

Introduzione

Friedrich Nietzsche, filosofo, scrittore e critico culturale, ha lasciato un segno indelebile nel pensiero occidentale. La sua prima opera significativa, "La nascita della tragedia" (1872), segna un punto di svolta non solo nella sua carriera ma anche nella comprensione dell'arte tragica. L'opera, pubblicata nel 1872, raccoglie i temi che Nietzsche aveva già affrontato in due conferenze, "Il dramma musicale greco" e "Socrate e la tragedia", nonché nello scritto *La visione dionisiaca del mondo*. In questo saggio, Nietzsche esplora le origini della tragedia greca, proponendo una dicotomia tra due principi fondamentali: l'apollineo e il dionisiaco. Questi concetti non solo illuminano la tragedia ma offrono anche una critica alla cultura contemporanea.

Nel primo capitolo de "La nascita della tragedia", Friedrich Nietzsche non si limita a introdurre due categorie estetiche: compie un vero gesto filosofico, quasi una dichiarazione di guerra contro l'idea tradizionale che vede nella Grecia la civiltà della pura armonia e della serenità classica. Fin dalle prime pagine, egli invita a guardare più in profondità, sotto la superficie luminosa delle statue e dei templi, per scoprire una tensione originaria che attraversa tutta l'arte greca. Nietzsche parte da un'intuizione: l'arte non nasce dalla tranquillità, ma dal conflitto. L'idealizzazione della grecità come vita e cultura perfettamente armoniosa e serena è il risultato dello sguardo nostalgico di classicisti settecenteschi come Johann Joachim Winckelmann, teorico dell'estetica neoclassica, al quale si riconosce la «riscoperta dell'arte classica». Sin dai *Pensieri sull'imitazione* (1755) Winckelmann considera il Laocoonte come l'emblema dell'arte greco-antica, il riflesso coerente della cultura ellenica, idealizzando il gruppo scultoreo come principio armonico in cui la perfezione estetica e la perfezione morale coincidono. Una vita gioiosa e in pace era quella che portava l'artista greco, secondo Winckelmann, a dar vita alle migliori opere d'arte che la storia abbia mai conosciuto; come se quelle opere, dotate della più pura armonia, fossero la conseguenza coerente di un modo 'sereno' di vivere l'esistenza.

Si viene così a consolidare il concetto di 'classicismo' ripreso poi nel primo Ottocento dai filosofi romantici e, in particolar modo, da Georg Wilhelm Friedrich Hegel, il quale, ricordiamo brevemente, non era un classicista, ma dedica all'arte classica una posizione privilegiata, anche se solo come momento di passaggio, all'interno del suo pensiero sistematico, considerandola una perfetta, e mai più raggiungibile, armonia tra forma e contenuto, una realizzazione esemplare di coincidenza tra interno ed esterno. Tale idealizzazione dell'arte greco-antica indurrà Hegel a pronunciare la celebre sentenza sulla 'morte dell'arte' che ha alimentato uno dei dibattiti più ricchi e controversi della storia della filosofia dall'Ottocento fino ad oggi: «L'arte, nella sua più alta determinazione, è e rimane per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino»

Nietzsche presenta i concetti di apollineo e dionisiaco come centrali per comprendere lo sviluppo di ogni forma d'arte. Ma non si tratta semplicemente di simboli decorativi. Apollo e Dioniso diventano nomi di due forze profonde della natura e dell'esperienza umana. Spiega come siano ripresi dall'arte greca e in particolare dalla tragedia attica. In questo contesto l'aspetto apollineo del dramma è quello che fa riferimento alla dimensione visiva e plastica della rappresentazione, mentre quello dionisiaco si riferisce al coro e alla dimensione musicale. Lo spirito apollineo è paragonato al

