più vicino allo storico naturale, come Nietzsche si descrive in *Al di là del bene e del male* (cfr. il capitolo sulla *Storia dei concetti morali*). In termini di storico naturale Nietzsche concepisce se stesso in maniera diversa dallo storico classico di ispirazione storicistica. Questa concezione, presente nelle opere dopo lo Zarathustra in modo particolare, vede anche la modificazione dell'aforisma. Esso subisce come variazioni significative, dilatandosi nella pagina, facendo comparire più volte la prima persona singolare, un "ich" che fa da elemento di disturbo per il lettore e la sua interpretazione. *Umano troppo umano I* ed *Aurora* non centravano tale obiettivo fino in fondo, lasciando intendere sì il ruolo centrale della sensazione come istanza altroa rispetto alla ragione metafisica, ma è solo con *Zarathustra* che Nietzsche arriva ad una nuova formulazione narrativa in grado di esprimere lo sfondo nichilistico che annulla la metafisica. Lontani dalla forma del trattato, vicini alla poesia, Zarathustra rappresenta tale personaggio del nulla. Lo sfondo nichilistico è tuttavia elitario: *Così parlò Zarathustra* è un libro «per tutti e per nessuno», in quanto Zarathustra corrisponde ad una filosofia del risveglio, del mattino, da un lato, e ad una filosofia, dall'altro, di colui che è in grado di compierla nella misura in cui ha un destino. Il destino di Zarathustra non è l'ascesa e il raggiungimento di un valore, di un sé sicuro che diventa fondamenta di se stesso e del sapere nuovo, ma piuttosto quello del tramonto, della fine, del nulla. In tale direzione indicano anche le parole de *Il convalescente*:

«Io dissi ciò che dovevo dire, io mi infrango sulle mie parole: così vuole la mia sorte eterna –, come un araldo io perisco! È venuta l'ora che colui che tramonta benedica se stesso. Così – finisce il tramonto di Zarathustra» (ZA III, Il convalescente, Vol. VI, Tomo I, p. 270).

Ma se Zarathustra tramonta, se l'io diventa parola e in essa si esaurisce, come può identificarsi Zarathustra con il filosofo del mattino? Se è l'incarnazione più che metaforica fisica dello spirito libero, come può essere anche colui che discende naturalmente?

Zarathustra è il filosofo della rinascita e della risalita, come abbiamo visto, come il sole sorgente. Quano decide di scendere agli uomini e di essere «colui che insegna l'eterno ritorno» (Za III Il convalescente, Vol. VI, Tomo I, p. 270). A proposito di Zarathustra Nietzsche scrive in *Ecce Homo* che l'eterno ritorno è infatti la «concezione fondamentale della sua opera» (EH Così parlò Zarathustra 1, Vol. 6, Tomo III, p. 344). Parole e concetti come "io", "ideale", "morale", o coppie di opposti come "bene" e "male", "verità" e "menzogna" o le correlazioni logiche di "causa" e "effetto" si svuotano del loro senso e necessitano di essere descritte in forme di narrazione diverse. Tali forme sono legate ad un movimento dello sguardo, ad una nuova

prospettiva *teorica* – in senso etimologico – sulla realtà che diventa anche nuovo sguardo narrativo, a quei movimenti dolorosi e scomodi che implicano la trasformazione di se stessi. Per questo motivo Zarathustra rappresenta il nuovo filosofo, per Nietzsche, che in *Al di là del bene e del male* lo descrive come

«l'uomo del domani e del dopodomani, che si è trovato in ogni tempo in contraddizione con il suo oggi» (JGB 212, Vol. 6, Tomo II, p. 120),

ma è anche – in ragione di questa situazione – il personaggio del nulla, dell'orizzonte nichilistico che non trova ulteriore sviluppo se non attraverso la riscrittura dei propri scritti, dall'aforisma alla parodia di sé, a cui Nietzsche approderà con *Ecce Homo*.

2 Filosofia e scrittura di sé

2.1 L'autoconfessione del filosofo

La lettura di un testo evoca in generale un'esperienza ovvia, quella della presenza dell'autore nel suo testo. Tale presenza, intesa metaforicamente, accade in modi diversi, molto spesso diretti da varie strategie messe in atto dall'autore stesso: il lettore viene chiamato ad ascoltare l'autore attraverso espressioni o personaggi-chiave se non addirittura attraverso il narratore, molto spesso identificabile con le idee dell'autore. La questione della presenza dell'autore in un testo ha a che fare con la natura del testo stesso. Nel caso di testi filosofici si tratta di narrazioni particolari, che necessitano di essere interpretate, ma in cui la voce dell'autore, pur sempre riconoscibile, accompagna la lettura in maniera costante. Tali testi sono solitamente il risultato di sistemi filosofici costruiti secondo le regole di una logica che prende distanza dalla vita dell'autore stesso, il quale è tuttavia sempre anche narratore e regista dei pensieri scritti: la kantiana *Critica della ragion pura* o la hegeliana *Scienza della logica* lasciano trasparire ben poco della vita dell'autore, ma rimane fuori da ogni dubbio la presenza di quest'ultimo nel testo almeno in termini di regista omnipresente.

Nella prima parte di *Al di là del bene e del male*, intitolata *Von den Vorurtheilen der Philosophen*, Nietzsche focalizza la sua attenzione sulle modalità con cui i filosofi costruiscono i loro testi. Il filosofo è davvero colui che scrive guidato dalla logica oppure mette anche la propria vita per iscritto sebbene in modo indiretto? In che misura è consapevole il filosofo di questo indiretto scrivere di sé? A partire da queste domande, Nietzsche focalizza la sua

attenzione sulla trattazione della scrittura filosofica e dei fondamenti che tale scrittura avrebbe. Nietzsche parla di tali fondamenti in termini di pregiudizi. Uno studio sull'autobiografia intesa come modello di scrittura anche filosofica, non può prescindere dall'esame di questo termine. Se si pensa infatti al legame tra storia e scrittura, il pregiudizio diventa il medio di una ricostruzione di qualcosa che è avvenuto nel passato e che, nel senso dell'ermeneutica di Schleiermacher, ad esempio, si basava sul presupposto per cui il vero significato di qualcosa può essere compreso soltanto in riferimento al suo modello originario. Il senso di pregiudizio che usa Nietzsche appare tuttavia diverso. Non è tanto la ricerca di un modello di verità più originario, quanto piuttosto l'idea che esista una pratica, un'abitudine che guida la scrittura filosofica.

Gadamer ha mosso in questo secolo delle obiezioni significative al principio di verità promosso dall'ermeneutica di Schleiermacher[325]. Nella sua opera fondamentale del 1960, Gadamer ha gettato le basi dell'ermeneutica filosofica contemporanea, mettendo in luce come la restaurazione del passato risulti in realtà un'illusione ed ha indicato come tale ricostruzione debba essere rivista nella prospettiva di un'integrazione tra passato e presente. Se l'ermeneutica tradizionale era condizionata dal miraggio dell'oggettività e quindi non riconosceva pienamente il carattere storico del comprendere[326], ecco che il carattere di una pre-comprensione, che Gadamer riprende dalla fenomenologia heideggeriana, fornisce il senso di ciò che deve essere interpretato.

In questa costellazione di pensieri Gadamer approda così ad un'interessante e fruttuosa concezione dell'interpretare: l'interpretazione non è altro che la messa alla prova della legittimità della propria pre-comprensione, del pregiudizio in senso positivo, nel rapporto che di volta in volta si istituisce con il passato, rendendosi disponibili a lasciarsi dire qualcosa dal passato, ma senza la pretesa di ricostruirlo come vero. Il circolo ermeneutico – ovvero il ritorno della pre-comprensione sulla comprensione e quindi, anche, della propria autocomprensione – intende la funzione del pregiudizio in un contesto eminentemente positivo. Con l'Illuminismo il pregiudizio era stato invece degradato, in quanto frutto di precipitosità o abdicazione ad un principio di autorità. Già Thomaisuis nelle sue *Lectiones de praeiudiciis* (1689-90) e nella *Einleitung der Vernunftlehre* (cap. 13, §§ 39-40) distingueva già i pregiudizi dovuti al riguardo per l'autorità (menschliches Ansehen) e dovuti alla precipitazione (Übereilung). Gadamer riprende la distinzione di Thomasius nella parte di *Verità e metodo* dedicata a *Lo screditamento del pregiudizio dell'illuminismo* ed aggiunge:

[325] In relazione alla critica della storicità e alla posizione della storicità nell'ermeneutica gadameriana cfr. Gander 2007 e Crescenzi 2007.

[326] Gander 2007, in particolare pp. 105-110.

«Se si segue lo sviluppo della dottrina illuministica sui pregiudizi […], essa trova anche nel campo ermeneutico il suo terreno ideale di applicazione. La critica dell'illuminismo di rivolge in primo luogo contro la tradizione religiosa cristiana: [l'Illuminismo] si propone di capire la tradizione giustamente, e cioè *senza pregiudizi e razionalmente*».[327]

È possibile non avere pregiudizi? Estremizzando la posizione illuminista si potrebbe dire, ad esempio, che anche l'illuminismo risponde esso stesso, dopo tutto, ad un principio di autorità, che è la ragione, e che il pregiudizio illuministico è per l'appunto quello di non avere pregiudizi.[328] La negatività del termine pregiudizio, in termini di giudizio infondato, deriva dunque dall'illuminismo. Nel linguaggio comune si intende infatti la parola "pregiudizio" come un giudizio pronunciato prima di aver effettuato un esame completo e definitivo di tutti gli elementi rilevanti, ma questo non significa che necessariamente questo giudizio sia falso o infondato. Se l'oggettività rimane un miraggio, un'illusione, ecco che l'elemento soggettivo e il suo passato avranno un peso fondamentale nella formulazione di un giudizio. In quanto essere finito, l'uomo è sempre inserito in un orizzonte di pregiudizi. Anche la formulazione kantiana, che apre il saggio *Beantwortung auf die Frage: Was ist Aufklärung?* del 1784 e che recita: abbi il coraggio di servirti del tuo proprio intelletto, si collega alla negatività del peso di una tradizione che schiacciava la ragione sulla tradizione. Un bilanciamento tra illuminismo e tradizione è uno degli intenti gadameriani che si scoprono leggendo *Verità e metodo*. In un senso più concreto ciò significa che l'uomo fa sempre parte di una tradizione e quindi di una comprensione anticipatrice di ogni altro giudizio che può essere formulato nel contesto storico-culturale generale e familiare-particolare di appartenenza.

La filosofia che si interroga sui fondamenti del giudizio non può rimanere esente dal considerare i pregiudizi in quest'ottica. Questa considerazione era già di Platone allorché Socrate, in Politeia VI, si interroga sulla differenza tra i geometri e i filosofi e approdava alla conclusione per cui questi ultimi non utilizzano semplicemente i pregiudizi, le *hypotésis*, da cui dedurre giudizi, ma le mettono radicalmente in questione.

Nietzsche non sfugge a questa stessa tradizione filosofica e riprende con sfaccettature proprie il motivo di fondo in *Al di là del bene e del male*. L'accento che Nietzsche pone nella sua critica ai *Vorurteilen* dei filosofi passati in apertura dell'opera, permette di compiere un passo ulteriore nella comprensione dei pregiudizi e si muove nella direzione, questa la nostra tesi interpretativa, da un lato della loro necessità in quanto fisiologicamente determinati, quanto però, dall'altro,

[327] Gadamer 1960, p. 561-563.

[328] Già Gadamer affronta questo problema, in coda alla sua interpretazione del circolo ermeneutico heideggeriano. Cfr. Gadamer 1960, pp. 559-561.

della loro inconsapevole contingenza. In altre parole Nietzsche mostra come i pregiudizi siano spesso dei vettori del pensiero tanto inconsapevoli, quanto premesse indiscutibili del ragionare filosofico. Proprio a partire da tale consapevole inconsapevolezza, Nietzsche intende ridescrivere nelle cinque parti di *Al di la del bene e del male* una nuova filosofia, un nuovo modello di scrittura filosofica in cui si vengono interrogati i pregiudizi in termini di distinzioni, di giudizi formulati deduttivamente da una logica che si pensa al di là di bene e male. Nietzsche ribalta questa concezione mettendo in luce come invece l'idea di non avere pregiudizi risulti un pregiudizio essa stessa e tenta di smascherare le premesse di ogni filosofare e ragionare a partire dall'istintualità, da categorie cioè che stanno fuori da ogni dimensione metafisica, morale o razionale e conscia.

A ben vedere la questione dei fondamenti del ragionamento muove per Nietzsche ancora una volta da un contesto che abbiamo già incontrato: il legame vincolante del linguaggio che esprime i pensieri. Nietzsche articola il suo ragionamento non tanto criticando una determinata concezione filosofica rispetto ad un'altra, una visione del mondo rispetto ad altre. Nietzsche non si pronuncia in queste pagine, a differenza di altri luoghi e testi critici, contro delle idee filosofiche particolari, né contro uno specifico filosofo. Il ragionamento che Nietzsche articola riguarda invece le modalità attraverso cui un testo filosofico in generale viene a prodursi ed i fondamenti su cui riposa questo processo di scrittura apparentemente ovvio. Il discorso nietzscheano risulta quanto mai interessante per il fatto che le basi ed i presupposti tradizionali di ogni filosofia, i punti di partenza abituali di ogni discorso filosofico, vengono rimessi in gioco alla luce della loro costituzione linguistica prima ancora che teorico-filosofica. La filosofia si configura dunque come una forma di scrittura il cui carattere essenziale è quello di avvalersi di una logica e una dialettica solo apparentemente oggettive e indiscutibili, ma che invece poggiano su punti di partenza nascosti dal linguaggio, dalle sue dinamiche spesso inconsce e derivate dall'istinto, dai valori morali.

Se tale posizione era già stata messa in risalto in generale in vari testi nietzscheani e con modalità espressive che vanno dall'aforisma al poema, è con la prima parte di *Al di là del bene e del male* che si apre la questione del rapporto tra autore e testo filosofico. Questa stessa argomentazione critica necessita di essere definita non tanto in una trattazione filosofica, che ricadrebbe nella critica che Nietzsche muove all'oggetto della sua discussione, ma piuttosto attraverso una psicologia che si definisce al di là di bene e male, come Nietzsche scrive nel paragrafo 23 che chiude la prima parte dell'opera. Si tratta di una psicologia che deve diventare prima di tutto «la strada per i problemi fondamentali» (JGB 23, KSA 5, 38; Vol. VI, tomo 2, p. 29), giacché – per riprendere un altro famoso passo di *Aurora* – «tutta la nostra cosiddetta

coscienza è un più o meno fantastico commento di un testo inconscio, forse inconoscibile, e tuttavia sentito […]» (M 119, KSA 3, 113;Vol. V, Tomo 1, pp. 91-92). Da questa angolazione Nietzsche potrebbe apparire il più grande illuminista che intende rischiarare le tenebre dell'incoscio e condurre la filosofia ai veri problemi.[329] La filosofia, in termini di ridescrizione "psicologica" del rapporto tra autore e testo filosofico e trattazione dei problemi mal affrontati nel passato dalla filosofia stessa, necessita per Nietzsche di un atteggiamento più che razionale: extra-morale ovvero di porsi al di là di bene e male. La filosofia dovrebbe cioè comprendersi a partire da una critica al «problema della verità», che si configura come lo scopo supremo del pensiero metafisico dominante. La filosofia fino a Nietzsche diparte da una «credenza fondamentale dei metafisici» ovvero «*la credenza nelle antitesi dei valori*» (JGB 2, KSA 5, 16; Vol. VI, tomo 2, p. 3). Il pensiero metafisico si fonda dunque su valori antitetici puri che solo in una seconda istanza vengono attribuiti alle cose. Nietzsche intende rovesciare questa concezione per mostrare che le

«antitesi dei valori, sui quali i metafisici hanno stampato il loro suggello, non sono che apprezzamenti pregiudiziali, prospettive provvisorie, ricavate per di più, forse da un angolo, forse dal basso in alto» (JGB 2 KSA 5, 16; Vol. VI, tomo 2, p. 3).

O, come si legge nella seconda parte dell'opera dedicata allo *Spirito libero*, non siano che

«gradi di illusorietà nonché, per così dire, ombre e tonalità complessive, più chiare e più oscure, dell'apparenza» (JGB 34, KSA 5, 52; Vol. VI, tomo 2, p. 42).

L'opposizione tra verità ed errore è il prodotto di un giudizio che si offre sul piano morale e che mette in una luce negativa l'errore [330]. La valutazione della verità, velata da un tale giudizio, fa sì che un testo filosofico venga ad essere considerato come il risultato di una «dialettica fredda, pura, divinamente imperturbabile», la quale costituirebbe la punta di diamante di un «autonomo sviluppo» del filosofo stesso.
In realtà la filosofia è qualcosa di diverso per Nietzsche: essa mostra una connessione profonda tra l'autore e il suo testo. In fondo un testo filosofico è il risultato di

[329] Questa la tesi di Neymeyr 2012.
[330] Sull'origine del prospettivismo nel giudizio ha indagato Carlo Gentili in una conferenza dal titolo "*Mein Urtheil ist mein Urtheil": le radicii kantiane del prospettivismo i nNIetzsche*, Bologna marzo 2012.

«Una tesi pregiudizialmente adottata, un'idea imprevista, una „suggestione", per lo più un desiderio interiore per lo più reso astratto e filtrato», che poi «viene sostenuto da costoro [i filosofi] con ragioni posteriormente cercate» (JGB 5 KSA 5, 19, Vol. VI, tomo 2, p. 9)

La giustificazione di un pensiero, o per meglio dire la sua ricostruzione logico-linguistica, accade sempre a posteriori, le ragioni logiche prendono piede una volta che gli impulsi vitali abbiano stabilito la loro gerarchia e che uno di loro si sia imposto sugli altri. Gli impulsi vitali non badano a distinzioni tra vero e falso. Come già Nietzsche scriveva in un appunto del 1875,

»Die Natur scheint es nicht darauf angelegt zu haben, uns überall sogleich zur Wahrheit zu führen; sie bedarf, scheint es, zeitweilig der Irrthümer. Daß Irren etwas Menschliches ist, genügt noch nicht um das Dasein zu verdächtigen. Erst wo der Irrthum moralisch wird, die Lebensauffassung vergiftet, wird er bedenklich« (NF Estate 1875, KSA 8, 131)[331].

La volontà di logica risulta a questo punto la maschera con cui una certa filosofia si vorrebbe invece presentare come "pura". Tale maschera, una volta scoperta, permette di comprendere come il pensiero filosofico sia il risultato di una lotta di impulsi fisiologicamente e moralmente connotabili e travestiti da una parvenza di oggettività in un soggetto scrivente, nell'autore. Per questo motivo Nietzsche non accetta di connotare «l'impulso alla conoscenza» «come padre della filosofia» (JGB 6 KSA 5, 19; Vol. VI, tomo 2, p. 8). La conoscenza, si leggeva ancora in un appunto del 1880, è essenzialmente apparenza (NF 6 [441], KSA 9, 312):

«Was ist also Erkenntniß? Ihre Voraussetzung ist eine irrthümliche Beschränkung, als ob es eine Maaßeinheit der Empfindung gebe; überall wo Spiegel und Tastorgane vorkommen, entsteht eine Sphäre. Denkt man sich diese Beschränktheit weg, so ist Erkenntniß auch weggedacht — ein Auffassen von „absoluten Relationen" ist Unsinn. Der Irrthum ist also die Basis der Erkenntniß, der Schein. Nur durch die Vergleichung vieler Scheine entsteht Wahrscheinlichkeit, also Grade des Scheins». NF 6 [441] Herbst 1880, KSA 9, p. 312.

È in tale contesto che Nietzsche riprende in considerazione la sua concezione del linguaggio e della verità. L'appunto continua dicendo:

«— Ebenso ist die Sprache eine angebliche und geglaubte Basis von Wahrheiten: der Mensch und das Thier bauen zunächst eine neue Welt von Irrthümern auf und verfeinern diese Irrthümer immer mehr, so

[331] E dieci anni dopo, Nietzsche scrive che la verità è essa stessa «una specie di errore» (NF, 34 [253], KSA 11, p. 506).

daß zahllose Widersprüche entdeckt werden und dadurch die Menge der möglichen Irrthümer verringert wird, oder der Irrthum weiter getrieben wird. „Wahrheit“ giebt es eigentlich nur in den Dingen, die der Mensch erfindet z.B. Zahl. Er legt etwas hinein und findet es nachher wieder — das ist die Art menschlicher Wahrheit» (Ivi, KSA 9, p. 312).

Ecco che il legame tra linguaggio e conoscenza riporta a considerare ciò da cui scaturisce il pensiero filosofico in relazione al sé. Se non è la conoscenza a originare la filosofia, che cosa porta a scrivere il filosofo? In che senso il filosofo scrive qualcosa che non è direttamente legato alla verità e alla conoscenza, ma a lui stesso? L'impulso alla conoscenza [Erkenntnis] si configura in queste riflessioni secondario rispetto all'impulso verso la propria autoconfessione. Al paragrafo 6 di *Al di là del bene e del male* Nietzsche parla infatti di "*Selbstbekenntnis*" e filosofia in questi termini:

«Mi si è chiarito poco per volta che cosa sia stata fino ad oggi ogni grande filosofia: l'autoconfessione [*Selbstbekenntnis]* cioè del suo autore, nonché una specie di non volute e inavvertite *mémoires*» (JGB 6 KSA 5, 19; Vol. VI, tomo 2, p. 7).

L'idea secondo cui i testi filosofici non siano altro che «una specie di non volute e inavvertite *mémoires*» mette in luce due aspetti correlati, ma tra loro contraddittori: da un lato, anzitutto, questa connessione tra auto-confessione involontaria e testo filosofico sembra negare l'idea che in tale testo si riveli una verità prodotta da un corso di pensieri coscienti e consapevoli, frutto e impulso al contempo di una conoscenza. Se questo è vero, ecco che allora un pensiero che si impone per amore della verità non sarebbe governato da un io cosciente, ma nascerebbe, per così dire in modo inavvertito, dal suo stesso autore e lo definirebbe a posteriori. Dall'altro, concepire la filosofia come un'autoconfessione mette anche in gioco un'autoreferenzialità che tuttavia non raggiunge una vera e propria rappresentazione di sé nella scrittura, nella misura in cui quest'ultima si compirebbe in modo del tutto involontario, secondo Nietzsche, e soprattutto incontrollabile, dato che è prodotto di una gerarchia di istinti. Tradizionalmente, parlando di auto confessione, si presuppone un io che si fa scrittura, che mette per iscritto le proprie memorie in un modo molto particolare: seguendo un criterio di verità e conoscenza scaturite a loro volta dal proprio vissuto. Ma un se la filosofia è un'autoconfessione involontaria, ecco che il soggetto che scrive non ha il controllo dei propri pensieri.
Nietzsche rivela un lato oscuro della filosofia e del suo farsi testo. Nietzsche è consapevole di qeusta inconsapevolezza. Se un testo filosofico è la confessione involontaria e inconsapevole del suo autore, è lecito chiedersi che cosa accade quando l'autore diventa consapevole del

meccanismo che conduce alla scrittura della sua filosofia, del fatto cioè che il testo filosofico non è risultato da un ragionamento i cui pregiudizi sono quelli della tradizione o dell'autorità, ma coincidono con i propri impulsi vitali che lottano per prevalersi l'un l'altro. In altre parole: che cosa sono i testi "filosofici" di Nietzsche?
Su questo cercheremo di riflettere sempre sulla scorta del testo del 1886.

2.2 L'io nel testo filosofico

Già Benedetto Croce scriveva che

«la letteratura moderna, cioè degli ultimi centocinquanta anni, ha l'aria di una grande confessione»[332].

Colui che decide di confessarsi lo fa, però, volontariamente. L'autoesame, di cui Nietzsche parla per la filosofia in *Al di là del bene e del male*, fa riflettere invece sull'involontarietà di tale autoconfessione. Ogni filosofia è la confessione non voluta del suo autore. Ma come avviene questa confessione *nonostante* il filosofo? In che rapporto stanno istinti e linguaggio? Può dirigere il pensiero cosciente il linguaggio che esprime istinti involontari?

«Dopo aver, abbastanza a lungo, letto i filosofi tra le righe e riveduto loro le bucce, mi sono detto: occorre ancora considerare la maggior parte del pensiero cosciente tra le attività dell'istinto, e anche laddove si tratta del pensiero filosofico» (JGB 3, KSA 5, 17; Vol. VI, tomo 2, p. 9)

La coscienza non rimane una facoltà sopra le altre, ma è ricompresa nelle reazioni istintive dell'uomo. Da questa posizione segue che la verità è, da un lato, il risultato di un impulso vitale cioè che promuove la vita, dall'altro, come valore filosofico si cristallizza in un pregiudizio all'interno di una gerarchia di valori, che si forma prima ancora di diventarne consapevoli. In relazione alla questione di una possibile rappresentazione filosofica di sé, consapevole eppure derivante dalla lotta degli impulsi vitali, Nietzsche mette in luce la composizione del testo filosofico analizzando il rapporto tra intenzioni morali e istinti fondamentali. L'impulso a filosofare, ad interpretare è un impulso della volontà di potenza. La relazione tra desiderio di qualcosa e oggetto di tale soddisfacimento sono uniti fin dall'inizio. Un istinto non è soltanto un bisogno che nasce e si palesa, ma è collegato direttamente al suo stesso soddisfacimento, come scrive Nietzsche in un appunto dell'estate 1875:

[332] Croce 1926[2], p. 129.

»Jeder *Trieb* ist ein Bedürfniß und enthält bereits die *Vorstellung von der Existenz eines Gegenstandes der Befriedigung*; so ist der Trieb ideenbildend« (NF Sommer 1875, KSA 8, 131).

