

JAMES PORTER

NIETZSCHE ‘SOLTANTO GIULLARE, SOLTANTO POETA’. EVERSIONI DI LETTERATURA E FILOSOFIA NELLE ULTIME OPERE

SOMMARIO: 1. *Il centauro*; 2. *Il richiamo di Diogene*; 3. *Le pantomime della specie*.

È un luogo comune in buona parte della letteratura su Nietzsche che quasi tutti i suoi scritti siano contraddistinti da un intreccio di voci, pose e maschere.<sup>1</sup> Solo una lettura attenta dei singoli passi può far emergere i modi in cui Nietzsche mette in scena le proprie idee nella sua scrittura. Di seguito intendo evidenziare un tratto specifico dello stile che rende i suoi testi così folgoranti e, al contempo, consente d'intrecciare la forma letteraria con la riflessione filosofica, trasformandole in strumenti unici di critica culturale e politica: questa caratteristica peculiare è l'*elusività* della postura di Nietzsche in quanto interlocutore nella sua stessa prosa.

Prima, però, dobbiamo fare un passo indietro e considerare le fonti precedenti, non tanto per documentare la ricezione in Nietzsche dei filosofi cinici (fatto perlopiù noto) o di Diderot (fatto meno noto), ma per richiamare l'attenzione sugli effetti che questo tipo di scrittori sortivano nella buona società colta. Nietzsche studiò attentamente le loro strategie e le applicò nella scrittura, a volte esaltando istrionicamente la propria immagine pubblica (essa stessa una maschera), altre dileguandosi dietro un variegato guardaroba di travestimenti, senza mai mancare di sedurre, scioccare e disorientare i lettori.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Si veda Klossowski 1963, 202-204; sul «polimorfismo dell'attore» in Kierkegaard e Nietzsche, cfr. Barish 1966, 344; cfr. anche Gilman 1976; Staten 1990; Large 2013; More 2014.

<sup>2</sup> Per lo studio migliore su Nietzsche e i cinici si veda Niehues-Pröbsting 1979.

## 1. *Il centauro*

Nietzsche si interessò ai cinici fin dall'inizio. Già nel 1868 tenne una conferenza sulla «satira varroniana e il Menippo cinico» alla società filologica studentesca di Lipsia, e meditava una ricerca dal titolo *Quaestiones Cynicae*.<sup>3</sup> Questo studio non si realizzò mai, anche se i cinici furono una presenza costante negli scritti filologici, nelle conferenze del periodo di Basilea, e anche nei suoi scritti non accademici.<sup>4</sup> Ciò che attraeva Nietzsche dei cinici era il loro modo originale di mescolare (e persino confondere) filosofia, letteratura e vita, deformando tutte e tre in un colpo solo.

Nietzsche usa i termini «stile» e «forma» per designare vita e letteratura e la fusione di entrambe nella filosofia, e lo fa con un sorprendente disprezzo per i confini che convenzionalmente separano queste sfere, rispecchiando così l'indifferenza dei cinici stessi per tali distinzioni. Già Socrate aveva aperto la via. Il suo praticare la filosofia per le strade di Atene senza lasciare una sola parola scritta, osserva Nietzsche nel 1869, equivaleva a un rifiuto di tutte le rivendicazioni propositive («non vuole trasmettere alcunché», tale è il compito degli scrittori) a favore di un'indagine aperta attraverso lo stile di argomentazione elencico: mentre l'affermazione più ricordata di Nietzsche è che Socrate ha distrutto la tragedia, qui parla più in generale della «distruzione della forma» *tout court*, il cui impatto si è fatto sentire prima in Platone e poi tra i cinici [Nietzsche 1989, 5-6, 10]. E se Socrate è stato lo slancio iniziale, è ai cinici, non a Platone, che va il merito di aver realizzato la più radicale commistione di forme quando «tradussero» il già centaurico Socrate (satiro fuori e dio dentro) «in un genere letterario» e in uno stile di vita, degradandolo al contempo con le loro ridicolaggini.<sup>5</sup> La filosofia come stile di vita divenne farsa satirica, qualunque altra cosa volesse essere o realizzare.

<sup>3</sup> Lettera a Rohde (9 Novembre 1868), [Nietzsche 1976a, 642 e sg.]; Lettera a Ritschl (19 Settembre 1868), [Nietzsche 1976a, 623-625].

<sup>4</sup> L'apprezzamento di Nietzsche per i cinici si può trovare anche in Nietzsche 1970a, 311 e sg.

<sup>5</sup> In *Ecce Homo* si legge un altro riferimento a Socrate: «Io giudico il valore degli uomini e delle razze a seconda del rigore che dimostrano nel tenere Dio indiviso dal satiro» [Nietzsche 1970a, 295].

Le riflessioni di Nietzsche in questo periodo finirono col confluire nella *Nascita della tragedia* (1872), ma quasi per vie traverse. In quest'opera si dice che Platone abbia prodotto per la prima volta «un miscuglio di tutti gli stili e le forme esistenti» (che spaziano dalla narrativa, alla lirica, al dramma, alla prosa e alla poesia) con la creazione del dialogo platonico.<sup>6</sup> Poi perviene un'aggiunta sorprendente: «Questa tendenza fu portata ancora più avanti dagli scrittori cinici, che nel più grande miscuglio stilistico (*mit der grössten Buntscheckigkeit des Stils* [all'incirca, «con uno stile molto vario»]), oscillando tra la prosa e le forme metriche, realizzarono anche l'immagine letteraria del “Socrate furioso” che essi rappresentavano nella vita reale (*im Leben*)».<sup>7</sup> Col senno di poi, in questo passo del suo primo libro Nietzsche non fa altro che riproporre ciò che aveva già abbozzato nei quaderni e nelle conferenze qualche anno prima. Ma la presenza dei cinici come *avatar* viventi di Socrate – non più intesi come un caso del «cinismo ingenuo» del vecchio maestro, bensì come esempi del «Socrate impazzito», del «satiro scientifico» e del «buffone» – ha un significato ulteriore nell'economia della *Nascita della tragedia*.<sup>8</sup> Nietzsche, infatti, non si limita a dipingere Socrate con un pennello cinico. Sta al tempo stesso portando alla luce un potenziale latente in Socrate e già accennato in Platone, ovvero una tendenza dionisiaca che innerva il «socratismo» e lo complica dall'interno, ma che complica anche l'argomentazione di Nietzsche sul rapporto tra apollineo e dionisiaco nella *Nascita della tragedia*. Lo spettro di un «Socrate musicante», con la sua fisionomia da Sileno, è solo l'indizio più evidente di questo potenziale celato.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Nietzsche fa propria un'intuizione di August Friedrich Schlegel, il quale lega la fusione stilistica di Platone alla nascita del romanzo. La continuità con Diderot è inevitabile. In un frammento Nietzsche scrive: «Diderot ha inaugurato il romanzo moderno», sebbene il genere «romanzo» vada inteso nel senso più ampio, in linea con la precedente interpretazione sulla «novellizzazione» del discorso originatasi con Platone e i filosofi cinici [Nietzsche 1971, 327].

<sup>7</sup> «Platone, a quel che mi sembra, mescola confusamente tutte le forme dello stile, in questo egli è uno dei *primi décadents* dello stile. Ha sulla coscienza una colpa analoga a quella dei cinici i quali inventarono la *satura Menippeae*» [Nietzsche 1970b, 155].

