

Anno XVI

Numero 34

Maggio 2026

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Scrittura

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno XVI - n. 34

maggio 2026

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)

Pierandrea Amato (Università di Messina)

Tiziana Andina (Università di Torino)

Alberto Andronico (Università di Catania)

David Benatar (University of Cape Town)

Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)

Pio Colonnello (Università della Calabria)

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)

Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e
scientifico moderno-CNR)

Helmut Heit (Kolleg Friedrich Nietzsche - Klassik Stiftung
Weimar)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

Giovanni Maddalena (Università del Molise)

Felice Masi (Università di Napoli Federico II)

Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)

Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)

Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)

Thaddeus Metz (University of Pretoria)

Masahiro Morioka (Waseda University)

Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †

Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)

Francesco Piro (Università di Salerno)

Antonio Sichera (Università di Catania)

Salvatore Tedesco (Università di Palermo)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata
rivista di filosofia

Scrittura

Anno XVI - n. 34, maggio 2026

EDITORIALE

Scrittura 6

TEMI

Daria Baglieri - Memoria e (ri)scrittura del tempo 8

Paolo L. Bernardini - The curse of the script. On the tragedy of
written culture 21

Pio Colonnello - Scrittura e crisi del soggetto. A partire da José Gaos 31

Sarah Dierna - La scrittura come fenomeno estetico in Arthur
Schopenhauer 45

Nicola Garau - Scrittura e significato. Dal gesto definitorio alla
sovra-scrittura computazionale 59

Dario Generali - Lingua e retorica della comunicazione nella
scrittura e nella scienza di Antonio Vallisneri 70

Helmut Heit - Nietzsche's Writing Practices: Strategies of Persuasion 80

Eugenio Mazzarella - 'In principio era il Logos': l'impostura di
Giovanni 92

Enrico Palma - «Quella fede intelligente nell'uomo». La filosofia
come scrittura e azione nel giornalismo di Albert Camus 95

Elisabetta Romano - Scrivere il caos. Forma e genesi del pensiero
nei manoscritti di Dostoevskij 109

Enrico Sesto - Il circolo ermeneutico della *scienza senza nome* di
Aby Warburg 122

TEMI - II

Francesco Coniglione - «La signora che mai conosceremo».
'Abbondanza' del mondo e misticismo in Paul K. Feyerabend
- I parte 132

Alessandro Sgarban - Nietzsche e il classico 150

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - I cosiddetti Presocratici 162

RECENSIONI

Michele Del Vecchio Il contributo dello spazio architettonico alla
costituzione della esperienza umana: i luoghi della possibilità
e della realizzazione 181

Eugenio Mazzarella - Cosa si può salvare della carne. Forse la pietà 188

Paola Ricci Sindoni - Esistenza e trascendenza in Jaspers 202

Editoriale

SCRITTURA

Non si può che partire da qui: «Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. Sia questo il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane»¹.

Il giustamente celebre brano del *Dialogo* di Galilei sintetizza infatti in modo limpido ed efficace il *miracolo* che la scrittura rappresenta. Essa è davvero un'invenzione e un dispositivo capace di oltrepassare le distanze dello spazio, del tempo, delle culture, della storia. Richiede, certo, la conoscenza e la familiarità con uno o più codici linguistici ma l'esperienza delle istituzioni culturali e della vita collettiva ha prodotto modalità di traduzione e di trasmissione che rendono le scritture tra di loro interoperabili e quindi capaci di parlare in universale.

La scrittura non è l'oralità. Non è possibile condividere la tesi (alla quale abbiamo comunque dato spazio in questo numero) di un impoverimento prodotto dalla scrittura sulla conoscenza e sull'esperienza umana. Al contrario, essa ha rafforzato l'intelligenza, la fecondità, la profondità delle conoscenze negli ambiti più diversi del pensare e dell'essere. Bisogna, inoltre e specialmente, ricordare che mentre il linguaggio orale è innato (anche nel senso chiarito da Noam Chomsky), la scrittura è tutt'altra tecnica, la quale richiede impegno per essere appresa, favorisce una comprensione più completa delle esperienze e delle conoscenze umane, segna una distanza tra l'istante della vita e la meditazione su di esso. Distanza che si può ben definire uno dei segreti della vita umana diventata non soltanto βίος ma anche ποιήσις, non soltanto esperienza immediata ma capacità di costruire il mondo da una prospettiva che lo comprende.

1 G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Einaudi, Torino 1982, Dialogo I, p. 130.

E non va dimenticato lo splendido paradosso per il quale il Platone che fa emergere i danni della scrittura espone tali pericoli in una magnifica opera *scritta*, il *Fedro*. Se non ci fosse stato Platone a scrivere (e Aristotele e Senofonte e Aristofane), Socrate non esisterebbe. Se non ci fosse stata la prima comunità cristiana a redigere i *Vangeli*, il Rabbi Gesù sarebbe rimasto soltanto uno dei tanti e anonimi profeti eliminati dalle istituzioni israelitiche del Sinedrio e dall'autorità dell'Impero romano. Se non ci fosse stata la miriade di discepoli e continuatori, Buddha sarebbe sconosciuto.