sogno, ed è quindi considerato come la dimensione pacificante e onirica del dramma, in questa luce di sogno sereno germogliarono le arti plastiche e l'epica, che sono contemplazione pura, e perciò misurata e fredda, di immagini, che imitano nel loro linguaggio il mondo della visione, mentre lo spirito dionisiaco è accostato all'ebbrezza, ovvero all'aspetto "eversivo" e irrazionale dell'agire drammatico. La tragedia è nata dal coro tragico, composto di satiri, che rappresenta il vero e proprio elemento dionisiaco. Il satiro è l'immagine originaria dell'uomo ebbro per la vicinanza del dio: esso è simbolo di un'esistenza più profonda di quella dell'uomo di cultura, e raffigura, con la sua esperienza dionisiaca, l'autentica verità in confronto al fenomeno che passa. Dall'incontro-scontro di questi due istinti primordiali nasce la vera arte, al tempo dei greci così come ai nostri. «Quale fu l'immenso bisogno da cui scaturì una così splendente società di esseri olimpici?». Per capirlo, secondo Nietzsche, dovremmo ascoltare la risposta che il satiro Sileno riserva al Re Mida, in cui si condensa il pessimismo greco. L'«antica leggenda», a cui si fa riferimento nella Nascita, era molto diffusa nella cultura greca e ci perviene da varie fonti (Teognide, Bacchilide, Sofocle, Aristotele), essa narra del satiro seguace di Dioniso, che, per riprendersi da una forte ubriacatura, venne portato alla corte del Re Mida. Il Re che da molto aspettava il momento di avere il Sileno e la sua saggezza tutta per sé, gli domandò: «Qual'è la cosa più desiderabile per l'uomo? », la risposta fu dapprima il silenzio: il satiro sperava che la sua non-risposta fosse sufficiente a far capire a Mida che è molto più conveniente per lui non sapere, ma poi fu costretto comunque a parlare e disse: «Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere mai nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto». Ciò che intende sintetizzare il Sileno nella sua massima è tanto atroce quanto reale: la morte è di gran lunga preferibile ad un'esistenza «proiettata sullo sfondo orrido del mito, del problema distruttore, e continuamente sul punto di soggiacere agli istinti annientanti e barbarici che si agitano nei suoi abissi più profondi». Di fronte a questa dolorosa consapevolezza dionisiaca i Greci furono abbastanza forti, sani e ricchi da sovvertire il pessimismo in un'accettazione della vita; solo «l'effetto supremo della cultura poteva contrastare il regno dei Titani e così l'impulso apollineo creò l'Olimpo, un mondo di apparenze, che rese sopportabile l'esistenza con tutto il soffrire che le è intimamente proprio. In questo contesto gli dei olimpici diventano l'ideale eterno e immutabile di una società che si sente minacciata dal continuo divenire di forze oscure e irrazionali che sente di non poter controllare. Diventano pertanto il rifugio di un mondo artistico e architettonico che, nella sua immutabile perfezione formale, non è minacciato dal sentimento tragico della vita. Apollo è considerato il padre di quel mondo nonostante sia una tra le tante divinità perché egli è il 'risplendente', il Dio della «bella parvenza e del mondo intimo della fantasia», attraverso di lui si vela, con rappresentazioni illusorie, una verità che sarebbe altrimenti insopportabile. Una verità immediata e insostenibile strappata dalle grinfie di Dioniso e resa più mansueta «mediante quel mondo artistico intermedio degli dei», un «illusione dell'illusione», la quale, pur riflettendo l'a-moralità dell'esistenza, la giustifica esteticamente. I Greci si misero di fronte ad uno «specchio trasfiguratore»; gli dei altro non erano che immagini degli stessi elleni i quali, vivendo la vita umana, la giustificavano, invertendo la saggezza silenica: ora «la cosa peggiore di tutte è per essi morire presto, la cosa in secondo luogo peggiore è di morire comunque un giorno».

Eugen Fink, nel suo saggio *La filosofia di Nietzsche*, esprime il tema trattato fin'ora con ammirevole chiarezza: «il dionisiaco è il sottosuolo, sul quale si posa il mondo

luminoso; la montagna incantata dell'Olimpo ha le sue radici nel Tartaro. Dietro il mondo della bella apparenza sta la Medusa» ed aggiungerei, a concludere, che la 'sognata' serenità greca poggia chiaramente su un 'desto' ed atroce dolore. Gli elleni si arrestarono sulla superficie e vollero sognare l'Olimpo assicurandosi con immagini illusorie perché, come dirà Nietzsche nella prefazione alla Gaia scienza, furono costretti dalla loro profondità ad essere superficiali. L'apollineo è il mondo della forma chiara, del sogno ordinato, dell'immagine che consola. Nietzsche paragona come già anticipato questa dimensione al sogno: nel sogno viviamo figure definite, scene coerenti, una realtà che ha contorni precisi. Allo stesso modo, l'arte apollinea dà forma al caos dell'esistenza, lo rende visibile e sopportabile. È ciò che permette all'individuo di sentirsi distinto, delimitato, protetto entro confini riconoscibili.