<sup>8</sup> Gli epiteti sono parafrasati da Nietzsche 1968a, 34.

<sup>9</sup> Cfr. Porter 2000a. Questo potenziale silente è dibattuto in Silk 2016, 37-57. Per uno sviluppo convincente dell'idea si veda Raymond 2019, 837-880.

Per ora è sufficiente sottolineare la rilevanza delle prime raffigurazioni dei cinici in Nietzsche rispetto alla sua concezione dello stile, sia esso nella letteratura, nella filosofia o nella vita, quest'ultima condotta al confine tra proiezione delle *dramatis personae* (compresa la sua) e il suo impatto pubblico. Non occorre guardare oltre *Nascita della tragedia* per riconoscere che con questo libro Nietzsche si inserisce nella stessa linea di discendenza che va da Socrate ai cinici.

«Ora, dentro di me, scienza, arte e filosofia stanno crescendo insieme così tanto, che prima o poi partorirò certamente un centauro», scrisse a Erwin Rohde, classicista e suo complice e confidente [Nietzsche 1976b, 92]. Si riferiva al libro in preparazione sulla tragedia, di per sé una mostruosità letteraria che sconfessava, con effetto scioccante, non solo l'erudizione classica ma anche ogni corrente appropriazione dei Greci da parte della modernità. Negli scritti successivi, Nietzsche celebra la propria somiglianza con il buffone: «Io non sono un uomo, sono dinamite [...] forse sono un buffone» [Nietzsche 1970a, 375].

Almeno fin qui possiamo dire che Nietzsche si identifica con l'insolenza dei cinici e la loro deformazione dello stile. Il semplice contemplare questa possibilità significa riconsiderare la nostra concezione di ciò che poteva voler dire per lui interpretare la vita come progetto letterario o come opera d'arte e darle «stile». Eppure c'è qualcosa di incerto in questa affermazione, il cui significato cambia radicalmente a seconda del modello letterario che scegliamo di attribuire a Nietzsche [Tanner 2000, 52]. Proust è una cosa, i cinici tutt'altra.<sup>10</sup> In fondo, c'è qualcosa di nettamente *antiestetico* nei cinici, i quali manifestavano il proprio pensiero attraverso scioccanti esibizioni fisiche, come mangiare, masturbarsi o defecare in pubblico (il loro comportamento più famigerato), oppure, cosa più rilevante nel caso di Nietzsche, inscenando una sorta di *performance* situazionale che pervertiva ogni possibile consuetudine, convenzione e significato. Se si riesce a dimostrare che Nietzsche ha modellato i propri virtuosismi non sul romanzo ottocentesco o su un ideale post-illuminista dell'individualità venata di grecità alla Goethe, Schiller o Humboldt, ma su una visione dell'io più vicina all'eredità cinica, queste immagini

---

<sup>10</sup> Cfr. Deleuze 1996.

patinate di Nietzsche dovranno essere ripensate, e così l'equazione stessa di vita e letteratura. Ma prima dobbiamo rivolgerci a Diderot, un importante intermediario in questo percorso dai cinici a Nietzsche.

## 2. Il richiamo di Diogene

La presenza dei cinici negli scritti illuministi e post-illuministi è ben documentata. Erano rinomati, accolti e detestati in modo ambivalente in quanto forza destabilizzante.<sup>11</sup> Pierre Bayle, in un articolo su Diogene, lo descrisse come «uno di quegli esseri umani straordinari che indulgono agli eccessi in qualsiasi cosa facciano (anche in questioni riguardanti la ragione) e che confermano il principio secondo cui non esiste una grande mente il cui carattere sia esente da follia». E Goethe descrisse così l'antipatia di Christoph Martin Wieland verso i cinici: «Una mente come quella di Wieland, in cui scaturisce la grazia di tutte le forme, non può certo compiacersi di un continuo e sistematico disfare queste stesse forme» [Niehues-Pröbsting 1996, 332 e 337]. Ma erano proprio queste le caratteristiche che attiravano Nietzsche verso i cinici. Sono le stesse che hanno attratto Diderot, in particolare nella creazione del moderno avatar di Diogene, il personaggio di Lui nel *Nipote di Rameau* – che, a tutti gli effetti, potrebbe essere il parente letterario e filosofico più affine a Nietzsche. Nietzsche cita l'opera a più riprese, ed è ben consapevole del legame tra Lui e Diogene.<sup>12</sup> In una nota del 1873/74 passa senza soluzione di continuità da un accenno al famoso momento della conversione di Diogene al cinismo filosofico (mentre osservava un topo contento di poche molliche di pane) al *Nipote di Rameau*, con quest'ultimo che rappresenta ciò che tristemente manca alla filosofia contemporanea: il gusto per le «esigenze» sconvolgenti, «la materia migliore di intrattenimento, l'etica più raffinata (*die feinere Ethik*). *Il nipote di Rameau*» [Nietzsche 1992, 344]. «L'etica più raffinata» trasmette tutta l'ironia dell'opera originale, con la sua critica esilarante ed esplosiva, attraverso l'imitazione, dell'ipocrisia sociale, di un mondo

---

<sup>11</sup> Cfr. Niehues-Pröbsting 1979.

<sup>12</sup> Come nota Sommer, uno degli autori che potrebbe aver introdotto Nietzsche a *Il nipote di Rameau* potrebbe essere stato Sainte-Beuve. Cfr. Sommer 2019.

«tanto cieco in morale, tanto insensibile alle grazie delle virtù?» [Diderot 1907, 77]. Messo in scena come un dialogo tra il nipote del compositore Jean-Philippe Rameau (Lui) e un narratore in prima persona (Moi/Io) descritto come «*monsieur le philosophe*» (che potrebbe essere Diderot stesso), *Il nipote di Rameau* è più di una satira sociale.<sup>13</sup> È un'opera intricata che riserva numerose sorprese. Il narratore si presenta come un filosofo integerrimo che è di volta in volta divertito e atterrito dal suo interlocutore, le cui buffonate isteriche, l'amoralità spudorata e la schietta parresia altro non ricordano che un cinico di prima generazione trasportato nel XVIII secolo. Ritroviamo tutte le icone di Diogene: gli stracci, i piedi nudi, la botte, il cane (soprannome di Diogene e leggendaria etimologia del termine stesso «cinico», derivato dal greco *kuōn*), la follia, la defecazione («O *stercus pretiosum!*»), l'ascetismo, la povertà, l'accattonaggio, l'associazione con le prostitute (in particolare con Frigia e Laide, le celebri cortigiane greche dell'epoca di Diogene), la concretezza («Io sto con i piedi per terra»), le risate obbligate, gli insulti e le offese fisiche (sia ad altri sia a se stesso).<sup>14</sup> Questi sono solo i segni superficiali dell'identità che Lui ha ereditato. Altri sono la sfacciataggine, il suo *franc-parler*, il suo ruolo di saggio sciocco, il talento nel prendersi gioco di chi gli sta accanto, la capacità di adattarsi alle circostanze (come il topo), il rifiuto della filosofia e il suo continuo punzecchiare l'autocompiacimento morale della società.