In sintesi, la scrittura è la conoscenza, la conoscenza è il meglio dell'umanità, la scrittura è dunque il distillato della benedizione umana, che attenua almeno un poco la ferocia della specie.

La scrittura diventa infatti a volte la registrazione più perfetta del dolore e della fatica degli umani. Lo diventa nei grandi narratori, nelle opere della letteratura universale. In Carlo Emilio Gadda, ad esempio. Le pagine e i pensieri di Gadda conoscono la storia e il dolore senza fine in essi dell'umano. Esse sanno che in ogni tragedia, e di tragedia la vita collettiva è costellata, «la bufera, prima che bufera di morte, è stata bufera di demenza»². Anche per questo egli cerca, riuscendoci, di rimanere lucido sempre, in quel suo non imitabile coagulo di freddezza e di passione. Un coagulo, un nucleo estetico e teoretico che parte dal cuore di ogni cosa e a esso sempre torna, il tempo: «E il nome degli evi si farà inesorabile seppur lento consumatore dell'opere, forse già sorte [...] poiché il numero è lo schema del tempo»³. Il tempo è lo schema dello scrivere, del suo scaturire, del suo farsi lettura dopo anni, decenni, secoli, del suo rendere presente e vivo chi ha scritto come se fosse qui, accanto a noi.

La sezione *Temì II* del numero 34 riprende alcune delle tematiche dei numeri precedenti: le scienze, il classico. Crediamo che questo confermi come l'itinerario di questa rivista si ponga sotto un significato e un ordine dei quali la *scrittura* è segno, testimonianza, geroglifico. Il geroglifico della vita pensata e non soltanto sopportata.

Vita pensata

2 C.E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1982, p. 176.

3 Ivi, p. 15.

NIETZSCHE E IL CLASSICO

Alessandro Sgarban

«Resta il fatto che la parola “classico” non suona bene alle mie orecchie, è di gran lunga troppo usata, è divenuta troppo rotonda e irriconoscibile»¹, ammette Friedrich Nietzsche nella *Gaia scienza*, allorché si adopera a preparare l'avvento di un «pessimismo classico», visione riformatrice al contempo «dionisiaca» e «gravida d'avvenire». Un secolo e mezzo più tardi, la lamentela circa l'inflazione dell'aggettivo “classico” troverebbe un numero infinitamente superiore di riprove. Quel termine – un tempo in grado di evocare il mondo irraggiungibile e soverchiante della Grecia e della Roma antiche – è oggi ridotto a mero connotato di quanto segue un generico canone di antichità, abitudinarietà e semplicità. Sicché classica è la fisica precedente alle teorie quantistiche, classici sono i modelli di automobile che ricordano quelli del Novecento, classici sono perfino i prodotti alimentari nelle loro forme più essenziali o presuntamente originali, e le acconciature senza eccessive invenzioni. Basta insomma che si depositi un lieve strato di polvere su qualsiasi oggetto o tendenza perché questi si ammantino dell'aura di “classico”, indipendentemente dalle caratteristiche fondamentali che li definiscono. L'austero fascino del classico ha così ceduto il passo alla mercificazione che se ne appropria come di un epiteto buono per ogni occasione.

Accanto a tale profanazione del senso di ciò che è classico, tanto Nietzsche quanto l'uomo contemporaneo sente però verso l'idea di classico, per quanto confusa questa possa essere, un'attrazione particolare, quasi la magnetica nostalgia di chi si sente richiamato alle proprie origini. E a ciò non vale il solo ricordare che Nietzsche fu dapprima filologo classico, e che le sue prime opere siano dedicate al mondo ellenico, e particolarmente all'“epoca tragica” dello stesso. La riflessione su quanto è classico, su cosa sia intrinsecamente il classico, e perfino la ricerca di un personale e autentico classicismo attraversano infatti tutta l'opera nietzscheana, dalle *Considerazioni inattuali* fino alla contestata *Volontà di potenza* e agli ultimi frammenti. La polemica sulla vaghezza del classico si accompagna così

1 F. Nietzsche, *La gaia scienza*, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1965, § 370, pp. 249-250.

a una sincera indagine e predilezione per ciò che, a vario titolo, incarna lo spirito del classicismo. È alla ricerca di questo esemplare carattere che tendono numerose riflessioni di Nietzsche, talvolta entusiaste per l'attrattiva dell'argomento stesso, talaltra corrosive e dolenti per la constatazione della progressiva rarefazione, o volgarizzazione, del classico. Rimane però certo che, al di là delle sue disamine storico-filologiche, si avverte costantemente in Nietzsche lo sforzo di pensare a un concetto di classico in grado di trascendere la pura descrizione del mondo greco-romano.