Gli impulsi vitali sono istanze filosofiche a partire dalla loro tessa natura, nella misura in cui presuppongono già l'esistenza di un'idea, anzi: la formano essi stessi. È a partire da questa concezione dell'istinto volto al dominio nella lotta tra impulsi vitali[333] che Nietzsche intesse la relazione tra istinti e filosofia, come si legge in *Al di là del bene e del male*:

«Chi considera i fondamentali istinti umani […], si accorgerà che certamente una volta essi hanno tutti praticato la filosofia – e che ognuno di questi, nella sua singolarità, sarebbe disposto anche troppo volentieri a presentare precisamente *se stesso* come l'ultimo fine dell'esistenza e come il più legittimo *signore* di tutti gli altri istinti. Ogni istinto infatti è bramoso di dominio: e come *tale* cerca di filosofare» (JGB 6, KSA 5, 19; Vol. VI, tomo 2, p. 11-12)

Questa idea va contro la concezione ciceroniana per cui la libertà sarebbe più il dominio su se stessi e quindi il governo di tali istinti. Nietzsche ribalta la questione stoica: sono gli istinti stessi a diventare padroni, a farsi scopo di tutti gli altri e del pensiero cosciente stesso. Fare filosofia significa diventare signore di qualcosa, di se stessi, giacché

«essa crea sempre il mondo a sua immagine, non può fare altrimenti; la filosofia è questo stesso istinto tirannico, la più spirituale volontà di potenza, di "creazione del mondo", di una *casua prima*» (JGB 9, KSA 5, 21, Vol. VI, tomo 2, p. 14).

In tutto il capitolo, dedicato ai pregiudizi dei filosofi, Nietzsche mette in gioco la sua visione della filosofia governata da una logica non indifferente agli stati d'animo di coloro che ne scrivono, ad una ragione che risulta parte essa stessa di quegli istinti che apparentemente intende governare, ma con cui è in lotta per il dominio, per la creazione di giudizi di valore da cui derivano anche le opposizioni filosofiche e morali[334].

[333] A tale lotta viene ricondotto anche il principio di causa-effetto: «Due stati che si succedono, l'uno causa, l'altro effetto: è falso. Il primo stato non ha niente da casuare, il secondo non è causato da niente. Si tratta della lotta di due elementi di diversa potenza: si raggiunge una nuova disposizione di forze, secondo la quantità di potenza di ciascuno» (NF 14 [94] Primavera 1888, KSA 13, 272; Vol. VIII, Tomo 3, p. 63)

[334] Contro i filosofi e i moralisti, scrive Nietzsche ancora nell'appunto della prmavera 1888, intitolato: «*Filosofia come decadenza. Per una critica del filosofo*»: «I filosofi e i moralisti ingannano se stessi, quando pensano di uscire dalla decadenza lottando *contro* di esa. Ciò è al di fuori della loro volontà, e, sebbene essi non l oriconoscano, più tardi si scopre come essi siano stati tra i più energici promotori della decadenza. […] Il problema della "falsità", della "virtù", della "salute dell'anima" è espressione della *contraddittorietà fisiologica* in qeuste nature decadenti: manca nei loro istinti il *centro di gravità*, la *direzione*». (NF 14 [94] Primavera 1888, KSA 13, 271; Vol. VIII, Tomo 3, pp. 61-62)

Il testo filosofico non è il risultato di un'attività conoscitiva oggettiva e portatrice di una verità intesa come calcolo razionale e logico. La filosofia, anch'essa sottoposta alle regole del linguaggio e della ragione in termini di istinto tra gli altri, è piuttosto il prodotto di un sé cosciente e morale che riflette su di sé, che si auto confessa nella misura in cui è sottoposto alla gerarchia naturale dei suoi stessi istinti. Ogni filosofia diventa quindi il resoconto personale, un'autografia nel senso etimologico di un sé che scrive di sé sebbene non consapevolmente:

«Non c'è nel filosofo un bel nulla d'impersonale; e particolarmente la sua morale offre una risoluta e decisiva testimonianza di *quel che egli è* – vale a dire in quale disposizione gerarchica i più intimi istinti della natura siano posti gli uni rispetto agli altri» (JGB 6, KSA 5, 19; Vol. VI, Tomo 2, p. 12).

Un testo di filosofia parla in primiis di colui che lo scrive. La filosofia è per Nietzsche la scrittura del sé per eccellenza, ma al contempo, proprio perché non governata da una consapevolezza, anche il testo in cui ogni istinto si comprende come «scopo ultimo di ogni esistenza», non come strumento conoscitivo. L'istinto al filosofare sarebbe allora legato ad un impulso vitale che tuttavia è anche involontari e inavvertito e che si forma malgrado le intenzioni del filosofo. *Scribo, ergo sum* potrebbe essere la formulazione sintetica di questa concezione. Ma Nietzsche aggiunge un ulteriore elemento di riflessione al paragrafo 6: non solo istinti e filosofia sono più vicini di quanto non sembri, ma un sistema filosofico è costituito nella forma e contenuto da un io in cui è all'opera un sistema soggettivo di istinti. Se le cose stanno così il testo filosofico dovrebbe risultare il luogo più appropriato alla comprensione "vera" dell'io. È davvero così?
Per rispondere a questa domanda dobbiamo ritornare a considerare la scrittura filosofica e focalizzare le modalità in cui si sviluppa la relazione tra io e linguaggio in Nietzsche. La valutazione positiva della verità determina a posteriori la gerarchia dei pensieri filosofici, come abbiamo visto. Essa occulta la genesi di un testo in termini di ciò che attraverso il linguaggio si comunica in un dato momento: una sensazione passeggera, una riflessione, ma che così facendo è fissata per sempre, una volta per tutte. La fissazione linguistica è guidata dalla «necessità di un'adeguata forma espressiva». L'essenza del linguaggio è tuttavia quella di esprimere una mera relazione tra le cose: «Non sta in noi mutare il nostro mezzo espressivo: è possibile comprendere in che senso si tratti di mera semiotica» (NF 14 [122] Primavera 1888, KSA 13, 301; Vol. VIII, Tomo 3, p. 92). Comunicare tale relazione orizzontale[335] è lo scopo del linguaggio: non appena qualcosa viene afferrato dal linguaggio, il ponte con la realtà è interrotto e rimangono solo

[335] Sulla concezione relazionale del linguaggio in Nietzsche e sulla metafora rimandiamo a: Zittel 2000bis, pp. 273-285.

essenze linguistiche, mere relazioni: le cose possono così *essere*, solo ad allora. Nella scrittura si danno alle cose un contesto comunicativo. La letteratura, compresa quella filosofica, è un mondo creato dal linguaggio che permette di creare relazione tra segni e oggetti, trascrivendo i pensieri. Una volta scritti i pensieri vengono fissati alle lettere della pagina e si distaccano non soltanto da una realtà a noi altrimenti inaccessibile, ma si liberano anche dal dominio del loro autore. Le opere intese come raccolta di pensieri si trovano così davanti a colui che le ha scritte, non gli appartengono più ma divengono beni della cultura di un'epoca e di una tradizione linguistico-letteraria.

Nietzsche comprende la divaricazione, che il linguaggio scritto mette in atto, tra autore e le proprie opere in tale direzione, quando scrive in *Ecce Homo*

«Una cosa sono io, un'altra i miei scritti» (EH Perché scrivo libri così buoni *1*, KSA 6, 298; Vol. VI, Tomo 3, p. 307).

Il rapporto tra l'io che scrive e che si relaziona alle proprie opere, e queste ultime, presuppone tuttavia un io che le produce e che anche si comprende al di là di esse. Già Prosut in polemica con Sainte-Beuve, asseriva che contro la confusione tra vita dell'autore e opera che «il libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nella cronaca dell'esistere quotidiano»[336]. Nella *Prefazione* ad *Al di là del bene e del male* Nietzsche metteva in guardia sulla credenza in un "soggetto" e in un "io", i quali non sono che superstizioni che «ancor oggi non ha cessato di creare disordini» (JGB Vorrede KSA 5, 11; Vol. VI, tomo II, p. 2). Ma la concezione di un io non falsificato dal linguaggio e fuori da ogni pregiudizio rimane fuori dalla possibilità del linguaggio stesso, è vincolato ai tratti costitutivi del linguaggio come il mezzo che stabilisce delle relazioni. Nella seconda parte del capitolo che conclude *I pregiudizi dei filosofi* e comprende i paragrafi che vanno dal 16 al 23, Nietzsche presenta la sua argomentazione di tali pregiudizi considerando in particolare proprio il rapporto tra linguaggio e filosofia intesa come visione del mondo. Qui emerge ancora il legame che la filosofia come forma di scrittura ha con i linguaggio. Ne consegue che la filosofia è sottoposta alle regole della lingua che la esprime. Nietzsche utilizza un termine che sarà poi ripreso da Ludwig Wittgenstein per esprimere le similitudini e le somiglianze intransitive tra le varie teorie filosofiche in base alle lingue, proprio come avviene tra i componenti di una stessa famiglia:

[336] Cit. in Battistini 1990, p. 164.

«La prodigiosa somiglianza di famiglia, propria di ogni filosofare indiano, greco, tedesco, si spiega in modo abbastanza semplice. Proprio laddove si presenta un'affinità di linguaggio è del tutto inevitabile che, *grazie alla comune filosofia della grammatica* – grazie, voglio dire al *dominio* e alla *guida inconsapevoli*, realizzati da analoghe funzioni grammaticali – tutto sia predisposto fin dall'inizio, per uno sviluppo e una successione omogenea dei sistemi filosofici; così come ci pare sbarrata la via a certe diverse possibilità d'interpretazione del mondo» (JGB 20, KSA 34-35; Vol. VI, tomo II, p. 25).

E definisce «ingenui osservatori» coloro che «credono che vi siano "certezze immediate", per esempio "io penso", o come era la superstizione di Schopenhauer "io voglio"» (JGB 16, KSA 5, 29, Vol. VI, tomo II, p. 19).[337] Tale credenza nell'io nasce da una «seduzione delle parole»:

«se scompongo il processo che si esprime nella proposizione "io penso", ho una serie di asserzioni temerarie, la giustificazione delle quali mi è difficile, forse impossibile, – come per esempio, che sia *io* a pensare, che debba esistere un qualcosa, in generale, che pensi, che pensare sia un'attività e l'effetto di un essere che è pensato come causa, che esista un "io", infine, che sia già assodato che cos'è caratterizzabile in termini di pensiero, – che io *sappia* che cos'è pensare» (JGB 16, KSA 5, 30; Vol. VI, tomo 2, p. 20).

La polemica contro Kant e Descartes si allaccia al procedimento non logico-deduttivo del filosofare al di là del bene e del male di Nietzsche stesso. Questo emerge sintomaticamente anche in un appunto del 1881, intitolato *Grundgewissheit*, in cui si legge:

„Ich stelle vor, also giebt es ein Sein" cogito, ergo **est**. — Daß ich dieses Vorstellende bin, daß Vorstellen eine Thätigkeit des Ich ist, ist nicht mehr gewiß: ebenso wenig alles was ich vorstelle. — Das einzige Sein, welches wir kennen, ist das vorstellende Sein. Wenn wir es richtig beschreiben, so müssen die Prädikate des Seienden überhaupt darin sein. (Indem wie aber das Vorstellen selber als Objekt des Vorstellens nehmen, wird es da nicht durch die Gesetze des Vorstellens getränkt, gefälscht, unsicher? —) Dem Vorstellen ist der Wechsel zu eigen, nicht die Bewegung: wohl Vergehen und Entstehen, und im Vorstellen selber fehlt alles Beharrende; dagegen stellt es zwei Beharrende hin, es glaubt an das Beharren 1) eines Ich 2) eines Inhaltes: dieser Glaube an das Beharrende der Substanz d.h. an das Gleichbleiben Desselben mit sich ist ein Gegensatz gegen den Vorgang der Vorstellung selber. (Selbst wenn ich, wie hier ganz allgemein vom Vorstellen rede, so mache ich ein beharrendes Ding daraus) An sich klar ist aber, dass Vorstellen nichts Ruhendes ist, nichts Sich selber Gleiches Unwandelbares: das Sein also, welches uns einzig verbürgt ist, ist wechselnd, nicht-mit-sich identisch, hat Beziehungen (Bedingtes, das Denken muß einen Inhalt haben, um Denken zu sein). — Dies ist die Grundgewißheit vom Sein. Nun behauptet das Vorstellen gerade das Gegentheil vom Sein! Aber es braucht deshalb nicht wahr zu sein!

[337] Sulle fonti di Nietzsche in relazione alla polemica a Descartes e Schopenhauer cfr. Loukidelis 2005.

Sondern vielleicht ist dies Behaupten des Gegentheils eben nur eine Existenzbedingung dieser Art von Sein, der vorstellenden Art! Das heißt: es wäre das Denken unmöglich, wenn es nicht von Grund aus das Wesen des esse verkennte: es muß die Substanz und das Gleiche behaupten, weil ein Erkennen des völlig Fließenden unmöglich ist, es muß Eigenschaften dem Sein andichten, um selber zu existiren. Es braucht kein Subjekt und kein Objekt zu geben, damit das Vorstellen möglich ist, wohl aber muß das Vorstellen an Beide glauben. — Kurz: was das Denken als das Wirkliche faßt, fassen muß, kann der Gegensatz des Seienden sein!« NF 11 [330] 1881, KSA 9, S. 570-571.

In contrasto con la superstizione della logica deduttiva e della filosofia che fa dell'io la propria certezza, Nietzsche mette in evidenza il motivo per cui "l'io penso" diventa una certezza immediata per alcuni filosofi. Alla base non c'è un fondamento della ragione, ma una mera superstizione, cioè il fatto che un pensiero *non* arriva quando vuole, ma quando lo voglio "io"; i logici concludono quindi, sbagliando, che:

«il soggetto è la condizione del predicato "penso". *Esso* pensa: ma che questo "esso" sia proprio quel vecchio "io" è, per dirlo in una maniera blanda, solo una supposizione, soprattutto non è affatto una certezza immediata» (JGB 17, KSA 5, 30; Vol. VI, Tomo 3, p.21).

La visione di una filosofia e, più in profondità, di un io si trovano già formulate nel linguaggio. L'espressione "io" rivela già filosoficamente tale pronome in una forma che la filosofia riprende e riflette, ma che non modifica. La filosofia in termini di un'autoconfessione non voluta del suo autore costituisce il sé filosofico, che viene concepito come un io espresso dal linguaggio e che ritorna in un testo sottoforma di scrittura. Forse è per questo motivo che Nietzsche conclude nell'ultimo paragrafo di *Al di là del bene e del male* che ogni pensiero scritto si sedimenta e perde la vitalità che ha in origine:

«Ahimé, che cosa siete mai voi, miei pensieri scritti e dipinti! Or non è molto che eravate ancora 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 alcun idi voi sono pronti, lo temo, a diventare tante verità […]. Che cosa infatti scriviamo e dipingiamo noi […] eternzzatori delle cose che si *lasciano* scrivere […] Noi eterizziamo quel che non può più vivere a lungo e volare, soltanto cose stanche e marcescenti! […]». (JGB 296, KSA 5, 239; Vol. VI, Tomo 3, pp. 205-206)

Una volta scritto, un pensiero si trasforma, esce dall'aura di novità ed entra nella sfera della verità. Una volta scritto, un pensiero non è più dominabile, ma domina esso stesso un orizzonte di senso, oltre le intenzioni del suo autore.

2.3 Coscienza e linguaggio dopo *Al di là del bene e del male*

Come abbiamo letto in *Al di là del bene e del male* secondo Nietzsche il testo filosofico è il prodotto di un'autoconfessione molto particolare: con la scrittura filosofica non si è coscienti dei pensieri che si scrivono o meglio non li si riconosce come pensieri del proprio io vissuto. Se la filosofia è un'autoconfessione senza sapere di essere tale, ecco che il testo filosofico mette in gioco sì la scrittura di sé, ma tale scrittura non è direttamente il resoconto di esperienze passate, né di una vita intellettuale, quanto piuttosto di istinti nascosti che conducono alla scrittura. Il pensiero cosciente diventa esso stesso parte degli istinti primordiali dell'uomo e non si oppone verticalmente all'inconscio.

Questa posizione è presente in Nietzsche anche in un testo di poco successivo ad *Al di là del bene e del male*, in cui Nietzsche affronta ancora una volta, da un'altra angolazione, il rapporto tra inconscio, coscienza e linguaggio. Tale rapporto, fondamentale per tutta l'esegesi letteraria del Novecento[338], che a partire da Freud e Lacan rilegge il testo alla luce delle scoperte psicoanalitiche e non solo, viene illustrato nel quinto libro della *Gaia scienza*.[339] Vale la pena riprendere la relazione tra inconscio e scrittura nella costellazione filosofico-narrativa nietzscheana, prima di dedicarci all'ultima opera *Ecce Homo* nel prossimo ed ultimo capitolo.

Il paragrafo 354 della *Gaia Scienza* non si trova in relazione diretta con il paragrafo 6 di *Al di là del bene e del male*, tuttavia molte sono le analogie e le luci che l'uno getta sull'altro sul tema del confronto autore-testo. I due paragrafi si richiamano in quanto considerano il rapporto tra inconscio e coscienza in relazione al linguaggio. Nella *Gaia Scienza* Nietzsche scrive che il linguaggio non permette più di conoscere l'uomo. Il rapporto tra coscienza – e quindi linguaggio – ed inconscio in questo paragrafo è descritto come antitetico: la coscienza e il linguaggio vengono a inquadrarsi su un piano comunicativo e collettivo che Nietzsche giudica falsante. Da un punto di vista psicologico-antropologico, la concezione del linguaggio in Nietzsche entra in gioco non solo e non tanto per la discussione delle formulazioni filosofiche tout court, in relazione ai sistemi teorici antichi e moderni. Nietzsche considera il linguaggio come un fenomeno complesso, che riguardi tutti gli istinti e gli impulsi naturali e più intimi dell'uomo, così come aveva dichiarato in *Al di là del bene e del male*. La critica al linguaggio non delinea un contesto polemico e teorico, ma è oggetto di una trattazione più ampia che investe il rapporto dell'uomo con la propria autocomprensione attraverso la scrittura. È una trattazione sotterranea, nella misura in cui compare in passi e aforismi, in paragrafi e riflessioni anche non pubblicati,

[338] Cfr. ad esempio sull'estetica freudiana Kofman 1985; per un inquadramento generale: Haselstein 1995.
[339] Per un'analisi più puntuale di questi temi, rimanadiamo a Lossi 2012b.

serpeggia e si palesa però anche ogni qualvolta Nietzsche si avvicina a formulazioni inedite, a nuovi progetti che inaugurano l'intenzione di scrivere altri libri o ipotesi per opere future e risolutive. La polemica più appassionata riguarda la supposta razionalità del linguaggio, considerata la responsabile della costruzione dei pensieri stessi. Se la lingua è il medio di base di ogni relazione dell'uomo nella vita, con se stesso e con gli altri, essa è anche il presupposto per ogni considerazione filosofica. Ogni analisi del linguaggio deve partire non da una teoria del linguaggio, ma dagli istinti e dai diversi impulsi che conducono l'uomo a sviluppare la capacità linguistico-razionale. Questa è la posizione da cui Nietzsche parte per considerare il linguaggio in questo paragrafo della *Gaia scienza*. Si ricordi, solo per inciso, che tale opera era già stata pubblicata nel 1882, dopo *Aurora* e prima dello Zarathustra, ma solo con quattro libri. Dopo la pubblicazione di *Al di là del bene e del male* nel 1886, Nietzsche riprende alcune delle opere passate con un progetto presso l'editore E. W. Fritzsch[340]. Alla *Gaia Scienza* Nietzsche aggiunse una Prefazione, il quinto libro e le *Canzoni del principe Vogelfrei*. La composizione della Prefazione e del quinto libro risalgono all'autunno dello stesso 1886. Le argomentazioni che occupano il § 354 sono quindi verosimilmente da inserirsi all'interno di una ripresa delle stesse tematiche discusse o aperte già nei capitoli di *Al di là del bene e del male*.

L'uomo è un essere dotato di coscienza, di intelletto. Ma questi non sono i suoi tratti fondamentali. Cosicenza e linguaggio intervengono come risposta ai bisogni dell'uomo e vengono sviluppati a partire da istinti di sopravvivenza. Questa è la tesi del § 354. L'individuo risulta non padrone di sé naturalmente, ma governato da istinti inconsci e consci, da forze anche estranee alla sua forma costitutiva, ma che divengono parte della sua natura una volta inglobate e fatte consapevoli del suo essere al mondo. In questa prospettiva si situa anche la critica di Nietzsche all'idea di soggetto. L'uomo, così riflesso allo specchio del linguaggio, non può che pensarsi al plurale, rifranto alla luce del linguaggio, non ha che molteplici facce. L'uomo moderno, invece, è caratterizzato dal disequilibrio in un'epoca decadente: il dominio della razionalità come stato della trasparenza dell'uomo a se stesso, conduce alla predita di creatività e sterilizza la conoscenza sulla verità. Questi pensieri non sono solo il punto di partenza della critica estetico-filosofica sulla malattia dell'uomo occidentale nella *Nascita della tragedia*, che lì era chiamata socratismo, ma si rivelano anche un assiduo punto di riflessione degli ultimi anni Ottanta.

L'interesse per l'inconscio, nato, come abbiamo visto, con la lettura di Eduard von Hartmann, in particolare di *Die Philosophie des Unbewussten*, è legato alla messa fuoco del linguaggio nell'ambito di una coscienza del sé concepita come pluralità, come «Ich-Vielheit», per usare le

[340] Sulle nuove prefazioni come paratesti cfr. paragrafo seguente.

parole di *Al di là del bene e del male*. La prospettiva, da cui vedere l'opposizione tra piano della coscienza e inconscio – e quindi tra linguaggio e inconscio – si trasforma nella *Gaia Scienza* in qeusta direzione e diventa man a mano meno netta la distinzione dei due piani. Questo pacarsi delle distinzioni può oggi forse apparire irrilevante: la questione del linguaggio è stata per la filosofia del Novecento un argomento fondamentale, una domanda interna al filosofare stesso[341], da un lato, mentre la psicologia si è trasformata in scienza vera e propria, che ha come elemento costitutivo la sua scientificità in base alla sperimentazione e ad una clinica, dall'altro. Ma Nietzsche mette in gioco delle problematiche in relzione al rapporto inconscio e coscienza che riguardano la scrittura filosofica e stanno in relazione a temi, prima non collegati direttamente al linguaggio. Quest'ultimo è così diventato il punto focale attorno a cui ruota certamente una certa "filosofia del linguaggio", ma riguarda anche la ricerca letteraria, narratologica ed estetologica, da cui la letteratura trova motivo di riflessione costante.

Il rapporto tra linguaggio e mondo si sposta sul piano della discussione delle strutture grammaticali che lo compongono, si desoggettivizza dall'usuale considerazione a cui la filosofia trascendentale e la poetica ottocentesche erano abituate.[342] Nietzsche non critica soltanto la cassica distinzione filosofica del rapporto frontale soggetto-oggetto, ma indica alla grammatica come responsabile dei pensieri e delle convinzioni apparetemente costruite sul rubusto metodo razionale.

Il paragrafo della *Gaia scienza*, che ospita la relazione tra inconscio e linguaggio, offre alla riflessione una tesi che è più o meno espressa in questi termini: il linguaggio, inteso come il divenire autocoscienti, è inversamente proporzionale all'inconscio. Tale pensiero implica osservare il processo che dall'inconscio si sposta alla formazione della coscienza al „Sich-Bewusst-Werden", come un processo sempre crescente e connesso alla capacità linguistica o comunicativa, per come la intende Nietzsche qui. Infatti:

«*La coscienza si [è] sviluppata soltanto sotto la pressione di comunicazione*» (FW 354, KSA 3, 590; Vol. V, Tomo 2, p. 270).

A poco a poco tale bisogno diventa superfluo. L'uomo che usa il linguaggio per comunicare vede anche un mondo fatto a caratteri logici, dominati dalle regole linguistiche. Ma tale mondo vero è in realtà un mondo fittizio, inconsapevole. Tale mondo è stato costruito dall'uomo per scoprire in esso le cose in termini di oggetti, l'io in termine di soggetto. Il metodo guidato dalla ragione e che porta alla formazione del linguaggio fa dimenticare la motivazione interna che ha

[341] Su questo già l'ormai classico Rorty 1967.
[342] Habermas 1989, p. 11 e segg.

condotto tale processo di autoconsapevolezza, ovvero la comunicazione, ed assume la grammatica che lo regola in maniera arbitraria.
Il fatto che la capacità linguistica dell'uomo derivi dal bisogno di comunicare e che questo sia connesso ad un diventare sempre maggiormente consapevole dell'uomo stesso, in poche parole allo sviluppo della coscienza, viene argomentato da Nietzsche in un'osservazione sul significato del linguaggio. Da un lato, è vero che

«il bisogno, la necessità hanno lungamente costretto gli uomini a comunicare tra loro» (FW 354, KSA 3, 591; Vol. V, Tomo 2, p. 271);

dall'altro, è vero anche che il divenire consapevoli ha condotto ad un livellamento generalizzato grazie alla comunicazione linguistica, che non fa che eludere la vera conoscenza di sé da parte dell'uomo: in termini nietzscheani, la conoscenza dell'inconscio. Ecco che le osservazioni sul linguaggio gestuale di von Hartmann ritornano qui, rivelando la loro importanza per Nietzsche. La coscienza che deriva dalla capacità comunicativa dell'uomo sviluppata dal bisogno stesso di comunicare, è da un lato un successo per la specie umana: tale capacità permette all'uomo di stabilire relazioni all'interno della sua specie. Dall'altro, il processo di autocoscienza rivela che a livello dell'individuo segni, parole, immagini sono modelli fittizi e falsificanti della conoscenza di sé. Lo stesso termine "io" in relazione alla conoscenza di sé viene letto criticamente da Nietzsche nella *Genealogia della morale* del 1887, nella cui Prefazione si legge peraltro:

Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir selbst uns selbst: das hat seinen guten Grund. Wir haben nie nach uns gesucht – wie sollte es geschehn, dass wir eines Tags uns fänden?" (GM Prefazione 1, KSA 5, 247; Vol. Tomo p.)