In questo senso, l'apollineo è una forza di individuazione: crea identità, stabilità, misura. Ma questa stabilità è solo una superficie. Sotto di essa pulsa il dionisiaco. Se l'apollineo è sogno, il dionisiaco è ebbrezza. Nell'ebbrezza cadono le barriere che separano un individuo dall'altro: l'io si dissolve, i confini si attenuano, e si sperimenta un senso di unità primordiale con la natura e con gli altri. Qui Nietzsche si avvicina alla filosofia di Arthur Schopenhauer, soprattutto all'idea che sotto il mondo ordinato delle apparenze vi sia una forza più profonda, irrazionale, che si manifesta come impulso vitale e insieme come sofferenza. Tuttavia, Nietzsche non si ferma al pessimismo schopenhaueriano. Nel dionisiaco non vede soltanto dolore, ma anche una forma di esaltazione. L'esperienza dionisiaca rivela che la vita è fatta di nascita e distruzione, gioia e sofferenza intrecciate, e che questa contraddizione non va negata ma accolta. È un'affermazione della vita nella sua interezza, anche nei suoi aspetti più terribili. Ciò che rende straordinaria la cultura greca — e questo è uno dei punti più radicali del capitolo — è il fatto che essa non abbia scelto tra Apollo e Dioniso. Non ha eliminato il caos in nome dell'ordine, né si è abbandonata al caos distruggendo ogni forma. Ha invece trovato un modo per farli dialogare. La grande arte nasce proprio da questa tensione: il dionisiaco fornisce la profondità emotiva, la consapevolezza del dolore; l'apollineo offre la forma che rende quel dolore rappresentabile. In questa prospettiva, l'arte non è un semplice ornamento della vita, ma la sua giustificazione. Nietzsche formula qui una delle sue tesi più audaci: il mondo è giustificato solo come fenomeno estetico. Significa che l'esistenza, considerata in sé, è segnata dal dolore e dall'assurdità, ma attraverso l'arte essa acquista un senso, o almeno diventa sopportabile. Non è la morale a salvare l'uomo, né la scienza, ma la capacità di trasformare l'orrore in forma. Il primo capitolo è dunque molto più di un'introduzione. È l'annuncio di una nuova visione della cultura e della filosofia. Nietzsche suggerisce che dietro la bellezza classica non vi è equilibrio pacifico, ma un equilibrio conquistato sul bordo dell'abisso. L'arte greca non è ingenuamente serena: è il risultato di una lotta continua tra luce e oscurità, tra forma e dissoluzione. In questa luce, la tragedia — che nei capitoli successivi verrà analizzata più da vicino — appare già come la forma suprema di questa tensione. Ma nel primo capitolo ciò che conta è soprattutto l'intuizione originaria: la vita stessa è duplice, e solo riconoscendo e mantenendo viva questa duplicità l'uomo può creare qualcosa di grande. Il capitolo si chiude lasciando il lettore con un'idea potente: l'arte non è evasione dalla realtà, ma il modo più profondo di guardarla senza esserne distrutti. E questa idea segnerà tutta la filosofia successiva di Nietzsche.