Un'identificazione esclusiva dello spirito del classicismo in forme già date, appartenenti a un passato eccellente e perduto, avrebbe in effetti come conseguenza pratica una loro sterile imitazione, una riproduzione ormai priva di forza vitale autonoma. Tale emulazione, propria di chi sa solo farsi epigono, è da Nietzsche additata a forma degenera di classicismo (si potrebbe, forse più precisamente, definire "neoclassicismo"). Essa ripropone soltanto in maniera esteriore il modello a cui aspira velleitariamente, non riuscendo ad accostarsi alla sua intima essenza:

Io distinguo tra grandi scrittori, quelli cioè che plasmano la lingua, facendola vivere o rivivere per il loro modo di trattarla, e scrittori classici. Questi ultimi sono chiamati classici rispetto alla loro imitabilità e esemplarità, mentre i grandi scrittori non possono essere imitati. Negli scrittori classici, la lingua e la parola sono morte; l'animale nella conchiglia non è più in vita e così allineano conchiglia a conchiglia².

Quella dell'imitazione esangue è d'altra parte una minaccia indissolubilmente connessa all'ammirazione per il modello autenticamente classico, che rischia di condurre per ciò stesso al suo tradimento. Ridurre l'ideale classico al "già stato" significa rinunciare a coglierne il più pieno significato, scambiando la "conchiglia" per la parte vivente dell'organismo. In tal modo, si apprezza soltanto l'involucro, lo strato più esterno dell'opera classica, trascurandone invece il cuore pulsante. Da questo equivoco, sembra suggerire Nietzsche, nascono le valutazioni sul classi-

² Id., *Frammenti postumi 1876-1878*, versione di M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, 18 [28], pp. 336-337.

co tipiche di un Winckelmann, bollate come «massima banalità»³, in cui si trovano «bellezza e piattezza alleate, addirittura necessariamente»⁴.

Fin dalle prime opere di carattere filologico, Nietzsche è effettivamente strenuo oppositore di una visione della greicità come tempio di olimpica compostezza e candore privo di turbamento. Nella *Nascita della tragedia* è tracciato l'affresco di una Grecia oscura e convulsa, che soltanto attraverso l'allucinazione apollinea riesce a reagire al terrore dell'esistenza. Il sottofondo tragico dell'esistenza – enunciato dalla saggezza di Sileno, che considera il non esser nati il massimo bene conseguibile per l'uomo – è scoperto con sgomento dall'Ellade più antica. Tuttavia, anziché strozzarne la civiltà, esso diviene indissolubile e necessario contraltare della dovizia di vita ellenica. Reagendo all'orrore col sogno dei luminosi Olimpi, esseri umani elevati al più alto grado, il greco giustifica la vita senza bisogno di postularne un riscatto oltretombale, ma costringendo gli stessi dèi ad esservi immersi. Secondo tale ermeneutica, la “nobile semplicità”, la “quieta grandezza”, l'anima “grande e posata” che Winckelmann ha preteso di ravvisare nei classici greci non sono dunque che una maschera, la quale impedisce di scorgere il loro vero volto, segnato in profondità dalla conoscenza delle tenebre. Se in tal senso ben nota è la rilettura nietzscheana della tragedia greca quale fusione di istinti apollinei e dionisiaci, meno esplorata è la concezione complessiva di classicismo che si snoda lungo l'opera dell'autore.

Ciò che interessa al Nietzsche più maturo è in effetti non soltanto reinterpretare il mondo antico per restituirne un'immagine fedele. Seppur con la consueta frammentarietà, emerge in molti luoghi della produzione nietzscheana una concezione di classico non riducibile alle considerazioni giovanili sulla greicità. Con ciò non si intende affermare che Nietzsche disgiunga del tutto il classico inteso in senso ideale dal classico inteso in senso storico (del resto, si noti per inciso che egli avversa una concezione di storia che pretenda di tenersi ai nudi fatti, rinunciando a indagarne i substrati di carattere ambiguo e sfumato). La Grecia resta pur sempre massima, insuperata espressione di classicismo, per il cui tramonto non vengono risparmiati toni patetici. Tuttavia, l'interesse di Nietzsche per

3 Id., *Frammenti postumi 1869-1874*, parte I, versione di G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano 1989, 3 [76], p. 75.