Giacché io, per Nietzsche, risulta anzitutto termine strumentale sul piano comunicativo per definire l'unicità di un sé che si mostra ad un livello sotterraneo invece plurale, con tale termine linguisticamente non si arriva ad esprimere la poliedricità e la polisemicità della conoscenza di sé. Questa prima osservazione fa seguire immediatamente una seconda considerazione, che riguarda il rapporto tra inconscio e coscienza in relazione al testo del paragrafo 354, laddove si parla di individuo e specie. Nietzsche concepisce il rapporto tra il farsi della coscienza, il suo *divenire*, e l'*essere* inconscio in modo analogo al lento sviluppo della coscienza linguistico-comunicativa, allo sviluppo del divenire cosciente dell'uomo a livello generale che si realizza a scapito dell'uomo come individuo, «dell'uomo inconscio».

Ma per quale motivo nuocerebbe all'uomo l'elemento della coscienza? Perché l'individuo sarebbe meglio avvicinabile attraverso categorie inconsce, mentre a livello generale il genere umano si esprime e giunge a comunicare solo ad un livello conscio? Risulta veramente statico l'inconscio mentre la coscienza è un livello in continuo divenire?
Per inquadrare meglio queste domande, riprendiamo le prime righe del paragrafo 354, in cui Nietzsche afferma:

«Il problema della coscienza (più esattamente: del divenire coscienti) ci compare dinanzi soltanto allorché cominciamo a comprendere in che misura potremmo fare a meno di essa. […] La vita intera sarebbe possibile senza che essa si vedesse, per così dire, nello specchio: in effetti, ancora oggi la parte di gran lunga prevalente di qeusta vita si svolge in noi senza questo rispecchiamento». (FW 354, KSA 3, 590; Vol. V, Tomo 2, p. 270)

Per questo motivo Nietzsche si pone la seguente domanda – dandosi poi anche la risposta:

«*A che scopo* in generale una coscienza, se essa è in sostanza *superflua*? […] » (FW 354, KSA 3, 590; Vol. V, Tomo 2, p. 270)

Il processo che porta in essere la coscienza è in divenire: la coscienza è originariamente la risposta ad un bisogno umano di comunicazione. Non si tratta tuttavia di una necessità statica, ma mutevole e per questo motivo pu diventare anche non necessaria. In un mondo socialmente connotato, in cui ogni essere ha a che fare con gli altri, e quindi necessita di comunicare i propri pensieri, anche se solo la più piccola parte, la coscienza e con essa il linguaggio sono necessari. Ma con il tempo la coscienza perde il suo carattere processuale, diveniente e si trasforma in sapere, nel sapere ben definito e determinato con cui l'uomo si orienta nel mondo. In un appunto del 1880-81, scriveva Nietzsche:

„Die gewöhnlichste Form des Wissens ist die ohne Bewußtheit. Bewusstheit ist Wissen um ein Wissen" (NF 1880-1881 10 [F101] KSA 9, 437; Vol.V, Tomo 2, p. 120).

Il sapere sotterraneo alla coscienza è addirittura la forma più comune in assoluto di sapere. Ciò che emerge alla coscienza è come una forma derivata, giacché l'uomo pensa anche senza esserne consapevole. La coscienza è quindi un sapere di secondo grado, il sapere di un sapere («Wissen um ein Wissen»). Il pericolo che corre l'uomo moderno è quello di comprendere il rapporto tra coscienza e sapere solo sul piano della coscienza e misconoscere così la parte più ampia e

comune, quella inconscia, da un lato, ma anche, dall'altro, l'ascesa della coscienza dall'inconscio, il sorgere del linguaggio dal bisogno di comunicazione, secondo il processo descritto in FW 354. L'esigenza dell'uomo che vive con altri simili corrisponde a quello che Nietzsche qui chiama «ciò che in esso [nell'uomo] è natura comunitaria e gregaria» (FW 354, KSA 3, 590; Vol. V, Tomo 2, p. 270). Il segno linguistico simboleggia così il divenire uniforme, ma anche il confondersi con altri, e lo scambio reciproco favorisce il divenire coscienti nella collettività. Per questo motivo Nietzsche dice anche che la coscienza influenza negativamente l'esistenza individuale.

Con l'individuo senza coscienza arriviamo anche alla terza considerazione del ragionamento, ma in modo rovesciato: il mondo cosciente è possibile solo come partecipazione collettiva ai segni linguistici, a una parte comune di determinati segni linguistici. Tale partecipazione collettiva, che potremmo chiamare il testo comune, comporta tuttavia per Nietzsche il misconoscere il singolo individuo, un testo personale[343]. Quest'ultimo vive come essere pensante e dotato di ragione immerso nell'inconscio che lo abbraccia totalmente. Secondo il Nietzsche di FW 354 l'individuo sarebbe inoltre prigioniero di un paradosso: da un lato l'individuo senza linguaggio non riuscirebbe ad esprimere se stesso. È solo attraverso i segni ed i simboli, i gesti, la mimica e le parole che qualcuno può essere definito in termini di "individuo" in altre parole solo all'interno del testo collettivo. Dall'altro, egli non necessita di alcuna capacità comunicativa per essere tale, non necessita di alcuna capacità linguistica per voler rimanere individuo. Da questa prospettiva il termine "io" in relazione alla conoscenza di se stessi ha un valore contraffattuale, un carattere falsificante in quanto mira all'individuo sul piano comunicativo e non alla conoscenza individuale di sé. Si noti che allo stesso periodo in cui Nietzsche scrive il quinto libro della *Gaia scienza*, risale anche un appunto, in cui Nietzsche scrive sull'"io" in qeusti termini:

„Wir stellen ein Wort hin, wo unsere Unwissenheit anhebt, — wo wir nicht mehr weiter sehn können z.B. das Wort ‚ich', das Wort ‚thun', das Wort ‚leiden': das sind vielleicht Horizontlinien unsrer Erkenntniß, aber keine ‚Wahrheiten'." (NF 1886-1887 5 [3], KSA 12, 185; Vol. VIII, Tomo 1, p. 210)

Secondo questo appunto il linguaggio per Nietzsche costituisce tale linea di orizzonte, e possibilmente anche la coscienza costituirebbe tale linea. E tuttavia la coscienza scaturisce da una «credenza», da un'«immaginazione», in breve da un «vantaggio», che tuttavia espone al

[343] Queste idee non sono lontane dal ontogenesi- filogenesi delle teorie fisio-psicologiche dell'Ottocento. Ma ci preme sottolineare come prima che Wundt si accorga che nella sintesi ontogenica si ripercorrono tutte le fasi della filogenesi, ecco che si instaura un parallelismo tra l'acquisizione della coscienza di un passato collettivo e il senso di sviluppo storico dell'individuo. Per questo motivo può scrivere Battistini: «L'acquisizione del senso delle forme molteplici della storia delle nazioni è una conquista coeva al possesso della coscienza dell'individualità dell'io. Storicismo e autobiografia moderna affondano le radici in un terreno comune» Battistini 1990, p. 177.

pericolo di prenderla troppo seriamente, al punto che con il tempo rivela «quella quanto mai funesta stoltezza per cui u ngiorno precipiteremo in rovina» (FW 354, KSA 3, 591; Vol. V, Tomo 2, p. 273).

3 Autobiografia e paratesto

3.1 Le prefazioni "postume"

Werner Stegmaier ha affermato che per le forme di scrittura nietzscheane «non si adattano i consueti concetti di genere».[344] Nella sua interpretazione della *Genealogia della morale*, ha inoltre messo in evidenza lo sfondo teorico-narrativo che accomuna le prefazioni a Ecce Homo[345]. L'auto-tematizzazione in questi testi di Nietzsche come autore rende le prefazioni e il testo di Ecce Homo degli esempi di testi che trasformano i generi e travalicano i loro confini. Del resto Stingelin aveva già sottolineato la difficoltà di inscatolare il pensiero di Nietzsche in un canone letterario o filosofico preciso data, ad esempio, la fluttuanza del genere aforisma nel contesto delle opere nietzscheane. Questo aspetto faceva propendere Stingelin per comprendere Nietzsche diversamente, e pensare per lui «una posizione a metà tra filosofia e letteratura»[346].
Nietzsche sembra consapevole della sua originalità e, forse anche per questo motivo, ad un certo punto decide di riscrivere le proprie intenzioni in cinque prefazioni, indicando al lettore la direzione da seguire nello sviluppo logico-testuale delle sue opere. Queste indicazioni sono particolarmente significative se le si collegano all'impulso nietzscheano che da un certo momento in poi determina esplicitamente la scrittura di Nietzsche: le nuove prefazioni[347] che Nietzsche scrive negli anni 1886-1887, di poco antecedenti all'ultimo scritto del 1888 e destinate non ad opere inedite, ma già uscite negli anni precedenti, danno anzitutto testimonianza di questa volontà di revisione e di autochiarificazione, aspetti molto ricorrenti nell'ultimo Nietzsche. È lecito pensare che duplice sia il referente del messaggio nietzscheano: con l'obiettivo di comunicare un superamento di proprie passate, Nietzsche informa non solo il lettore, ma anche se stesso. Attraverso la sua riscrittura ridefinisce i confini di una nuova posizione teorica, non necessariamente opposta a quella già presente pochi anni prima, al momento della prima pubblicazione, ma alla luce di un cammino di pensiero e di scrittura tracciato nel frattempo.

[344] Stegmaier 2012, p. 146. Trad. nostra.
[345] Cfr. Stegmaier 1994, p. 44 e segg.
[346] Cfr. Stingelin in: Ottmann 2000, pp. 185-187, qui p. 186.
[347] Un'intelligente analisi di una di qeuste, quella ad *Umano troppo umano I*, in termini di paratesto è stata condotta da Pichler 2012.

Come si lega questo tentativo di revisione o di presentazione al racconto di sé? Che cosa intende Nietzsche per "autochiarificazione"? È legittimo vedere questi intenti inseriti in un climax di autocomprensione che culmina idealmente in *Ecce Homo*?

A partire dal 1886 è in atto nel pensiero nietzscheano un ripensamento capillare delle opere a partire dalla *Nascita della tragedia* con l'uscita della terza edizione, che contiene il famoso *Tentativo di autocritica*[348], e la seconda edizione di *Umano troppo umano I* e *II*. Nell'anno successivo escono la seconda edizione di *Aurora* e della *Gaia scienza*, costituita da un libro in più, rispetto all'edizione del 1882, come abbiamo già accennato, e dall'appendice con le *Canzoni del principe Vogelfrei*. Anche l'esergo cambia: al posto di una citazione di Emerson, Nietzsche riporta le parole:

«Vivo nella mia propria casa/Mai ho imitato qualcuno /E – derido qualsiasi maestro/Che non si derida da sé».

Questa considerazione dell'autoderisione si situa ad un punto della scrittura di Nietzsche in cui il rapporto tra esperienza vissuta[349] e scrittura filosofica è molto stretto. Il rapporto con se stessi passa qui per l'autocritica, come Nietzsche scrive il 12 Maggio 1887 all'amica Malwida von Meysenbug, ma lascia capire soprattutto che cosa sia in ballo nelle prefazioni:

«Nelle lunghe «prefazioni » che ho ritenuto necessarie per la riedizione di tutti i miei scritti si trovano cose curiose di una *spietata* sincerità riguardo a me stesso: in tal modo tengo una volta per tutte a distanza «i molti», poiché non c'è niente che irriti tanto le persone quanto il far notare il rigore e la durezza con cui si tratta e *si è trattato se stessi*, sotto la sferza del proprio ideale. Per questo motivo ho gettato il mio amo ai «pochi», ugualmente, alla fine, senza impazienza: giacché si deve all'indescrivibile estraneità e pericolosità dei miei pensieri se soltanto molto tardi – e di certo *non* prima del 1901 – si troveranno orecchie capaci di recepirli» (KSB 8, p. 70; E V n. 845 pp. 370-371)

Le nuove cinque prefazioni sono qualcosa di più di un'introduzione a cinque opere già uscite in passato, non rappresentano un dettagli editoriale, ma propongono una nuova chiarificazione. Il tentativo esplicativo ed ermeneutico delle prefazioni non avviene attraverso ritrattazioni. Nelle cinque nuove prefazioni, che Arthur Schleier non esita ad innalzare al rango di "Hauptwerk"

[348] Luca Crescenzi ha formulato un'interessante interpretazione della prefazione a *La nascita della tragedia* del 1886, sostenendo che da questo momento in poi sia in atto una vera e propria filosofia dell'autocritica nell'ultimo Nietzsche.

[349] Le prime frasi della seconda Prefazione alla *Gaia Scienza* ne parlano in questi termini: «Forse questo libro ha bisogno non di una sola prefazione; e del resto finirebbe pur sempre per restare il dubbio se qualcuno, senza aver vissuto ualcosa di simile, possa esser portato più vicino, con prefazioni, all'*esperienza vissuta* di questo libro». (FW Prefazione KSA 3, 345; Vol. V, Tomo 2, p. 27).

nietzscheano[350] e su cui lo stesso Nietzsche esprime a sua volta dei giudizi molto positivi, l'autore intende piuttosto orientare nuovamente il lettore alla riscoperta del testo pubblicato anni prima. Per questo motivo elenca le questioni rilevanti per il passato rispetto alle posizioni che in quel momento sembrano dirigere la decisione di una nuova edizione. Nietzsche intende epurare il campo da possibili fraintendimenti, controversie, malintesi che in assenza delle nuove prefazioni verrebbero inevitabilmente a crearsi con la semplice riproposizione delle opere. Un vero e proprio vade mecum apre quindi il testo al lettore.

Tuttavia ogni passo compiuto nel linguaggio è un passo che appartiene al passato e che viene fissato una volta per tutte. Perciò la revisitazione diventa tanto più autentica quanto più utilizza lo scherno, l'autoderisione, da cui l'esergo alla nuova edizione della *Gaia scienza*. Non si distinguono semplicemente capitoli in una successione logico-numerica, ma spesso gli aforismi sono raggruppati in libri accumunati da una tematica non direttamente legata agli aforismi stessi. Inoltre la suddivisone del testo determina, da un lato, una certa prospettiva interpretativa dei pensieri dell'autore e, dall'altro, lascia che il lettore si incammini già nella direzione tracciata ex negativo dall'autore.

Nelle nuove cinque prefazioni a testi già pubblicati, «forse la miglior prosa che io abbia mai scritto sino ad ora», confessa Nietzsche in una lettera all'amico Overbeck il 14 Novembre 1886 (E V, p. 287), cerca anche di assicurarsi una coerente interpretazione futura come se fosse possibile – e Nietzsche mirasse a tale scopo – salvare il vero Nietzsche da malintesi e interpretazioni fuorvianti. Il lettore sembra chiamato in causa in prima persona, a questo punto, da una responsabilità verso il lettore che lo ha ammonito attraverso i suoi paratesti. O è forse Nietzsche stesso che formulando domanda e risposte nel testo cerca capire la sua nuova posizione, aprire nuovi orizzonti a se stesso per la propria autocomprensione? L'autosuperamento, in quest'ottica, non è qualcosa di già avvenuto, ma appartiene al futuro in termini della sua più adeguata formulazione linguistica. Ma che cosa significa "auto superamento" per Nietzsche? Laddove Nietzsche utilizzi tale termine nei suoi testi, lo intende sempre in senso morale: si tratta della *Selbstüberwindung*, come mostrano i testi di critica alla morale.[351] Le cose stanno in modo simile anche se con autosuperamento si traduce una

[350] Schleier 1990, p. VIII.

[351] Di *Selbstüberwindung* Nietzsche parla sempre in riferimento alla morale, come dimostrano gli aforismi rispettivamente: di *Umano troppo umano I* , seconda parte *Sulla storia dei sentimenti morali* (MA I, § 55, KSA 2, p. 74), *La morale della compassione in bocca agli smoderati*, aforisma incluso in *Il viandante e la sua ombra* (WS II 45, KSA 2, p. 574; Vol. IV, Tomo 3, p. 163) o *Sul concetto dell'eticità dei costumi* che appartiene al primo libro di *Aurora* (M 9, KSA 3, p. 22; Vol. V, Tomo 1, pp. 12-13). In questi testi Nietzsche conferma la sua critica al sentimento morale e ne descrive i caratteri fondamentali.

Selbstaufhebung[352]. Ma la formulazione principale di ciò che Nietzsche intende con tale termine viene offerta al § 27 della terza parte della *Genealogia della morale*, in cui Nietzsche intende *Selbstaufhebung* come legge fondamentale e espressione del detto latino «patere legem, quam ipse tulisti» ovvero "sottomettiti alla legge che tu stesso hai proposto". Siamo quindi ancora in ambito etico-morale, quando Nietzsche afferma:

«Tutte le cose grandi periscono a opera di se stesse, per un atto di autosoppressione [Selbstaufhebung]: così vuole la legge della vita, la legge del necessario „autosupermento"[„Selbstüberwindung"] nell'essenza della vita […]» (GM III 27 KSA 5, 408; Vol. VI, Tomo 2, p. 155).

Tuttavia, se questa è la legge di tutto, se tutto si cancella in un continuo auto-superamento dal sapore hegeliano, è anche vero che tale legge per Nietzsche non conduce ad uno spirito auto consapevole e auto fagocitante. L'approdo della consapevolezza è per Nietzsche non la verità, nemmeno dal un punto di vista storico-filosofico. L'autosuperamento a cui si giunge non porta alla verità, nella misura in cui si nega l'ultima verità e come tale quello nietzscheano appare un hegelismo rovesciato, un hegelismo negativo.[353] L'autosuperamento coinvolge allora Nietzsche stesso nella sua autooggettivazione del passato in termini di scrittura e di autocomprensione futura ancora in termini di testo. Nietzsche parla infatti per il futuro per compiere un «esperimento» (cfr. MA II Prefazione 6, Vol. IV, Tomo 3, p. 9) e sulla strada di una nuova salute.

Ecco che allora nei paratesti che precedono la ristampa di *Umano troppo umano I e II*, *Aurora*, *La nascita della tragedia*, *La gaia scienza*, l'intreccio tra pensiero filosofico e autobiografismo[354] in senso molto ampio, ormai nel senso di *Al dià del bene e del male*, è molto stretto. Tuttavia è lecito pensare che la lettura di qualsiasi testo rivela la presenza del proprio autore, sia che esso venga rappresentato da un personaggio o da una riflessione che si richiama al pensiero di colui che scrive o anche da un'immagine. La questione è come si rivela Nietzsche con le nuove prefazioni, dato che sappiamo che l'intento di presentarsi in maniera genuina e senza veli al lettore è costitutivamente minata sempre dal linguaggio. Infatti le prefazioni scritte per libri già usciti sono di per sé tanto chiarificatrici ed esplicative quanto enigmatiche, nella

[352] Tradotta anche con *autosoppressione* (cfr. *Aurora* nella versione di Ferruccio Masini per la Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1978, p. 8).

[353] Su questo si vedano le osservazioni di Gerd-Günther Grau, in: Ottmann 2000, p. 324-325.

[354] Brusotti ha parlato di "autobiografismo filosofico" a proposito delle cinque prefazioni nietzscheane. Cfr. Brusotti 1991. Tuttavia Brusotti non approfondisce tale definizione né nella direzione indicata dall'aggettivo, né in quella del sostantivo, come se nelle cinque prefazioni fosse chiaro il rapporto del Nietzsche del 1886 con il proprio passato scritto e biografico che si ripropone sotto forma di nuove edizioni.

misura in cui rivelano una riflessione dell'autore su se stesso che si mette, tuttavia, nuovamente in discussione.

Se, da un lato, esse rivelano in tal modo un elemento di autobiografismo, nella misura in cui si collegano ad un nuovo orizzonte di pensiero dell'autore che fa riferimento alla propria *Erlebnis* che diventa testo – come si legge nelle prime righe della Prefazione alla *Gaia scienza* –, dall'altro evidenziano altresì quanto possa essere discutibile l'affidabilità dell'interpretazione che l'autore dà di sé. La possibilità di leggere le prefazioni del 1886-1887 in termini autobiografici, ma à la Nietzsche, risulta interessante in quanto in questi paratesti la funzione esplicativa non arriva ad una fine, ma è anch'essa finzionale.

3.2 L'autore interprete di se stesso

La questione dell'affidabilità o meno di commenti dell'autore ai propri testi è da un punto di vista storico-letterario un'idea già nota. Essa si rifa al principio del *poetam ex poeta* riconducibile al metodo di Aristarco di Samotracia. Il poeta si interpreta a partire da se stesso, l'autore spiega testualmente l'opera che lui stesso ha scritto e che segue dalla pre-fazione. Tale paratesto viene concepito come un commento parallelo più che introduttivo, come un'intrusione ripetitiva dell'autore nell'eventuale interpretazione del lettore. Nelle *Questioni omeriche* Porfirio scriveva di voler spiegare Omero a partire da Omero stesso[355]; ma è Aristarco il filologo fautore di tale metodo che diventa celebre con i commenti testuali a Omero chiamati *Hypomnèmata*[356]. Da tenere a mente nella lettura sarebbero quindi le parole espresse dall'autore in tali prefazioni, più che l'universo interpretativo che scaturisce dall'opera in sé, la quale è oggettivazione di un pensiero che risulta passato agli occhi del suo autore, oggettivato nelle maglie di una scrittura che lega i pensieri a posizioni superate, nel caso di Nietzsche o forse soltanto ermetiche al lettore dell'epoca.

La prosa filosofico-letteraria è, agli occhi di Nietzsche, eccellente. Nel suo tendere alla chiarezza essa cerca formulazioni dialogiche che tuttavia non conducono a risposte esaurienti e definitive. Il testo si articola attraverso domande che Nietzsche si pone e a cui sembra rispondere attraverso l'uso metodologico dell'interpunzione che più che confermare le parole di Nietzsche, instilla sempre dubbi nel lettore. Il latente autobiografismo tende inoltre a sottrarre alla fissità della

[355] *Homerum ex Homero* è il titolo di un articolo di Schäublin sul metodo esegetico usato da Porfirio. Schäublin paragona Porfirio ad Aristotele e Cicerone, per mostrare come già nell'antichità l'autointerpretazione fosse considerata un metodo insufficiente all'esegesi di un testo a causa delle ambiguità retoriche, come sostiene Schäublin, quali la distinzione tra *scriptum* e *sententia* sia dei testi prosaici che di quelli poetici. Cfr. Schäublin 1977.

[356] Ancora istruttivo rimane su questo: K. Lehrs, *Aristarchs homerische Textkritik*, Lipsia 1963.

scrittura il fluire del pensiero, costantemente alla ricerca di una forma adeguata, con il risultato di essere sottoposto ad una perpetua autorevisione. Del resto tutte le opere di Nietzsche prima del 1888 sono il risultato di lunghe gestazioni. *Umano troppo umano I* è il risultato di progressivi assemblaggi di aforismi e pensieri. Composto nel 1876 a Basilea, ma concluso a Sorrento due anni dopo con una dedica a Voltaire, nel 1886 è riproposto accompagnato da una nuova prefazione e senza la dedica a Voltaire. Il secondo volume *Umano troppo umano II* comprendeva a sua volta due parti: le *Opinioni e sentenze diverse*, 408 aforismi composti tra l'estate e l'autunno 1878 e pubblicati nell'anno successivo; e altri 350 aforismi intitolati *Il viandante e la sua ombra* e composti nell'estate 1879, poi usciti agli inizi del 1880. A questo punto, a sei anni dalla conclusione dell'opera, Nietzsche ritiene necessaria una seconda prefazione che introduca la nuova edizione, a cura dell'editore Fritsch di Lipsia. Tale Prefazione al secondo volume di *Umano troppo umano* è datata settembre 1886 ed è scandita da sei brevi paragrafi in cui Nietzsche ripercorre la sua storia di scrittore, mostrando i passaggi cronologici e teorici che si sono succeduti nel corso degli anni. Essi vengono proposti come tappe di quel continuo superamento di sé, come si legge già dalle prime frasi:

«Bisogna parlare solo quando non è lecito tacere; e solo di ciò che si è *superato*, […]. I miei scritti parlano *solo* dei miei superamenti: dentro ci sono "io" con tutto ciò che mi fu nemico, *ego ipsissimus*, anzi addirittura, se è consentita l'espressione, *ego ipsissimum*» (MA II, KSA 2, 369; Vol. IV, Tomo 3, p. 3).