Ma in Lui c'è molto di più di quanto questa carrellata di tratti cinici suggerisca, ed è qui che Lui diventa una figura davvero interessante – e per molti versi più nietzschiana che altro. In primo luogo, egli assomiglia tanto a Socrate quanto a Diogene, con la sua pancia da Sileno, gli occhi sporgenti, le labbra carnose, il suo ripudio di conoscenza e scrittura, e le spiccate doti maieutiche (Lui si definisce un «*accoucheur*») [Diderot 2016, 103, 121, 168, 136-7, 168-9]. Ciò non è del tutto inaspettato, considerata l'identità socratica di Diogene, ma la confusione dei confini tra i due filosofi contraddice le testimonianze antiche e lascia

---

<sup>13</sup> Per il personaggio di Lui Diderot si ispirò alla figura di Jean-François Rameau (1716-1777).

<sup>14</sup> Le allusioni a Diogene sono ben esplorate in Shea 2010 e in Starobinski 2012. Cfr. anche Diderot 2016 e Jauss 1983. Diderot scrisse anche la voce «Cinici» per l'*Enciclopedia* del 1754.

intendere uno scopo letterario più ampio da parte di Diderot. Inoltre, Lui possiede caratteristiche che non hanno nulla da vedere con i cinici o Socrate. Nipote del famoso compositore Jean-François Rameau, Lui è un musicista dotato, anche se fallito, che compensa la mancanza di successo nelle maniere più strane. Davanti agli occhi di Moi, si esibisce come in una pantomima musicale, mimando gesti senza suonare nulla (la cosiddetta *air guitar* è l'equivalente più simile dei giorni nostri), si scatena, gesticola, canticchia, grida, canta e balla, il tutto fra la perplessità e lo sgomento di Moi e dei vicini che si affacciano dalle finestre per vedere meglio.

Qui Lui non è soltanto un Socrate che fa musica (è anche questo). Il suo è un problema di identità. La sua infinita versatilità è il rovescio della medaglia di una totale mancanza di identità. Orchestra umana, è un *mélange* di voci e suoni, la somma dei propri effetti e nulla più. Come dice Moi in preda all'esasperazione, «Nessuno più di lui è diverso da lui» [Diderot 1907, 8]. Lui è tale non solo in virtù del talento pantomimico, ma anche perché è maestro della doppia corda (la tecnica che consiste nel suonare due note simultaneamente con l'archetto), del «falsetto» e del *brouillage*, un'abilità tutta sua.

Doppia voce in tutto e per tutto, Lui è e non è una figura di Diogene; cosa ancora più terrificante, è e al tempo stesso non è tutti quelli che lo circondano. I suoi gesti sono imitazioni. Peggio, sono personificazioni di second'ordine, perché Lui imita teatralmente non tanto gli altri, quanto le «posture» che assumono, e che tutto sommato equivalgono alle «varie pantomime della specie umana». Così, quando si vanta di essere «un mimo eccellente, come potete giudicare», intende dire che è un mimo della mimica umana [*ibid.*, 89]. Agli occhi di Lui, tutto il comportamento sociale non è che una recita, un teatro di manierismi, da Diogene al re, fino ai suoi contemporanei, che non sono meglio dei «mendicanti» cinici: «Ma a giudicare così, ci sono molti pezzenti in questo mondo, e non conosco alcuno che non sappia qualche passo della vostra contraddanza», concorda il narratore Moi [*ibid.*]. Ciò che è veramente discutibile di Lui è il fatto che, nella sua falsità, suona fin troppo vero, non da ultimo grazie alle distorsioni iperboliche che apporta alle *performance*. Al di sopra della massa, freddamente distaccato anche quando sembra essere più coinvolto, occupando un posto senza posto nel

suo ambiente sociale, smaschera le maschere degli altri. Ovviamente, «nessuno è meno simile [a Lui] di lui stesso», perché Lui è un insieme di suggestioni sottratte agli altri. La sua arma più devastante è l'infallibile capacità di ricordare. «Mi risovvengo» (vale a dire impersono) «allora di tutto quanto ho letto, di ciò che gli altri fecero, e vi aggiungo di mia iniziativa che è, in questo genere, d'una fecondità sorprendente» [*ibid.*, 54]. Questa è la vera fonte della sua repellenza: i suoi poteri produttivi risiedono nei suoi poteri riproduttivi. E chi vorrebbe specchiarsi in un'immagine poco lusinghiera di se stesso?

Di certo non il narratore, Moi, che non può sottrarsi a questo gioco di specchi. Turbato ogni volta che si trova d'accordo con Lui, si mette ripetutamente al riparo dalle sue pagliacciate allontanandosene criticamente (quanto meno col pensiero, o fingendo di farlo). Ma le pressioni che spingono Lui e Moi ad avvicinarsi durante questo scambio di trenta minuti, che nella traduzione dura meno di cento pagine, sono schiaccianti. A un certo punto Moi parla e Lui fa da accompagnamento mimando (esternando) le parole di Moi con azioni fisiche. Lui gioca con Moi, prendendolo in giro per la precarietà delle loro posizioni reciproche («Io sono [...] il tuo giullare (*fou*) – o forse tu sei il mio»), il che fa di Lui (o di Moi?) «il giullare del suo giullare (*le fou de son fou*)» [*ibid.*].

Ma i problemi di identificazione non finiscono qui, e toccano da vicino il genere stesso dell'opera. Intitolato «Satira», *Il nipote di Rameau* assomiglia a un dialogo. Lo è?

Ecco come inizia:

Sia sereno o piova, ho l'abitudine d'andare a spasso verso le cinque del pomeriggio al Palais Royal. E mi si può vedere, sempre solo, fantasticare sulla panchina d'Angerson. Intrattengo me stesso di politica, d'amore, d'estetica e di filosofia, abbandonando il mio spirito al vagabondaggio, lasciandolo libero di inseguire la folle o saggia idea che mi si presenta per la prima [*ibid.*, 7].

Poi segue un giudizio tanto beffardo quanto consapevole: «*Mes pensées, ce sont mes catins*» (i miei pensieri sono le mie puttane). Si è allora tentati dal chiedersi: non sarà che Lui sia solo una fantasia creata da Moi mentre lascia che i pensieri vaghino liberamente, passando da quelli saggi (del narratore-filosofo) a quelli sciocchi (di Lui)? Contrariamente

alle rimostranze di Moi (farebbe di tutto per evitare di «prostituirsi» come Diogene, anche se è perfettamente felice di associarsi a una Frigia o a una Laide), la possibilità che la narrazione rappresenti lo svolgimento di un monologo interiore (un soliloquio a doppia corda) è troppo ovvia per essere ignorata, tanto più che i temi menzionati («politica, amore, gusto o filosofia») si adattano perfettamente all'argomento del dialogo che seguirà di lì a poco, mentre il *je* narrante si sdoppia in un *moi* e in un *second-moi*.<sup>15</sup>

In un certo senso, *Il Nipote di Rameau* potrebbe essere solo un'invenzione fantasiosa di Diderot. L'opera in sé rafforza l'idea che Diderot abbia rappresentato se stesso in Moi, come insistono a dire i commentatori [Shea 2010, 56-73].<sup>16</sup> Il narratore può essere o no identico a Diderot – il quale, del resto, compare in terza persona quando una serie di *philosophes* contemporanei vengono nominati e ridicolizzati da Lui – ma sarebbe un errore sovrapporli. Che si debba ascrivere un'identità fissa, non fluida e relazionale a Diderot, noto ai suoi contemporanei per essere stato un magnifico imitatore e pantomimo per natura, è un'altra questione [Hemsterhuis 2010, 212-3].