Nel secondo capitolo de *La nascita della tragedia*, Friedrich Nietzsche approfondisce e rende più concreta l'intuizione iniziale dei due impulsi artistici. Attraverso uno schematismo improprio, l'estetica moderna, secondo Nietzsche, avrebbe riconosciuto in Omero il poeta epico e l'artista "oggettivo", contrapponendolo alla figura di Archiloco come artista lirico "oggettivo". Prendendo le distanze dal «modello di classificazione storica dei generi poetici che vedeva nella tragedia il superamento di epica e lirica», Nietzsche ci ricorda che le categorie dell'estetica moderna sono inadeguate ad interpretare la poesia greco-antica e, contrapponendo ad uno schema di tipo dialettico una propria teoria estetica della lirica, ci introduce alla sua 'cosmodicea estetica' del mondo. Il filosofo della *Nascita* vede nella figura di Archiloco di Paro, vissuto nella prima metà del VII secolo a.C., il prototipo dell'artista lirico il quale «col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama» dice sempre 'io' pur rimanendo totalmente altro rispetto a quello che i moderni intendono con 'artista soggettivo' perché la soggettività a cui fa riferimento è solo una maschera, un'illusione. Servendosi dell'osservazione psicologica di Schiller, il quale confessa che ciò che precede l'atto del poetare è una 'disposizione musicale' dalla quale solo successivamente nascono le immagini, Nietzsche mostra l'identità tra musica e parola e la relazione fondamentale che il lirico intrattiene con esse: anche se l'arte in questione trova espressione attraverso rappresentazioni di tipo apollineo, la radice è totalmente dionisiaca. Si legge nella Guida alla "Nascita della Tragedia" a proposito della lirica di Archiloco che: La sua arte fuoriesce «dall'abisso dell'essere», dalla sofferenza dell'uno originario, e corrisponde ad una danza di Menadi, anche se questa radice dionisiaco-musicale trova espressione attraverso immagini di stampo apollineo. Il dolore insopportabile, che è uno originario in quanto essenza dell'esistenza e con il quale il genio «battagliero servitore delle muse» è divenuto tutt'uno, deve scaricarsi nelle immagini apollinee della poesia lirica. Il dolore, pertanto, deve tradursi e velarsi nell'illusione. Se nel primo capitolo apollineo e dionisiaco erano presentati quasi come principi cosmici, qui essi iniziano ad assumere un volto storico preciso. Nietzsche si chiede: dove si vede, nella cultura greca, la vittoria dell'apollineo? E quale esperienza profonda rese necessaria quella vittoria? Il suo sguardo si posa sul mondo omerico. Nei poemi attribuiti a Omero, Nietzsche scorge il trionfo dell'apparenza luminosa. L'epica omerica è un mondo di figure nitide, di eroi ben delineati, di dèi antropomorfi che partecipano alle vicende umane con potenza ma senza mistero insondabile. Tutto appare chiaro, visibile, ordinato. Questo è il regno dell'apollineo: la forma, la misura, la bellezza che delimita e rassicura. Eppure, Nietzsche insiste su un punto decisivo: questa bellezza non nasce dall'ingenuità. Non è il prodotto di un popolo semplice o inconsapevole. Al contrario, egli suggerisce che i Greci furono uno dei popoli più sensibili al carattere terribile dell'esistenza. Conoscevano la fragilità della vita, la violenza della natura, l'inevitabilità della morte. Proprio per questo ebbero bisogno di creare il mondo olimpico. In questo capitolo compare la celebre "sapienza di Sileno", figura legata al corteo di Dioniso. Alla domanda su quale sia la cosa migliore per l'uomo, Sileno risponde: non nascere; e, se si è nati, morire presto. È una formula durissima, che esprime un pessimismo radicale. Nietzsche la cita per mostrare che sotto la superficie luminosa della cultura greca vi è la consapevolezza che l'esistenza, in sé, è dolore e assurdità. È qui che il capitolo acquista una profondità filosofica straordinaria. L'arte apollinea non è un semplice ornamento della vita: è una risposta necessaria a una verità intollerabile. Il mondo degli dèi olimpici non è un dato naturale, ma una creazione artistica collettiva. I Greci hanno "inventato" i loro dèi per poter sopportare la vita. Le divinità olimpiche, con la loro bellezza e serenità, sono una trasfigurazione dell'umano: rendono il mondo

