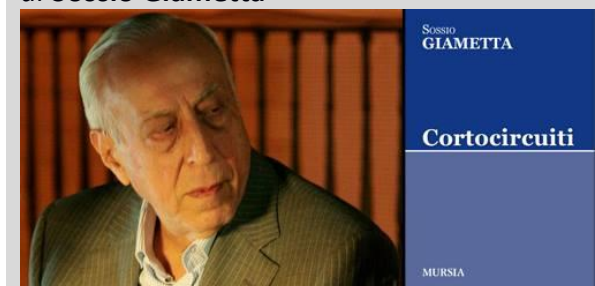


La nascita della tragedia e Su verità e menzogna in senso extramurale, in relazione all'estetica¹

di Sossio Giametta



Nel 1872 Nietzsche aprì la serie rivoluzionaria delle sue opere con una trattazione sull'arte: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*. In essa sviluppava, dopo un'incubazione risalente al 1868 le varie prove fatte sotto altri titoli (*La visione dionisiaca del mondo, Socrate e la tragedia greca* ecc.), quella coppia di concetti che, già teorizzata da altri)² (contrariamente a quanto si afferma in *Ecce homo*), solo con lui avrebbe avuto grande fortuna: l'apollineo e il dionisiaco.

Rileggiamone l'inizio nella seconda edizione, che a parte la *Prefazione*, divenuta nella terza edizione il *Tentativo di un'autocritica*, sarebbe poi diventata il testo definitivo:

“Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente”.³

A più d'un secolo di distanza dobbiamo domandarci: abbiamo veramente, con tali concetti, acquistato molto per la scienza estetica? Certo l'elaborazione che Nietzsche ne dà è di per sé geniale e soprattutto è legata a quelli che sono i due elementi di base di ogni esperienza artistica, forse di ogni esperienza in genere (per esempio del nutrirsi, a cui Nietzsche parifica la conoscenza per negarla, invece che per affermarla come funzione altrettanto sana): la novità e la ripetizione, il nuovo o ignoto che si acquista e il vecchio o noto che lo assimila o con cui lo si assimila. Questi due elementi possono stare tra loro nella proporzione più diversa. A seconda che il primo prevalga sul secondo o il secondo sul primo, abbiamo un'arte più aperta alla sostanza, ai contenuti vitali, fino all'informe, o più chiusa, più ritmata, più strutturata, fino al formalismo. Dunque, nel forgiare i suoi strumenti, Nietzsche lavorava nel pieno e non nel vuoto, sicché ben dice Benedetto Croce, a proposito della *Nascita della tragedia*, che Nietzsche **in mezzo a molti errori, espone intorno all'arte concetti nei quali vive l'elevata filosofia estetica che rifulse già nel periodo 'romantico'(o piuttosto 'classico') del pensiero tedesco**.⁴

Questa elevata filosofia estetica era però derivata da Nietzsche in particolare dal suo maestro Schopenhauer. E per la verità non solo la filosofia estetica ma la filosofia tout court. Nel terzo libro del primo volume de *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer aveva infatti dato la sua estetica in stretto collegamento con la sua teoria fondamentale della distinzione tra fenomeno e noumeno, a sua volta di derivazione kantiana. Allo stesso modo, Nietzsche mirava soprattutto, indagando la genesi della tragedia, a dare una sua propria filosofia. La quale, però, era allora soprattutto una grandiosa applicazione al mondo greco della filosofia di Schopenhauer. A quest'*applicazione* era certo impressa già quella rotazione *in senso*

¹ da “Biblio” trimestrale anni '90 Dipartimento di Filosofia Antonio Aliotta, UNIFederico II Napoli

² Ved. Max L. Baeumer: *Das moderne Phänomen des Dionysischen in NietzscheStudien*, 6. Jahrgang, Berlin, 1977, pp. 133-153.

³ Opere di Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia - Considerazioni inattuali 1-111*, Adelphi, Milano, 1972, p.21.