L'espressione *ego ipsissimum* mostra come Nietzsche si faccia oggetto del suo commento in prima persona come se il libro non fosse che l'io all'accusativo. L'identità narrativa che si configura con questa formulazione assume le sembianze di un'autografia più che un'autobiografia, rimanda all'io come soggetto e oggetto geenrato dalla scrittura.
La particolare autografia filosofica delle prefazioni apre non solo una nuova interpretazione delle opere passate, del "vecchio" Nietzsche, ma anche di quello "nuovo", frutto del superamento di cui lui stesso parla. A metà tra palinodie e autodichiarazioni, le cinque diverse prefazioni scritte successivamente alle opere cui si riferiscono, ripercorrono come un globale "tentativo di autocritica"[357] il percorso nietzscheano di cui esse danno testimonianza. Accanto al movente chiarificatore, le prefazioni non rimettono in discussione un intero cammino di pensiero, nella misura in cui Nietzsche concepisce i suoi testi come un io scritto che è oggetto di una nuova interpretazione dell'io stesso, sempre a livello della scrittura. Ma rielaborano la scrittura di sé

[357] Recentemente Luca Crescenzi ha fondato la sua tesi dell'autocritica dell'ultimo Nietzsche in un corso dedicato alle opere del 1888.

oltre l'autobiografia, nella direzione di un ripercorrimento del passato non per il presente, ma per la comprensione futura. La direzione in cui Nietzsche interpreta ora il suo passato non è definitiva, ma frutto di una dialettica che si esprime anche a livello della scrittura. Molto sono le domande che Nietzsche si pone come ad anticipare quelle del lettore o di un profondo conoscitore dell'autore. Con l'autografismo l'ovvietà del discorso filosofico viene messa in discussione: la propria scrittura è il medio attraverso cui si orienta lo sguardo del lettore, ma anche dell'autore che ricerca la propria autocomprensione.

3.3 Il testo e il soggetto

Gli approcci nietzscheani al linguaggio e alla scrittura, da un lato, in rapporto alla critica del soggetto filosofico e, dall'altro, all'esegesi del testo filosofico in termini di testualità in continua evoluzione e revisione, sono stati messi in luce già a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del Novecento. Schematizzando due sono le tendenze che si sono rivelate di rilievo e tra loro complementari che fanno capo a due nomi noti del panorama teorico-letterario: Shapiro[358], per un verso, che ha approfondito il confronto tra testo e interpretazione da una prospettiva decostruttivistica, scivolando nell'annullamento del soggetto; e Nehamas[359] che, per l'altro, rifiuta l'opzione di una sparizione del soggetto, sostiene la costituzione di tale soggetto nell'atto stesso della sua creazione artistico-letteraria. Si alcune di queste tendenze in relazione alla costituzione dell'identità narrativa abbiamo discusso in precedenza. Si ricordi, a tale proposito, come Nehamas ha analizzato la scrittura iperbolica di Nietzsche sottolineando il senso di un tale stile. La frase eccedente rispetto alla pagina, la parola rispetto alla frase, crea uno squilibrio che è teoricamente e narratologicamente il risultato di una visione nichilistica, ma risulta anche uno dei tratti della costituzione di un soggetto scrivente che prima non era riconoscibile come tale. L'autore diventa così personaggio di se stesso in un'autobiografia fuori da ogni teorizzazione del genere. Essa si individua come comprensione, narrazione, comunicazione di sé, monumentalizzazione tra allegoria e costruzione soggettiva, destinazione postuma, ma soprattutto: creazione del sé che come tale comunica con gli altri attraverso la scrittura e al contempo in essa si cela garantendo così anche la propria destinazione postuma.
In tale contesto l'analisi dello stile e del linguaggio sono direttamente connessi alla personalità. Il soggetto diventa un effetto del testo, dei testi, non la sua scaturigine in termini tradizionali[360]. In ognuno di tali effetti il soggetto cade in posizioni diverse, non si riconosce in maniera unitaria e

[358] Cfr. Shapiro 1989.
[359] Cfr. Nehamas 1985.
[360] Su questo Haselstein 1995, p. 296 e segg.

soprattutto sostanziale. Ogni comprendere risulta pertanto un equivocare necessario, la sottolineatura di un aspetto parziale, momentaneo, ma anche fissativo proprio come il linguaggio che lo esprime. Nel caso di un'autobiografia, di un'opera cioè scritta per essere ovviamente letta, destinata al pubblico, la narrazione filosofica di sé così come Nietzsche la presenta ha una chiara destinazione postuma: si inserisce nel contesto del rapporto tra autore e lettore. L'intento comunicativo e personale dell'autore con il lettore può essere accolto, così che il tentativo di essere compresi fino in fondo diventi lo sforzo di ogni scrittura. In generale l'autobiografia può rispondere all'esigenza di lavorare contro l'anonimizzazione della letteratura stessa in questo senso: nel dare a colui che ogni volta è protagonista di se stesso una sua identià perticolare non confondibile con quella di altri. In Nietzsche si tratta soprattutto di parlare di un sé a partire dal proprio esser stato, o meglio, essere scritto, ma che deve poter essere comunicato al futuro. Ed inoltre il sé diventa tale solo a partire da una riflessione sull'esser stato non a livello biologico, ma letterario. L'attualizzazione del passato è allora funzionale alla comprensione del sé nella posterità. Ma la comprensione del testo è minata dal sovvertimento che ogni lettura comporta. Lo sforzo auto chiarificatore di Nietzsche è mosso dalla necessità personale di destinarsi al pubblico futuro nel modo più chiaro, nel tentativo di evitare ogni fraintendimento del passato davanti a se stesso, ma anche al lettore futuro. La scelta della forma che la propria scrittura postuma deve assumere è allora una ricerca che non ha fine, nemmeno quando l'autore ha cessato di scrivere.

CAPITOLO QUINTO

Ecce Homo, Ecce Textus

«*Interpretazione*
Se decifro me stesso, coinvolgo me stesso nell'atto:
Essere non posso anche l'interprete mio.
Ma chi per il suo cammino semplicemente sale,
Porta in più chiara luce anche l'immagine mia.»[361]

«Non esiste alcun essere al di sotto del fare, dell'agire, del divenire. Colui che fa è fittiziamente aggiunto al fare.»[362]

L'analisi delle opere nietzscheane giunge così a quella che solitamente viene considerata una vera e propria autobiografia del filosofo: *Ecce Homo*. Scritta quasi di getto, essa risulta il compimento di un percorso di autochiarificazione che inizia già dallo Zarathustra, ma che può essere visto e spinto ancora oltre, fino ad arrivare a comprenderlo come compimento dei primissimi tentativi autobiografici, di cui abbiamo trattato nel secondo capitolo. Tuttavia la narrazione di EH è più problematica e diventa meno ovvia nella sua destinazione finale se si tiene conto del cammino narrativo compiuto da Netzsche fino al 1888. In questo capitolo cercheremo di riformulare più precisamente quelle domande che l'ultima auto-narrazione nietzscheana pone al lettore.

1 L'autobiografia intellettuale

1.1 Autobiografismo del testo

Ecce Homo viene definita tradizionalmente un'autobiografia intellettuale. L'aggettivo "intellettuale" dà al termine "autobiografia", di per sé così generale, una connotazione più precisa, che tuttavia merita di essere analizzata. Più che qualificarne peculiarità formali, "intellettuale" concentra l'attenzione sull'oggetto dell'autobiografia: essa non è più il resoconto, più o meno veritiero, della vita biologica, dei ricordi dell'autore, ma il racconto della sua vita formativo-spirituale. Starobinski sottolineava già come lo stile di un'autobiografia ha in genere a che fare con un'autoreferenzialità interna; in quella intellettuale è il testo a diventare più reale della vita, più degno di essere messo per iscritto, anche in un'apparente ripetizione. L'autoreferenzialità che si crea in questo caso è allora non la relazione tra l'autore del testo di oggi e quello del testo di ieri, ma tra i testi stessi. Sono le strutture retoriche ad avere il sopravvento e, semmai, a poter svelare qualcosa della vita in veste di corollario, di appendice

[361] FW *Scherzo, malizia e vendetta*, 23, KSA 3, 357; Vol. V, Tomo 2, p. 39
[362] GM 13, KSA 5, p. 279; Vol. VI, Tomo 2, p. 244.

aggiuntiva. Alla realtà vissuta non si chiede più niente, è quella scritta che può dire qualcosa di determinante della vita.

Anzitutto è necessario sgombrare il campo da un malinteso di fondo: scrivere dei propri scritti non è un lavoro riduttivo rispetto alla scrittura di un'autobiografia classica. L'intento di parlare della propria vita da parte di colui che si accinge a scrivere sulle proprie opere, è forse ancora più forte. Un autobiografo intellettuale scrive della propria vita non meno di un autobiografo tout court, proprio perché la trattazione della vita com testo corrobora l'aspetto di identità tra vita e letteratura. Se la vita coincide con la letteratura, ecco che il discorso sul se che diventa testo richiede semmai una chiarificazione, come si diceva nel capitolo precedente: l'autore si pone davanti al problema di vanificare equivoci interpretativi, in primiis in relazione al proprio divenire in termini di autore, il quale continua a pensare e a pensarsi come tale. Se la scrittura irrigidisce l'io in una maschera ogni volta diversa, in una scrittura che vincola il sé alla parola scritta, sarà anche necessario ogni volta parlare e riparlare dei propri testi, delle proprie maschere per mostrarne altre che, da un lato, si propongono di corroborare le intenzione di quelle passate, anche in termini di chiarificazioni, ma dall'altro ne vanno a costituire di nuove.

Nell'autobiografia intellettuale non si parla, in realtà, dell'autore; quest'ultimo è tuttavia colui che descrive i suoi stessi testi[363]. La scrittura dei testi è come una scrittura di secondo grado, risulta una sorta di ripetizione, ma che riprodotta in un modello letterario differente, alla fine conduce ad una differenza sostanziale dai testi precedenti. Non occorre pensare alla psicoanalisi di Lacan, né scomodare la genealogia di Foucault per poter affermare che in un tale contesto il soggetto non è mai padrone di se stesso. Come abbiamo cercato di mostrare, nei testi successivi allo Zarathustra Nietzsche inizia un cammino di riflessione che, accanto ad alcuni nuovi scritti, molto investe nelle relazioni tra coscienza e inconscio in relazione al linguaggio, all'autorialità, alla scrittura. In altre parole Nietzsche diviene cosciente del rapporto inconsapevole dell'autore con il testo filosofico, e alla luce di questa concezione tenta nella sua narrazione filosofica una filosofia che vada oltre ogni schema interpretativo consueto.

In ambito letterario anglofono, il tema della frantumazione dell'io nelle varie opere passate è stato tematizzato in maniera pertinente. Tale guardare indietro permette all'autore stesso di auto-osservarsi nella sua scrittura per dire qualcosa di più di se stesso. L'auto-osservazione non ha lo scopo esclusivo, pur plausibile, di interpretarsi, ma, volendo, anche quello di intraprendere un'auto-analisi.[364] L'autore si vede come rispecchiato nella proiezione di un film[365], in cui il

[363] Ferrucci ha parlato in tal senso di modelli del procedere artistico analizzando l'autobiografia. Cfr. Ferrucci 1980.

[364] Su questi temi, anche in relazione a Nietzsche, parla già Jay 1984.

[365] Di questo aspetto, sebbene non in relazione a Nietzsche, ha parlato in modo convincente Bruss 1976.

regista è però sempre l'autore che si guarda indietro e dentro, che si scinde dal proprio personaggio sullo schermo.

Ma un testo non è un film: «La soggettività non prende corpo nell'immagine, ma nel linguaggio, per avere questo la capacità di conoscere e di essere ciò che viene conosciuto»[366]. Tuttavia, per tentare di issare una barricata contro l'invasione del modello figurativo in letteratura, del dominio dell'idea di immagine a partire dalla *Iconic Turn*, non basta scomodare la legittima peculiarità del medio linguistico. Le arti figurative irrompono nella letteratura autobiografica al punto di dar forma ad un modello di sottogenere che è l'autoritratto letterario. Questo, come lo è anche l'autoritratto pittorico, è meno legato al confronto con la realtà e in questo differisce in generale dall'autobiografia; l'autoritratto rimanda soprattutto ad una spazialità altrimenti persa nel resoconto di una vita o di una serie di opere[367].

A differenza dell'autoritratto, l'autobiografia intellettuale è anzitutto un atto ermeneutico. La retorica non ha qui la funzione di interpretare se stessa, in termini strettamente filologici, ma invade il campo della psicologia e dell'antropologia, potenziando lo sguardo introspettivo. È interessante notare che nemmeno a Misch, nella sua opera monumentale, era potuta sfuggire l'importanza dell'autobiografia intellettuale. Misch ne prende in considerazione le varianti negli esempi medievali, come lo *Schriftenverzeichnis* o la *Studiengeschichte*[368] o la *Gelehrten-Autobiographie* araba, quella di Avicenna[369]. Per la modernità Misch cita invece la ricca tradizione degli intellettuali che dal Seicento si dedicano a questo genere, come Jean Baptiste van Helmont (1579-1644)[370], Tommaso Campanella (1568-1639), René Descartes (1596-1659), Thomas Hobbes (1588-1679) e Giambattista Vico (1668-1744)[371].

Ma che utilità può avere riscrivere i propri scritti? Battistini, citando Bachtin, sostiene che la scrittura commentata delle proprie opere da parte dell'autore costituisca un terreno di comunicazione più aperto nei confronti del lettore:

«Per quanto arida possa sembrare, la successione dei propri scritti, insegna ancora Bachtin, rappresenta la traccia essenziale e oggettivata del tempo biografico e autobiografico. Il cammino di chi vuole conoscere la verità, segnato da Platone nei dialoghi socratici, trova nel catalogo bibliografico corredato dal

[366] Battistini 1990, p. 171.

[367] Nella raccolta *Miroirs d'encre. Rhéthorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil 1980, Michel Beaujour sottolinea, a torto o ragione, che solo nell'autoritratto avviene la mediazione della retorica con l'uso della *inventio* e della *memoria* che invece nell'autobiografia mancherebbe totalmente.

[368] Ad esempio al Vol. III/1, pp. 57 e segg.

[369] Vol. III/2, p. 962 e segg.

[370] Sul rapporto tra malattia ed immaginazione in Van Helmont, cfr. Giglioni 2000.

[371] Vol. IV/2, pp. 733 e segg.

commento dell'autore una sorta di autocoscienza pubblica dinanzi alla cerchia dei lettori, utile a intendere la cronologia di un'esistenza laboriosa».[372]

Fermo restando questo come assunto dell'autobiografia intellettuale in generale, che risulta quindi una sorta di consapevolezza di quanto si è scritto e quindi di confessione pubblica davanti al pubblico dei lettori, a cui si dà conto del proprio cammino intellettuale, il caso nietzscheano sfugge anche a tale definizione di genere. La specificità di EH risiede nel fatto che l'approccio pseudo-autobiografico non chiarisce le intenzioni del Nietzsche autore, né del Nietzsche filosofo-filologo. Non si trovano infatti imitazioni, né modelli, nemmeno se si definisce *Ecce Homo* un'autobiografia intellettuale o culturale.[373]
Le autobiografie intellettuali si configurano come autobiografie solo in virtù di una successione temporale che rispetta la vita dell'autore, trattano dello sviluppo non biologico, ma delle tappe di un pensiero che accompagna la vita. Quella di Nietzsche invece sembra una ricostruzione, alle volte una giustificazione, del proprio destino di autore fondamentale, di filosofo del domani. La filosofia nietzscheana non asserisce, i suoi testi, in particolare Ecce Homo, si presentano con una struttura appellativa: non cessano di diventare esperimenti di pensiero, di un pensiero che continua ad interrogare prima di tutti se stesso. La ricerca dialogica del Nietzsche autore di Ecce Homo non trova tregua: Nietzsche cerca l'intervento di un ascoltatore o di un lettore, in questo senso il testo si avvicina alla funzione è un'autocoscienza pubblica di cui parla Battistini; ma il lettore è lo stesso Nietzsche dopo aver scritto il testo, dopo aver fissato i pensieri sulla pagina. Come scrive in *Al di là del bene e del male* infatti, Nietzsche 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?»,

giacché, aggiunge,

«[…] ogni filosofia ne nasconde un'altra, che come ogni parola [è] anche una maschera». (JGB 289, Vol. VI, tomo II, p. 200-201).

[372] Battistini 1990, p. 32.
[373] Ogni intellettuale dalla seconda metà del Seicento accompagna le proprie opere con un'autobiografia culturale. Nemmeno l'esempio de *De Libris Propriis* del 1577 di Girolamo Cardano (1501-1576) fornisce spunti significativi per accostare EH ad un modello autografia già sperimentato.

Se quindi scrivere è anche tradire il pensiero di sé, generare la frattura tra il pensiero da dire e quello detto o scritto, leggere non risulta un'attività altrettanto immediata e comprensibile. Saper leggere è per Nietzsche prendere il tempo necessario per comprendere. La lettura è saper riflettere sulle parole o, come egli scrive nella prefazione allo scritto successivo ad *Al di là del bene e del male*, la *Genealogia della morale*, presuppone una capacità che è quella del "saper-*ruminare*", immagine metaforica con cui Nietzsche chiarisce da un lato la necessità della lentezza e, dall'altro, della riflessione, caratteristiche che l'uomo moderno non ha.

1.2 Ecce homo: una narrazione inedita

L'autobiografia intellettuale di Nietzsche risulta un testo letterario in forza dell'uso parodistico della finzione[374]. Nietzsche non intende proporre, nemmeno in questo testo, alcuna dottrina; il suo intento pedagogico, descritto nello Zarathustra, formava discepoli semmai di una non dottrina. I segnavia di un cammino teorico e biografico che si intreccia nella scrittura di EH, presentano delle opere non tanto come corollario della vita, ma come divenire necessario di una propria personalità.

Ecce Homo risulta un'opera apparentemente facile non solo per la sua brevità, ma anche per lo stile diretto con cui Nietzsche si rivolge al lettore. Il problema della sua appartenenza ad un genere non è una domanda solo accademica, destinata ad interessare un ristretto gruppo di linguisti e filosofi. Essa appartiene e risiede nella comprensione diretta del messaggio specifico e della destinazione futura che possiede. Per questo cercheremo di inquadrare meglio le questioni che riguardano lo stile e la forma letteraria di EH, senza tralasciare di inquadrare la sua narrazione filosofica nella cornice estetico-narrativa tracciata fino a questo momento. Anzi è proprio in funzione di questa cornice che EH riveste un peso e una valore narrativo inedito:

Il traduttore inglese di *Ecce Homo* R. J. Hollingdale scrive nella sua nota introduttiva che, se si legge quest'opera pensando che sia un'autobiografia, probabilmente non si riuscirà ad arrivare all'ultima pagina: come autobiografia EH è un vero fallimento.[375] La questione rimane tuttavia controversa, ma solo finché si pensa e la si confronta con altre autobiografie classiche con alcuni

[374] In tale direzione andrebbe anche l'interpretazione del titolo *Ecce Homo* come titolo satirico in quanto metterebbe in evidenza l'elemento anticristiano, non cristiano. Cfr. Willers 1988, p. 290.

[375] La citazione per intero recita: «It matters how you approach this book. If, under the guidance of the literature on the subject, you approach it as "Nietzsche's autobiography" you will get very little out of it and probably won't even finish it, short though it is. As autobiography it is a plain failure. You cannot reconstruct Nietzsche's life even in its broad outlines from his "autobiography"» Hollingdale 1979, p. 9.

degli esempi che fa Misch di opere inquadrabili come autobiografie intellettuali (soprattutto di pensatori del XVII secolo). Nietzsche ha poco in comune anche con quest'ultime. Il biografo nietzscheano più informato, Kurt Janz, definisce gli ultimi testi nietzscheani in generale in termini di «testi post-filosofici». E in modo esemplare *Ecce Homo* sarebbe il «tentativo di un'auto-rappresentazione dell'anima», la quale «[si sottrae] all'interpretazione filosofica».[376] Se con interpretazione filosofica si intende il procedimento logico-deduttivo, tale opera sfugge inesorabilmente alla definizione filosofica: al posto di un sistema in cui distinguere una filosofia teoretica, pratica ed un'estetica, il lettore si trova davanti a tre capitoli in cui si risponde alle autodichiarazioni sulla saggezza, l'accortezza e la poetica annunciate nei titoli.

Le discussioni ermeneutiche e post-strutturalistiche su *The New Nietzsche*[377] hanno mostrato che tracciare un confine così preciso non solo non è corretto nei confronti della specificità di questi testi, che *oscillano* programmaticamente tra l'argomentazione e la polemica, il trattato e il racconto, ma che tale confine, ad essere coerenti, non è nemmeno possibile in generale. I legami tra le pratiche di scrittura, che erano suddivise tra poetiche e filosofiche, riflessive e narrative, non si distinguono più nel pensiero di Nietzsche, tanto più se si prendono in considerazione gli scritti del 1888. Si pensi ai tratti narrativi già della *Nascita della tragedia* con le sue visioni e descrizioni di immagini, le sue trasformazioni dei miti greci, tanto da essere subito oggetto di critica da parte del filologo classico Ulrich von Willamowitz-Möllendorf, il quale attaccò l'opera di Nietzsche nei due pamphlet polemici del 1872 e 1873 sulla *Zukunftsphilologie*. Per non parlare degli schemi aforistici, le massime e le riflessioni che si rifanno ai moralisti francesi in *Umano troppo umano*; al legame tra trattazione filosofica e forme liriche come nei *Canti del Principe Vogelfrei* che Nietzsche aggiunge alla nuova edizione della *Gaia scienza* del 1887; agli equilibrismi tra argomentazione e racconto, metafora ed inno, poesia e *poème-en-prose* dello *Zarathustra*, come abbiamo accennato nel quarto capitolo. In ognuno di questi scritti Nietzsche tende a eliminare ogni divisione, a sorpassare ogni stilizzazione accademica, o a ritornare, come è stato azzardato, ad uno «stadio antecedente alla separazione tra poesia e sapere»[378]. In un certo senso si tratta di scritti che portano la filosofia a forme inedite di narrazione, che è lecito pensarle, nell'epoca del post-modernismo, anch'esse come forme post-filosofiche[379]. Se dunque

[376] Janz 1978/79, Bd. III, p. 23 trad. nostra.
[377] Cfr. Allison 1977.
[378] Schlaffer 1990.
[379] Su questo Detering 2010, ma senza mettere in relazione la forma autobiografica con la narrazione filosofica del sé.

la distinzione letteratura e filosofia diviene una separazione tanto arbitraria, quanto improduttiva[380], è lecito tuttavia chiedersi davanti a che tipo di testi ci troviamo.

Le stesse ragioni che conducono a parlare di EH non in termini di un'autobiografia, potrebbero valere per definirlo invece come tale: non parla della vita dell'autore, tuttavia è scritto in prima persona e riguarda direttamente l'autore e non un qualche personaggio; non segue un ordine cronologico, tuttavia un ordine tematico è presente, almeno per quanto riguardano i capitoli autodichiarativi e anche l'interpretazione dei propri testi avviene seguendo una successione temporale scandita dall'anno della loro pubblicazione. È lecito allora parlare di un testo autobiografico e non di un'autobiografia, secondo alcuni.[381] Silvermann, ad esempio, è del parere che EH sia un testo narrativo autobiografico in cui Nietzsche spiega perché è così saggio, perché è così accorto, perché scrive libri così buoni, ed infine perché è un destino.[382] Silvermann scrive che, pertanto, Nietzsche offre un vero resoconto su "chi egli è", sulla propria personalità di scrittore e filosofo.[383] Dare un resoconto di sé, dice Silvermann in breve, significa tentare un'autobiografia o riuscire almeno a fornire un testo autobiografico.

La tesi di Silvermann lascia intravedere qualcosa di percorribile, tuttavia sulla veridicità del resoconto di Nietzsche, su cui poggia tale tesi, è lecito dubitare. È proprio in base a tale verità che Silvermann intenderebbe dire che, pur ponendosi l'obiettivo di arrivare a dire tutto, Nietzsche riesca suo malgrado a dire soltanto qualcosa di sé. Per quanto possibile, tale tesi rimane ancorata a posizioni realiste e decostruttivistiche, peraltro imperanti negli anni Ottanta, allo stesso tempo e non colglie la vera problematica che investe EH, lasciandolo di fatto indecifrato. Tuttavia, il merito di Silvermann è quello di sottolineare il fatto che la problematica della propria scrittura, aperta da EH, impone il testo ad un continuo esame che l'autore deve condurre su stesso in ragione dell'autoreferenzialità data dalla prima persona:

«The autobiographical textuality of Nietzsche's *Ecce Homo* arises and operates at the intersection of self and text».[384]

[380] La questione se Nietzsche appartenga alla filosofia o alla letteratura non è più un tema così rilevante, come ha mostrato già da tempo Bernd Magnus. Cfr. Magnus 1993. Quanto prenda piede questa concezione del pensiero nietzscheano come forma inedita della filosofia lo dimostra, in modo sintomatico, l'interpretazione che Wolfram Groddeck fa dei *Ditirambi di Dioniso* nel suo ampio commento in due volumi. Groddeck equipara i *Ditirambi* alle ultime opere filosofiche nietzscheane, a dimostrazione della loro valenza tanto letteraria quanto filosofica.

[381] Silverman 1985.

[382] I titoli dei quattro capitoli auto-dichiarativi di EH.

[383] Silvermann, 1985, p. 142.

[384] Ibidem, p. 143.

L'intersezione tra tale sé e il testo è il pronome "io". Questa relazione traduce l'antico rapporto frontale tra soggetto e oggetto della teoria filosofica della conoscenza nella scrittura di un sé, il quale rapportandosi ad un testo in cui oggettiva la sua vita e/o la sua scrittura, diventa frammento di se stesso, diventa un io che fa da maschera al sé nell'apparente ripetizione dei propri scritti. Tale io è costretto a definirsi nel racconto dei propri scritti per sfuggire all'anonimato che il pronome personale lascia intendere. In tale ridescrizione l'autore passa per un riesame delle motivazioni (capitoli auto dichiarativi) della propria scrittura, e della vita sebbene in maniera indiretta, e fornisce a livello tematico un decalogo delle proprie opere in maniera sommaria, concludendo con un'apoteosi di se stesso ("Perché io sono un destino"), che tuttavia dovrà essere indagata più a fondo[385].