Non si tratta semplicemente di un problema di identità, che in ogni caso si dirama senza soluzione, ma della questione non meno preoccupante e forse più urgente di capire chi sta parlando in un dato momento nel *Nipote di Rameau*. Nessuno di coloro che vi vengono nominati o ascoltati si esprime senza una doppia voce, compreso Moi come partecipante-osservatore della scena e nella scena. È questo che conferisce al dialogo la sua peculiare polifonia. Inoltre, ogni voce che sentiamo o leggiamo proviene dalla società francese dell'epoca. L'opera, quindi, non è altro che l'estroffessione di quella stessa società, un mezzo

---

<sup>15</sup> La tesi del soliloquio fu proposta, ma mal argomentata, da Mornet 1927. Fu accennata anche da Sainte-Beuve, che intuì «une complicité entre les deux personnages» [Sainte-Beuve 1857, 3:311]. Ciò avviene in una parafrasi fedele delle battute iniziali di Moi sui suoi pensieri vagabondi. Studi recenti si difendono da tale conclusione, anche se con difficoltà, cfr. Kristeva 1991, 135; Starobinski 2012, 120, 124 e capitolo 8; Rex 1998, 278-283, 301; Diderot 2013, 3 n. 4; Wolfe & Shank 2019.

<sup>16</sup> Starobinski 2012, cap. 8 è concorde nell'identificare Moi con Diderot, ma al tempo stesso traccia un solco tra Moi (un cinico rispettabile) e Lui (un falso cinico); anche Kristeva 1991, 137 fa riferimento a un cinismo «high» e uno «low». In ogni caso, Diderot rende difficile mantenere la distinzione.

per esporre i pensieri privati o inconsci e le ipocrisie dei suoi attori sociali, Diderot compreso.

Non è necessario sapere cosa Diderot pensasse «veramente» della sua realtà, e non è necessario che le «*pensées*» di Moi siano quelle di Diderot perché la sua critica sia efficace. L'unica cosa che conta è che l'opera getta una luce sul suo mondo, e che nessuno sembra sottrarsi al suo bagliore. È nell'adozione di questa tecnica, nel condurre la guerra attraverso la seducente maschera dell'anonimato, che Nietzsche si rivela il grande successore di Diderot.

### 3. *Le pantomime della specie*

Nietzsche ha elogiato Diderot, paragonandolo a Laurence Sterne e lodando entrambi per la loro capacità di “generare equivoci” (*Zweideutigkeit*) e per l'umorismo «iperbolico» (*Ueberhumor*). La sua caratterizzazione di Sterne in *Umano, troppo umano*, in un aforisma intitolato «Lo scrittore più libero» (*Der freieste Schriftsteller*), suona come un commento a ciò che abbiamo appena visto in Diderot. Ma è anche una suggestione sullo stile di Nietzsche come scrittore «libero»:

In lui [Sterne] si potrebbe esaltare, non la chiusa e chiara, bensì l'«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 – presa ben s'intende questa parola in senso molto più largo di quanto non si faccia comunemente, quando per essa si pensa ai rapporti sessuali. È da dare per perso il lettore che voglia sapere ogni volta esattamente che cosa Sterne veramente pensi su una cosa e se di fronte a 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. Le sue digressioni sono insieme continuazioni del racconto e ulteriori sviluppi della storia; le sue sentenze contengono nel contempo un'ironia su tutto ciò che è sentenzioso, la sua avversione alla gravità è collegata a una

tendenza a non poter prendere nessuna cosa soltanto in modo superficiale ed esteriore. Egli produce quindi nel lettore giusto un sentimento di incertezza se si cammini, si stia in piedi o si giaccia: un sentimento che è massimamente affine a quello del fluttuare. Egli, l'autore più versatile, comunica anche al suo lettore qualcosa di questa versatilità. Anzi, Sterne inverte improvvisamente i ruoli ed è tosto altrettanto lettore che autore; il suo libro è come uno spettacolo nello spettacolo, un pubblico di teatro davanti a un altro pubblico di teatro. Bisogna arrendersi alla clemenza e all'inclemenza dell'umore sterniano – e ci si può del resto aspettare che esso sia clemente, sempre clemente. È strano e istruttivo considerare l'atteggiamento assunto da un grande scrittore come Diderot nei confronti di questa generale equivocità di Sterne: cioè un atteggiamento altrettanto equivoco – e ciò appunto è genuino, superiore umorismo sterniano. Lo ha egli, nel suo *Jacques le fataliste*, imitato, ammirato, deriso, parodiato? Non lo si può dedurre con certezza – e forse proprio ciò ha voluto il suo autore. Precisamente questo dubbio fa i Francesi *ingiusti* verso l'opera di uno dei loro primi maestri (che non ha da vergognarsi di fronte a nessun antico o moderno). I Francesi sono appunto troppo seri per l'umorismo – e specialmente per questo prendere umoristicamente l'umorismo stesso [Nietzsche 1967, 46-47].

Nelle pagine seguenti vorrei mostrare come l'ammirazione di Nietzsche per le peculiarità stilistiche descritte in questo passo (che aveva trovato in Diderot ma anche nei cinici) abbia plasmato il modo in cui egli concepisce la propria voce parlata e cantata. La tesi non è che Nietzsche non sarebbe potuto arrivare alle sue strategie di autopresentazione se non avesse incontrato né *Il Nipote di Rameau* né tanto meno i cinici. Ovviamente, scrittori come Sterne e Heine hanno avuto un ruolo centrale nella sua formazione.<sup>17</sup> Sostengo invece che *Il Nipote di Rameau* racchiude, in forma condensata, le caratteristiche fondamentali dello stile di Nietzsche.<sup>18</sup> Ignorare l'abilità di Nietzsche

<sup>17</sup> Sterne ha avuto un grande seguito in Germania prima e dopo Nietzsche, il quale lo lesse a quindici anni. Cfr. Large 2017.

<sup>18</sup> In un articolo su Diderot, Saint-Beuve apostrofa così *Le neveu de Rameau*: «j'y trouve... un hasard perpétuel, et nulle conclusion, ou, qui pis est, une impression

nel gioco degli equivoci e nella tecnica della doppia corda significa non aver letto attentamente i suoi testi. Come le sceneggiate isteriche dell'artista-pantomimo in Diderot, che oscilla tra Socrate e un cinico dell'ultima ora, in parte saggio e in parte buffone, i testi di Nietzsche rappresentano un «dialogizzare» il discorso, nel senso che egli esplora continuamente voci e pose interiori di personaggi emblematici, siano essi nobili, schiavi, artisti o sacerdoti. Si tratta infatti di ritratti psicologici e concettuali complessi, immaginari, attinti a un repertorio di discorsi e fantasie pubbliche.<sup>19</sup> La pura e semplice iperbole di questa specie di estroflessione in forma recitata è parte della sua forza sovversiva, così come il richiamo all'identificazione. Incarnando le incoerenze represses a cui dà voce, la scrittura di Nietzsche imita e critica al contempo queste stesse fonti e la loro accettazione scontata da parte dei lettori. Se Lui può mimare in rapida successione «un prete, un re, un tiranno, minacciando, comandando, andando su tutte le furie, o uno schiavo che obbedisce», i testi di Nietzsche tendono ad attivare questi diversi registri in un teatro di voci, a volte in sequenza, ma più spesso tutti insieme. È questo a renderli così attraenti, così vulnerabili a interpretazioni contrastanti e, in ultima analisi, così difficili da «leggere ad alta voce», per non parlare della difficoltà nel descriverli [Nietzsche 1968a, 161].<sup>20</sup>