degno di essere vissuto. In questo senso l'apollineo funziona come un velo. Ma non è un velo ingannevole in senso negativo: è un'illusione vitale. Nietzsche non lo considera una fuga codarda, bensì un atto creativo. La cultura nasce dalla capacità di dare forma al caos. L'apparenza diventa qualcosa di positivo, quasi salvifico. In queste pagine si avverte ancora l'influenza di Arthur Schopenhauer, soprattutto nell'idea che sotto il mondo ordinato delle forme vi sia una realtà più profonda e dolorosa. Tuttavia, Nietzsche si distacca dal maestro: non propone la rinuncia o l'ascesi come soluzione, ma l'affermazione artistica. Nei Greci la «volontà» volle intuire se stessa nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte; per glorificarsi le sue creature dovettero sentire se stesse come degne di glorificazione, dovettero rivedere se stesse in una sfera superiore, senza che questo mondo perfetto dell'intuizione agisse come imperativo o come rimprovero. Questa è la sfera della bellezza, dove essi videro le loro immagini in uno specchio, gli dèi olimpici. Con questo rispecchiamento di bellezza la «volontà» ellenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, del dolore e della saggezza del dolore. I Greci non hanno negato la vita; l'hanno resa bella. Il culto della bellezza è in effetti un tratto distintivo della civiltà greca, che ha influenzato tutte le epoche che ad essa hanno guardato con ammirazione. Il secondo capitolo, dunque, non parla ancora direttamente della tragedia, ma prepara il terreno in modo decisivo. Mostra che l'epica omerica rappresenta una prima, grandiosa risposta al problema dell'esistenza: una risposta apollinea, luminosa, figurativa. Tuttavia questa soluzione non è definitiva. È stabile solo in apparenza. Sotto di essa continua a pulsare la forza dionisiaca, quella stessa forza che parla attraverso la voce di Sileno e che prima o poi tornerà a emergere con maggiore intensità. Si comincia a intravedere una tensione latente: il mondo omerico è armonico, ma questa armonia è conquistata contro un abisso. Non è un equilibrio ingenuo, ma una costruzione fragile. La tragedia nascerà quando il velo apollineo non basterà più a contenere l'irruzione del dionisiaco, e le due forze entreranno in una relazione nuova e più profonda. Il capitolo ora oggetto della nostra attenzione è quindi un momento di chiarificazione: Nietzsche mostra che la cultura greca non è serenità originaria, ma risposta eroica al pessimismo. La bellezza non è il punto di partenza, ma il risultato di una lotta. È proprio questa consapevolezza che rende possibile comprendere la tragedia non come semplice forma teatrale, ma come evento metafisico: il momento in cui il dolore del mondo viene riconosciuto e insieme trasfigurato. In queste pagine si delinea già una visione radicale: l'uomo non sopporta la verità nuda dell'esistenza, egli ha bisogno dell'arte. E i Greci, più di ogni altro popolo, hanno saputo trasformare questa necessità in grandezza.

Il canto popolare, secondo Nietzsche, deriva dal «perpetuum vestigium di unione di apollineo e dionisiaco», ed è compresente in tutti i popoli e continua a rinnovarsi in produzioni sempre nuove spinto dalla corrente dionisiaca, la quale ne è sostrato e presupposto. Considerato lo «specchio musicale del mondo» questa forma d'arte, facendo nascere il linguaggio dalla «melodia primordiale» riflette direttamente il dolore del principio originario. Mentre nella poesia epica apollinea il linguaggio era teso ad imitare la realtà ora, nel canto popolare della lirica, vediamo il linguaggio impegnato ad imitare la musica, ed è questo che la rende un'arte prettamente dionisiaca e la caratterizza come poesia dell'estasi. Lo spirito dionisiaco emerge in modo particolare per bocca della musica e delle manifestazioni corali, in sostanza il cantato, mentre lo spirito apollineo invece rappresenta il momento del recitato, della spiegazione razionale, del tentativo di spiegare gli eventi per rendere comprensibili e accettabili le sofferenze e i conflitti umani. Infatti è dalla melodia che, nell'ebbrezza

estatica, nasce la poesia lirica e questo implica, «dal punto di vista dell'epos, che questo mondo di immagini della lirica, disuguale e irregolare, è semplicemente da condannare». Nietzsche porta come esempio del processo, definito come lo «scaricamento della musica in immagini», il «discorso immaginoso» che la produzione sinfonica di Beethoven, già citata come paradigmatica per l'ebbrezza dionisiaca nel primo capitolo della *Nascita*, scatena nell'ascoltatore. Tale effetto è, non a caso, lo stesso prodotto dal tragico: in continuità con Schopenhauer, il quale vedeva nella musica la forma d'arte più vicina al nucleo metafisico della volontà, il filosofo della *Nascita* riconosce che essa «è al di sopra di ogni apparenza ed anteriore ad ogni apparenza».