Nietzsche non ha nemmeno bisogno di precisare che colui di cui si parlerà è anche l'autore delle opere di cui sta per trattare, nella misura in cui Nietzsche non ricorre all'espediente letterario dell'anonimato, che peraltro è stato usato da scrittori e filosofi prima di lui, come ad esempio ha fatto Kierkegaard. All'inizio le parole di Nietzsche lasciano pensare che si dovrebbe già sapere (*Im Gründe dürfte man's wissen* – scrive Nietzsche) di chi si tratta nel testo. Ma questo "man" risulta ambiguo soprattutto se lo si confronta con quello che appare nel sottotitolo: Wie *man* wird was *man* ist. Il "man" di «*Im Gründe dürfte man's wissen*» dovrebbe riferirsi al lettore ipotetico che si accinge a leggere un'opera di un autore presumibilmente noto. Ma il "man" – il si impersonale del sottotitolo "Come si diventa ciò che si è" – fornisce un'indicazione precisa sull'autore. Perché Nietzsche scriverebbe "si diventa" e non "io divento"? Poniamo il caso che Nietzsche non intenda se stesso, non intenda "io" scrivendo di fatto "si". In tal caso, e se pensiamo che il sottotitolo rimanga l'indicazione fondamentale alla lettura dell'opera, descrivendo *come* qualcuno diventa quello che è, ecco che proprio tale *come* può indicare la direzione in cui incasellare EH. Descrivendo le modalità di come si diventa ciò che si è, EH costituirebbe la narrazione di una serie di regole per indicare come riuscire a diventare colui che si è. Chiunque potrebbe imparare a diventare colui che è grazie ad una sorta di manuale per la propria autocostruzione soggettiva. Lungi dal ricordare un'autobiografia, EH potrebbe essere preso per un manuale educativo, come l'*Arte di amare* di Ovidio o *L'arte di dipingere* dell'Alberti, che costituiscono i prodromi di una vera e propria tradizione letteraria; oppure una sorta di romanzo di formazione, in cui l'io compie un cammino di esperienze che lo portano a diventare colui che è, *alla fine*, costituendo anche un esempio per chiunque voglia intraprendere

[385] Cfr. 3.3 di questo capitolo.

la propria autocostruzione[386]. Leggendo, si comprende però che non si tratta di un manuale descrittivo-pedagogico, né tanto meno di un romanzo di formazione post-moderno.
Allora con il "si diventa" del sottotitolo Nietzsche intende l'"io" dell'autore: Nietzsche. In questo caso, stando solo al sottotitolo, quest'ultimo indicherebbe la strada per considerare davvero EH un'autobiografia in senso stretto. Tuttavia se le cose stessero così, Nietzsche avrebbe potuto scrivere non "come si diventa *ciò* che si è", ma "come si diventa *colui che/chi* si è". Ammesso che il "man" intenda il sé dell'autore, quindi l'*ich* della narrazione, colui che ha scritto le opere di cui si tratta nel testo, ed ammesso che si voglia descriverne la storia in termini di resoconto del percorso intellettuale specifico dello scrittore, ecco che il "chi" porterebbe direttamente e senza equivoci a stabilire che EH è un'autobiografia. Ma tutto lascia intendere che Nietzsche rimanga quanto meno evasivo su tale specificazione di identità, anzi: che la eviti consapevolmente. Vale la pena a qeusto punto indagare più a fondo il sottotitolo delll'opera.

1.3 Come si diventa ciò che si è[387]

Stando ancora al sottotitolo, e avendo chiarito che si tratta di "io" scrivendo "si", quello di Nietzsche, è lecito affermare che EH racconterebbe come Nietzsche è diventato ed è adesso, al momento in cui scrive EH; in breve: è lecito pensare che il sottotitolo dica com'è diventato colui che è ora. Questo non è tuttavia esatto: il sottotitolo viene formulato con due presenti indicativi come se il divenire e l'essere fossero contemporanei. Non c'è, detto altrimenti, una consecutio temporum da cui dedurre una conseguenza logico-conoscitiva: da colui che *è divenuto* a colui che oggi *è*, al momento della scrittura.[388] Se divenire ed essere coincidessero, potremmo supporre che Nietzsche qui smentisca la sua idea del linguaggio e della scrittura o la metta tra parentesi, per evitare anche la differenza tra divenire ed essere: il fatto di considerarsi – o nell'illusione di considerarsi – un divenuto già da sempre, qualcuno che è, anzitutto. La sua intenzione finale sarebbe quella di una vera volontà di potenza, che coinciderebbe con l'aspirazione unica e ideale, quella di unire essere e divenire o meglio – e con le parole di Nietzsche che parla alla fine del 1886-87 del rapporto tra divenire ed essere – di imprimere al divenire il carattere dell'essere. Arrestare il divenire per imprimergli il carattere dell'essere

[386] Lyotard interpreta ironicamente il *Discorso sul metodo* in termini di romanzo di formazione. Cfr. Lyotard 1986, p. 91.

[387] L'appunto 24 [1] ospita il titolo *Ecce Homo*, ma differisce per il sottotitolo che recita: «Ovvero: perché io so qualcosa di più. Di Friedrich Nietzsche» (NF Ottobre 1888 24 [1], KSA 13, 615; Vol. VIII, tomo 3, pp. 383).Di tale sottotitolo, tuttavia, non è rimasta alcuna traccia nel manoscritto. Del sottotitolo parla anche Nehamas al cap. 6, *How one becomes what one is*, in: Nehamas 1985, pp. 170-199.

[388] Su questo aspetto: Lossi 2012bis.

significherebbe dire, una volta per tutte, chi si è veramente, sottrarsi al gioco delle maschere che ogni scrittura, ogni testo rappresenta.

Tuttavia, l'identità che Nietzsche rappresenta in EH, è quella non di una singola persona, di un autore o di un personaggio. Se si tiene conto del fatto che EH non è veramente l'ultima opera di Nietzsche, ma che oltre ai *Ditirambi di Dioniso* poco prima del cosiddetto crollo psico-fisico, Nietzsche continua a scrivere lettere e biglietti popolati da personaggi di ogni tipo, a firmarsi talvolta Il Crocifisso, ecco che tale sé si confonde con un concetto, con una metafora, con un singolo libro, con un'opinione, o semplicemente con il nome di altri.

Il divenire coincide con l'essere come nella quadratura di un cerchio, in cui chi scrive *è* colui che è stato in quanto *diviene* in ciò che scrive, anche in quella scrittura che apparentemente sembra ripetere le opere passate classificandole sotto forma di decalogo personale. C'è da chiedersi se Nietzsche sia divenuto veramente ciò che è; rimane certo soltanto il fatto che il progetto di un'opera sulla trasvalutazione di tutti i valori è terminato e dalle sue rovine sono spuntate alcune delle opere più significative del suo pensiero e della sua scrittura. In EH il sé che diventa testo non è più identificabile con un io: Nietzsche e la sua persona non sono messi in discussione, ma è l'autore a diventare testo. Forse è questo il motivo per cui Nietzsche scrive "come si diventa *ciò* che si è" e non "*chi* si è". Anche quando nel *Prologo* Nietzsche usa la formulazione «per sapere *chi sono io*», quest'ultima può apparire più personale, ma è pur sempre scritta in corsivo[389]. *Was* e non *wer*: è la lista o il decalogo di libri, che segue ai tre capitoli auto dichiarativi, ad essere più che il segnavia di un cammino formativo di pensiero. Si tratta del corpo che diventa corpus degli scritti, si tratta di qualcosa e non più di qualcuno. L'autore che diventa testo si anima nuovamente nel testo, può continuare ad essere e divenire in esso. Il sé che il testo rappresenta si trasforma in pagina scritta. Se le cose stanno così, né la persona Friedrich Nietzsche, né la sua vita di uomo sono qui in gioco, interessante è un sé che diventa testo a partire da citazioni e a partire dai testi che il loro stesso autore assembla in una successione che rispetta sì la loro stesura temporale, ma che è incorniciata da altri pensieri introduttivi e conclusivi. Si tratta delle autodichiarazioni dei tre capitoli iniziali e quello finale, che è seguito a sua volta da un componimento poetico intitolato *Gloria ed eternità*, inno all'eternità stessa.

Nel lungo e strano Prologo a EH, Nietzsche mette in dubbio, paradossalmente, il fatto scontato della propria vita:

«[…], o forse è un pregiudizio che io viva?» (EH Prologo 1, KSA 6, 257; Vol. VI, Tomo 3, p. 265)

[389] Così anche nel manoscritto originale. Cfr. EH Faksimilausgabe.

La vita è il pregiudizio, da cui deriva il giudizio sul pensiero. Ma «prove della sua esistenza» – dice poco prima – sarebbero altre. Presumibilmente Nietzsche ribalta anche il pregiudizio della vita e le sostituisce i suoi pensieri, la sua filosofia. Ma possiamo considerare EH come la prova del suo esistere "autobiografico"? EH è anche un compito, quello di non far scambiare Nietzsche per altro, come ammonisce nel Prologo:

«*Ascoltatemi! Perché sono questo e questo. E soprattutto non scambiatemi per altro!*» (EH Prologo 1, KSA 6, 257; Vol. VI, Tomo 3, p. 265)

La dichiarazione di identità chiara e netta (sono questo e non il mio opposto) è anche la dichiarazione di un'ambiguità di fondo. Si tratta della doppiezza (e non duplicità) dell'intenzione di scrittura che Nietzsche esibisce.
Il *Vorwort* risulta quanto mai sintomatico di una tale ambiguità. Diviso in quattro sezioni, esso viene firmato accuratamente alla fine "Friedrich Nietzsche". La doppia prospettiva da cui si genera la narrazione rende conto, da un lato, dell'esigenza dell'autore di volersi riconoscere nello scritto, che da questo punto di vista, manterrebbe accesa l'ipotesi autobiografica; dall'altro, EH diventa il testo destinato *expressis verbis* ai posteri:

«Poiché pre vedo che fra breve dovrò presentarmi all'umanità per metterla di fronte alla più grave esigenza che mai le sia stata posta, mi sembra indispensabile dire *chi sono io*» (EH Prologo 1, KSA 6, 257; Vol. VI, Tomo 3, p. 265).

L'intenzione di dire «chi sono io», come abbiamo visto, potrebbe supportare la tesi di una risoluta intenzionalità che, alla fine del paragrafo, si lega all'esigenza espressa quasi in forma di comando, di non essere confuso per altro. Ma come evitare di confondere qualcuno che si presenta come una cosa e il suo opposto?

2 L'io postumo

2.1 Dal testo al pretesto: «E così *mi* racconto la *mia* vita»

Prima di arrivare al primo dei tre capitoli auto-dichiarativi iniziali, nell'edizione critica Colli-Montinari di EH, in tedesco e in italiano, il testo ospita un paragrafo senza titolo e che si trova immediatamente dopo il *Vorwort*. Tuttavia è seprato da quest'ultimo: non segue infatti al

capoverso successivo, ma si trova nella pagina seguente. Per la sua collocazione potrebbe essere l'inizio del primo capitolo, sebbene non sia annunciato da alcun titolo. Confrontando l'edizione critica con il manoscritto dell'opera[390], si comprende che la decisione di scrivere tale capoverso alla pagina successiva è stata presa da Nietzsche stesso. Il manoscritto originale, che presenta le correzioni apportate da Nietzsche in momenti successivi alla stesura,[391] mostrano che il testo avrebbe dovuto essere il primo dei capitoli del libro e che quello che è poi diventato il primo, fosse in orgine il secondo. Solo successivamente Nietzsche ha quindi deciso di inserire queste poche frasi tra la fine del Prologo e il primo capitolo, ed ha deciso di farle iniziare alla pagina seguente (Nietzsche scrive infatti "neue Seite", com si legge nel Faksimilausgabe, e cancella I. e II. nel manoscritto che lui stesso ha poi spedito all'editore, tracciando con la penna una linea tra la fine del breve testo e quello che è diventato il primo capitolo vero e proprio: *Warum ich [so] weise bin*)[392].

Il manoscritto originale presenta ulteriori elementi di riflessione circa i cambiamenti testuali apportati da Nietzsche prima della pubblicazione, come elaborazioni topologiche del testo funzionali ad una sua comprensione. Un altro segno interessante della sua elaborazione da parte di Nietzsche è dato dalla cancellazione della data «*Turin, am 15. Oktober 1888*», che stava a destra in alto sulla pagina, così come la sua numerazione. Il testo, nell'impaginazione finale, attacca senza annunci, né titoli, né date, con le parole:

«In questo giorno perfetto, in cui tutto matura, e il colore dell'uva, e di altro ancora, si fa più scuro, un raggio di sole si è appena posato sulla mia vita, mi sono guardato indietro, ho guardato avanti, mai ho visto tante cose, e così buone, in una volta sola. Non per niente ho seppellito oggi il mio quarantaquattresimo anno, *potevo permettermi* di seppellirlo, – ciò che in esso era vita è salvato, immortale. Il primo libro della *Trasvalutazione di tutti i valori*, i *Ditirambi di Dioniso* e, come ricreazione, *Il crepuscolo degli idoli* – sono tutti doni di quest'anno, anzi del suo ultimo trimestre! *Come potrei non essere grato alla mia vita tutta*? – E così mi racconterò la mia vita» (EH KSA 6, 263; Vol. VI, Tomo 3, p. 270)

Qui Nietzsche annuncia alcune delle sue ultime «creazioni» del 1888, senz'altro un anno molto ispirato anche a parere di Nietzsche. La collocazione di questo breve testo non è solo interessante per la sua vicenda editoriale, ma anche perché fornisce indicazioni sul progetto nietzscheano di EH. Nietzsche scrive queste parole nel quaderno numerato 23, che ospita gli appunti di

[390] Faksimilausgabe (EH Fak.), cfr. Bibliografia.
[391] Ecce Homo, Faksimilausgabe p. 5.
[392] Ibidem, p. 7.

Nietzsche dell'ottobre 1888, (cfr. KSA 13, 599-613; Vol. VIII, Tomo 3, pp. 365-379) ed è parte dell'ultimo appunto del quaderno.
La versione del Nachlass differisce dal testo poi inserito in EH e destinato alla pubblicazione da Nietzsche, in quanto non si esaurisce con un solo capoverso. Nella seconda parte infatti Nietzsche sottolinea il legame tra vita e scrittura e il motivo, forse più chiaro di quanto scriva in tutto EH stesso, per cui tale testo rappresenta più di un'autobiografia. Il passo appartenente all'ultimo appunto, numerato 23[14], continuava dicendo:

«Chi ha anche la più pallida idea di me, indovinerà che io ho vissuto più intensamente e più cose di qualsiasi altro uomo. La testimonianza si trova scritta addirittura nei miei libri: i quali, riga per riga, sono libri vissuti per una volontà di vita e con ciò stesso, in quanto *creazione* rappresentano un'aggiunta reale, un di più di quella vita stessa. […]» (NF 23[14] KSA 13, 614; Vol. VIII, Tomo 3, p. 379).

Sebbene non inserito in EH, questo testo ha delle eco in tutto lo scritto del 1888. Nietzsche vi sottolinea come i suoi libri siano «un più della vita stessa». Questo è mostrato dal racconto degli scritti e della propria saggezza, accortezza e autorialità di cui EH è fatto. Tale racconto non ha un fine in sé, il racconto autobiografico della personalità di Nietzsche in un libro, ma possiedono una funzione sistematica ben precisa all'interno di quella creazione narrativa in atto nell'ultimo Nietzsche ossia il disegno di una trasvalutazione.
La posizione anomale del breve testo, tra il prologo e il primo capitolo, sembra tuttavia diventare ancora più enigmatica, se si considera il fatto che finisce con una frase apparentemente interpretabile come prova a favore della tesi autobiografica:

«E così mi racconto la mia vita» (EH KSA 6, 263; Vol. VI, Tomo 3, p. 270).

Ancora una volta Nietzsche sembra giocare con il lettore. Questa frase proviene infatti dallo Zarathustra. La citazione intratestuale si ritrova nel terzo libro, certamente non un testo autobiografico, in cui Zarathustra diceva:

«Per intanto parlo come uno che ha tempo, parlo a me stesso. Nessuno mi racconta cose nuove: e allora mi racconto a me stesso»[393] (Za III *di antiche e nuove tavole*, Vol. VI, Tomo 1, p. 240).

[393] »Niemand erzählt mir Neues: so erzähle ich mir mich selbst«, Za III, Von den alten und neuen Tafeln 1, KSA 4, 246.

Montinari indicava già allo Zarathustra come fonte intratestuale in Nietzsche.[394] Il racconto di Zarathustra a se stesso è il modello della solitudine nell'epoca del nichilismo. La citazione ripresa dal libro terzo ed estrapolata dal suo contesto, ha in EH un nuovo significato che deriva dal rimando intertestuale, in questo caso il rimando a Zarathustra, e dalla relazione di questo rimando con l'impianto intratestuale specifico in EH. Questa frase così semplice ha in sé il carattere di uno sconvolgimento dell'opera fin dal suo esordio. La posizione così ambigua nel testo, la sua derivazione da un appunto del Nachlass in cui si trova preformulata, il rimando intertestuale ad un passo preciso dello Zarathutra, conducono a studiare il senso di questa frase nel nuovo contesto testuale di EH per la comprensione di quest'ultimo come opera.

Questo esempio mostra che la ricerca delle fonti di un testo è necessaria alla sua comprensione, ma non può sostituirne l'interpretazione. Alla conditio sine qua non della ricerca filologica e della sua ricostruzione non si deve sussumere l'illuminazione inedita che un nuovo testo produce. L'interpretazione della intertestualità vale non solo in senso orizzontale, all'interno cioè della circolazione di citazioni di testi di uno stesso autore, come in questo caso, ma anche a livello verticale tra le fonti nietzscheane e i testi di Nietzsche[395].

Nel caso specifico di EH, il fatto di riportare tale frase ad una citazione tratta dallo Zarathustra connota il testo non solo in senso non autobiografico, ma anche in modo ancora diverso dallo Zarahustra. La mera ripresa della citazione in altre parole non esaurisce l'interpretazione di EH, bensì innesca una sua nuova domanda sullo statuto di genere letterario che tale opera assume. Come ha scritto Martin Stingelin, Nietzsche, in un solo libro come *Ecce Homo*, fa «dubitare dell'identità dei diversi soggetti».[396] A ben vedere viene meno in EH quella divisione, tanto discussa e tuttavia ancora riproposta dalla critica letteraria, che Lejeune teorizzava con il suo patto autobiografico. «E così *mi* racconto la *mia* vita». In questa singola frase, che Giorgio Colli ha definito «mistica» e «allucinatoria»,[397] autore, personaggio e lettore sono la stessa persona.[398] E forse, senza il riferimento a Zarathustra, lo sarebbe davvero. Nietzsche è invece ben cosciente di quanto scrive e si colloca nella narrazione attravero un racconto di sé che va oltre la forma

[394] Cfr. Montinari 1988.

[395] Questo aspetto rilevante nell'odierno dibattito filologico-critico del rappaorto tra Quellenfoschung e interpretazione è stato trattato nell'Introduzione, cfr. pp. 10 e segg. Su questo si veda anche Hödl 2009, Eileitung, pp. 3-13.

[396] Stingelin 2002, p. 89 e segg.

[397] Colli, Postfazione, KSA 6, 456.

[398] L'io autore, l'io narrante ed l'io narrato sono da definire meglio a livello narratologico: conformemente al genere autobiografico l'io si differenzia in un'istanza narrante ed un protagonista, ad essa empiricamente identico, ma che nella logica del racconto è diverso da essa. Tutti e due sono ruoli narrativi che è l'autore a progettare e che introduce stringendo il "patto autobiografico" con il lettore. La descrizione di questa costellazione narrativa non dice niente di affermativo né di negativo su ciò che l'autore abbia voluto dire, su ciò che sia accaduto prima o "come sia stato effettivamente" nella sua interiorità. La descrizione di questa costellazione narrativa riguarda legittimamente la costituzione del testo *in quanto testo* che racconta con un certo pathos un io che non sorge soltanto nel testo.

autobiografica. Nella lettera all'amico Peter Gast, datata 30 Ottobre 1888, Nietzsche riferisce della nascita del suo testo in questi termini:

«Nel giorno del mio compleanno [il 15 ottobre, A.L.] ho iniziato qualcosa che sembra riuscire ed è già considerevolmente avanzato. Si chiama *Ecce Homo*. Ovvero come si diventa ciò che si è. Si tratta con grande temerarietà, di me e dei miei scritti. […] parlo di me stesso con ogni possibile "scaltrezza" e serenità psicologiche: non vorrei presentarmi agli uomini come profeta, mostro, e spauracchio della morale. Anche in questo senso questo libro potrebbe far bene: esso impedisce forse che io venga scambiato con il mio opposto» (KGB, III, 55, p.462; in: Chronik zu Nietzsches Leben, KSA 15, p. 180).

In questa lettera Nietzsche parla di se stesso come "opera" per il futuro e dirige le interpretazioni delle sue opere passate, ribadendo quello che sembra il motivo principale della propria autointerpretazione, ovvero di non essere scambiato per altro. Era il titolo ad annunciare proprio tale immediatezza e semplicità con due parole: Ecce Homo. Queste danno notizia dell'immagine ideale di un sé che si fa testo in mezzo ad altri.

2.2 Ecce Textus

Scritto in poche settimane tra l'ottobre e il novembre del produttivo anno 1888, EH reca un titolo altrettanto enigmatico. Il titolo riporta infatti le parole pronunciate da Ponzio Pilato davanti ai Giudei[399] per mostrare loro il Cristo flagellato. Come trent'anni prima, quando Nietzsche ancora quattordicenne già si poneva il compito di definire il suo passato nei termini di oblio e memoria, di determinare che cosa fa diventare ciò che siamo nel momento in cui ci mettiamo a fare i conti con noi stessi scrivendo, anche adesso sembra che Nietzsche si ponga davanti un compito analogo.

Per il Nietzsche del 1888, tuttavia, ciò non significava scegliere gli eventi che hanno determinato certe posizioni piuttosto di altre, ma mostrare come la sua filosofia fosse la costruzione di un pensiero di portata "fatale". Quando all'età di quarantaquattro anni decide di scrivere EH, le cose stanno diversamente rispetto al Nietzsche del 1868. Le ragioni che hanno determinato la scelta di scrivere della propria vita, di farne cioè una bio-grafia, non rimangono le stesse[400]: adesso il tentativo di dichiarare una volta per tutte chi si è non parte dalla sommatoria dei ricordi e delle sensazioni della vita, di chi si è stati, ma di che cosa si è scritto e dall'intenzione di destinarlo (n e di destinarsi) ai posteri.

[399] Cfr. Giovanni, 19, 5.

[400] A differenza della nostra, la posizione che Detering assume a tale proposito è di una continuità tra i primi tentativi autobiografici e Ecce Homo. Cfr. Detering 2010, in particolare cap. XI.

La scelta del titolo quindi passa per un modello narrativo che sottolinea un'immediatezza della persona Nietzsche e passerebbe per l'idea per cui Nietzsche intende mettersi a nudo raccontando se stesso. Dopo le fatiche letterarie dell'*Anticristo*, del *Crepuscolo degli idoli*, che sono anch'esse datate 1888, Nietzsche non sembra aver esaurito la sua vena creativa, né il progetto di trasvalutare. Anzi: se le opere del 1888, *l'Anticristo, il Crepuscolo degli idoli* e *Il caso Wagner* rappresentano il tentativo di andare al di là di ogni religione, filosofia ed estetica, ecco che con *Ecce Homo* Nietzsche diventa soggetto e oggetto della propria trasvalutazione che va oltre ogni genere di auto narrazione conosciuta. I ripensamenti continui sull'opera che doveva intitolarsi *La trasvalutazione di tutti i valori* e che, come tale, non verrà mai pubblicata dal proprio autore, portano Nietzsche a scrivere ininterrottamente anche dopo *Ecce Homo*.

«Forse, raccontando se stesso, Nietzsche intendeva fare il punto del suo pensiero – scrive Detering, – venire a capo di riflessioni che solo parzialmente riuscivano a trovare forma e quiete nella scrittura»[401]. Il tono dello scritto è di fondo polemico, pervaso da quella vena critica che del resto tutti gli scritti nietzscheani tematizzano ed emanano. Nelle lettere a amici e colleghi Nietzsche confessa tuttavia di essere molto sereno nello scrivere EH, come colui che percepisce un'assoluta tranquillità perché sa di non potersi sbagliare trasvalutandosi. Ma le dichiarazioni di intenti che emergono dalla lettura sembrano tra loro collegate, talvolta parallele. Nietzsche vuole, deve raccontare se stesso. Questa intenzione accade in un movimento duplice che poggia però cu un "come se", cioè da un lato *come se* si guardasse dall'esterno, e dall'altro *come se* si consegnasse ad altri, alla lettura. In entrambi i casi il come se instaura una distanza che lo fa essere autore.

Questa strana autobiografia sembra, allora, il tentativo di conciliare (o di contrapporre) tanto la necessità personale e individuale dell'autore di farsi "creazione di se stesso", cioè di diventare personaggio della propria opera totale, quanto la volontà di destinarsi ai posteri in una forma narrativa e filosofica che si inquadri in maniera funzionale e coerente a tutti i suoi scritti, a tutta la sua vita intesa come forma di testo.