Per elencare le teatralizzazioni di Nietzsche si potrebbe sciorinare un numero qualsiasi di indicatori: dai seducenti appelli al lettore per indurlo a identificazioni o disidentificazioni attraverso plurali in prima e seconda persona («noi spiriti liberi» [*ibid.*, 48]; «Tu sei di più! tu sei più in alto! diversa è la tua origine» [*ibid.*, 142]; «Ha mai sentito queste parole? Sempre che si fosse fidato delle loro parole, avrebbe mai potuto prevedere di ritrovarsi né più né meno che in mezzo a uomini del *ressentiment*?») [Nietzsche 1968b, 247]); al modo in cui molti dei

---

finale équivoque» [Sainte-Beuve 1857, 3:311]. Nietzsche ben conosceva gli scritti di Sainte-Beuve, ma non ne condivideva il giudizio, cfr. Sainte-Beuve 2014.

<sup>19</sup> Porter 1998, 153-195. Cfr. anche Porter 2010, 313-336.

<sup>20</sup> Il resoconto più completo della «voce» di Nietzsche rimane Staten, il quale tuttavia assume che Nietzsche sia colto nei travagli dei suoi stessi conflitti psichici, che sia la vittima e non il padrone di ciò che dice, con il risultato che regolarmente «falsifica le sue stesse intuizioni». Cfr. Staten 1990. La mia posizione è più vicina a Klossowski, il quale riconosce che in Nietzsche sempre e inevitabilmente gli estremi si toccano, come per esempio Zarathustra e il prete. Klossowski 1963, 173-212.

suoi scritti fanno appello alle aspirazioni del pubblico a una forma di esistenza o «posterità» più alta e nobile («non siamo stati noi stessi questa 'nobile posterità'?») [Nietzsche 1968a, 45]) – e chi non sarebbe lusingato dal pensiero di diventare o essere già un «uomo superiore»? o un *Übermensch*? («Ahimè, vi è tanta cupidigia di elevatezza! Vi sono tanti contorcimenti di ambiziosi!» [Nietzsche 1968c, 72]), o al rifiuto di essere etichettati come deboli, meramente reattivi, servili e ascetici; ai dialoghi immaginari mimati che interpellano e frustrano direttamente il lettore («Vai avanti! [...] Vai avanti! [...] No! Aspettate un momento! Non hai ancora detto nulla di [...]») [Nietzsche 1968b, 246-247]; «Così disse una volta [dove «lui» è lasciato imprecisato]: [...] 'Più forte, più malvagio e più profondo?' chiesi spaventato. 'Sì' – disse lui ancora una volta [Nietzsche 1968a, 205]; «Chi sei tu, viandante? [...] che cosa ti serve per ristorarti? Non hai che dirlo [...] 'Una maschera ancora! Una seconda maschera!» [Nietzsche 1968a, 196]); o ancora ai dialoghi tra interlocutori anonimi etichettati come «A» e «B» che ci stuzzicano con la loro indefinitezza e frequente inconcludenza [Nietzsche 1964a, 164 e 171-173] (un dialogo sulla musica che non sfigurerebbe nel *Nipote di Rameau* [ibid., 164 e 235-236]);<sup>21</sup> o all'atteggiarsi dello stesso Nietzsche, al mettersi in posa come davanti a una macchina fotografica, fingendo tutto beffardo di svicolare e tuttavia desideroso di essere colto sul fatto («Sulle Alpi sono invincibile, specialmente quando sono solo e non ho altri nemici che me stesso» [Nietzsche 1995, 256]);<sup>22</sup> alle varie gesticolazioni ed esclamazioni selvagge che gridano al lettore («Aria cattiva! Aria cattiva! ...») [Nietzsche 1968b, 247]); o infine alla sua esprimersi imperturbabile, a volte come in un sussurro, che non tradisce nulla delle sue reali intenzioni. Inutile dire che questa sensibilità per maschere e ventriloqui risale ai primi interessi di Nietzsche per il teatro e il dramma, così come il concetto di identificazione e di *transfert*.<sup>23</sup>

Una delle conseguenze più evidenti di questa teatralizzazione, che

<sup>21</sup> Si vedano anche i capitoli 4, 93, 181, 255, 262 in Nietzsche 1964b.

<sup>22</sup> Dalla lettera a Malwida von Meysenbug, 3 settembre 1877.

<sup>23</sup> «Nel legame di fratellanza fra le due divinità», «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso» [Nietzsche 1972, 145]. Per l'identificazione dello spettatore sia con il coro sia con il Dio sofferente della tragedia greca si veda Nietzsche 1989, 279-280.

ricorda fortemente Lui e i cinici in generale, è la serie di contraddizioni che in realtà costituiscono la maggior parte degli scritti di Nietzsche, per esempio l'acondiscendenza alla superficialità in alcuni punti (il più famoso nella *Gaia scienza*) e il suo ripudio del «culto delle superfici» in altri [Nietzsche 1968a, 64]. Oppure la condanna delle maschere ingannevoli e dei labirinti dell'anima in parallelo alla celebrazione degli stessi [Nietzsche 1964b, 88]. O la critica della negazione come caratteristica distintiva del nichilismo e l'affermazione, altrove, che il «non dire» è una condizione indispensabile della vita [Nietzsche 1968a, 139-142]. O l'attribuzione ai «filosofi del futuro» di tratti che egli ritiene deplorabili nelle menti degenerate (per esempio, la «vita nascosta», lo «stoicismo», le «vie traverse retrograde», la «certezza delle norme di valore»).<sup>24</sup> O il suo identificarsi nel «voler essere diversi» nella «vita» («Non è forse vivere... voler essere differenti [*Anders-Sein-Wollen*]?)») e, in senso contrario, con il nichilismo ascetico (per non parlare del conflitto che questo crea con lo slogan imperativo «Diventa ciò che sei!» o con l'ideale dell'autoaffermazione: vogliamo forse dire che la vita è essenzialmente *piena di rancore*?) [*ibid.*, 13]. O ancora, per fare un esempio eclatante, le sue affermazioni contrastanti secondo cui il dionisiaco implica «l'incapacità di *non* reagire» e, qualche paragrafo prima, che il «fine» della «cultura nobile» è «non reagire immediatamente a uno stimolo», mentre «tutta la mancanza di spiritualità», tutta la volgarità, sono dovute all'incapacità di resistere a uno stimolo e che tale *compulsione*, aggiunge, è già morbosità, declino, sintomo di esaurimento – sintomo di isteria, potremmo dire [Nietzsche 1970b, 114]?