Il mito tragico per Nietzsche risulta caratterizzato da una struttura duplice: una base dionisiaca originaria che contiene una profonda saggezza e una successiva rielaborazione apollinea della stessa ad opera dei poeti tragici che mostra come la maschera sia resa necessaria dal dolore. Quello che poi si vedrà sulla scena, nella parte apollinea della tragedia, nel dialogo, apparirà «semplice, trasparente, bello» ma sarà il prodotto «di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte». Saranno le maschere di Dioniso ad abitare il palco e il suo dolore, «il terribile, malvagio, enigmatico e distruttivo che si cela in fondo all'esistenza», sarà il tema principale di ogni tragedia. Ma perché Dioniso? Cosa intende Nietzsche quando ci dice che per comprendere il rapporto del greco col dolore dobbiamo domandarci cos'è il dionisiaco? In che senso Dioniso soffre? E perché le tragedie raccontano il suo dolore? «Il Dioniso di cui le tragedie raccontano le sofferenze è per Nietzsche il Dioniso Zagreo» del quale è testimonianza un mito proveniente, in modo frammentario, da svariate fonti antiche che racconta di come il neonato Zagreo fu fatto a pezzi dai Titani e di come, grazie all'amore del padre, sia stato rigenerato. Dioniso è per Nietzsche il simbolo dell'unità originale e totale che viene fatta a pezzi dal processo di individualizzazione, «la fonte e la causa prima di ogni sofferenza» da cui si genera la molteplicità della materia sensibile ovvero «la forza che produce continuamente la maschera». La sua ambivalenza, di «demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e dolce» e il fatto che venga orribilmente spezzettato ma che poi rinasca più volte, è il motivo dell'effetto della combinazione di dolore e gioia che gli invasati provano durante i suoi riti. Ed è di questo Zagreo che Nietzsche parla quando ci dice: «è tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l'unico eroe presente in scena fu appunto Dioniso».

La grandezza della tragedia greca risiede nella sua capacità di unire questi due principi. Le opere tragiche più potenti riescono a bilanciare il razionale e l'irrazionale, offrendo al pubblico un'esperienza che è sia estetica che emotiva. Nietzsche sostiene che «la tragedia è la sintesi di due forze opposte, che si uniscono per creare un'esperienza estetica unica». Sostiene che nelle opere di Eschilo emerge la perfetta fusione dei due principi: l'apollineo organizza la forma drammatica mentre il dionisiaco imprime la profondità emotiva e la forza catartica: per tale via la tragedia diviene un'esperienza estetica totale in cui lo spettatore entra in uno stato dionisiaco attraverso la rappresentazione, strutturata in modo apollineo. Da questo punto di vista dunque l'essenza del coro ingloba sia la natura di spettatore ideale che quella di rappresentanza del popolo: il satiro, come coreuta dionisiaco, e lo spettatore, come uomo dionisiaco, costituiscono una unità inscindibile. Da questa matrice di

prorompente vitalità scaturisce la scena apollinea della tragedia, costituita dalla forma delle cose ovvero dall'epica dell'azione e del dialogo. E così la tragedia, che all'inizio è solo coro, si trasforma in dramma. Dall'eccitazione dionisiaca al sogno apollineo nel quale la realtà della natura assume forma e viene disvelata. Persino quando sulla scena appare Dioniso, questi non è più la forza nascosta ed appena intuita ma una raffigurazione apollinea di tipo epico.

Opere come "Edipo Re" di Sofocle mostrano come il destino e la tragedia personale si intrecciano, esplorando la condizione umana in tutta la sua complessità. In "Edipo Re", il protagonista si confronta con il suo destino ineluttabile, una rappresentazione della lotta tra l'individuo e le forze esterne. Nietzsche scrive: "In Edipo, l'uomo è ridotto a un semplice strumento del destino, ma la sua lotta è al contempo sublime e tragica". L'Edipo di Sofocle è l'eroe tragico per eccellenza la cui grandezza, unanimemente riconosciuta, affonda nell'orrore dell'omicidio e dell'incesto. Quando egli assume la consapevolezza di aver ucciso suo padre e aver sposato sua madre, si acceca per non vedere l'orrore nel quale è precipitato. E tuttavia, per come si svolgono le storie sia nell' "Edipo Re" che "Edipo a Colono", appare chiaro come l'orrenda e innaturale trasgressione della natura sia la forza da cui scaturisce la sapienza di Edipo. Una saggezza dionisiaca perché fondata sulla spinta innaturale ed irrazionale ma funzionale ad elaborare l'apollineo dell'azione umana.