Con il titolo *Ecce Homo* Nietzsche intende dire «si guardi all'uomo Nietzsche» direttamente, a chi è stato *veramente*, denudato da ogni altra interpretazione falsificante e quindi alla lente dell'auto-trasvalutazione. L'esigenza di essere compreso, e non frainteso, da una posterità che saprà fare i conti con la sua filosofia della trasvalutazione, è la molla che mette Nietzsche davanti ad una delle sue ultime e più interessanti fatiche letterario-filosofiche. Questa sorta di narrazione filosofica del sé gli appare anzitutto come un «compito *estremamente difficile*», e ciò sostanzialmente per due ordini di motivi. Da un lato, scrivere la propria vita attraverso le opere,

[401] Detering 2010.

rappresenta un tentativo molto diverso dallo scrivere libri, sia filosofici che polemici contro certi aspetti della cultura. Non si tratta infatti di tematizzare attraverso l'arma della scrittura una questione che, seppur "vissuta" nella sua problematicità come, ad esempio, è per Nietzsche la critica alla cultura a lui coeva, rimane per così dire esterna alla vita dell'autore. Dall'altro, in tale operazione di autocreazione, la narrazione si delinea come il compito universale: sia che il tema della scrittura sia la vita dell'autore o la nascita della tragedia greca o la genealogia della morale cristiana, ciò che è raccontato in un libro è qualcosa di *altro* dal suo autore, sempre e comunque. Nietzsche stesso lo afferma quando, nell'incipit del terzo capitolo di *Ecce Homo*, scrive «Una cosa sono io, una cosa sono i miei scritti» (EH Perché scrivo libri così buoni *1*, KSA 6, 298; Vol. VI, Tomo 3, p. 307). Questa frase sancisce un concetto di fondo che interessa il rapporto autore lettore.

Volker Gerhardt sembra dimenticare questa affermazione quando interpreta la frase del Prologo di EH: «non scambiatemi per qualcos'altro» come ammonimento al lettore di «comprendere la sua opera quale espressione *della sua* vita e del suo dolore».[402] Ma è Nietzsche stesso, che in un aforisma intitolto *Il libro diventato quasi uomo*, aveva già formulato in *Umano troppo umano* della metamorfosi del libro, dicendo:

«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 il libro» (MA I, *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* 208, KSA 2, 171; Vol. IV, Tomo 2 p. 245).

Il rapporto tra autore e opera diventa quasi rovesciato: l'autore si distacca da pensieri una volta che sono fissati sulla pagina, la quale, a sua volta, si anima e diventa umana. Nietzsche continua nella seconda parte dicendo:

«Intanto quello [il libro] si cerca i suoi lettori, infiamma esistenze, allieta, spaventa, genera nuove opere, diviene anima di proponimenti e di azioni – insomma: vive come essere dotato di spirito e anima e tuttavia non è un uomo» (MA I, *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* 208, Vol. IV, Tomo 2 p. 252)

[402] Gerhardt 1992, p. 58. Trad. AL. Peraltro Gerhardt non commenta la rilevanza filosofico-letteraria della citazione ripresa dallo Zarathustra, per cui Nietzsche "si racconta la propria vita", né mette in discussione lo statuto narrativo autobiografico in rapporto alla rilevanza filosofica dello scritto.

Il libro diventa animato. Il testo scritto può essere qualcosa di più di una parola fissata dall'inchiostro, si fa vita. Così l'autore può consolarsi, almeno per il Nietzsche di *Umano troppo umano I*, che sostenie:

«la sorte più felice sarà toccata all'autore che, da vecchio, potrà dire che tutto ciò che è stato in lui di pensieri e di sentimenti vivificanti, fortificanti, nobilitanti, rischiaranti, continua a vivere nei suo iscritti, e che egli stesso ormai no rappresenta altro che la grigia cenere, mentre dappertutto il fuoco viene salvato e propagato» (Ibidem).

La metafora del fuoco e della cenere riprende l'idea della vita che anima lo scritto una volta che si distacca dall'autore. Così autore e libro[403] possono inserirsi in un circolo della vita, dell'eternità o, come Nietzsche scrive ancora in questo lungo brano di *Umano troppo umano*, di «vera *immortalità*», che altro non è che «quella del movimento»: «ciò che una volta ha mosso, è incluso ed eternato nella catena totale dell'essere».

La collocazione dell'opera EH, che viene composta poco prima del crollo spichico di Nietzsche, ha fatto sì che molti interpreti non lo abbiano inzialmente preso sul serio o lo abbiamo considerato già un sintomo della pazzia incipiente. Fa eccezione Karl Löwith che in contrasto con Podach, ha sostenuto la chiarezza e la decisionalità con cui tale testo porta alle estreme consequenze le tesi degli altri scritti nietzscheani[404]. La narrazione filosofica è qui il tentativo di fare della propria vita letteraria – e quindi dell'autore come tale – l'esempio di un pensiero filosofico per il futuro. Un esempio illustre di questo tentativo è stato chiaramente quello di Socrate, di cui Platone ha offerto l'esempio di una vita per la filosofia. Ma Nietzsche si percepisce ancora oltre la vita stessa intesa biologicamente: si comprende in termini di destino[405].

Un aiuto alla comprensione dell'opera EH lo danno anche i carteggi tra Nietzsche e il proprio editore. In essi l'autore parla della difficoltà di tematizzare il rapporto tra dentro e fuori della vita, tra ciò che *diviene* nella vita e ciò che *nei termini di* vita viene messo in luce nella e dalla scrittura. Tale rapporto non è che la riproposizione della questione filosofica centrale in Nietzsche, quella del rapporto tra essere e divenire. Prendere distanza da se stessi per ri-crearsi nella scrittura è come prendere congedo da se stessi per ritrovarsi poi sotto forma di scrittura. La difficoltà del (ri)dirsi la vita, intesa come quella narrazione del proprio sé autoriale, è espressa

[403] Sul rapporto tra autore e genesi del testo in Nietzsche cfr. Stingelin 2000.
[404] Löwith 1987, p. 473 e segg.
[405] Su questo capitolo in EH si vedano le riflessioni di Werner Stegmaier. In: Stegmaier 2007.

anche in una lettera che Nietzsche all'editore Constantin Georg Naumann di Lipsia: raccontare se stessi è difficile perché significa

«[…] raccontare me stesso, i miei libri, le mie visioni, in maniera frammentaria, per quanto fin ora era richiesto, la *mia vita*» (KSB 8, 464).

La frammentazione è tuttavia inevitabile: così dal progetto di un'opera capitale sulla trasvalutazione dei valori, vengono fuori gli scritti del 1888, di cui EH doveva essere solo un'appendice.

2.3 Da appendice ad opera

Ecco che il progetto di un'opera di *Umwertung aller Werte* si trasforma nel 1888 in una serie di scritti apparentemente disgiunti tra loro. Eppure con la pubblicazione nel 1886 dello scritto più concentrato forse dell'intera produzione filosofica di Nietzsche ovvero *Jenseits von Gut und Böse*, si annunciava la pubblicazione di ben quattro libri sulla *Trasvalutazione*. Tra il 26 Agosto ed il 3 Settembre 1888 succede qualcosa di speciale nella mente di Nietzsche, che il 30 Settembre conclude *Antichrist* e *Götzen-Dämmerung*. Questo cambiamento deve essere tenuto presente anche in relazione all'interpretazione di EH. Gli scritti del 1888 segnano non solo un passo decisivo per l'autosuperamento personale e filosofico di Nietzsche, ma segnano anche una trasformazione narrativa ulteriore dell'autore verso i propri scritti. La metamorfosi letteraria che conduce a EH non implica infatti l'esigenza di identificazione tra pensiero e persona, ma porta alla trasformazione di Nietzsche in opera d'arte.
Giorgio Colli ha caratterizzato questa trasformazione come conseguenza dello *Antichrist*. Colli vede il «reciproco compenetrarsi di pensiero e persona» come il presupposto fondamentale per le decisioni improvvise che conducono Nietzsche a decidere «di scrivere un'autobiografia, lo *Ecce Homo*».[406] Tuttavia si deve obiettare che l'*Antichrist* non è Nietzsche stesso, bensì uno dei personaggi che popolano gli ultimi scritti di Nietzsche, quello che va al di là di ogni religione. Se Nietzsche fosse identificabile totalmente con il suo anticristo, ecco che allora rimarrebbe incomprensibile il motivo per cui Nietzsche scriverebbe poi un'ulteriore "autobiografia intellettuale", che inizialmente doveva limitarsi a fare da appendice al *Crepuscolo degli idoli*. In tal caso saremmo forse stati davanti ad un testo classico, per così dire, che poteva essere

[406] Colli, Nachwort Bd. 6, KSA, p. 452.

ricondotto a quel sottogenere, già considerato da Misch nella monumentale storia dell'autobiografia.

La genesi del testo di EH risulta particolarmente complicata, ricca di correzioni e ripensamenti nonostante la sua stesura complessiva abbia occupato Nietzsche solo poche settimane, quelle tra l'ottobre e il novembre del 1888, prima che il suo crollo psichico lo confinasse per più di dieci anni alla malattia. Questa concomitanza di eventi ha influenzato molto i giudizi degli interpreti tanto sulla contestualizzazione dell'opera all'interno del pensiero nietzscheano, quanto sulla rilevanza filosofica e narrativa dell'intero impianto di EH. Il 4 Novembre 1888 il testo viene concluso e rimane oggetto di continue revisioni e aggiunte anche di alcuni testi fino al 2 gennaio 1889. Dopo tale data la revisione dei manoscritti e la correzione delle bozze, in stampa presso l'editore Naumann di Lipsia, vennero affidate a Henrich Köselitz. Nel suo commento a EH, apparso nel volume 14 della *Kritische Stuidienausgabe*, Montinari riporta che Köselitz alias Peter Gast scrive il 27 Febbraio 1889 a Overbeck di aver trascritto personalmente il manoscritto destinato alla stampa. Questa notizia risulta altamente rilevante per l'autenticità del testo nietzscheano, che fu oggetto di manipolazioni da parte della sorella e della madre del filosofo. Elisabeth Förster-Nietzsche venne in possesso del manoscritto nel novembre 1893. Alcune parti dell'originale vennero tolte, come scrive Elisabeth stessa nel 1904 nella grande biografia, in quanto erano solo il frutto del Nietzsche «malato in preda alle febbri»[407].

Solo nel luglio 1969 la trascrizione che Peter Gast aveva fatto come curatore iniziale dell'opera e di cui informava Overbeck nella lettera del febbraio 1889 ricordata da Montinari, venne riscoperta nel Nachlass di Peter Gast stesso.[408] Questo ritrovamento ha permesso di determinare l'autenticità del terzo paragrafo del capitolo „Warum ich so weise bin", quale compare nel volume 6 della *Kritische Studienausgabe* nell'edizione filologica curata da Colli e Montinari.

Ma facendo un passi indietro, il 6 Novembre 1888, una volta ultimato il manoscritto iniziale, Nietzsche annunciava così al suo editore da Torino della necessità di questo scritto e dell'ispirazione che ha pervaso la stesura di EH:

«Ich habe mich vollkommen davon überzeugt, noch eine Schrift nöthig zu haben, eine im höchsten Grade vorbereitende Schrift, um nach Jahresfrist ungefähr mit dem ersten Buche der Umwerthung hervortreten zu können. Es muß eine wirkliche Spannung geschaffen sein – im andern Falle geht es wie beim Zarathustra. Nun war ich die letzten Wochen auf das Allerglücklichste inspirirt, Dank einem unvergleichlichen Wohlbefinden, das einzig in meinem Leben dasteht, Dank insgleichen einem

[407] Cfr. Montinari 1982.
[408] Cfr. Montinari 1972.

wunderbaren Herbst und dem delikatesten Entgegenkommen, das ich in Turin gefunden habe. So habe ich eine extrem schwere Aufgabe – nämlich mich selber, meine Bücher, meine Ansichten, bruchstücksweise, so weit es dazu erfordert war, mein Leben zu erzählen – zwischen dem 15. Oktober und 4. November gelöst. Ich glaube, das wird gehört werden, vielleicht zu sehr … Und dann wäre Alles in Ordnung». (*Chronik zu Nietzsches Leben vom 19. April 1869 bis 9. Januar 1889*, KSA 15, p. 181)

Solo una settimana dopo, il 13 Novembre 1888, Nietzsche scrive ancora a Köselitz zu EH e lo annuncia come prefazione della *Trasvalutazione* (cfr. KSB 8, p. 467; E V n. 1142, p. 781) e, in una lettera data ancora 13 Novembre, all'amico Franz Overbeck della stampa imminente del *Crepuscolo degli idoli* e *Ecce Homo*, soffermandosi sull'importanza di EH in particolare:

«La stampa del crepuscolo degli idoli. *Ovvero: come si filosofa col martello* e terminata; il manoscritto di ecce homo. *Come si diventa ciò che si è* gia in tipogra$a. –Quest'ultimo scritto, di fondamentale importanza, offre alcuni scorci psicologici e persino biogra$ci su di me e i miei scritti: si riesce a *inquadrarmi* tutto in una volta. Il tono dello scritto e allegro e fatale, come tutto quello che scrivo. –» (KSB 8, p. 470; E V n. 1143 p. 785)

Vediamo allora "i testi" di EH più in particolare.

3 De libris propriis

3.1 Autodichiarazioni e propositi

Il contenuto dei primi capitoli diventa una sorta di acuta descrizione del proprio io e del suo contrario. Già al §1 della sezione *Perché sono così saggio* Nietzsche dichiara la connessione tra stato riflessivo e stato fisiologico a livello individuale. Che cosa significa esattamente stare in salute? Il tema della salute è affrontato da Nietzsche, come è noto, già nella *Gaia scienza* al § 120, dove Nietzsche scrive sostanzialmente che una salute in sé non esiste, ma che salute dipende da innumerevoli stati del corpo. Sebbene l'aforisma si intitoli *La salute dell'anima*, il corpo ne è protagonista. Qui è già in atto un rovesciamento del primato stoico (e già platonico) dell'anima sul corpo: non la salute dell'anima, ma le percezioni del corpo, gli incrementi di forza o gli indebolimenti costruiscono la costellazione di salute e malattia. In *Umano troppo umano* lo stato di salute era definito in base all'individuo, e non in base a dei valori quantitativi

predeterminati come, ad esempio, accade oggi quando per "misurare la salute" si prendono come riferimento certi parametri di misurazione delle sostanze contenute nel sangue o in certi organi principali. Nietzsche sottolinea in *Umano troppo umano* che ciò che è salutare per qualcuno è nocivo per altri, adotta quindi sempre una parametro assiologico (cfr. MA § 286).

In EH Nietzsche giunge ad un ribaltamento e ad una caratterizzazione individualizzante del concetto di salute e non solo: alla fine del primo paragrafo Nietzsche afferma che il suo compito è sempre stato quello di spostare le prospettive («Perspektiven umstellen», p. 19) rispetto alla prospettiva décadente.

Questo cambio viene descritto nei due paragrafi successivi in due sensi:

A. § 2: Salute e malattia sono non due stati, ma due parti della stessa forza vitale, la malattia *può* accrescere lo stato di salute opponendosi e quindi facendo intervenire una reazione in un'ottica non decadente cioè in un'ottica in cui si è "fondamentalmente sani" (p.20).

B. § 3: Sul piano della morale: alla base non c'è uno stato fisso di armonia, ma di disarmonia. La stessa opposizione tra malattia e salute non è assolutizzabile, ma rientra in una scala di valutazioni che hanno come idea di fondo il divenire. Il dinamismo di crescita e decrescita è un pensiero che accompagna questa visione della salute e della malattia. Nella prima parte aforistica, che apre il *Crepuscolo degli idoli* composto poche settimane prima, Nietzsche aveva detto in modo epigrafico:

«Ciò che non mi uccide, mi rende più forte»[409] (GD, Sentenze e frecce 8, KSA 6, 60; Vol. VI, Tomo 3, p. 55).

Salute e malattia rientrano dunque nell'impianto metaforico-narrativo di interpretazione che è propria di una stato psico-fisico non determinabile in maniera assoluta, ma contestualmente e prospetticamente.

Al § 4 Nietzsche tratta il tema della compassione: la vittoria su di essa è una virtù, un esempio di colui che è riuscito a domarla è Zarathustra. Al § 5 Nietzsche ritorna ancora sul rapporto azione-reazione fisiologica. E sul rapporto colpa e pena.

Il § 6 riprende il tema della salute, nella misura in cui l'istinto di difesa e offesa è vero istinto di salute. Libertà dall'istinto del ressentiment è extra-morale dato che il ressentiment appartiene ai sentimenti morali, che ha effetti a livello fisiologico. Di contro, al § 7 Nietzsche parla della guerra.

[409] In un frammento precisa Nietzsche il criterio per cui malattia e salute si coappartengano, anzi che non è possibile misurare la salute senza comprendere di quanta "resistenza" è fatto un organismo per contrastarla e quindi venirne a capo, dominandola. Cfr. KSA 12, 2 [97], p. 108.

In *Perché sono così accorto (klug* è infatti l'aggettivo per "Klugheit", accortezza, ovvero l'intelligenza che ha ripercussioni a livello della ragione pratica*)* Nietzsche dice di essere così bravo, in quanto sa come scegliere la giusta alimentazione (§1), il clima e i luoghi dove stare (§2), la lettura (§3) e riflessione sulla cultura francese superiore a quella tedesca. Wagner, di cui si parla al § 5, è il ristoro più lungo, ma non gli perdona di essere sceso a patti con la "tedeschità". E al § 6 ritorna sul rapporto tra Wagner e i tedeschi. Al § 7 Nietzsche parla della musica.

Interessante è il § 10 in cui Nietzsche in cui sembra dare ancora una spiegazione, una chiarificazione del motivo per cui si è dilungato a parlare di questioni, come ad esempio il clima o l'alimentazione, apparentemente poco importanti:

«Proprio qui bisogna iniziare a *cambiare tutte le proprie nozioni*» (*Perché sono così accorto* 10, KSA 6, 295; Vol. VI, Tomo 3, p. 304).

Anche in questo caso Nietzsche ribalta la filosofia logico-deduttiva e proclama la necessità di partire da cose apparentemente banali per arrivare al pensiero. Alla catena delle causalità che i capitoli annunciano con i "perché" si dà una risposta che sta in ideale concordanza con l'ultimo. Si aggiungono in ognuno delle specifiche catene di motivazioni interne il cui scopo è la trasvalutazione di se stessi e della filosofia come rappresentazione del sé come autore. Inoltre, al § 10, Nietzsche riprende un tema, l'«amor fati», che aveva introdotto nella *Gaia scienza* al libro quarto, § 276. Tale tema si riallaccia anche all'ultimo capitolo nella misura in cui collega passato al futuro in una sorta di accettazione volontaria del divenire. L'idea dell'amor fati ricorre già in un appunto dell'autunno 1881, in cui Nietzsche scrive:

«Zuerst das Nöthige — und dies so schön und vollkommen als du kannst! „Liebe das, was nothwendig ist" — amor fati dies wäre meine Moral, thue ihm alles Gute an und hebe es über seine schreckliche Herkunft hinauf zu dir» (NF Herbst 1881 15[20], KSA 9, 643; Vol. tomo p. 125).

Necessità ed amore sono qui legati dalla volontà. Nella sezione di *Perché scrivo libri così buoni* Nietzsche riprende questa concezione in relazione alla scrittura e allo stile, sempre sottolineando la sua vena di psicologo, che già si era consolidata in *Al di là del bene e del male*.

La connessione tra analisi di sé o psicologica, scrittura e forma sono in questa sezione particolarmente intrecciati tra loro e alla possibilità di essere compreso. In tale contesto le osservazioni sullo stile di rivelano particolarmente rilevanti. Sullo stile scrive infatti Nietzsche:

«Voglio dire poi qualche parola sulla mia *arte dello stile* in generale. *Comunicare* uno stato, una tensione interna di *pathos*, per messo di segni, compreso il ritmo di questi segni – questo è il senso di ogni stile». (EH *Perché scrivo libri così buoni* 4, KSA 6, 304; Vol. VI, Tomo 3, p. 313)

Come molti interpreti già hanno messo in evidenza la questione dello stile in Nietzsche è inseparabile dalla sua scrittura[410], tanto da un punto di vista filologico[411], che da quello filosofico[412]. In questo capitolo Nietzsche tematizza lo stile come la forma di un pensiero che non ha una sua valenza in sé, ma che ogni volta deve adattarsi al pensiero. D'altro canto lo stile da adottare è sia una scelta autoriale, che un'esigenza del lettore: «*a chi* – si chiede Nietzsche al § 3 – solamente egli [Zarathustra] vuole raccontare il suo enigma?» (EH *Perché scrivo libri così buoni* 3, KSA 6, 303; Vol. VI, Tomo 2, p. 312. Cfr. per la citazione nella citazione: Za III, *la visione e l'enigma*). Il lettore perfetto sarà quindi un «mostro di coraggio e di curiosità […] un scopritore nato». A questa tiologia di lettore si addice , con le parole di Zarathustra, non il «dedurre», ma il saper «indovinare»[413].

3.2 Inattualità e essere postumi

L'inattualità non è solo la cifra attraverso cui Nietzsche comprende la storia. Il concetto di *unzeitgemäß* viene esplicitato proprio nella seconda inattuale in cui si legge:

«Inattuale: ciò significa contro il tempo e perciò verso il tempo e magari a favore di un tempo futuro» (HL Prefazione, Vol. III, Tomo 1, p. 283).

La ridescrizione del passato *per* il futuro, tema sentito nello scritto polemico del 1872, diviene sempre più una questione di interpretazione personale in termini di scrittura del proprio essere stato e (soprattutto) del proprio essere scritto del Nietzsche quarantaquattrenne. Nietzsche fa di sé il personaggio e l'autore di un'autobiografia in cui si offre al lettore una sorta di giudizio finale dell'autore stesso sulle proprie opere. La serie di brani e riflessioni interpretative delle opere scritte nel corso della vita non si esaurisce nella revisione antologica e critica preventiva dell'autore sui suoi scritti passati, ma rappresenta il tentativo di Nietzsche di organizzare il

[410] Tra gli altri, Nehamas 1985,p p. 13 e segg.;.

[411] Sul rapporto tra lo stile degli scritti nietzscheani e la filologia come metodo di indagine precipuo in Nietzsche, cfr. Benne 2005.

[412] Nel rapporto tra stile e pensiero Blondel individua la specificità filosofica di Nietzsche. Blondel 2006.

[413] Sulla possibilità di indovinare più che di dedurre nell'interpretazione di Nietzsche rimandiamo a Brodbeck 1990; su questo tema in relazione allo Zarathustra già Groddeck 1994. L'idea del lettore perfetto veniva prefigurata anche in un appunto preparatorioal § 3 di *Perché scrivo così buoni*. Cfr. KSA 14, p. 484.

proprio passato per il futuro. Il problema formulato in termini di storia del sé è un problema che riguarda l'io postumo e, più precisamente, la comprensione dell'io autore che si preoccupa del giudizio della posterità. Non si tratta di un giudizio dell'autore su se stesso per l'oggi, ma soprattutto della necessità di fissare qualcosa di sfuggevole, che appartiene al tempo, che attraverso la scrittura può diventare comprensibile e trasmissibile.

Con l'analisi dei suoi scritti Nietzsche si confronta con il modo in cui verrà recepito dai suoi lettori. Il tema dell'inattualità delle considerazioni dei primi anni Settanta diventa adesso il movente della scrittura di un io che fa i conti con l'epoca futura e propone sulla scena dell'interpretazione il rapporto tra autore e lettore, tema dell'epoca contemporanea. Ecco che allora il rapporto tra presente e passato, così come tra presente e futuro, sono al centro della filosofia nietzscheana.

Ma forse i cambiamenti che l'uomo e l'autore Nietzsche ha subito nella vita sono rintracciabili nei suoi stessi testi *in quanto testi*. Per raccontare se stesso a se stesso – e alla posterità – la composizione di *Ecce Homo* è scandita da quattro capitoli auto dichiarativi, tre iniziali e uno finale e da una sezione centrale antologica, che contiene riflessioni e presentazioni delle opere pubblicate fino a quel momento. Il passato letterario attualizzato è così destinato ad un pubblico postumo. La destinazione postuma dell'autobiografia si intreccia al motivo dominante di parlare della propria vita per "farla essere", per immortalarla nel gesto della parola scritta. Anche qui, come accadeva per le altre opere preparate per la pubblicazione, il motivo del rapporto tra passato e futuro, tra scrivere e leggere, si declina sul modello della scrittura destinata ai posteri in quanto Nietzsche si concepisce da sempre «non conforme al proprio tempo», *unzeitgemäß*. Ma nell'autobiografia, nella scrittura di sé, la consapevolezza tutta nietzscheana della propria inattualità raggiunge forse il suo culmine di tale pensiero. In tutto il libro Nietzsche non fa altro che ribadirla. Zarathustra, che recava il sottotitolo «un libro per tutti e per nessuno» ne era già l'annunciatore. Nel Prologo di EH la sproporzione tra contemporaneità e futuro è annunciata a chiare lettere:

«La sproporzione tra la grandezza del mio compito e la *piccolezza* dei miei contemporanei si è dimostrata nel fatto che questi non mi ascoltano, e neppure mi vedono» (EH, Prologo 1, Vol. VI, Tomo 3, p. 266).

Ma più avanti, nel terzo capitolo, esplicita l'idea del futuro di sé in termini di «essere postumo»:

«Anche per me non è ancora venuto il tempo per una tale questione [quella di come sono stati capiti i suoi scritti A.L.]. Anche per me non è ancora venuto il tempo, ci sono uomini che nascono postumi». (EH Perché scrivo libri così buoni 1; Vol. VI, Tomo 3, p. 265)

O quando sostiene di non interessarsi delle recensioni dei suoi libri ad opera di contemporanei, né tanto meno di sperare di essere capito, capovolgendo una citazione tratta da *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer in «Non legor, non legar» (cfr. EH Perché scrivo libri così buoni 1; Vol. VI, Tomo 3, p. 265).

"Inattuale" significa non essere conforme alle aspettative del proprio tempo. Nietzsche è convinto della propria inattualità ed interpreta i segnali negativi provenienti dalle critiche rivolte alla sua opera filosofica come in armonia con tale inattualità. Ciò che scrive è inattuale, non si accorda al suo tempo che quindi non può comprenderlo fino in fondo. All'oggi, cioè al momento della composizione dell'autobiografia, nelle settimane tra la metà di ottobre e novembre 1888, l'autore sembra guardare indietro per capirsi e farsi capire da una posterità, non dai suoi coevi. In quest'opera Nietzsche chiede espressamente al lettore di essere ascoltato e non scambiato per qualcos'altro, per il suo opposto (EH, Prologo §1). Nella lettera all'amico Peter Gast del 30 Ottobre 1888, che abbiamo citato prima, Nietzsche scriveva proprio di questo:

«Nel giorno del mio compleanno [il 15 ottobre, A.L.] ho iniziato qualcosa che sembra riuscire ed è già considerevolmente avanzato. Si chiama *Ecce Homo*. Ovvero come si diventa ciò che si è. Si tratta con grande temerarietà, di me e dei miei scritti. […] parlo di me stesso con ogni possibile "scaltrezza" e serenità psicologiche: non vorrei presentarmi agli uomini come profeta, mostro, e spauracchio della morale. Anche in questo senso questo libro potrebbe far bene: esso impedisce forse che io venga scambiato con il mio opposto» (KGB, III, 55, p.462).

In questa lettera Nietzsche propone se stesso in termini di opera letteraria per la "corretta" comprensione del suo pensiero. Ma come deve essere compreso Nietzsche? Stando alle sue parole, Nietzsche intende essere compreso come «un seguace del filosofo Dioniso» (Cfr. EH, Prologo, § 2). All'intento auto-dichiarativo dei primi capitoli (*Perché sono così saggio, Perché sono così accorto, Perché scrivo libri così buoni*) segue una recensione delle sue opere passate, una sorta di (auto)spiegazione.

Posto di rilievo anche per la centralità della figura di Dioniso nel pensiero nietzscheano, è il libro su Zarathustra. Quasi ogni capitolo del libro cita parti di quest'opera quasi a testimoniarne l'eccellenza, la vetta toccata attraverso la "dottrina" dell'eterno ritorno e del superuomo, di tutta la filosofia nietzscheana. Zarathustra è termine di confronto determinante. Lo Zarathustra è il testo in cui si respira aria di montagna. L'altura, l'elevatezza di questo libro leggero e profondo in un tempo, lo rende difficile da capire per coloro che dividono il mondo alla vecchia maniera in vero e falso, buono e cattivo. Il libro del 1883, Zarathustra, è l'apice, la vetta del pensiero e della

narrazione filosofica. Adesso, in EH, dice le stesse cose dello Zarathustra, ma *solo adesso* può dire che Zarathustra rappresenta il culmine.

3.3 Perché sono un destino

L'ultimo capitolo auto-dichiarativo è intitolato: *Perché io sono un destino*[414]. La composizione di questo capitolo è più difficoltosa delle altre. Delle singole frasi possono essere collegate ad altri testi. L'intertestualità è qui dominante, come ad esempio il titolo è ripreso quasi alla lettera nell'abbozzo di una lettera di Nietzsche all'Imperatore Guglielmo II. (Perché sono un destino I, cfr. KSB 8, nr. 1171, inizio dicembre 1888, p. 503). Weijers (contro Shapiro) argomenta con vigore e sottovalutando il calcolato scambio dei ruoli, a favore del fatto che

«non si parla di un soggetto frammentato nei racconti nietzscheani dell'io. In tali testi Nietzsche non parla soltanto come autore, ma assume inoltre il ruolo del narratore per dar forma alla sua vita. [..] Il racconto coerente della vita è la risposta affermativa di un narrare che trasforma il suo "era" nel suo "così lo volevo"»[415].

A prescindere da questo tipo di lettura, che riguarda la funzione della coerenza nella costruzione di una referenzialità costante all'autore,[416] questo paragrafo assume dei toni parodistici. EH non fa che riproporre la dispersione ed al contempo l'esaltazione del sé nel tentativo di dar forma ad una parola definitiva su se stessi. Questo non riesce e non può essere nemmeno tentato fuori dalle maglie della filosofia. Ma non di una filosofia che si pone come forma autarchica e trattatistica, bensì all'interno di quella narrazione filosofica del sé che Nietzsche ricerca come riscrittura e riproposizione di se stesso come testo.
Il fatto di divenire quello che si è, in realtà, non trova alcuna risposta convincente nel testo di EH, se non quella a cui tuttavia Nietzsche stesso sembra volersi sottrarre ancora una volta. Al paragrafo 9 del capitolo intitolato *Warum ich so klug bin* si sostiene l'identità di un individuo-autore-personaggio-testo che si riscrive a partire dalla non conoscenza di se stesso:

«[…] Diventare ciò che si è presuppone che non si abbia neppure una lontana idea di *ciò* che si è. Da questo punto di vista hanno un loro senso i passi falsi della vita, le temporanee devizioni e le vie perdute, le esitazioni, le risoluzioni modeste, la serietà sperperata dei compiti che stanno al dià del compito. […] Mentre il *nosce te ipsum* sarebbe la ricetta più rovinosa, il dimenticare se stessi, il farsi piccoli, stretti,

[414] Sulla centralità di quest'ultimo capitolo di EH cfr. Stegmaier 2007.
[415] Weijers 1994, p. 38.
[416] Su questo anche Jannadis 1999.

mediocri diventa ora la ragione stessa. — — » (EH *Perché sono così accorto* 9, KSA 6, 293; Vol. VI; Tomo 3, pp. 302-303).

Ecco che ogni minima sicurezza sul cammino della comprensione di sé in termini di conoscenza del sé si frantuma davanti alle parole di Nietzsche. Non è il "conosci te stesso" la massima che guida il cammino (a questo punto) non autobiografico nietzscheano. Il verso di Pindaro scritto nella seconda ode pitica che recitava «diventa colui che sei» e qui riformulato da Nietzsche, non rappresenta l'imperativo di colui che presta fede e si attiene ad una determinata conoscenza del proprio sé, nemmeno quella testuale che attraverso la propria autoconoscenza giungerebbe così ad espressione. Sembra invece che Nietzsche scriva a partire dalla propria «Selbstlosigkeit» o come ha scritto Kittler:

«Der Schreiber von Ecce Homo weiss also, dass er nie gewusst hat, wer er ist».[417]

Il tema di essere sconosciuti a se stessi, eppure *sapere* di essere un destino, è un tema che Nietzsche aveva già posto, sebbene in chiave provocatoria e interrogativa ai suoi lettori, già una volta almeno, nella *Genealogia della morale* del 1887, quando affermava:

«Siamo ignoti a noi medesimi, noi uomini della conscoenza, noi stessi a noi stessi: è questo un fatto che ha le sue buone ragioni. Non abbiamo mai cercato noi stessi – come potrebbe mai accadere che ci si possa, un bel giorno, trovare?» (GM Prefazione I, KSA 5, 247; Vol. VI, Tomo 2, p.3).

Questa idea ci ricollega ancora alla critica al linguaggio e all'idea di segno, che porta Nietzsche a esiti filosofico-narrativi di questo tipo. Le parole, i segni sono modelli teorici di pensiero che falsificano e che non possono essere veicolo di autoconoscenza. Il pronome "io" è già, sul piano comunicativo, uno strumento che intende l'io come unità e che media la concezione di un individuo caratterizzato dalla conoscenza[418]. Il rapporto essere e divenire arriva allora in EH ad una strana combinazione. Lo stato del personaggio che trova in EH la propria immediata connotazione non come divenuto, ma come colui che *diviene*, si concepisce come destino per l'umanità.

[417] Kittler 1980,p. 64. Nella stessa direzione si muovono gli orientamenti di Shapiro che riformula i sottotitolo nietzscheano alla luce di questa mancanza di conoscenza di sé in *How one becomes what one is not*. Cfr. Shapiro 1989.

[418] Come Nietzsche scrive in un appunto della fine del 1880: «Täglich erstaune ich: *ich kenne mich selber nicht!*» NF 7 [39], KSA 9, 325.

Come si combina allora la narrazione dell'essere un destino con la non conoscenza del proprio sé? Werner Stegmaier ha problematizzato in modo significativo tale questione.[419] Secondo Stegmaier il gioco metaforico di esagerazione del soggetto in espressioni come «Io non sono uomo, sono dimanite» (EH Perché sono un destino 1, KSA 6, 365; Vol. VI, Tomo 3, p. 367) si rivela come la concentrazione del destino di Nietzsche in destino dell'umanità intera. Ma – portando avanti la metafora – l'esplosività e la pericolosità della dinamite non conducono in Nietzsche alla formulazione di un soggetto forte, né ad un apoteosi dell'io[420], bensì ad un suo depotenziamento. Habermas sostiene a tale proposito che in EH Nietzsche abbia perseguito un'ascesa dell'elemento soggettivo fino ad annullarlo del tutto.[421] Sarah Kofman, invece, mette in luce l'elemento della follia come l'evento che porta Nietzsche a trasformarsi in un destino.[422]
E tuttavia proprio in relazione a EH è lecito supporre che la motivazione di ogni autobiografia come genere letterario non venga del tutto negata. Se ogni scritto autobiografico mira a riformulare in termini letterari la verosimiglianza di un sé, la *sembianza* di tale verosimiglianza non si sottrae a tale narrazione in EH. Il ruolo della finzione appare qui obbedire ad una funzione logica ben precisa: l'autore si avvale sì della chiarezza e intende scrivere chiaramente argomentando del proprio sé attraverso le sue opere, attraverso la spiegazione di quanto sia saggio e accorto e addirittura un destino, ma lascia aperto uno spazio, quello della metaforizzazione del proprio sé che si fa testo e si mette in scena parodisticamente nella formulazione, appunto, di destino dell'umanità.
La propria trasvalutazione consiste allora nel sovvertire parvenza e realtà nel racconto, ma in modo da dissipare a poco a poco la distanza tra le due in una messa inscena del proprio sé. In altre parole Nietzsche riutilizza in EH un pensiero che era già stato espresso in *Al di là del bene e del male*, per cui il vero e il falso non sarebbero opposti, ma rappresentano:

«gradi di illusorietà nonché, per così dire, ombre e tonalità complessive, più chiare e più oscure, dell'apparenza» (JGB 34, KSA 5, 52; Vol. VI, tomo 2, p. 42).

Per rendere conto del proprio sé Nietzsche rompe i canoni dell'autobiografia, la finzione diventa la vera messa in scena, la motivazione realistica diventa la vera illusione di ogni autointerpretazione. Questa autointerpretazione letteraria, non fondata sulla conoscenza di sé, ma sulla metafora del sé permette all'autore di descrivere la propria identità di scrittore e filosofo, di lasciare aperta la metafora del proprio destino come destino dell'umanità attraverso il dono delle

[419] Non solo nel già citato Stegmaier 2007, ma già in: Stegmaier 1992.
[420] L'idea di apoteosi dell'io è discussa, in toni diversi, anche da Langer 2006, pp. 100-130.
[421] Habermas, 1985, p. 116.
[422] Kofman 1992, p. 25 e segg.

dieci opere che compongono il decalogo[423] della sua messa in scena. Questa la strategia di un autore geniale o in preda alla follia?

Nietzsche sa bene che la separazione dai suo iscritti libera questi ultimi da ogni legame con l'autore: essi diventano parte del patrimonio culturale di una lingua e di una cultura prima che proprietà del Signor Friedrich Nietzsche. L'autore e la sua epoca si rispecchiano nel capitolo che risulta il più sincero e al contempo più parodistico, quello finale. Come Socrate che è modello di una vita per la filosofia, destino di un'intera cultura, quella occidentale, così si pensa anche Nietzsche: rappresentante di una filosofia per la vita che diventerà, quanto Socrate, destino dell'umanità. In quanto destino, Nietzsche è il rapporto tra passato e futuro, ma è in quest'ultima dimensione che si compie la sua destinazione come testo. Il presente non comprende le sue opere, Nietzsche stesso, come scrive nel capitolo auto dichiarativo *Perché scrivo libri così buoni*, è nato postumo.[424]

[423] Sull'idea compositoria di questo decalogo, che infatti inizia con la *La nascita della tragedia* e termina – non a caso – con *Il caso Wagner*, sebbene quest'ultimo fosse concluso prima del *Crespuscolo*, ma che viene inserita come nona opera da Nietzsche, ha già scritto Groddeck 1984.

[424] «– Hier werde, bevor ich von ihnen selber [meinen Schriften] rede, die Frage nach dem Verstanden- oder Nicht-verstanden-werden dieser Schriften berührt. Ich thue es so nachlässig, als es sich irgendwie schickt: denn diese Frage ist durchaus noch nicht an der Zeit. Ich selber bin noch nicht an der Zeit, Einige werden posthum geboren» EH *Warum ich so gute Bücher schreibe 1*, KSA 6, 298; Vol. VI, Tomo 3, p. 265)

Sguardo sinottico

La storia della (supposta) auto-distruzione del genere autobiografico si gioca sul rapporto tra verità e finzione che intesse la scrittura di sé fin dai suoi primordi. Tale rapporto viene assunto direttamente nell'opera autobiografica di Goethe *Dichtung und Wahrheit*, modello per eccellenza di questo genere, in quanto si compie in essa quell'equilibrio così difficilmente realizzabile tra romanzo e auto-descrizione/rappresentazione a cui tende ogni tentativo definitorio.

Ma la messa in discussione di modelli di riferimento letterari dell'autobiografia ha condotto a riflettere più a fondo sul rapporto tra approccio autobiografico tout court, dichiarato e apertamente condotto, e la narrazione filosofica del sé in Nietzsche. Tale legame conduce ad una scrittura che infrange il patto autobiografico decretato da Lejeune, per cui vengono meno i quattro elementi della forma linguistica, ovvero la narrazione retrospettiva, del soggetto ovvero di una persona vera e propria, della situazione dell'autore ovvero l'accento sulla vita della persona e la storia del suo divenire, e infine della posizione del narratore. Con Lejeune[425] si giungeva ad una definizione autobiografica, che Lejeune stesso rivede e ridescrive. Comprendere la narrazione filosofica del sé in Nietzsche come strettamente legata all'autobiografia ha permesso di andare a sondare gli aspetti estetico-narrativi dell'autobiografia come genere letterario, da un lato, ma ha anche mostrato come la filosofia nietzscheana intessa uno stretto rapporto con la pratica letteraria. La relazione tra filosofia e letteratura, tra concetto e racconto, diventa nelle opere di Nietzsche fondamentale. Nietzsche dimostra come la scrittura filosofica del sé travalica i confini delle tradizionali demarcazioni tra concetto e narrazione, tra costruzione di sé e autoanalisi. Così, analizzando le opere di Nietzsche più sul fronte della loro valenza narrativa che dal punto di vista filosofico e teorico, si è giunti a comprendere la problematica linguistico-stilistico delle opere di Nietzsche in stretta relazione con la riflessione sull'io e sull'autore e sulla natura della filosofia per Nietzsche. La sua critica al linguaggio e all'idea di soggetto hanno permesso di inquadrare l'autonarrazione filosofica come una messa in atto del pensiero filosofico. La scrittura del sé si pone come l'attuazione del pensiero, il pensiero risulta dalla messa in scena della propria riscrittura. La vita in scrittura non *è* la vita, né la sua immagine diretta. D'altra parte senza la scrittura la vita non sarebbe, ma diverrebbe semplicemente. La necessità, quindi, di una mediazione, la mediazione dello scrivere, pone la prima domanda sull'essere stesso. Il linguaggio è il primo essere delle cose, ma tale essere ne è anche la prima falsificazione. Il giudizio su tale falsificazione, operata dalla scrittura, non è tuttavia di tipo morale. La vita che si manifesta nella scrittura non diviene più, ma è nel linguaggio. In tale

[425] Lejeune 1974; deutsche Übersetzung: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M. 1994, S. 14.

momento di massima comprensione potenziale della vita per l'autore/lettore si innesca anche il momento di maggiore distanza da se stessi.
Nietzsche è l'autore che non solo trasforma lo scrivere di sé, ma anche il *leggere di sé*. Il punto saliente è la comprensione di questo sé che diventa scrittura per i posteri. Il carattere eccentrico del rapporto autore-lettore è guidato dall'idea della propria storia in quanto inattuale. Nietzsche si definisce spesso inattuale davanti ai suoi lettori, in *Ecce Homo* usa infatti l'espressione «alcuni nascono postumi». Questa idea ha posto alcune delle domande sul rapporto tra racconto del proprio sé e discorso filosofico ed investe i molti modi di scrivere del pensatore Friedrich Nietzsche come abbiamo cercato di mostrare. Non è esagerato constatare infatti l'intreccio di autobiografia e narrazione filosofica in tutta la sua produzione scritta, pubblicata e non. Come scrive infatti Rüdiger Görner,

«was an Nietzsche von Anbeginn auffällt, ist das Interesse an sich selbst. Schreiben heißt für ihn als Gymnasiasten und später als Verfasser des Ecce Homo in erster Linie: über sich selbst schreiben»[426].

Nietzsche si occupa filosoficamente di sé in tutta la sua produzione letterario-filosofica. Ma in che modo? Come si modulano le differenze tra la scrittura filosofica del giovane Nietzsche e quella del Nietzsche autore dell'autobiografia intellettuale del 1888? Ma non solo: che tipo di rapporto può profilarsi tra le autobiografie della fine del XIX secolo e quella nietzscheana? Anzitutto emerge dagli studi narratologici delle autobiografie a cavallo tra XIX e XX secolo, che quest'ultime testimoniano la continua evoluzione e differenziazione del canone autobiografico a cui appartengono. L'autobiografia nietzscheana del 1888 rivela, a sua volta, aspetti discrepanti dalle autobiografie di fine secolo e riveste di per sé un valore letterario inedito e da indagare non solo (e non tanto) sul piano filosofico. La scrittura filosofica del sé in Nietzsche rappresenta infatti il tentativo di parlare del proprio sé come testo, ma con la consapevolezza dei rischi di fissazione irreversibile del pensiero nel linguaggio, da un lato, e allo stesso tempo constatando il rapporto ermeneutico e dinamico che autore e lettore instaurano attraverso il testo, dall'altro. La varietà di stili che le opere nietzscheane mostrano è l'esemplificazione di una ricerca espressiva che corrisponde alla necessità di dirsi attraverso un linguaggio aperto all'intervento del lettore e della sua interpretazione, da un lato, ma anche consapevole, dall'altro, del cambiamento di un sé che si comprende sempre oltre se stesso, nel testo stesso che lo genera.

[426] Görner 2000, p. 25.

Bibliografia

Opere di Friedrich Nietzsche

Per gli scritti di Nietzsche il riferimento principale è l'edizione: Friedrich Nietzsche, *Werke,* Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967 sgg. [KGW]. Per comodità si è usata l'edizione delle *Sämtliche Werke,* Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, und de Gruyter, Berlin 1980, 1988[2] .

La traduzione italiana utilizzata è quella dell'edizione italiana Colli-Montinari delle *Opere* di Friedrich Nietzsche, Adelphi, Milano 1964 sgg. [*Opere*], attualmente curata da Giuliano Campioni. Salvo diversa indicazione, la numerazione dei frammenti e dei voll. delle *Opere* corrispondono a quelli dell'edizione tedesca che è fatta precedere nelle indicazioni delle citazioni inserite nel testo principale. Per le lettere, quando non diversamente indicato, il riferimento si intende sempre all'edizione: Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe*, de Gruyter, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin 1975 e sgg., de Gruyter, Berlin 1967 sgg. [KGB]. Salvo diversa indicazione, la traduzione italiana utilizzata è quella dell'edizione italiana Colli-Montinari dell'*Epistolario* di Friedrich Nietzsche, Adelphi, Milano 1976 e sgg., attualmente curata da Giuliano Campioni [E].

I riferimenti sono dati, generalmente, nel corpo del testo a partire dall'edizione tedesca e facendo seguire quella italiana. Le sigle sono le stesse usate negli apparati dell'edizione critica. Si è indicato numero del volume (in cifre romane), del tomo (in cifre arabe), ed eventualmente l'indicazione della parte del tomo.

Laddove la traduzione non fosse disponibile, l'autrice ha tradotto il testo tedesco direttamente segnalandolo ogni volta al lettore [Trad. A. L.].

Le opere di Nietzsche verranno citate per lo più con l'abbreviazione tedesca usuale, ovvero:

PZG = *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*
VV = *Cinque prefazioni per cinque libri mai scritti*
GT = *La nascita della tragedia*
WL = *Verità e menzogna in senso extramorale*
DS = *David Strauss, l'uomo di fede e lo scrittore*
HL = *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*
SE = *Schopenhauer come educatore*

WB = *Richard Wagner a Bayreuth*

MA = *Umano, troppo umano*

M = *Aurora*

FW = *La gaia scienza*

ZA = *Così parlò Zarathustra*

JGB = *Al di là del bene e del male*

GM = *Genealogia della morale*

WA = *Il caso Wagner*

GD = *Il crepuscolo degli idoli*

AC = *L'anticristo*

EH = *Ecce homo*

NW = *Nietzsche contra Wagner*

NF = *Nachgelassene Fragmente*

Si è inoltre utilizzato il manoscritto originale di EH:

F. Nietzsche *Ecce Homo*, Faksimileausgabe des Druckmanuskripts, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Edition Leipzig, Berlin 1985.

Manuali

Ottmann, Henning (Hrsg.) (2000): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).

Abbreviazioni delle riviste più citate:

Nietzsche-Studien = NS

The Journal of Nietzsche Studies = JNS

A. *Testi di inquadramento e approfondimento sull'autobiografia come genere letterario*

Aichinger, Ingrid (1977[3]): La voce *Selbstbiographie*, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. W. Kohlschmidt e W. Mohr. Bd. 3, de Gruyter, Berlin/New York, pp. 801-819.

Bachmann-Medick, Doris (2004): *Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells*, in: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven, hrsg. v. A. Nünning/R. Sommer, Tübingen, pp. 239-260.

Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Bruss, Elisabeth W. (1976): *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore London: The John Hopkins University Press; trad. ted. *Die Autobiographie als literarischer Akt*, in: Niggl (Hrsg.), 1998, pp. 258-279.

Battistini, Andrea (1990): *Lo specchio di Dedalo*. *Autobiografia e Biografia*, Il Mulino, Bologna.

De Man, Paul: *Autobiography as De-facement*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 94, 1979, pp. 919-930.

Dilthey, Wilhelm (1989): *Das Erleben und die Selbstbiographie (1906-1911/1927)*, in: Niggl, Günter: (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, pp. 21-32.
-; (1927): *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften*, in: Gesammelte Schriften, Bd. VII, hrsg. v. Bernhard Groethuysen, Teubner, Leipzig-Berlin, pp. 71-74 e pp.196-204.

D'Intino, Franco (2003[2]): *L'autobiografia moderna. Storie forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma.

Doubrovsky, Serge (1988): *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris.

Eakin, Paul John (1992): *Touching The World. Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton.

Enenkel, Karl A. E. (2008): *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des früheneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, de Gruyter, Berlin.

Ferrucci, Franco (1980): Modelli letterari e autobiografici dell'opera, in: *Il giardino simbolico*, Bulzoni, Roma, pp. 265-280.

Finck, Altmut (1995): *Subjektbegriff und Autorschaft. Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*, in: Pechlivanos, Miltos; Rieger, Stefan; Struck, Wolfgang; Weitz, Michael (Hrsg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart Weimar (Metzler), pp. 283-293.
-; (1999): *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

Gottschall, Rudolph: (1874): *Die Biographie der Neuzeit* in: Unsere Zeit, Deutsche Revue der Gegenwart. Monatsschrift zum Conversations-Lexikon, 2, pp. 577-593, pp. 657-677.

Heatcheon, Linda (1985): *A theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York.

Heißenbeutel, Helmut (1972): *Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstenblößer*, in: H. Heißenbeutel: Zur Tradition der Moderne, Neuwied/Berlin, pp. 80-94.

Hoffmann V. (1989): *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923*, in: *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. v. G. Niggl, WBG Darmstadt, pp. 482-519.

Holdenried, Michaela (2000): *Autobiographie*, Philipp Reclam, Stuttgart.
-; (1991): *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*, Carl Winter, Heidelberg.

Howarth, William L. (1980): *Some Principles of Autobiography* in: Olney, James (ed. by) (1980): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, pp. 84-114.

Jaeger, Michael (1995): *Autobiographie und Geschichte*, Metzler, Stuttagrt/Weimar.

Jay, P. L. (1984): *Being in the Text: Self Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca and London.

Klein, R.: Vorwort zu *Il testo autobiografico nel Novecento*, Milano 1993, pp. 11-14.

Kummer, Ulrike (2008): *Autobiographie und Pietismus.* Friedrich Christoph Oetingers *Genealogie der reellen Gedanken eines Gottes=Gelehrten*, Peter Lang, Frankfurt a.M.

Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris 1975; dt. Übersetz. *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M. 1994.
-; (1973) : *Le pacte autobiographique* in: Poétique 4, pp. 137-162. [in traduzione tedesca: Der autobiographische Pakt. In: Niggl (Hrsg.) 21998, S. 214-258.]

Lévesque, Claude; McDonald, Christie V. (1982): *L'oreille de l'autre. otobiographies, transferts, traductions, Textes et débats aves Jacques Derrida*, VLB Editeur, Montreal.

Lyotard, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris. [trad. it. a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981 (2010^{20})].
- ; (1998): *La Confession d'Augustin*, Editions Galilée, Paris. [trad. it. a cura di Simona Marino, Filema, Napoli 1999].