4 *Ibidem*.

il classico mostra una coincidenza non totale, perlomeno presenta una sporgenza, rispetto alle sue esemplari espressioni storiche. Il classico si presenta così come un ideale di stile e carattere, irradiatosi dall'antichità ma capace di riprender vita in numerose forme artistiche e storiche, dalla poesia di Goethe alla personalità di Napoleone⁵. I tratti che ne definiscono l'essenza si inseriscono per certo nel solco della tradizione greca (talvolta, greco-romana), ma si ergono ad archetipi continuamente riaffioranti sotto diverse spoglie, tipi fissi che, trasformando superficialmente le proprie manifestazioni, conservano invariato il proprio nucleo. Si ha così, perfino nella Grecia stessa, una compenetrazione tra aspetti classici storici ed aspetti classici ideali, i quali si potrebbe esser tentati di chiamare, con un aggettivo altrove ricorrente in Nietzsche, "sovrastorici". Sono questi secondi tratti che si cercherà qua di seguito di indicare sommariamente a fondamento e giustificazione dell'idea sovrastorica di classico.

Anzitutto, in consonanza con quanto da lui stesso teorizzato in relazione alla greicità tragica, il classico nella concezione nietzscheana non sta sotto il segno della compostezza. Quantomeno, non laddove tale compostezza sia concepita come spontanea placidità, in cui i tumulti si esprimano a bassa intensità, o si trovino naturalmente sopiti nell'alveo di una quiete che ha pur qualcosa dell'inerzia, dell'ingessatura e della piatezza. Viceversa, s'è accennato brevemente poco fa come nell'espressività tipica della Grecia tragica (dunque, stando alla periodizzazione nietzscheana, quella che resiste fino alla comparsa di Socrate e del suo banditore Euripide) l'equilibrio sia determinato dalla massima espressione di forze ed istanze contrastanti. Non ci si deve lasciar ingannare dal risultato finale: che gli istinti apollinei e dionisiaci vengano ibridati in una mirabile coincidenza di opposti, cosicché «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso»⁶, non indica un carattere intrinsecamente stabile nello stile classico. Al contrario, ciò è sintomo dell'exasperazione del contrasto, che conduce a un equilibrio ottenuto per il tramite di una fortissima tensione tra due poli energetici. Si vede quindi come, più che una compostezza ori-

5 Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884*, versione di M. Montinari, Adelphi, Milano 1976, 25 [175], p. 51.

6 Id., *La nascita della tragedia*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972, p. 145.

ginaria, quella che informa il classico sia un'arte della ricomposizione, della ricomprensione degli impulsi contrari in una struttura unitaria. Questa struttura rappresenta un *tertium* tanto potente da costringere le contraddizioni all'unità in sé. Al suo interno, le forze non si trovano annullate, ma soggiogate: pur ricondotte al proprio limite, esse continuano a palesarsi vigorosamente. L'ordine così faticosamente costituito nutre l'ambizione di determinare l'epoca nel suo intero, dando forma e misura alle varie e contrastanti correnti che la pervadono. Attraverso tale ampiezza, e al contempo capacità costrittiva, le creazioni classiche si innalzano al rango universale da cui sovrastano la propria origine, divenendo simbolo e norma della complessità che riescono a riflettere. Un frammento postumo espone in chiave estetica questo passaggio:

Estetica. Per essere un CLASSICO, si deve: avere tutte le doti e i desideri forti, apparentemente contraddittori; ma in modo che si intreccino sotto un solo giogo; venire al tempo giusto, per portare all'ultima perfezione un *genus* di letteratura o arte o politica (non dopo che ciò è già avvenuto); rispecchiare nelle più intime profondità della propria anima uno stato complessivo (si tratti di un popolo o di una cultura), in un tempo in cui esso sussista ancora e non sia ormai oscurato dall'imitazione di ciò che è straniero (o sia ancora dipendente...); essere uno spirito non reattivo, ma che concluda e guidi in avanti, uno spirito che dica sì in tutti i casi, anche col suo odio⁷.

Si noti che è proprio dalla suprema capacità del classico di signoreggiare sulla contraddizione e disporre delle più aspre contese interne che può sorgere il fraintendimento di un Winckelmann, che vede, per così dire, soltanto l'equilibrio finale conquistato. Questo, talvolta, si presenta in effetti come caratterizzato da una serenità superiore, una conciliazione perfino rassicurante, che fa quasi dimenticare il travaglio da cui questa scaturisce. La perfezione conseguita con uno sforzo bilanciatore dona al classico il carattere di quell'imperturbabilità che sorge a seguito di una dura lotta. Vi è quindi nel classico, come suo secondo aspetto, una certa concentrazione pacificatrice, direttamente connessa con la capacità di assoggettare le forze divergenti appena descritta. Qui la

⁷ Id., *Frammenti postumi 1887-1888*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1971, 9 [166], p. 86.

potenza non si manifesta più come scontro tra parti contrapposte, bensì come contemplazione di quella perfetta compensazione che è stata conseguita. A questo secondo elemento tipico del classico, cui si potrebbero su tutte associare le creazioni scultoree, pertiene un senso che va oltre il tragico, venendo a contatto con la giustificazione artistica dell'esistenza.