E pure legato alla trasgressione è la figura del Prometeo di Eschilo che porta gli uomini ad innalzarsi ad un livello di conoscenza superiore in virtù di una violazione che li condanna alla sofferenza e al dolore. Ma il sacrilegio e la sofferenza sono il prezzo da pagare per liberarsi della finitezza umana e pervenire all'universale. In altri termini gli eroi tragici, sino ad Euripide, rappresentano il Dioniso che esperisce in sé il dolore esistenziale ed il sentimento di orrore da cui scaturisce il tentativo di liberarsi dell'individualità per librarsi verso l'assoluto. Il mito dei titani e così gli altri antichi miti omerici, ormai quasi spenti, risorgono a nuova vita rinnovati dalla forza dionisiaca. La forza della tragedia, secondo Nietzsche, consiste proprio in questa tensione tra i due elementi i quali si fronteggiano a vicenda. Tuttavia questa armonia tra apollineo e dionisiaco viene meno con l'arte di Euripide. I generi artistici, dopo aver raggiunto l'apice, tendono a consumarsi lentamente sino all'esaurimento totale per poi risorgere rinnovati a nuova vita. Questo non accadde per la tragedia attica che invece morì improvvisamente con Euripide: egli per così dire porta la tragedia al suo suicidio, infatti, nelle sue rappresentazioni spariscono le personificazioni universali di Dioniso e appaiono invece i caratteri morali e individuali degli individui con i loro difetti le loro virtù, le loro nobiltà e le loro bassezze. In Euripide solo ciò che è razionale è bello, ma ovviamente l'intento razionale è il contrario dello spirito tragico ed essendo quest'ultimo l'essenza della vita la razionalità risulta essere la negazione della vita stessa. Nella tragedia di Euripide lo spettatore diventa protagonista della scena che viene dissacrata, sminuita, ridotta a livello umano. E il linguaggio da poetico divenne comune, decretandosi con ciò anche la morte della poesia. L'aver reso protagonista lo spettatore comune, aprì la strada alla rappresentazione del quotidiano, della frivolezza e persino del meschino. Espellendo il dionisiaco, la tragedia diventa dramma epico nell'ambito del quale l'orrore scompare nell'apparenza. Quello che lo spettatore vede sulla scena non è la realtà disvelata nella sua tragicità dionisiaca e nemmeno la sua rappresentazione apollinea ma una narrazione di eventi drammatici. Il dramma euripideo non è più dionisiaco ma non è

nemmeno apollineo perché espellendo l'irrazionale non riesce nemmeno a configurarsi formalmente. Il dramma euripideo è una costruzione intellettuale.

Con Socrate inizia una nuova era sia dal punto di vista artistico, sia soprattutto sotto il profilo teoretico per la definizione del razionalismo nella duplice versione filosofica e scientifica. Infatti, dall'ottimismo socratico di poter penetrare razionalmente nell'essenza delle cose per giungere infine alla verità avranno una strutturazione definita sia la filosofia razionalista che la scienza. Quindi con Euripide e a partire dalla filosofia socratica, il conflitto irrisolvibile dionisiaco-razionalismo sostituisce il dualismo dionisiaco-apollineo. In particolare con Socrate assistiamo alla condanna dell'arte e dell'etica vigenti, in quanto vi vedeva la mancanza di intelligenza e invece esistente il potere dell'illusione. Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è proprio la forza creativa e affermativa, e la coscienza si comporta in maniera critica e dissuadente, in Socrate l'istinto si trasforma in un critico, la coscienza in una creatrice una vera mostruosità per defectum. Più precisamente noi scorgiamo qui un mostruoso defectus di ogni disposizione mistica, sicché Socrate sarebbe da definire come l'individuo specificamente non mistico, in cui la natura logica, per una superfetazione, è sviluppata in modo tanto eccessivo quanto lo è quella sapienza istintiva nel mistico.