⁴ Benedetto Croce: *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari, 1967, p.410 (in “*Le origini della tragedia*” di F. Nietzsche).

moralistico che si sarebbe sempre più accentuata col tempo, in corrispondenza del crescere e maturare della personalità originale di Nietzsche, e che lo avrebbe alla fine distinto e contrapposto al maestro. Ma, per intanto, nient'altro era il dionisiaco o "dolore originario del mondo" se non la Volontà di Schopenhauer che si oggettiva e individua in lotta perenne, che contrappone gli esseri e i loro egoismi; e nient'altro era, d'altro canto, l'apollineo, "quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza", quell'occhio solare, se non lo schopenhaueriano sottrarsi del soggetto alla Volontà e alle sue lotte per rifugiarsi nella contemplazione dell'idea platonica o essenza universale, che lo libera dal *principium individuationis* e lo eleva a soggetto puro del conoscere. Anche la complessa quanto improbabile trama che Nietzsche tesseva per mezzo della sua magica coppia di concetti differenziandoli, classificandoli, facendoli cozzare o mettendoli d'accordo o facendoli confluire l'uno nell'altro - non era in sostanza se non il rispecchiamento dell'estetica di Schopenhauer, in particolare della gerarchia delle arti da lui fatta valere, con la musica in cima, quale signora assoluta. La musica era infatti insignita di un grado di essenzialità e verità in più rispetto alle altre arti, essendo, come Schopenhauer sosteneva e Nietzsche acconsentiva, volontà e non rappresentazione, volontà pura e non una sua oggettivazione, immagine del noumeno e non del fenomeno. Qui veramente Nietzsche faceva delle innovazioni. Manteneva alla musica il primato assoluto, ma tra le altre arti non rispettava la graduatoria stabilita da Schopenhauer: architettura, scultura, pittura e poesia, con la tragedia come forma suprema di quest'ultima. Con apparente libertà, ma certo basandosi sulle arti in cui rifuse il genio greco e sulle opere che ce ne restano, Nietzsche indica come principali arti apollinee la scultura e l'epica. In queste soprattutto, secondo lui, regna Apollo, signore della bella parvenza: "Lo scultore e insieme l'epico a lui affine sono sprofondata nella pura intuizione delle immagini".⁵ Che cos'è invece il musicista dionisiaco? "Il musicista dionisiaco è, senza alcuna immagine, egli stesso totalmente e unicamente il dolore originario stesso e l'eco originaria di esso".⁶ Col genio lirico (Archiloco) le cose si mescolano e si complicano. L'operazione è in più sensi impressionante. Anzitutto come esempio, anzi monumento (ammonimento) della genialità che si può incrostare intorno a errori o verità parziali; della trama scintillante che può avvolgere, rivestire e far risplendere anche un corpo di idee non privo di storture e unilateralità, come appunto quello di Schopenhauer. Era infatti sbagliata, soprattutto sbagliata, in lui, la preminenza data alla musica. Perché questa non è più volontà o più immediatamente volontà delle altre arti, bensì rappresentazione al pari di esse. Non in tutto e per tutto, altrimenti la pluralità delle arti perderebbe senso. La musica è diversa dalle altre arti non solo perché anche le altre sono diverse da essa (e non mancano a loro volta di estimatori esclusivi), ma anche perché ha effetti particolarmente profondi e trascinanti. Lo confermano molte testimonianze, tra cui quella di Tolstoj è solo una delle più autorevoli. A che cosa sia dovuta questa sua forza particolare e lo speciale fascino che esercita, merita bene di essere studiato, nell'ambito dell'analisi dei modi e mezzi delle singole arti, sempre diversi e sempre anche di diversa efficacia; ma non è di per sé una questione rilevante in sede di definizione dello *status* delle arti, nel senso di affermarne la parità o disparità. Ad effettuare il suddetto studio, si troverà forse che tale forza e fascino sono dovuti al fatto che la musica si svolge nel tempo come la vita del sentimento stesso, ossia come la vita che percepiamo più immediatamente, sicché l'una si confonde facilmente con l'altra. Ma sebbene tutt'e due si colgano nello stesso modo puro, essendo la musica, come la vita del sentimento, *ohne Stoff*,⁷ forma pura senza materia, come dice Goethe, non è affatto indifferente che l'una sia percepita col solo senso interno (il sentimento) e l'altra invece (prima) con l'orecchio, ossia nel tempo. Nel tempo che è, con lo spazio, l'altra forma costitutiva dell'a *priori* della

⁵ Opere di Friedrich Nietzsche, cit., p.42.

⁶ Af.175 di *Umano, troppo umano*, II, e af.89 della *Gaia scienza*.