La ricomposizione inebriante, di cui è capace l'opera classica, si oppone in tale ottica alla natura caotica e frammentaria della realtà: se questa ci si svela contraddittoria e sinistra, il potere illusorio della menzogna artistica restituisce chiarezza, distinzione, unità e semplicità⁸. Dove regnava il caos, il classico fa spazio al principio superiore dell'ordine, a una pace che tuttavia non significa stasi. In questa abbreviazione suprema, foriera dei celebri "attimi immensi" nietzscheani, ridiventa possibile accostarsi alla bellezza dell'esistenza, perfino alla sua sacralità, che riluce solo per un istante nell'armonia conseguita. Prerogativa del gusto classico è in questa accezione «la volontà di semplificazione, rafforzamento, di rendere visibile la felicità»⁹. In tale ordine di idee sembra trovare adeguato inquadramento il seguente frammento, che nelle sfaccettature dell'ebbrezza ellenica riscontra il ricomparire dello stile classico al massimo grado:

Nell'ebbrezza dionisiaca c'è la sessualità e la voluttà; esse non mancano nell'apollinea. Ci dev'essere ancora una diversità di ritmo nei due stati... L'estrema pace di certe sensazioni di ebbrezza (o più precisamente: il rallentamento del senso del tempo e dello spazio) si rispecchia volentieri nella visione dei più tranquilli atteggiamenti e tipi di anime. Lo stile classico rappresenta essenzialmente questa pace, semplicità, abbreviazione, concentrazione – il massimo senso di potenza è concentrato nel tipo classico. Reagire duramente: una grande coscienza: nessun senso di lotta: – L'ebbrezza naturale¹⁰.

8 Cfr. M. Kessler, «L'ambiguïté du classicisme comme style et vérité de la pensée de Nietzsche», in *Lignes*, 7(1), a cura di J.L. Nancy e M. Surya, Éditions Lignes, Parigi 2002, pp. 123-142.

9 Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., 11 [31], pp. 230-231: «Il gusto classico: è la volontà di semplificazione, rafforzamento, di rendere visibile la felicità; la volontà di terribilità, il coraggio della nudità psicologica (la semplificazione è conseguenza della volontà di rafforzare; il rendere visibile la felicità, e parimenti la nudità, è conseguenza della volontà di terribilità...). Per uscire da quel caos e giungere a questa configurazione – occorre una costrizione: bisogna avere la scelta o di perire o di affermarsi».

10 F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974, 14 [46], pp. 31-32.

La contraddizione tra questi due aspetti del classico, il primo di lotta interna, il secondo di pacificazione complessiva, si trova d'altronde alla base delle deformazioni e delle alterazioni cui questo stile è soggetto. Laddove vengano a mancare il vigore e la contesa che animano il classico, si produce un risultato vuoto, inautentico, privo di nerbo: una scialba imitazione che teme di esser scoperchiata, in quanto mancante di tempra interna. Un esempio di tale scimmiettamento del classico è da Nietzsche rinvenuto in Schiller:

L'ideale di Schiller e Humboldt – una falsa antichità come quella di Canova, un po' troppo smaltato, molle, non osa guardare in faccia la brutta e dura verità, orgoglioso della propria virtù, di tono affettato, un gestire appassionato, ma senza vita, senza vero sangue¹¹.

Il vitreo luccicante idealismo delle parole nobili e generiche e dei sentimenti orgogliosi, diffuso particolarmente da Schiller e dalla sua cerchia, quale il carteggio di Wilhelm von Humboldt con Schiller ci fa conoscere nel modo migliore – quel falso “classicismo” pieno di intimo odio contro la nudità naturale e la terribile bellezza delle cose, il quale pretendeva con finti atteggiamenti nobili e finti accenti nobili una travestita e solo simulata nudità e greccità, una specie di stile alla Canova in riguardo a tutto (caratteri, passioni, epoche, costumi): tutto ciò – giacché non è che un insieme di nobili sciocchezze – tormentò assai da vicino Goethe, senza che egli procedesse nei suoi riguardi diversamente da come era suo costume, con una mite resistenza, col silenzio, distogliendo lo sguardo, trovando energia nei suoi lati migliori e sul suo cammino¹².