Le sconcertanti autocontraddizioni di Nietzsche, che possono ripetersi nello spazio di una pagina o di un paragrafo, sono di per sé notevoli. Ancor più interessante, tuttavia, è l'effetto di arresto che la logica di Nietzsche può sortire all'interno di un dato enunciato, oscillando tra descrizione neutra, critica e approvazione. Gli stili di Nietzsche sono ricchi, come se il suo linguaggio fosse abitato allo stesso tempo da troppe voci e da troppi occhi consapevoli. In qualsiasi momento una descrizione neutra può sfumare nella critica, benché non

---

<sup>24</sup> Cfr. paragrafi 44, 10 e 210 in Nietzsche 1968a.

ancora palesemente nell'approvazione. In questi casi troviamo la forza della retorica di Nietzsche in contrasto con se stessa: si orienta in due modi (sempre equivoci, come in *Sterne* o Diderot), verso un'auspicata abrogazione delle leggi della vita in un lontano futuro, un superamento di tutte le cose, e al contempo verso una verità più cupa e oscura. La speranza, del resto, è un tratto comune sia ai filosofi spiriti liberi del futuro sia ai credenti cristiani. Può darsi che un'intensa speranza sia uno stimolo alla vita assai più forte di qualsiasi singolo caso di felicità reale. Ahinoi, tale speranza è figlia di una «estetica difettosa». Paradossalmente, il voler andare oltre il «voler essere diversi» è, secondo le stesse regole di Nietzsche, la negazione del desiderio di volerlo fare davvero, e segno più evidente del fatto che il desiderio fallirà. Forse, allora, è in generale sbagliato volere. Eppure, anche la sospensione del volere, e di questo desiderio in particolare, è impossibile [Nietzsche 1968b, 364-366]. Sembra prospettarsi uno stallo della volontà che, come ogni altra condizione di vita, è, nelle parole di Nietzsche, immancabilmente «volente-nolente» («*unfreiwillig-willig*») [Nietzsche 1968a, 31].

Un esempio spettacolare di questo tipo di doppia voce e armonia sbilanciata si trova nella rappresentazione che Nietzsche fa dell'individuo «sovrano» nella *Genealogia della morale*. Tale figura è stata interpretata in due modi, con Nietzsche che l'ha, ora applaudita, ora derisa: da un lato in quanto nobile creatura attiva che è «simile solo a se stessa, libera dalla morale dei costumi, autonoma e sovramorale», che si arroga il diritto di fare promesse (ma non di mantenerle); dall'altro come la controparte servile e reattiva di questa creatura, che si sente moralmente obbligata a fare promesse, e il cui senso del dovere è gradualmente diventato istintivo nella forma della «sua coscienza» [Nietzsche 1968b, 255-258]. Entrambe queste interpretazioni possono essere estrapolate dal brano poiché il testo è equivoco fino al midollo. Di conseguenza, il linguaggio di Nietzsche provoca una vera e propria crisi della descrizione. Il passo vuole, cosa impossibile, essere letto almeno con due voci simultaneamente – impossibile perché la nostra mente e le nostre abitudini culturali funzionano linearmente, mentre ciò che è richiesto qui, e in molti altri passi, è una comprensione simultanea degli opposti. Per accentuare l'inconcludenza, Nietzsche sussulta immediatamente come se anticipasse il lettore, facendogli il

verso: «La sua *coscienza?*» [*ibid.*]. Nello stesso spirito, più avanti nel saggio, Nietzsche offre una parodia della misericordia, presentata come privilegio degli individui «più potenti», che si sentono «al di là della legge» pur difendendone la moralità [*ibid.*, 271-272]. Si tratta di soggetti reattivi che giocano a fare i soggetti attivi e impenitenti. Ma il loro agire è qualcosa di diverso dalla loro illusione? Un'analisi più approfondita mostrerebbe come per Nietzsche ogni avanzamento della civiltà avvenga al prezzo di una regressione, a sua volta dissimulata da negazioni di ogni genere. Gli scritti di Nietzsche sono una continua esplorazione di questo processo e dei suoi effetti.

Ciò che questa breve rassegna ha cercato di trasmettere è il modo in cui Nietzsche impersona, imita ed esagera costantemente una serie di punti di vista, credenze e abitudini di pensiero («posizioni», come dice il nipote di Rameau) senza affermarne chiaramente nessuna. La gamma di tonalità e voci che assume è varia come le personalità che intende imitare, siano esse le proprie posture (vere o presunte) o quelle del suo immaginario cast di personaggi, con una piccola complicazione: le armonie e soprattutto le sfumature di questi effetti rendono quasi impossibile districare i fili delle singole voci parlanti. Una voce può essere sovrapposta a un'altra, e le singole voci possono non essere univoche nel significato o nelle intenzioni. In alcuni casi, possiamo individuare queste sfumature contrastanti all'interno di una singola parola.

La scrittura di Nietzsche reinterpreta «le varie pantomime della specie umana» – *reinterpreta*, non semplicemente interpreta, poiché, come il personaggio di Lui, Nietzsche è consapevole che l'arte pantomimica contraddistingue tutto il comportamento umano; egli si limita quindi a riprodurre questa pantomima per il pubblico reinterpretrandola liricamente a mo' di ventriloquo. Uno dei temi di fondo del pensiero di Nietzsche è la critica dell'individualità. In questo è in perfetta linea con Diderot, che pensava a se stesso e agli altri (compreso Lui) come al punto di fuga di una miriade di stati d'animo ed espressioni facciali che mutano «a seconda delle circostanze». Allo stesso modo, quando Nietzsche si chiede: «Quanti spiriti nascondiamo?», la risposta è: più di quanti possiamo conoscere, e ancor meno controllare [Nietzsche 1968a,

135]. Imporre un'unità a noi stessi è una tentazione immancabilmente vittima dell'illusione.<sup>25</sup>

L'intuizione generale di Nietzsche è che conteniamo una molteplicità di pulsioni, desideri e scopi contrastanti dentro noi stessi; in effetti, essere una creatura umana attiva o reattiva significa anche essere vittima di impulsi contraddittori e di interpretazioni altrettanto contraddittorie dei nostri processi più intimi. I tipi «attivo» e «reattivo» sono etichette e caricature rozze ma provocatorie. Nella prosa di Nietzsche e nel mondo reale non esiste un caso puro di entrambi i tipi. Ma poiché non ripete mai le sue stesse categorie, Nietzsche riesce ad adescare e intrappolare lettori e studiosi. Eppure non ha bisogno di fuorviare il lettore con identificazioni errate, poiché ci sono molti altri casi in cui mischia le carte per noi, come il seguente: «Le nostre azioni risplendono (*leuchten*) alternativamente di colori diversi, di rado sono univoche (*eindeutig*) – e sono frequenti i casi in cui compiamo azioni variopinte (*wo wir bunte Handlungen thun*)» [Nietzsche 1968a, 126]. L'affermazione è di per sé equivoca: può descrivere le nostre azioni in sé o come appaiono agli altri.<sup>26</sup> Lo stesso vale, su scala più ampia, quando si tratta di successione di fasi «storiche», talvolta definite «genealogie»: sembrano tracciare una progressione ma, se osservate da un'altra angolazione, si possono trasformare in una serie di ripetizioni, non diversamente dal dialogo immaginario di Moi e Lui. Le genealogie nietzscheane sono tra i suoi costrutti più illusori e l'autore stesso ci mette costantemente in guardia dal prenderle alla lettera [Nietzsche 1968b, 239-242]. Gli attacchi alla contraddittorietà del pensiero di Nietzsche, di conseguenza, mirano al bersaglio sbagliato. Il vero bersaglio dovrebbe essere la volubilità, la negazione e la mutevolezza dei contemporanei di Nietzsche, i quali gli forniscono un repertorio di «registrazioni» che egli campiona, mescola e riascolta, con tutte le amplificazioni e le distorsioni liriche che ritiene necessarie per stilizzare gli enunciati, ma soprattutto i pensieri e le fantasie (spesso inconsapevoli) che ascolta in coloro che lo circondano – e, naturalmente, in se stesso: «Li conosco, sono io stesso uno di loro»

<sup>25</sup> Non è possibile discuterne qui ma a questo proposito si vedano gli aforismi 15, 78, 290, 299 in Nietzsche 1964b.