⁷ Tutti i passi di questo saggio riportati in appresso sono citati da: Opere di Friedrich Nietzsche, *Lafilosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano, 1973, pp.355 sgg.

nostra intuizione, ossia della rappresentazione. Era poi unilaterale, in Schopenhauer, la visione della volontà come contraddizione, lacerazione e dolore intervallati da istanti o periodi di soddisfazione. Già: che cosa significa istanti o periodi, giorni, mesi o anni? che cosa la durata, la quantità in fatto di sentimento, dove vige solo la qualità? dove l'intensità è tanto più breve quanto più è forte, se l'individuo non deve scoppiare? e dove peraltro non si tratta tanto o solo di soddisfazione, appagamento, requie, sosta, tregua, ma anche, al caso, di gioia, crescita, felicità, magari intensissima inenarrabile e sublime, con tutto il resto della gamma positiva che neanche il più incallito pessimista (come Schopenhauer appunto) può rendere meno estesa o ricca di quella negativa, di quella del dolore? Ma proprio questo è uno dei punti che bisogna chiarire per Schopenhauer e certo altri filosofi, tra cui Nietzsche. Il filosofo, cioè l'uomo che s'imbarca nell'impresa "impossibile" di "spiegare il mondo", secondo la definizione che della filosofia dà Schopenhauer stesso, cade quasi sempre nel titanismo, senza accorgersene e senza volerlo. Ma una volta che l'uomo abbia abbandonato la sua posizione di *cittadino dell'universo*, cittadino di pieno diritto ma di limitato potere, con un obbligo di coesistenza e di rispetto per gli altri esseri e per ciò che è altro, ossia la natura in quanto ci tocca e ci riguarda, esce dalla legittimità e quasi dalla sua pelle; dunque non può aspettarsi né gioia né serenità. Anzi è fatalmente commesso a un perpetuo orrore. Ora, dall'orrore scorto nel titanico isolamento della sua filosofia, Schopenhauer era incantato, affascinato non meno che lo scoiattolo dal serpente di cui così terribilmente narra, per bocca di uno scienziato francese, nella sua opera principale. Questo orrore esprimono sempre le sue parole quando parla del male del mondo, del "dolore senza nome", dello "strazio dell'umanità", del "trionfo della cattiveria", della "schernevole signoria del caso" e della "caduta senza scampo dei giusti e degli innocenti" che costituiscono, secondo lui, l'oggetto della tragedia. E' questo un elenco dei mali della vita che fa eco a quello di Amleto nel famoso soliloquio. E' nota, in effetti, la potenza *artistica* di Schopenhauer nel raffigurare gli strazi del mondo, forse uguagliata solo da quella del suo discepolo, che non per niente si rammaricherà in seguito di non aver poetato, *cantato*, al posto di filosofare, nella *Nascita della tragedia*. Ma, pur intaccato nell'intimo dalla morbosità del maestro, come bisogna chiamarla, Nietzsche escogiterà poi l'impossibile per offrire a sé e agli uomini un qualunque appiglio di salvezza, con quanta efficacia non è qui il caso di esaminare. Già all'inizio, comunque, il suo dionisiaco non è soltanto il dolore originario ma anche l'ebbrezza, la gioia e la voluttà originarie. Ciò gli offre le più ricche possibilità di intessere quella trama di dolore e piacere, arte e filosofia, epica e lirica e tragedia, sogno e arte plastica, che resta un inaudito pezzo di virtuosismo, tanto più apprezzabile come tale, come elaborazione-creazione, quanto meno fondato su giuste relazioni tra le cose di cui parla. Ma per citare almeno un paio di errori commessi nella *Nascita della tragedia*: 1) Dioniso e Apollo sono personificazioni e mitizzazioni di due *momenti* essenziali di ogni arte: l'elemento passionale e l'elemento fantastico-trasfigurativo. Non c'è un'arte di Apollo e un'arte di Dioniso; c'è l'arte in cui partecipano sempre, in modo essenziale e costitutivo anche se in misura diversa, Dioniso e Apollo insieme. In realtà la sbalorditiva rete di mitizzazioni è dettata in quest'opera da un innamoramento, da filologo e nascente filosofo tedesco, della Grecia e dell'arte greca; 2) Omero, poeta epico, come tipicamente apollineo. Ma non è, invece, *l'Iliade* il più tragico dei poemi? Non chiama Platone, nel *Teeteto* e nella *Repubblica*, tragedia *l'Iliade* e "duce della tragedia" Omero? E non dice il filosofo Polemone "Omero un Sofocle epico e Sofocle un Omero tragico"? Il fatto che altri antichi menzionino invece l'Omero epico-apollineo a contrasto con la tragedia, non vuol dire se non appunto che in tutti gli artisti e le arti, e non solo nella tragedia, c'è un incontro e una conciliazione di Apollo e Dioniso. Nel *Tentativo di autocritica* aggiunto nel 1886 come "epilogo o prefazione" alla *Nascita della tragedia*, Nietzsche stesso fa ammenda dei propri errori giovanili. Ammenda pubblica ma non puntuale, perché autorizza sì a chiamare "arbitraria, oziosa, fantastica" la sua "metafisica da artisti", ma non scende nei particolari. Proprio quest'ultima espressione, tuttavia, fornisce il mezzo e lo spunto per dire ciò che, riguardo a Nietzsche e all'estetica, occorre soprattutto