Laddove, al contrario, venga a mancare l'unità superiore in grado di dar forma ed imporsi sulle forze sottostanti, si hanno risultati barbari, privi di equilibrio e misura: questi sono caratteristici dell'arte e dell'ideale romantici. Qui, a differenza che nel falso classico schilleriano, a mancare non è il dinamismo, ma la capacità di opporre il limite decisivo, traendo una soluzione complessiva che trascenda le sue componenti. Nell'arte romantica, è esaltato e propagato sino al parossismo tutto ciò che è istintuale, irrazionale, individuale, psicologista. Scompare l'ambizione di definizione di un'epoca

11 Id., *Frammenti postumi 1878-1879*, versione di M. Montinari, Adelphi, Milano 1967, 41 [67], pp. 361-362.

12 Id., *Frammenti postumi 1879-1881*, versione di M. Montinari, Adelphi, Milano 1964, 9 [7], p. 600.

o di un carattere; tutto si concentra sul sentimentalismo esasperato e privo di contegno e disciplina¹³. Ogni genere di impulso è sguinzagliato senza che intervenga un principio dominante ad arbitro di siffatto dispiegamento. In luogo di un'unità che sa costringere in sé la contraddizione, si ha dunque una molteplicità confusa e indistinta, che si aggrappa ora al sentimento, ora alla fede, ora all'individuo come espressione di singolarità irriducibile a norma, ora alla massa quale coacervo di un sentire fremente e sempre cangiante.

Conseguenza di tale molteplicità che non vuol conoscer freni è il proliferare di ogni sorta di aberrazione e divagazione nel regno dello straordinario, dell'equivoco e del magico. Cosicché, ad esempio, nell'arte tardo-romantica di Wagner si hanno «misteriosi approdi a tutto ciò che seduce, attira, costringe, sconvolge, costituzionalmente ostili alla logica e alla linea retta, bramosi dell'inusitato, dell'esotico, del colossale, di tutti gli oppiacei dei sensi e dell'intelletto»¹⁴. E nei confronti di questi elementi si riscontra nel romanticismo una tipica ossessione, che dà luogo a una ricerca spasmodica, talvolta fine solo a se stessa. Se il classico si trova a proprio agio in uno scarno e nudo realismo, il romantico si pone nella condizione di rivoltarsi contro il qui ed ora, di avventurarsi nel passato o nel futuro, di rincorrere un infinito e un aldilà dai contorni vaghi ed incerti¹⁵. Per questo motivo Nietzsche, ermeneuta particolarmente attento alla dicotomia tra azione e reazione, osa applicarla anche alla distinzione tra classicismo e romanticismo:

13 Si vedano le pagine di prefazione a *Umano, troppo umano II*, dedicate a Wagner e concernenti la «nausea per la femmineità, il fanatismo e l'indisciplinatezza di questo romanticismo». Cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano II*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1967, pp. 6-26.

14 F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1970, p. 402.

15 Ancora una volta, ciò si pone in pieno contrasto con lo stile classico. Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., 11 [312], p. 336: «Capire come in ogni gusto "classico" entri una parte di freddezza, di lucidità, di durezza: logica anzitutto, felicità nella spiritualità, "tre unità", concentrazione – odio per il sentimento, il cuore, l'esprit, odio per il molteplice, l'incerto, il vagante, il presago, non meno che per il breve, l'acuminato, il leggiadro, il bonario [...]. Pensare a fondo senza pregiudizi e senza mollezze su quale terreno possa svilupparsi un gusto classico. Indurimento, semplificazione, rafforzamento, incattivimento dell'uomo: queste cose fanno tutt'uno. La semplificazione logico-psicologica. Il disprezzo del dettaglio, di ciò che è complesso, incerto – I romantici in Germania non protestarono contro il classicismo, ma contro la ragione, l'illuminismo, il gusto, il XVIII secolo. La sensibilità della musica romantico-wagneriana: suo opposto, la sensibilità classica... La volontà di unità (perché l'unità tiranneggia: cioè gli ascoltatori, gli spettatori), ma incapacità di lasciarla tiranneggiare nell'essenziale: cioè in relazione all'opera stessa (al rinunciare, all'abbreviare, al chiarire, al semplificare). La sopraffazione per mezzo della massa (Wagner, Victor Hugo, Zola, Taine) e mai con la grandezza».

Dietro la contrapposizione tra classico e romantico non si nasconde la contrapposizione tra attivo e reattivo?¹⁶

Sotto ogni *romantisme* grugnisce e grufola l'istinto rousseauiano di vendetta¹⁷.

Un romantico è un artista reso creativo dalla grande scontentezza di sé, un artista che distoglie lo sguardo da sé e dal mondo circostante, che guarda indietro¹⁸.