<sup>26</sup> Un perfetto esempio a questo proposito si trova nel finale del paragrafo 192 in Nietzsche 1968a, 91.

[Nietzsche 2009, 101-102]. Questo è lo «stile» che è «suo». Al limite, la sua scrittura sembra essere sistematicamente fonografica piuttosto che espressiva. In definitiva è lecito chiedersi: Nietzsche ha mai il pieno controllo sul meccanismo di eco che le sue opere incarnano?<sup>27</sup>

La disintegrazione del nome e della voce di Nietzsche nelle lettere del crepuscolo, dopo il crollo mentale del 1889, può certo essere segno di follia, ma non fa altro che mettere in risalto la sua inclinazione di scrittore più distintiva dall'inizio alla fine: «Quello che è spiacevole e che mette a prova la mia modestia è che in fondo io sono tutti i nomi della storia» [Nietzsche 2011, 892-893]. La voce di Nietzsche è già disintegrata nei suoi primi scritti, mai «propriamente» sua. Infatti, questa propensione, questo stile di pensiero e composizione, è ravvisabile fin dai quaderni filologici [Porter 2000b, 45-46]. Come osserva in *Ecce Homo*: «Visto che in me la *molteplicità degli stati interni è straordinaria*, mi trovo ad avere molte possibilità di stile – forse la più molteplice *arte dello stile* di cui un uomo abbia mai disposto» (corsivo dell'autore) [Nietzsche 1970a, 313]. La voce di Nietzsche è in ogni istante una proiezione di voci altrui. L'intensità di questa teatralità, che si richiama al modello cinico e che ha lo scopo di «turbare» i lettori, è ciò che egli definisce uno sfogo dionisiaco di «tutti i suoi mezzi espressivi e al tempo stesso tira fuori e mette in rilievo la forza del rappresentare, del riprodurre, del trasfigurare, del trasformare, ogni specie di mimica e di arte da commedianti» [Nietzsche 1970b, 114].<sup>28</sup> Se il dionisismo è davvero la condizione originaria dei soggetti, è perché la vita, per Nietzsche, è semplicemente un teatro e una mascherata – per quanto noi possiamo esserne inconsapevoli e per quanto proviamo a negarlo [*ibid.*]. Agli occhi di Nietzsche, la pantomima non è solo il gesto più elementare della vita sociale; è la condizione stessa della vita, una sorta di falsità

---

<sup>27</sup> Questa è di certo una domanda difficile. La mia visione è che l'intento parodico di Nietzsche, piuttosto il meccanismo parodico della sua scrittura, rimarrebbe intatto anche se scrivesse con il pilota automatico.

<sup>28</sup> Nietzsche descrive modestamente i suoi stessi scritti avendo raggiunto il più alto stadio che si può raggiungere sulla terra cioè il cinismo. A questo proposito non di meno possiamo concludere con sicurezza nondimeno sarebbe potremmo possiamo concludere con certezza perché il cielo si sono capaci di disturbare e stupire il lettore Turbare il lettore con le loro strategie evasive di tipo stai registrando dissesto di autopresentazione, cfr. Nietzsche 1992, 343-344.

involontaria e di necessario autoinganno. Ecco perché la messinscena della vita umana non può essere semplicemente tolta e messa a nudo: tutto ciò che può essere svelato, ma mai rimosso davvero, è la maschera che è la vita stessa.

### Riferimenti bibliografici

- Allison, D.B. [1993], Nietzsche's Identity, in: K. Ansell-Pearson (ed.), *The Fate of the New Nietzsche*, Aldershot, Avebury, 15-42.
- Arendt, H. [1971], *The Life of the Mind*, 2 vols., New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Bambach, C. [2010], Nietzsche's Madman Parable: A Cynical Reading, in: *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2), 441-456.
- Barish, J.A. [1966], The Antitheatrical Prejudice, in: *Critical Quarterly* 8 (4), 329-348.
- Bozovic, M. [2018], Diderot on Nature and Pantomime, in: *The European Legacy* 23 (6), 2018/08/18, 643-657.
- Branham, R.B. [1996], Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the Invention of Cynicism, in: R.B. Branham, M.-O. Goulet-Cazé (ed.), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley, University of California Press, 81-104.
- Branham, R.B. [2004], Nietzsche's Cynicism: Uppercase or Lowercase?, in: P. Bishop (ed.), *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, Camden House, 170-181.
- Deleuze, G. [1996], La letteratura e la vita, in: Id., *Critica e clinica*, tr. it. a cura di A. Panaro, Milano, Cortina Editore.
- Diderot, D. [1907], *Il nipote di Rameau*, Milano, Sonzogno.
- Diderot, D. [2008], *Rameau's Nephew and First Satire*, Introduction and notes by N. Cronk, transl. M. Mauldon, Oxford, Oxford University Press.
- Diderot, D. [2013], *Satyre seconde: Le neveu de Rameau*, ed. M. Hobson, Geneva, Droz.

- Diderot, D. [2016], *Rameau's Nephew: A Multi-Media Bilingual Edition*, ed. M. Hobson, transl. K.E. Tunstall, C. Warman, Cambridge, Open Book Publishers.
- Donnellan, B. [1982], *Nietzsche and the French Moralists*, Bonn, Bouvier.
- Gilman, S. [1976], Parody and Parallel: Heine, Nietzsche, and the Classical World, in: J.C. O'Flaherty, T.F. Sellner, R.M. Helm (eds.), *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 199-213.
- Gilman, S.L., Reichenbach I. (eds.) [1985], *Begegnungen mit Nietzsche*, 2., verb. Aufl. Bonn, Bouvier.
- Gumbrecht, H.U. [2021], *Prose of the World: Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press.
- Hemsterhuis, F. [2010], *Ma toute chère Diotime: Lettres à la princesse de Gallitzin, 1785*, ed. J. van Sluis, Berltsum, Van Sluis.
- Humphries, J. [1987], *The Puritan and the Cynic: Moralists and Theorists in French and American Letters*, New York, Oxford University Press.
- Jauss, H.R. [1983], *The Dialogical and the Dialectical Neveu de Rameau: How Diderot Adopted Socrates and Hegel Adopted Diderot. Protocol of the Forty-Fifth Colloquy, 27 February 1983*, ed. W.R. Herzog II, Berkeley, Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture.
- Jensen, A.K. [2004], Nietzsche's Unpublished Fragments on Ancient Cynicism: The First Night of Diogenes, in: Paul Bishop (ed.), *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, Camden House 182-192.
- Klossowski, P. [1963], Nietzsche, le polythéisme et la parodie, in: Id., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 173-212.
- Kristeva, J. [1991], *Strangers to Ourselves*, transl. L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- Large, D. [2013], Nietzsche et compagnie: La pluralisation de la première personne, in: C. Denat, P. Woltling (eds.), *Nietzsche, un art nouveau du discours*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 103-125.