far chiaro, come non è stato ancora fatto. Nonostante il gran tuffo nell'estetica fatto da Nietzsche in gioventù e nonostante che egli abbia poi anche continuato per tutta la vita a parlare di arte e di artisti, in particolare della lingua e degli scrittori, che era il *suo Fach*, ma trattando anche ampiamente di musica a proposito del suo *Erzfreund-Erzfeind Wagner*: sarebbe vano cercare nel mare magno dei suoi scritti una vera e propria estetica per quanto frammentata. Ciò per due ragioni principali. Anzitutto, nella *Nascita della tragedia* si parla sì molto di arte, ma sempre in funzione dell'assunto principale, la ricerca della genesi della tragedia antica. La quale è da dire ricerca *storica*, sia pure in quel senso altissimo in cui la storia si sposa con la filosofia, come accade per esempio in Tucidide e in altri grandi storici. Sebbene, dunque, la trattazione si allarghi anche alle altre arti, per assimilazione o contrapposizione alla tragedia e alla musica (dal cui "spirito" quella deriverebbe già secondo il titolo primitivo dell'opera), neanche per essa - che culmina nella giustificazione dell'esistenza del mondo come fenomeno estetico - si può propriamente parlare di estetica, ma si deve, piuttosto, parlare di interpretazione (storica) dell'arte o delle arti greche. Tanto più che il collegamento ivi istituito della tragedia antica col dramma musicale wagneriano fu in seguito abiurato. Poi, Nietzsche appartiene, sia pure con modi propri e altamente originali, a quella corrente positivista che risolve l'estetica nell'antropologia, nella sociologia e nella psicologia, quando non addirittura nella biologia e fisiologia. Per Nietzsche in effetti l'estetica "ha senso solo come scienza naturale e non è altro che una fisiologia applicata", "mentre lo stato estetico è una mescolanza di delicate sfumature di sensi di benessere e brame animali". D'altro lato proprio a Nietzsche e alla sua polemica contro "l'arte delle opere d'arte" 6) si fa oggi risalire quella crisi dell'estetica che è stata poi variamente proseguita da autori come W. Benjamin, M. Heidegger e in parte anche Th. W. Adorno, in base alla costitutiva instabilità dell'esperienza estetica. Elementi importanti per la filosofia del linguaggio e dell'arte si trovano invece, sorprendentemente, in un luogo non a ciò deputato, ossia nel saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale* 7). Questo saggio, infatti, non fu scritto per scrutare e affermare la natura del linguaggio o dell'arte (che sono a rigore la stessa cosa) ma per negare la possibilità della conoscenza e per mostrare di che cosa sia fatta quella che è ritenuta tale. E quella che è ritenuta tale vi è mostrata come fatta non di "rappresentazioni" corrispondenti all'essenza delle cose, ma di immagini tendenti a metamorfosare il mondo nell'uomo. La verità è pertanto definita "un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi" che "non corrispondono affatto alle essenze originarie". Tra il soggetto e l'oggetto, si dice, non c'è passaggio o comunicazione, non c'è "causalità", "esattezza", "espressione", ma tutt'al più un rapporto 'estetico', [...] una trasposizione allusiva, una traduzione balbettata in una lingua del tutto straniera. Ma la metafora, anche se non rispecchia affatto la cosa in sé, che è per l'uomo inafferrabile e che egli comunque non ritiene neanche degna di essere ricercata, è però - come non era il fenomeno in Schopenhauer - l'intuizione, il linguaggio, la poesia, che non sono certo la copia del vissuto e neanche la pedissequa interpretazione di esso, bensì un'esperienza sull'esperienza, la continuazione dell'esperienza con altri mezzi, il frutto dell'attività del "soggetto *artisticamente creativo*", se si vuole di un'attività ricreativa, che placa e appaga. "In ogni caso il sorgere della lingua non segue un procedimento logico", dice Nietzsche, e l'intero materiale su cui e con cui più tardi lavorerà e costruirà l'uomo della verità, l'indagatore, il filosofo, proviene, se non da Nefelococcia, certo però non dall'essenza delle cose". Del pari, è certamente un errore considerare "il mondo intero come connesso con l'uomo, come l'eco infinitamente ripercossa di un suono originario, cioè dell'uomo, come il riflesso moltiplicato di un'immagine primordiale, cioè dell'uomo". Ma a parte che si può dire che il mondo è anche fatto per l'uomo, sia pure in una parte piccolissima che però è quella che quasi esclusivamente ci interessa, essendo egli a sua volta fatto per esso: detto antropomorfismo è proprio quello che si fa in arte, è proprio quello che fanno l'arte e il linguaggio. Gli stessi "trucchi" dell'assimilazione (equiparazione di ciò che non è uguale, per esempio delle foglie sempre diverse nel