Nietzsche critica la cultura del suo tempo, sostenendo che essa ha perso il contatto con l'elemento dionisiaco. La razionalità e l'ordine sono diventati predominanti, soffocando la passione e l'istinto. Nei tempi moderni, negli ambiti più elevati della conoscenza, si combatte ancora una battaglia tra la volontà ottimistica della razionalità socratica ed il desiderio dionisiaco dell'arte. In un'epoca in cui la scienza e la razionalità dominano, Nietzsche avverte che "la cultura moderna è un pallido riflesso di ciò che era la tragedia greca, una vita che ha dimenticato di abbracciare il caos e la passione". «Se la tragedia antica fu spinta fuori del suo binario dall'impulso dialettico verso il sapere e l'ottimismo della scienza, si potrebbe arguire da questo fatto un'eterna lotta *tra la concezione teoretica del mondo e quella tragica*; e solo dopo che lo spirito della scienza fosse condotto fino ai suoi limiti e la sua pretesa di universale validità distrutta dalla dimostrazione di quei limiti, si potrebbe sperare in una rinascita della tragedia». Nietzsche ci invita ad un ritorno verso l'uomo primitivo, rinunciando ad una superflua erudizione e muovendoci a ritroso, abbandonando l'apollinea epoca alessandrina per un ricongiungimento con il Dionisiaco dell'età tragica. E, sostiene Nietzsche, quel momento si avvicina perché la modernità teoretica mostrava tutte le sue insufficienze e tutte le sue inadeguatezze e una rinascita degli elementi dionisiaci poteva già essere intravista.

Tuttavia questa mancanza di equilibrio porta a una vita vuota e priva di significato. Nietzsche invita a riscoprire la dimensione dionisiaca per riappropriarsi di un'esperienza più autentica della vita. Scrive: "La cultura moderna ha ridotto l'arte a un mero intrattenimento, dimenticando il suo potere di trasformazione e liberazione". Nietzsche si fa carico del compito di riabilitare il nome di Dioniso, al fine di giungere ad una fuoriuscita dall'abisso di questa prospettiva vitale. Nella società moderna, nichilista e permeata dallo spettro dello storicismo, il Dionisiaco sarebbe in grado di ridonare vitalità ad un'esistenza ormai sterile e legata unicamente ad un intellettualismo puramente formale. Apollo e Dioniso devono poter tornare a dialogare e a contrapporsi sullo stesso piano, al fine di donare all'esistenza la dimensione che le è più autentica. Nietzsche vede in Wagner il vate della vitalità ebraica, colui che nelle sue opere è in grado di portare lo spettatore a vivere

un'esperienza estatica paragonabile a quella vissuta a teatro nell'antica Grecia. Nietzsche non si dà quindi per vinto e conclude la sua opera con un augurio di speranza; la scienza, infatti, sembra essersi resa conto dei propri limiti e tentare una fuga dalle proprie conseguenze rappresenta il terreno fertile per una rinascita della tragedia. Per l'autore il risveglio dionisiaco dal lungo periodo letargico è possibile grazie alla musica tedesca. La tragedia diventa così un simbolo della lotta umana contro il destino e la ricerca di significato. Nietzsche sottolinea l'importanza di abbracciare entrambi i principi per vivere una vita piena e creativa. "Non possiamo vivere solo di sogni, né solo di realtà; dobbiamo trovare un equilibrio tra i due", afferma Nietzsche, evidenziando l'importanza di un approccio olistico alla vita.

"La nascita della tragedia" segna dunque un punto di svolta nel pensiero di Nietzsche, ponendo le basi per il suo successivo lavoro filosofico. L'apollineo e il dionisiaco, nella loro tensione costante, rappresentano due forze che, se mantenute in equilibrio, generano quell'impeto creativo e tragico capace di elevare l'esistenza oltre la mera sopravvivenza. Le idee espresse in questo saggio si riflettono nelle sue opere successive, come "Così parlò Zarathustra" e "La gaia scienza", dove continua a esplorare il conflitto tra ragione e istinto.