Seguendo lo stesso percorso con cui identifica la nascita della metafisica (il “mondo dietro al mondo”) dall'insoddisfazione verso questa vita e questo mondo, Nietzsche riscontra nell'anelito romantico all'infinito una malattia, un'impossibilità di adeguamento alla cogenza del reale e dell'apparenza. Così come il “mondo vero” dell'idealismo e della religione supplisce all'imperfezione e alle sofferenze del mondo reale, l'arte romantica fugge verso l'irreale e il fantastico, non tollerando più il peso dell'ordinarietà. Trascendendo e annullando il piano di realtà, essa si vendica contro di esso rifugiandosi in un cielo più alto, da cui il mondo sottostante appare grigio e banale, dove non dischiuda le proprie finestre su dimensioni ulteriori. La stessa filosofia del romanticismo, anche qualora collochi la meta della propria nostalgia nel mondo greco, si trova assoggettata allo stesso perverso meccanismo reattivo:

La filosofia tedesca nel suo insieme – Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer, per nominare solo i grandi – è la forma più radicale di romanticismo e di nostalgia per la patria che ci sia mai stata, il desiderio del meglio che ci sia mai stato. Non ci si sente più a casa da nessuna parte, si desidera alla fine tornare là dove ci si può sentire in qualche modo a casa, perché solo là si vorrebbe essere a casa: e questo è il mondo greco!¹⁹

Quest'ulteriore peculiarità del romantico conduce ad un'ultima notazione circa la caratterizzazione del classico, che anche sotto quest'aspetto si rivela antitetico. In precedenza, si è detto infatti che anche

16 F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., 9 [116], p. 56.

17 Id., *Il crepuscolo degli idoli*, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1970, p. 108.

18 Id., *Frammenti postumi 1885-1887*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975, 2 [112], p. 105.

19 Id., *Frammenti postumi 1884-1885*, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975, 41 [4], p. 368.

alla nozione di classico attiene in qualche misura la falsificazione della realtà che permette di amare la vita, configurando un'apparente sovrapposizione con quanto appena delineato nel romantico. Lo stesso Nietzsche, nella *Gaia scienza*, rende perfettamente conto di tale ambiguità²⁰.

20 Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., § 370, pp. 247-249: «Che cos'è romanticismo? Ogni arte, ogni filosofia possono essere considerate come un mezzo di cura e d'aiuto al servizio della vita che cresce e che lotta: esse presuppongono sempre sofferenze e sofferenti. Ma vi sono due specie di sofferenti: quelli che soffrono della sovrabbondanza della vita, i quali, dunque, vogliono un'arte dionisiaca e quindi una visione e una conoscenza tragica della vita, e quelli che soffrono dell'impovertimento della vita, i quali cercano riposo, quiete, placido mare, liberazione da se stessi attraverso l'arte e la conoscenza, oppure invece l'ebbrezza, lo spasimo, lo stordimento, la follia. Al doppio bisogno di questi ultimi corrisponde ogni romanticismo nelle arti e nelle conoscenze, corrispose (e corrisponde) loro tanto Schopenhauer come Richard Wagner, per menzionare quei romantici più famosi e più significativi che furono allora da me fraintesi – del resto non a loro detrimento, come mi si può concedere con tutta onestà. Colui che è più ricco di pienezza vitale, il dio e l'uomo dionisiaco, non solo può concedersi lo spettacolo dell'orrore e della precarietà, ma perfino l'azione terribile e ogni lusso di distruzione, di dissolvimento, d'annientamento; malvagità, assurdità, deformità gli appaiono in un certo senso permesse in conseguenza di uno straripamento di forze generatrici e fecondanti che possono fare di ogni deserto ancora una contrada fertile ed ubertosa. Mentre invece il più sofferente, il più depauperato di vita avrebbe soprattutto bisogno di dolcezza, di mansuetudine, di bontà nel pensiero e nell'azione, possibilmente di un dio che fosse veramente un dio di malati, un "salvatore" [...]. Relativamente a tutti i valori estetici, mi servo ora di questa distinzione fondamentale; in ogni singolo caso domando: "è qui divenuta creatrice la bramosia o la sovrabbondanza?". A tutta prima potrebbe sembrar più raccomandabile un'altra distinzione – che è di gran lunga più evidente – sembrerebbe cioè più opportuno considerare attentamente se la causa della creazione sia il desiderio di fissare in forme immutabili, d'eternizzare, d'essere, oppure invece il desiderio di distruzione, di mutamento, d'innovazione, d'avvenire, di divenire. Ma, guardate più a fondo, entrambe queste specie del desiderio si mostrano ancora ambigue e in verità interpretabili proprio secondo lo schema proposto prima, e a mio parere preferito con ragione. Il desiderio di distruzione, di mutamento, di divenire può essere l'espressione della forza sovrabbondante, grava d'avvenire (il mio *terminus* per tutto questo è, com'è noto, la parola "dionisiaco"), ma può anche essere l'odio della creatura mal riuscita, indigente, fallita, che distrugge, deve distruggere, perché quel che sussiste, anzi ogni sussistere, ogni essere stesso rimescola il suo sdegno, e aizza la sua ferocia; per comprendere questo modo di sentire si osservino da vicino i nostri anarchici. La volontà di eternizzare esige parimenti una doppia interpretazione. Può scaturire da gratitudine e amore: un'arte che abbia questa origine sarà sempre un'arte di apoteosi, ditirambica, forse, con Rubens; beatamente beffarda, con Hafis; piena di chiarezza e d'indulgenza, con Goethe; un'arte che diffonde un omerico chiarore di luce e di gloria su tutte le cose (in questo caso, parlo di arte apollinea). Ma può anche essere quella volontà tirannica di un uomo straziato dal dolore, in lotta, martoriato, che vorrebbe imprimere in quel che è più legato alla sua persona, alla sua singolarità, in quel che è più intimo in lui, nella caratteristica idiosincrasia del suo dolore, il sigillo di una legge vincolante e di una forza coattiva, e che prende, per così dire, vendetta di tutte le cose, incidendo, incastrando a viva forza, marchiando a fuoco in esse la sua immagine, l'immagine della sua tortura. Quest'ultimo è il pessimismo romantico nella sua forma più significativa, sia come schopenhaueriana filosofia del volere, sia come musica wagneriana: il pessimismo romantico, l'ultimo grande avvenimento nel destino della nostra cultura».