"concetto" di foglia) e della tautologia (ritrovare dietro il cespuglio ciò che vi si è nascosto), se non valgono per la conoscenza, ben valgono come legittime forme di mimesi, per l'estetica.

Col tempo e per l'intervento di bisogni pratici, "la massa originaria delle immagini che sgorgano con ardente fluidità dalla primordiale facoltà della fantasia umana, si indurisce e irrigidisce", passando come tale, ossia frammentata e irrigidita, nelle convenzioni e negli schemi linguistici, nei "concetti". Cioè il linguaggio nasce nella gioia (nella poesia) ma poi viene adibito a funzioni pratiche e strumentali. Che la funzione utilitaria non sia il proprio del linguaggio, è ribadito dal fatto che, quando l'edificio delle astrazioni, dei concetti, si fa opprimente e soffocante per l'uomo, il suo nativo e costitutivo impulso a formare metafore vi si ribella e lo scompiglia sempre di nuovo. "Quell'impulso a formare metafore, quell'impulso fondamentale dell'uomo da cui non si può prescindere neppure per un istante, poiché in tal modo si prescinderebbe dall'uomo stesso [...], si cerca allora un nuovo campo di azione, un altro alveo per la sua corrente, e trova tutto ciò nel 'mito', e in generale nell'arte". Confonde continuamente le rubriche e gli scomparti dei concetti, presentando nuove trasposizioni, metafore, metonimie; continuamente svela il desiderio di dare al mondo sussistente dell'uomo desto una figura così variopinta, irregolare, priva di conseguenze, incoerente, eccitante ed eternamente nuova, quale è data dal mondo del sogno". E' la più chiara affermazione della natura fantastica e alogica dell'arte, svincolata dai limiti dell'effettualità. Se essa non risalta, tuttavia, nella sua purezza e basilare importanza per l'estetica, è perché Nietzsche non la pone in contrasto, come forma originale, con la forza della razionalità, con la logica (in uno stesso uomo), ma contrappone un tipo d'uomo artistico a un tipo d'uomo razionale (e stoico), cioè ne fa un fatto tipologico. Ma un'altra ragione è che Nietzsche non distingue, come Hegel aveva già fatto, i concetti puri (filosofici), che colgono effettive relazioni tra le cose-intuizioni e gli pseudoconcetti classificatori (tipici della scienza). Tutto ciò sarebbe stato sempre più sviluppato in seguito, non si sa quanto anche grazie al contributo di Nietzsche. I suoi spunti e argomenti potrebbero, infatti, aver agito come pulviscolo culturale, che penetra dappertutto senza essere visto o notato.