Lossi, A. (2009): *Anabasi e catabasi del pensiero:la filosofia dello Zarathustra nietzscheano*, in: F. Cattaneo e S. Marino (a cura di), *I sentieri di Zarathustra*, Pendragon, Bologna, pp. 151-164.

Mahrholz, Werner (1919): *Deutsche Selbstbekenntnisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus*, Berlin.

Marquard, Odo (1981): *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart.
-; M. - Stierle, K. (Hrsg.) (1996^{2}): *Identität*, Poetik und Hermeneutik Bd. VIII, Finck, München.

Misch G., *Begriff und Ursprung der Autobiographie*, in: G. Niggl (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 33-54.
-; (1907, 1949): *Geschichte der Autobiographie*, 4 B. (de in 9 Teilbänden, Leipzig und Berlin).

Moser, Christian-Nelles, Jürgen (2006): *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld.

Neumann, Bernd (1970): *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt a. M.

-; (1991): *Paradigmawechsel. Vom Erzählen über die Identitäts-Findung zum Finden der Identität durch das Erzählen: Goethe (1822), Thomas Mann (1910) und Bernhard Blume (1985)*, in: edda Hefte 2, pp. 99-109.

Niggl, Günter (1977): *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart.
-; (1989): (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt.

Olney, James (ed. by) (1980): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton.

Orlando F. (2007): *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, con una postfazione di S. Zatti, Pacini, Pisa.

Pascal, Roy (1960): *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge.

Paulsen, Wolfgang (1991): *Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer, Tübingen.

Pfotenhauer, Helmut (1987): *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Metzler, Stuttgart.

P. Ricoeur (1986): *Life: A Story in Search of a Narrator*, in: Facts and Values, Philosophical Reflections from Western and No-Western Perspectives, ed. By M. C. Doeser and J. N. Kraay, Drodrecht/Boston/Lancaster, pp. 121-132.
-; (2004[2]): *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. it. a cura di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano.

Starobinski, Jean (1970): *Le Style de l'autobiographie*, in: J. Starobinski *L'oeil vivant II: La relation Critique*, Editions Gallimard, Paris, pp. 83-98.

Sloterdijk P., *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre*, München 1978.

Schneider, Manfred (1986): *Die erkältete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München Wien.

Segebrecht, Wulf (1998): *Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser*, in: Niggl (Hrsg.), pp. 158-169.

Shumaker, Wayne (1954): *English Autobiography. Its Emergence, Materials and Form*, Berkeley/Los Angeles. [trad. ted. (1989) *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* Hrsg. v. G. Niggl, Darmstadt, pp. 75.120].

Thibaudeau, Jean (1968): *Le roman comme autobiographie*, in: *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Seuil, Paris.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1974): *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Beck, München.

B. Testi rilevanti su Friedrich Nietzsche, in particolare sulla concezione del linguaggio, dell'arte, della letteratura.

Babich, B. E. (1994): *Nietzsche e la scienza*, R. Cortina, Milano.

Benne, Christian (2005): *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Monographien und Texte der Nietzsche Forschung 49, de Gruyter, Berlin.
-; (2009): *Den Minotaurus schreiben: autobiographische Tauromachien bei Leiris und Nietzsche*, in: Martin Stingelin und Clemens von Pornschlegel (Hrsg.): *Nietzsche und Frankreich*, de Gruyter, pp. 175-192.

Bertram, Ernst (1922[6]): *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin.

Bloch, Peter André (1995): *„Aus meinem Leben". Der Selbstporträtcharakter von Nietzsches frühen Lebensbeschreibungen: Selbstdialog als Selbstbefragung*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 2, de Gruyter, Berlin, pp. 61-94.

Blondel, Eric (2006): *Nietzsche, le corps et la culture*, Harmattan, Paris.

Brodbeck, Stefan (1990): *Nietzsche erraten*, in: N-S 19, pp. 143-175.

Brusotti, Marco (1992): *Tentativo di autocritica 1886-1887*, Il Melangolo, Genova.

Campioni, Giuliano – Venturelli, Aldo (2003): (Hrsg. v.) *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Supplementa Nietzscheana, de Gruyter, Berlin.

Crescenzi, Luca (1994): *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879)*, in: N-S, 23, pp. 388-422.
-; (1998): *Grande stile e autoparodia. Friedrich Nietzsche e la fine dell'avanguardia*, in: *Ottocento tedesco. Da Goethe a Nietzsche*, a cura di G. Catalano e E. Fiandra, La Città del Sole, Napoli, pp. 343-369.
-; (2003): *Catarsi. Persistenza e superamento dell'interpretazione illuminista nella Nascita della tragedia*, in: Gentili (2003), pp. 37-46.

Dufour, E. (2001) : *La physiologie de la musique de Nietzsche*, in: N-S, 30, pp. 222-245.

Gadamer, Hans-Georg (1986): *Das Drama Zarathustras*, in: N-S ,15, pp. 1-15.

Gentili, Carlo (2003): (Gentili C., Gerhardt V., Venturelli A., a cura di): *Nietzsche. Illuminismo. Modernità*, Le Monnier, Firenze.

Görner, Rüdiger (2000): *Nietzsches Kunst: Annährung an einen Denkartisten*, Krankfurt a. M., Insel.

Gray, Richard T. (2009): *Skeptische Philologie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche und eine Philologie der Zukunft*, in: N-S, 38, pp. 39-64.

Groddeck, Wolfram (1994): *Vom Gesicht und Rätsel* in: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Gebturtstag, W. Groddeck und U. Stadler (Hrsg.), de Gruyter, Berlin.

Kalb, Christof (2000): *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M..

Ingravalle, Francesco (1997): *La ricezione di Nietzsche tra 1885 e 1915*, in: Margini, 20, novembre.

Janz, Curt Paul (1978/79): *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. I-III, München/Wien.

Jensen, Anthony K. (2006): *The Rogue of All Rogues: Nietzsche's Presentation of Eduard von Hartmann's Philosophie des Unbewussten and Hartmann's Response to Nietzsche*, in: JNS 32, pp. 41-61.

Lossi, Annamaria (2012): *La ragione estetica. Saggio su Nietzsche*, Pisa, ETS Edizioni, in corso di pubblicazione.

Loukidelis, Nikolaos (2005): *Quelle zum Nietzsche Verständnis und Kritik des carteischen „cogito, ergo sum“*, in: N-S, 34, pp. 300-309.

Magnus, Bernd, (Stewart Stanley and Mileur Jean-Pierre): (1993): *Nietzsche's Case, Philosophy as /and literature*, Routledge, New York/London.

Masini, Ferruccio (1967): *Alchimia degli estremi*, Parma.
-; (1978): *Lo scriba del caos*, Il Mulino, Bologna.

Montinari, Mazzino (1988): *Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute*, in: *Nietzsche heute*, S. Bauschinger, S. L. Cocalis, S. Lennox (Hrsg.), Bern, pp. 137-148.

Müller, Daniel (1995): *Wider die „Vernunft in der Sprache“. Zum Verhältnis von Sprachkritik und Sprachpraxis im Schreiben Nietzsches*, Narr Verlag, Tübingen.

Müller, Enrico (2005): *Nietzsche und die Griechen*, de Gruyter, Berlin.

Nehamas, Alexander (1985): *Nietzsche. Life as Literature*, Cambridge, Mass./London. [trad. it. a cura di Davide Stimilli, *Nietzsche La vita come letteratura*, Armando, Milano 1989].

Neumann, Gerhard (1976): *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München.

Neymeyr, Barbara (2009): *„Selbst-Tyrannei“ und Bildsäulenkälte“. Nietzsches kritische Auseinandersetzung mit der stoischen Moral*, in: N-S, 38, pp. 65-92.
-; (2012): *„Psychologie“ ist „der Weg zu den Grundproblemen“. Nietzsche als Aufklärer*, in: B. Neymeyr/A. U. Sommer (Hrsg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne, Universitätsverlag, Heidelberg, pp. 73-98.

Nussbaum, Martha (1993): *Mitleid und Gnade. Nietzsches Stoizismus*, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 5, pp. 831-858.

Schleier, Claus Arthur (1990): *F. Nietzsche, Ecce auctor. Die Vorreden von 1886*, Meiner, Hamburg.

Schlimgen, Erwin (1999): *Nietzsches Theorie des Bewusstseins*, de Gruyter, Berlin.

Schmidt, Hermann Josef (1991): *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche*, I. *Kindheit. An der Quelle: In der Pastorenfamilie, Naumburg 1854-1858 oder Wie ein Kind erschreckt entdeckt, wer es geworden ist, seine „christliche Erziehung" unterminiert und in heimlicher poetophilosophischer Autotherapie erstes „eigenes Land" gewinnt* (3 Teile, 2 Teilbände), Berlin: IBDK.
-; (1994): II. *Jugend. Interniert in der Gelehrtenschule: Pforta 1858-1864 oder Wie man entwickelt, was man kann, längst war und weiterhin gilt, wie man ausweicht und doch neue Wege erprobt* (2 Teilbände), IBDK, Berlin.

Seubold, Günter (2001) (Hrsg.): *„Man ist mehr Künstler als man weiß". Bilder und Bildner: Werk und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche*.

Stegmaier, Werner (2008): *Nietzsches Philosophie der Orientierung*, de Gruyter, Berlin.

Wagner-Egelhaaf, Martine (2006): *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar*, in: Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München: Iudicium, pp. 353-368.
-; (2006 bis): *Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens*, in: Johannes Berning, Nicola Kessler, Helmut H. Koch (Hg.), *Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag*, Lit, Berlin, pp. 80-101.

Willers, Ulrich (1988): *Nietzsches antichristliche Christologie. Eine theologische Rekonstruktion*. Inssbruck/Wien.

Zittel, Claus (1995): *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*, (Nietzsche in der Diskussion), K&N, Würzburg.
-; (2000): *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra"* (Nietzsche in der Diskussion), K&N, Würzburg (2. Auflage 2011).
-; (2003 bis): *Incipit tragoedia, Incipit parodia. Tragische Heiterkeit und ernste Parodie in Nietzsches Also sprach Zarathustra*, in: Acta Neophilologica Olsztyniensis V, pp. 227-242.
-; (2002): Sprüche, Brüche, Widersprüche: Irritationen und Deutungsprobleme beobachtet am Erzählverhalten und an der Erzählperspektive in Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra', in: Beiträge der Nietzscheforschung Bd. 9, pp. 289-300.
-; (2000a): *Nietzsche und die Literatur der Deutschen Klassik und Romantik*. (Artikel zu: Goethe, Herder, Hölderlin, Kleist, Lessing, Schiller) in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).
-; (2000b): *Nietzsche und die Bildende Kunst*. (Artikel zu: Phidias, Böcklin, Delacroix, Dürer, Leonardo, Michelangelo, Raffael, Claude Lorrain) in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).
-; (2000c): *Nietzsche und die französische Moralistik* (Montaigne, Pascal, LaRochefoucault, Chamfort, Vauvenarges, LaBruyére, Galiani), in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).
-; (2000d): *Nietzsche und die Naturwissenschaft* (Boscovich, Darwin, Helmholtz, Vogt, Mayer, Roux, Zöllner) in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).

-; (2000e): die Begriffsartikel: Einsamkeit, Erkenntnis, Irrtum und Schein, Leben, Lebensdienlichkeit, Lüge, Mythos, Mythologie, Romantik, Perspektivismus, Wissenschaft, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).
-; (2000f): Monographischer Artikel: Nachlaß der 80iger Jahre (1880-1885), Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*, Metzler, Stuttgart (2. Aufl. 2011).
-; (2000 bis): *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. Nietzsches relationale Semantik*, in: Nietzscheforschung, Bd. 7, Hrsg. v. Volker Gerhardt und Renate Reschke, Berlin, pp. 273-285.
-; (1999): *Ästhetik des Nihilismus. Über Wahrheit und Lüge in Nietzsches Also sprach Zarathustra*, in: Orbis Litterarum 54, pp. 239-261.
-; (1998): *Nietzsches Konzeption einer Tragödie des Staates und ihre Konsequenzen für die Ideologiekritik. Ästhetische und relationstheoretische Betrachtungen zum Verhältnis von Kunst und Politik bei Nietzsche*, in: Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch. Bd. 4, Berlin, pp. 195-216.
-; (1996): 5 Beiträge zur Quellenforschung (Hölderlin, Kleist, Platon, Mazzini, Hugo). In: N-S, 25, Berlin, New York, pp. 419-421.
-; (1996bis): *Abschied von der Romantik im Gedicht. Friedrich Nietzsches: ‚Es geht ein Wandrer durch die Nacht*‘, in: Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch, Bd. 3, Berlin 1996, pp. 193-206.

C. Bibliografia specifica su Ecce Homo

Benne, Christian (2005bis): *Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet: Rollenspiele in Ecce Homo*, in: *Nietzscheforschung 12*, hrsg. v. V. Gerhahrdt und R. Reschke, de Gruyter, Berlin, pp. 219-228.

Brusotti, Marco (1991): *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, in: Kindlers Literatur Lexikon, Vol. XII, pp. 421-424.

Dagradi, Sergio: (2007): *L'autobiografismo nietzscheano tra assoggettamento, maschera e soggettività polimorfa* 1. L'autobiografismo negli scritti della giovinezza, In: Società e conflitto, nn. 35/36.

Derrida, Jacques (1980): Nietzsches *Otobiographie oder Politik des Eigennamens*, in: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Derrida und Kittler (Hrsg.), Merve Verlag, Berlin, 2000, pp. 65-99.

Duhamel, Roland/Erik Oger (1999): (Hrsg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg.

Kittler, Mandred Friedrich A.; Weber, Samuel (1980): (Hrsg.): *Fugen. Deutsch- Französisches Jahrbuch für Text-Analytik*, Walter-Verlag Olten, Freiburg im Breisgau, pp. 64-98.
-; (1967): *La structure, la signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in: *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, pp. 409- 428. [trad. tedesca *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften*, in: *Die Schrift und die Differenz*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976].

Gauger, Hans-Martin (1984): *Nietzsches Stil am Beispiel von Ecce Homo*, in: N-S, 13, pp. 332-355.

Gerhardt Volker, Reschke Renate (Hrsg.) (2005): *Bildung- Humanitas- Zukunft bei Nietzsche*, Akademie Verlag, Berlin.

Görner, Rüdiger (2005): *Die Humanität der Selbstüberwindung. Ecce Homo oder die Autobigoraphie eines posthum Geborenen*, in: *Nietzscheforschung 12*, hrsg. v. V. Gerhahrdt und R. Reschke, de Gruyter, Berlin, pp. 133-142.

Groddeck, Wolfram (1984): *Die Geburt der Tragödie in Ecce Homo*, in: N-S, 13, pp. 325-331.

Gasché, Rodolph (1999): *Ecce Homo or the Written Body*, in: *On the Minimal Things: Studies on the Notion of Relation*, Stanford University Press, Stanford, pp. 17-38.

Hödl, Jans Gerald (2003): *Nietzsche, Jesus und der Vater. Versuch einer biographischen Rekonstruktion*, in: (Hrsg.) Ulrich Willers, *Theodizee im Zeichen Dionysos. Nietzsches Fragen jenseits von Moral und Religion*, Münster, pp. 69-86.
-; (1994): *Dichtung oder Wahrheit? Einige vorbereitende Anmerkungen zu Nietzsches erster Autobiographie und ihrer Analyse von H. J. Schmidt*, in: N-S 23, pp. 284-306.
-; (1997): *Nietzsches frühe Sprachkritik. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, Universitätsverlag, Wien.
-; (2009): *Der letzte Jünger des Philosophen Dionysos. Studien zur systematischen Bedeutung von Nietzsches Selbstthematisierungen im Kontext seiner Religionskritik*, Berlin: de Gruyter; Kapitel 5.: *Ecce Homo: Zur Funktion von Nietzsches später Selbstinterpretation im Kontext seiner Religionskritik*, pp. 464-593.

Kittler, Friedrich (1980): *Wie man abschafft, wovon man spricht: der Autor von Ecce Homo*», in: Literaturmagazin, 12, Sonderband „Nietzsche“, pp. 153-178. [poi pubblicato in: Derrida, J./Kittler, F.: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Merve Verlag, Berlin, 2000, pp. 65-99].

Kofman Sarah (1992): *Explosion I. De l'Ecce Homo de Nietzsche*, Galilée, Paris.

Lossi, Annamaria (2012 bis): *Das Selbst als (M)ich: Selbstanerkennung und -rekonstruktion in Nietzsches Autobiographie „Ecce Homo“*, in: Damir Barbarić Festschrift zum 60. Geburtstag, Matrica Croatica, Zagabria.

Montinari, Mazzino (1982): Ein neuer Abschnitt in Nietzsches *Ecce Homo*, in: *Nietzsche lesen*, Berlin/New York, pp. 120-168. [Trad. it. *L'arte di leggere Nietzsche* a cura di Paolo D'Iorio, Ponte alle Grazie, Firenze 1992].

Olney, J. (1980): *Some versions of memory/some versions of bios: the ontology of autobiography, in:* Autobiography: Essays theoretical and critical, ed. by J. Onley, Princeton university Press, Princeton.
-; (1980 bis): (Hrsg.) *Autobiography: Essays theoretical and critical*, ed. by J. Onley, Princeton university Press, Princeton.
-; (1972): *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, Princeton.

Samuel, R. (1973): *Ecce Homo: an Autobiography?*, in: B. Schludermann und K.-W. Maurer (Hg.) *Deutung und Bedeutung*. Studies in German and Comparative Literature, The Hague/Paris, pp. 210-227.

Schank, Gerd (1993): „Dionysos gegen den Gekreuzigten. Eine philologische philosophische Studie zu Nietzsches *Ecce Homo*, Bern.

Schmidt, Rüdiger/Cord Spreckelsen (1999): *Nietzsche für Anfänger: Ecce Homo. Eine Lese-Einführung*, München.

Shapiro, Gary (1989): *How one becomes what one is not*, in: ed. By G. Shapiro: *Nietzschean Narratives*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, pp. 142-167.

Stegmaier, Werner (1992): *Nietzsches Kritik der Vernunft seines Lebens. Zur Deutung von Der Antichrist und Ecce homo.* In: N-S, 21, pp. 163-183.
-; (2000): *Nietzsches Zeichen*, in: N-S, 29, pp. 41-69.
-; (2007): *Schicksal Nietzsche? Zu Nietzsches Selbsteinschätzung als Schicksal der Philosophie und der Menschheit (Ecce Homo, Warum ich ein Schicksal bin 1)*, in: N-S, 36, pp. 62-114.
-; (2010): *Der See des Menschen, das Meer des Übermenschen und der Brunnen des Geistes. Fluss und Fassung einer Metapher Friedrich Nietzsches*, in: N-S 39, pp. 145-179.

Stingelin, Martin (2002): „*Er war im Grunde der eigentliche Schriftsteller, während ich bloss der Autor war". Friedrich Nietzsches Poetologie der Autorschaft als Paradigma des französischen Poststrukturalismus. Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault*. In: Heinrich Detering (Hrsg.) *Autorschaft. Positionen und Revisionen.* Stuttgart/Weimar, pp. 80-106.

Weijers, Els (1994): Wie man wird, was man erzählt. Erzählen und Diskurs vom Selbst in Nietzsches Texten, in: Roland Duhamel/Erik Oger (Hrsg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg, pp. 37-54.

Wellner, Klaus (2005): *Nietzsches Masken in Ecce Homo*, in: *Nietzscheforschung 12*, hrsg. v. V. Gerhahrdt und R. Reschke, de Gruyter, Berlin, pp. 143-150.

Zittel, Claus (2003): *Ästhetisch fundierte Ethiken und die Philosophie Nietzsches*, in: N-S, 32, pp. 103-123.

C. Altri testi utilizzati e citati

Assoun, Jean-Luc (1998[2]): *Nietzsche e Freud*, G. Fioriti, Roma.

Benjamin, Walter (1973): *Karl Kraus*, in: Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, ed. it. a cura di Renato Solmi, Torino: Einaudi.

Crescenzi, Luca (1996): *Antropologia e poetica della fantasia. Per una genealogia della narrativa fantastica nel romanticismo berlinese*, Roma: Schena.
-; (2007): *Fragwürdigkeit der romantischen Hermeneutik und ihrer Anwendung auf die Historik*, in: Figal, Günter (Hrsg.) *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode*, Berlin: Akademie Verlag, Klassiker Auslegen, pp. 75-86.

Croce, Benedetto (1926[2]): *Nuovi saggi di estetica*, Bari: Laterza.

De Man, Paul (1997): *Allegorie della lettura*, a cura di Saccone, Torino: Einaudi.
-; (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Christoph Melke (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt/Main.

Derrida, Jacques (1990): *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Detering, Heinrich (Hrsg.) (2002): *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart Weimar: Metzler.
-; (2010): *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*, Göttingen.

Dilthey, Wilhelm (1962[5]): *Einleitung in die Geisteswissenschaften, Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften*, I. Band, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Figal, Günter (2007): (Hrsg.) *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode*, Akademie Verlag, Klassiker Auslegen, Berlin.

Freud, Sigmund (1966): *Autobiografia* 1924, in: *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gadamer, Hans-Georg (1972[3]): *Wahrheit und Methode. Gründzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen (Mohr) [trad. it a cura di G. Vattimo, testo tedesco a fronte, Bompiani Milano 2000].

Gander, Helmut (2007): Erhebung der Geschichtlichkeit des Verstehens zum hermeneutischen Prinzip, in: Figal, G.: *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode*, Akademie Verlag, Klassiker Auslegen, Berlin 2007, pp. 105-126.

Goethe, Johann Wolfang (1967[6]): *Werke*, Bd. 9, Autobiographische Schriften 1. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Textkritisch durchgesehen von L. Blumenthal, mit Anmerkungen versehen von E. Trunz, Hamburg.

Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
-; (1989): *Postmetaphysisches Denken*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Hoffmann, G./Hornung, A. (Hrsg.) (1996): *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg.

Jannadis, Fotis / Gerhard Lauer/ Matías Martínez/Simone Winko (Hrsg.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen.

Jauss, H. R. (1991): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Jung, C. G. (1988): *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar Given in 1935-1939*, Princeton.

Kaul, Susanne (2008): *Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare-Kleist*, Fink, München.

Keppler, Stefan (2006): *Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen*, de Gruyter, Berlin.

Kofman, Sarah (1985): L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne, Paris.

Lukàcs, Georg (2009): *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Hrsg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Aisthesis, Bielefeld.

Meyer, Holt (1995): *Gattung*, in: Pechlivanos, Miltos / Rieger, Stefan / Struck, Wolfgang / Weitz, Michael (Hrsg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart Weimar, pp. 66-77.

Neymeyr, Barbara (2007): *Die Wiederbelebung des Autors und die Renaissance des Werks. Plädoyer für eine kulturhistorisch reflektierte Hermeneutik in der Literaturwissenschaft*, in: G. Figal (Hrsg.), *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, Schwerpunkt: Hermeneutik der Literatur*, Bd. 6, Mohr Siebeck, Tübingen, pp. 93-112.

Nussbaum, Martha (1995); *Poetic Justice*. *The bLiterary Imagination and Public Life*, Beacon.

Ricoeur, Paul (1975): *La métaphore vive*, Edition du Seuil, Paris. [trad. it. a cura di G. Grampa, *La metafora viva, Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione,* Jaca Book, Milano, 1981]
-; (1983): *Temps et récit I, L'intrigue et récit historique*, Seuil, Paris. [trad. it. a cura di G. Grampa, *Tempo e Racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book, 1986]
-; (1981): *Metafora ed ermeneutica* in AA. VA.: *Metafora*, a cura di G. Conte, Feltrinelli, Milano, pp. 152-179.
-; (1986): *Life: A Story in Search of a Narrator*, in: Facts and Values, Philosophical Reflections from Western and No-Western Perspectives, M. C. Doeser and J. N. Kraay (ed. by), Drodrecht/Boston/Lancaster, pp. 121-132.
-; (1994): *Linguaggio e filosofia*, a cura di D. Jervolino, Guerini ed Associati, Milano.
-; (1969): *Le conflit des interpretations, Essai d'hermenéutique*, Seuil, Paris. [trad. it a cura di G. Grampa, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano, 1977]
-; (1987): *Narrative Identität*, in: Heidelberger Jahrbücher, 31, pp. 57-67.
-; (2004[2]): *Che cos'è un testo?* In: Dal testo all'azione, trad. it. a cura di G. Grampa, Jaca Book, Milano, prima ed. 1989.

Roche, Mark William (2002): *Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik*, in dt. von Andreas Wirthensohn, C.H. Beck, München.

Rorty, Richard (Hrsg.) (1967): *The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method*, Chicago University Press, Chicago.
-; (1991): *Objectivity, Relativism and Truth. Philosophical Papers Vol. I,* Cambridge University Press.

Rousseau, Jean-Jacques (1978): *Le confessioni*, trad. it. a cura di M. Rago, Einaudi, Torino. [trad. ted. *Die Bekenntnisse*, übersetzt v. Alfred Semerau, DTV, München 1981].

Schäublin, Christian (1977): *Homerum ex Homero*, in: Museum Helveticum, 34, pp. 221-227.

Starobinski, Jean (1991): *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris.

Steinmann, Michael (2007): *Auf dem Weg zu einer modernen Epistemologie. Diltheys Verstrickungen in die Aporien des Historismus. Überwindung der erkenntnistheoretischen Fragestellung durch die phänomenologische Forschung*, in: Figal, Günter: (Hrsg.) *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode*, Akademie Verlag, Klassiker Auslegen, Berlin, pp. 87-104.