- Large, D. [2017], 'Lorenz Sterne' among German Philosophers: Reception and Influence, in: *Textual Practice* 31 (2), 283-297.
- Mayfield, D.S. [2015], *Artful Immorality-Variants of Cynicism: Machiavelli, Gracián, Diderot, Nietzsche*, Berlin, De Gruyter.
- More, N.D. [2014], *Nietzsche's Last Laugh: Ecce Homo as Satire*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mornet, D. [1927], La véritable signification du 'Neveu de Rameau', in: *Revue des deux mondes* 40 (4), 881-908.
- Nehamas, A. [1985], *Nietzsche, Life as Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Niehues-Pröbsting, H. [1979], *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, München, Fink.
- Niehues-Pröbsting, H. [1980], Der 'Kurze Weg': Nietzsches 'Cynismus', in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 24 (1), 103-122.
- Niehues-Pröbsting, H. [1996], The Modern Reception of Cynicism: Diogenes in the Enlightenment, in: R. Bracht Branham and M.-O. Goulet-Cazé (ed.), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley, University of California Press, 329-365.
- Nietzsche, F. [1964a], Aurora, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1964b], La gaia scienza, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1967], Umanto, troppo umano, vol. II, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. IV, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968a], Al di là del bene e del male, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968b], Genealogia della morale, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968c], Così parlò Zarathustra, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo I, Milano, Adelphi.

- Nietzsche, F. [1970a], *Ecce Homo*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1970b], *Il crepuscolo degli idoli*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1971], *Frammenti postumi (1887-1888)*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VIII, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1972], *La nascita della tragedia*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1976a], *Epistolario (1850-1869)*, vol. I, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1976b], *Epistolario (1869-1874)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1989], *Frammenti postumi (1869-1874)*, in: G. Colli; M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo III, parte I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1992], *Frammenti postumi (1869-1874)*, in: G. Colli; M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo III, parte II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1995], *Epistolario (1875-1879)*, Vol. III, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1996], *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, transl. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. [2009], *Frammenti postumi (1875-1876)*, in: *Frammenti postumi*, vol. V, a cura di Colli G. e Montinari M., Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [2011], *Epistolario (1885-1889)*, vol. V, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Porter, J. [1994], *Nietzsche's Rhetoric: Theory and Strategy*, in: *Philosophy & Rhetoric* 27 (3), 218-244.
- Porter, J. [1998], *Unconscious Agency in Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* 27, 153-95.

- Porter, J. [2000a], *The Invention of Dionysus: An Essay on "The Birth of Tragedy"*, Stanford, Stanford University Press.
- Porter, J. [2000b], *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford, Stanford University Press.
- Porter, J. [2010], Theater of the Absurd: Nietzsche's Genealogy as Cultural Critique, in: *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2), 313-336.
- Porter, J. [2018], Nietzsche's Untimely Antiquity, in: T. Stern (ed.), *A New Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge, Cambridge University Press, 49-71.
- Raymond, C.C. [2019], Nietzsche's Revaluation of Socrates, in: C. Moore (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Socrates*, Leiden, Brill, 837-880.
- Reich, H. [2012], *Rezensionen und Reaktionen zu Nietzsches Werken: 1872-1889*, Berlin, De Gruyter.
- Rex, W.E. [1998], *Diderot's Counterpoints: The Dynamics of Contrariety in His Major Works*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Sainte-Beuve, C.A. [1857], *Causeries du lundi*, 3d ed., 15 vols., Paris, Garnier.
- Sainte-Beuve, C.A. [2014], *Menschen des XVIII. Jahrhunderts*, ed. I. Overbeck, A. Sommer, Berlin, Die Andere Bibliothek.
- Schober, A. [1993], Diderot et Nietzsche, in: *Diderot Studies* 25, 89-107.
- Shea, L. [2010], *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Silk, M. [2016], Nietzsche's Socrateases, in: M. Trapp (ed.), *Socrates in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Taylor and Francis, 37-57.
- Small, H. [2020], *The Function of Cynicism at the Present Time*, Oxford, OUP Oxford.
- Sommer, A.U. [2019], *Kommentar zu Nietzsches «Zur Genealogie der Moral»*, Berlin, De Gruyter.
- Starobinski, J. [2012], *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard.
- Staten, H. [1990], *Nietzsche's Voice*, Ithaca, Cornell University Press.

Tanner, M. [2000], *Nietzsche: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Wolfe, C.T., Shank, B. [2019], Denis Diderot, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/diderot/> (Accessed July 12, 2022).

## **Nietzsche: ‘Only Jester, Only Poet’. Overturn of Philosophy in the Late Works**

### **Keywords**

Nietzsche; Diderot; cynics; Rameau; literature; mask

### **Abstract**

Nietzsche’s writings are characterized by the use of a unique “polyphonic” style. Following the long (and now lost) tradition of blending poetry, theatre, drama and philosophy, Nietzsche inherited the uncanny style of the early Cynics (who in turn plundered the more “monstrous” side of Socrates), the free expression of Laurence Sterne and the polyphonic dialogues of Denis Diderot’s *Rameau’s Nephew*. Nietzsche showed interest in this kind of writing since his earliest philological studies, and expressed it best in later writings, mastering the counterintuitive “double stopping” technique (i.e. the use of more than one voice at the same time) and ventriloquism, a mix that makes difficult to identify “who” is speaking in his texts. A character may talk with the voice of Nietzsche’s contemporaries to appeal (or disturb) the reader, it may be a mask for Nietzsche himself, or even an adversary whom Nietzsche is satirizing. This charade of contradictions seem to be an hindrance to rational thought, but, according to Nietzsche, it is the very essence of life: an endless masquerade that can never be laid bare.

Gli scritti di Nietzsche sono caratterizzati dall’uso di uno stile “polifonico” unico. Seguendo la lunga (e ormai perduta) tradizione di fondere poesia, teatro, dramma e filosofia, Nietzsche ha ereditato lo stile inquietante dei primi Cinici (che a loro volta avevano saccheggiato il lato più “mostruoso” di Socrate), l’espressione libera di Laurence Sterne e i dialoghi polifonici de *Il nipote di Rameau* di Denis Diderot. Nietzsche mostrò interesse per questo tipo di scrittura fin dai suoi primi studi filologici e lo esprime al meglio negli scritti successivi, padroneggiando la

tecnica controintuitiva del “double stopping” (ossia l’impiego di più voci allo stesso tempo) e del ventriloquismo: un mix che rende difficile identificare “chi” sta realmente parlando nei suoi testi. Un personaggio può infatti parlare con la voce dei contemporanei di Nietzsche per affascinare (o disturbare) il lettore, può essere una maschera per Nietzsche stesso, o addirittura un avversario che Nietzsche sta canzonando. Questa sciarada di contraddizioni sembra essere un ostacolo al pensiero razionale, ma, secondo Nietzsche, è l’essenza stessa della vita: una mascherata senza fine che non potrà mai essere messa a nudo.

James Porter  
University of California, Berkeley, USA.  
E-mail: [jiporter@berkeley.edu](mailto:jiporter@berkeley.edu)

Traduzione italiana di Adil Bellafqih e Alessandro Mecarocci