Col tempo e per l'intervento di bisogni pratici, "la massa originaria delle immagini che sgorgano con ardente fluidità dalla primordiale facoltà della fantasia umana, si indurisce e irrigidisce", passando come tale, ossia frammentata e irrigidita, nelle convenzioni e negli schemi linguistici, nei "concetti". Cioè il linguaggio nasce nella gioia (nella poesia) ma poi viene adibito a funzioni pratiche e strumentali. Che la funzione utilitaria non sia il proprio del linguaggio, è ribadito dal fatto che, quando l'edificio delle astrazioni, dei concetti, si fa opprimente e soffocante per l'uomo, il suo nativo e costitutivo impulso a formare metafore vi si ribella e lo scompiglia sempre di nuovo. "Quell'impulso a formare metafore, quell'impulso fondamentale dell'uomo da cui non si può prescindere neppure per un istante, poiché in tal modo si prescinderebbe dall'uomo stesso [...], si cerca allora un nuovo campo di azione, un altro alveo per la sua corrente, e trova tutto ciò nel 'mito', e in generale nell'arte". Confonde continuamente le rubriche e gli scomparti dei concetti, presentando nuove trasposizioni, metafore, metonimie; continuamente svela il desiderio di dare al mondo sussistente dell'uomo desto una figura così variopinta, irregolare, priva di conseguenze, incoerente, eccitante ed eternamente nuova, quale è data dal mondo del sogno". E' la più chiara affermazione della natura fantastica e alogica dell'arte, svincolata dai limiti dell'effettualità. Se essa non risalta, tuttavia, nella sua purezza e basilare importanza per l'estetica, è perché Nietzsche non la pone in contrasto, come forma originale, con la forza della razionalità, con la logica (in uno stesso uomo), ma contrappone un tipo d'uomo artistico a un tipo d'uomo razionale (e stoico), cioè ne fa un fatto tipologico. Ma un'altra ragione è che Nietzsche non distingue, come Hegel aveva già fatto, i concetti puri (filosofici), che colgono effettive relazioni tra le cose-intuizioni e gli pseudoconcetti classificatori (tipici della scienza). Tutto ciò sarebbe stato sempre più sviluppato in seguito, non si sa quanto anche grazie al contributo di Nietzsche. I suoi spunti e argomenti potrebbero, infatti, aver agito come pulviscolo culturale, che penetra dappertutto senza essere visto o notato.

E' molto probabile che Nietzsche, a sua volta, abbia preso questa concezione da J. G. Hamann, che lesse proprio al tempo della composizione del suo saggio, come attesta una sua lettera del 31 gennaio 1973 a Erwin Rohde.⁸ Il suo "mobile esercito di metafore" ricorda infatti un po' troppo da vicino una simile espressione del Mago del Nord, il quale voleva far vedere al lettore "eserciti di intuizioni salire alla rocca dell'intelletto puro ed eserciti di concetti discendere nell'abisso fondo della sensibilità più tangibile".⁹ Hamann fu il primo a concepire la logica come linguaggio, cioè a scoprire l'essenzialità del linguaggio per la formulazione del pensiero. Ma, comunque siano andate le cose al riguardo, detta concezione è a Nietzsche ben propria. Egli vi porta una forza di convinzione e sviluppi che non sono di nessun altro. Per esempio là dove parla - presagendo quasi la vicenda dello *Zarathustra* - dell'impossibilità della parola di adeguarsi alle intuizioni, quando sono troppo forti: "la parola non è fatta per le intuizioni, e l'uomo ammutolisce quando si trova dinanzi ad esse, oppure parla unicamente con metafore proibite e con inauditi accozzamenti di concetti, per adeguarsi creativamente - almeno con la distruzione e la derisione delle vecchie barriere concettuali - all'impressione della possente intuizione attuale". "Che cosa non avrei scritto, se non ci fosse stata di mezzo la lingua a ostacolarmi! lamentò, alquanto lapalissianamente, Goethe. Al pari di Goethe, Nietzsche era in questo diverso, evidentemente, da quanti negano oggi che ci siano intuizioni prima e fuori del linguaggio (che comunque non è fatto solo di parole) e anzi che esista una qualunque cosa prima e fuori del linguaggio, ipostatizzando quest'ultimo a unica realtà o addirittura a Dio. Ma, così come in Nietzsche è ben presente la lotta disperata che l'uomo combatte con le intuizioni che sgorgano incessantemente dall "enigmatico fondo delle cose", neanche gli sfugge, d'altra parte, la grande efficacia liberatoria dell'arte, la sua unica capacità di "difesa dal male", di "illuminazione", di "rasserenamento" e di "redenzione".

⁸ "Poi leggo Hamann e ne sono molto edificato: si penetra nel periodo di incubazione della nostra cultura dei poeti e dei pensatori tedeschi. Molto profondo e intimo, ma terribilmente sprovveduto in fatto di arte.

⁹ Sossio Giametta, *Hamann nella considerazione di Hegel, Goethe, Croce*, Bibliopolis, Napoli, 1984, p. 141.