Sia a un tipo classico sia a un tipo romantico appartiene infatti, per la loro stessa natura creativa, una visione alterata della realtà, una grandiosa proiezione di vita che prorompe oltre quanto esaurisce l'oggetto del discorso comune. In entrambi i casi, tale visione è sostanziale e giustificata, tanto che talvolta essi risultano persino paragonabili, in relazione ad alcune modalità espressive. Pertanto, un'ambiguità, o piuttosto una vera e propria bivalenza, resta inestricabilmente attaccata alla questione. Vi è tuttavia una differenza fondamentale all'origine. Se il romanticismo nasce come sofferenza e vendetta contro il reale, il tipo classico innalza al contrario una rappresentazione dello stesso nella sua più compiuta vitalità e pienezza. La sua espressione non ha bisogno di eccessi e divagazioni, la grandiosità che vi è connaturata non è presa in prestito da un aldilà più brillante. Essa trascende l'ordinarietà dell'esistenza, non già per opporvi qualcosa di estraneo ed inusitato, ma per svelare la potenza che è in questa profondamente radicata, ed aspetta solo di esser riportata in superficie. Nella contrapposizione tra romantico e classico, ritorna così in controluce il grande tema nietzscheano dell'affermazione della vita, di contro a qualsiasi tentativo di scavalcarne l'Olimpo dell'apparenza. Soltanto il classico è in tal senso in grado di farsi specchio dell'eccellenza dell'immanenza, manifestazione suprema della sacralità della vita, considerata in una pienezza che dipinge il mondo «come più pieno, più rotondo, più perfetto – l'ideale pagano: prevalente in esso l'affermazione di sé, a cominciare dalla buffoneria; – il tipo supremo: l'ideale classico – come espressione della buona riuscita di tutti gli istinti principali; – in esso ancora lo stile supremo: il grande stile, espressione proprio della “volontà di potenza” (l'istinto più temuto osa professare se stesso). – Si dà»²¹.

Abstract

L'interesse per il classico emerge frequentemente nell'opera di Friedrich Nietzsche. Ad esso si è soliti associare gli studi giovanili sul mondo antico, in particolare *La nascita della tragedia*, e le relative riflessioni sulla greicità. Accanto a ciò, si ha tuttavia, specialmente nelle opere della maturità, la ricerca di un concetto di classico “sovrastorico”, non limitato all'ambito dell'arte e dello spirito.

21 F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., 11 [138], p. 272.

Interest in the classical world frequently emerges in Friedrich Nietzsche's work. It is usually associated with his early studies on the ancient world, in particular *The Birth of Tragedy*, and his reflections on Greek culture. Alongside this, however, especially in his later works, there is a search for a concept of the classical that is "above history", not limited to the sphere of ancient art and spirit. In this text, an attempt has been made to outline the archetypal characteristics that, according to Nietzsche, identify a classical style in every era, differentiating it from anti-thetical models and modern misunderstandings.

Parole chiave

arte, classicismo, classico, Nietzsche, romanticismo
art, classic, classicism, Nietzsche, romanticism

Vita pensata
rivista di filosofia

Scrittura
Anno XVI - n. 34, maggio 2026

Hanno collaborato a questo numero:

Daria Baglieri
Paolo L. Bernardini
Pio Colonnello
Francesco Coniglione
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Nicola Garau
Dario Generali
Helmut Heit
Eugenio Mazzarella
Enrico Palma
Paola Ricci-Sindoni
Elisabetta Romano
Enrico Sesto
Alessandro Sgarban

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«LA VITA COME MEZZO DELLA CONOSCENZA» - CON QUESTO PRINCIPIO NEL CUORE SI PUÒ NON SOLTANTO VALOROSAMENTE, MA PERFINO GIOIOSAMENTE VIVERE E GIOIOSAMENTE RIDERE

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324



VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE

Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Monaco

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu