

teca Einaudi  
fia

*Tragedia*, capolavoro giovanile di Nietzsche e pietra miliare del pensiero filosofico moderno, è anche uno dei libri più complessi, sconosciuti e sottovalutati del filosofo tedesco, che ne prese le distanze nella prefazione del 1886. La sua pubblicazione avrebbe modificato per sempre la concezione del mondo e dell'arte greca. Questa nuova traduzione un'ampia introduzione che riassume i problemi dell'opera, sottolineando i principali problemi interpretativi: l'apollineo e il dionisiaco, la fitta rete di metafore e allusioni, le fonti filologiche, il rapporto complesso con Schopenhauer

e una sezione antologica che comprende passi (molti dei quali inediti) dalle lezioni universitarie del filosofo tedesco, lettere e documenti. *Nascita della tragedia* e i brani più significativi dei libri *La nascita della tragedia*, dai quali risulta tra l'altro come Nietzsche quanto generalmente si pensi alle principali acquisizioni innovative della grande filologia tedesca del suo tempo.

*anni di Basilea: Nietzsche tra filologia e filosofia.* – 2. *Il ritorno di Nietzsche alla discesa alle madri.* – 3. *La guerra franco-prussiana.* – 4. *La tragedia del 1886.* – 5. *Genesi dell'opera.* – 6. *Le principali fonti «filologiche» di Nietzsche: Müller, Paul Yorck von Wartenburg, Jacob Bernays.* – 7. *La nascita della tragedia e Feuerbach.* – 8. *Apollineo e dionisiaco.* – 9. *La cultura greca, l'inconscio e la morte della tragedia.* – 10. *La filosofia di Nietzsche e il contrasto della volontà.* – 11. *Il rapporto con Wagner.* – 12. *La musica di Wagner (1870): riflessioni sulla teoria della musica.* – 13. *Rinascimento e l'opera italiana.* – 14. *Le reazioni immediate a Nietzsche.* – 15. *Uno sguardo al Novecento.* – Nota al testo e alla prefazione di un'autocritica. – Prefazione per Richard Wagner. – La prefazione del 1886. – Antologia. – Indice dei nomi e dei personaggi.

1844-1900) nel catalogo Einaudi *Le poesie* (2008).

Letteratura tedesca all'Università di Firenze. Su Nietzsche: *Immagine rovesciata. Le letture di Nietzsche* (Marietti, 1992); *Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne* (Einaudi, 1998) e diversi saggi sulla rivista «Nietzsche-Studien».

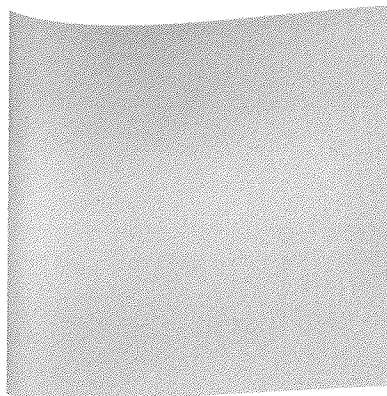
ISBN 978-88-06-19717-9



PBE 464

Nietzsche La nascita della tragedia

Einaudi



# Friedrich Nietzsche La nascita della tragedia

A cura di Vivetta Vivarelli



Piccola Biblioteca Einaudi Classici

Piccola Biblioteca Einaudi  
Nuova serie  
Classici. Filosofia

464

# Friedrich Nietzsche La nascita della tragedia

A cura di Vivetta Vivarelli

Titolo originale *Die Geburt der Tragödie*

© 2009 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Per F. Nietzsche, *Introduzione alla tragedia di Sofocle* (pp. 233-36)

© 2000 su gentile concessione di Cronopio edizioni, Napoli.

Per P. Yorck von Wartenburg, *La catarsi di Aristotele e l'Edipo a Colono di Sofocle* (pp. 265-67) © 2006 su gentile concessione di Bompiani editore, Milano.

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi alla riproduzione dei brani citati nella presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

[www.einaudi.it](http://www.einaudi.it)

ISBN 978-88-06-19717-9

Piccola Biblioteca Einaudi  
Classici. Filosofia

## Indice

p. VII	<i>Introduzione</i> di Vivetta Vivarelli
VII	1. Gli anni di Basilea: Nietzsche tra filologia e filosofia
XIII	2. Il modello del <i>Faust</i> e la discesa alle Madri
XVIII	3. La guerra franco-prussiana
XXI	4. L' <i>Autocritica</i> del 1886
XXIV	5. Genesi dell'opera
XXIX	6. Le principali fonti «filologiche»: Karl Otfried Müller, Paul Yorck von Wartenburg, Jacob Bernays
XXXVII	7. La tragedia greca in Anselm Feuerbach
XLIV	8. Apollineo e dionisiaco
LIII	9. La cultura socratico-alessandrina, l'inconscio e la morte della tragedia
LVII	10. La filosofia di Schopenhauer e il «contrasto della volontà»
LXIV	11. Il rapporto con Wagner
LXVII	12. La <i>Beethoven-Festschrift</i> di Wagner (1870): riflessioni sulla teoria della musica
LXXI	13. La musica del Rinascimento e l'opera italiana
LXXIV	14. Le reazioni immediate e l'attacco di Wilamowitz
LXXXI	15. Uno sguardo al Novecento
LXXXVII	Nota al testo e alla traduzione

## La nascita della tragedia

3	Tentativo di un'autocritica
21	Prefazione per Richard Wagner
23	Capitolo primo
34	Capitolo secondo
40	Capitolo terzo
47	Capitolo quarto
54	Capitolo quinto
63	Capitolo sesto

p. 68	Capitolo settimo
77	Capitolo ottavo
87	Capitolo nono
98	Capitolo decimo
105	Capitolo undicesimo
114	Capitolo dodicesimo
125	Capitolo tredicesimo
131	Capitolo quattordicesimo
139	Capitolo quindicesimo
147	Capitolo sedicesimo
156	Capitolo diciassettesimo
166	Capitolo diciottesimo
173	Capitolo diciannovesimo
187	Capitolo ventesimo
193	Capitolo ventunesimo
205	Capitolo ventiduesimo
213	Capitolo ventitreesimo
220	Capitolo ventiquattresimo
227	Capitolo venticinquesimo
229	<i>Antologia</i>
231	1. F. Nietzsche, <i>I tre tragici greci</i>
232	2. F. Nietzsche, <i>Concezioni estetiche fondamentali</i>
233	3. F. Nietzsche, <i>Introduzione alla tragedia di Sofocle</i> . Lezioni del semestre estivo 1870-71
236	4. F. Nietzsche, <i>I lirici greci</i>
239	5. F. Nietzsche, <i>Storia della letteratura greca</i>
242	6. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 22 aprile 1871
243	7. Lettera di H. Romundt a Nietzsche del luglio 1871
244	8. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 17 luglio 1871
244	9. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 1° agosto 1871
246	10. K. O. Müller, <i>Storia della letteratura greca</i>
250	11. K. O. Müller, <i>I Dori</i>
250	12. A. Feuerbach, <i>L' Apollo vaticano</i>
259	13. J. Bernays, <i>Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sugli effetti della tragedia</i>
265	14. P. Yorck von Wartenburg, <i>La catarsi di Aristotele e l'Edipo a Colono di Sofocle</i>
267	15. R. Wagner, <i>Beethoven</i>
273	16. E. Hanslick, <i>Del bello musicale</i>
279	<i>Indice dei nomi e dei personaggi</i>

## Introduzione\*

Il «Rinascimento» profilatosi in Germania attorno al 1800, a differenza di quelli precedenti avveniva all'inizio del secolo storico; perciò recava in sé la segreta consapevolezza della propria impossibilità.

RICHARD ALEWYN, *Goethe und die Antike*.

1. *Gli anni di Basilea: Nietzsche tra filologia e filosofia.*

All'inizio del 1872, quando questo primo, scandaloso libro di Nietzsche esce presso Ernst Wilhelm Fritsch, che è anche l'editore di Wagner, ha come titolo *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Nella riedizione del 1886, presso lo stesso editore, il titolo diventa *La nascita della tragedia. Oppure: greccità e pessimismo. Nuova edizione col tentativo di un'autocritica*<sup>1</sup>.

Lo spostamento di accento nel titolo, come pure l'aggiunta di un'introduzione «autocritica», in cui Nietzsche prende le distanze dal suo libro «problematico» e dalla sua «metafisica da artisti» e, infine, l'omissione della dedica a Wagner, non sono casuali. Se quest'opera contiene una concezione, quella del dionisiaco, destinata a diventare la chiave e il simbolo della sua filosofia, lo sguardo con cui Nietzsche affronterà molti dei temi contenuti in questo libro, in primo luogo il deprezzamento della scienza e della cultura alessandrina, nel volgere di pochi anni cambierà radicalmente<sup>2</sup>. In *Ecce homo* Nietzsche

\* Ringrazio Lucia Borghese, Dario Borso e Andrea Orsucci per la lettura di questa parte introduttiva e le utili discussioni; Gian Biagio Conte, Guido Paduano per i preziosi suggerimenti su diversi temi qui affrontati.

<sup>1</sup> Non a caso, nella lettera a Fritsch per motivare il suo «tentativo di autocritica» (2 agosto 1886), Nietzsche afferma che il saggio, con la prefazione di *Umano, troppo umano* «rappresenta un'autentica chiarificazione di se stesso» e la migliore preparazione per il suo «figlio temerario» *Zarathustra*.

<sup>2</sup> La scelta editoriale di M. Montinari (cfr. F. NIETZSCHE, in *Opere*, vol. III/1, Adelphi, Milano 1972) di anteporre il *Tentativo di autocritica* come nell'edizione del 1886, permette al lettore di misurare subito la distanza tra le due posizioni di Nietzsche.

arriverà persino a dire che questo libro «ha un ripugnante odore hegeliano»<sup>3</sup>. Il distacco tra l'introduzione «autocritica» e la *Nascita della tragedia* si misura anche nello stile: tanto il tono del libro è perentorio, persuaso e persuasivo, tanto quello dell'*Autocritica* è interrogativo nel suo affastellarsi di domande<sup>4</sup>.

Il libro in cui Nietzsche nasce come filosofo<sup>5</sup> fa saltare tutte le convenzioni dei trattati scientifici o filologici tradizionali. Tuttavia la coppia concettuale che è al centro di questo libro, la polarità tra apollineo e dionisiaco, ha esercitato nei decenni successivi un'influenza più o meno sotterranea sulla filologia tedesca e anglosassone, oltre a segnare durevolmente le indagini estetiche, la storia della cultura e gran parte della letteratura tedesca e non solo tedesca del Novecento<sup>6</sup>.

Quella che il suo maestro Ritschl definisce nel proprio diario una «stravaganza geniale» rappresenta in realtà una tappa fondamentale nella vicenda biografica di Nietzsche: in quest'opera il giovane professore di Filologia classica all'Università di Basilea dichiara pubblicamente la propria vocazione filosofica, maturata dopo un sofferto

<sup>3</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo* (in *Opere*, vol. VI/3, p. 319). La spiegazione di questa frase è nelle righe successive: «Un'idea [...] tradotta in metafisica; la storia stessa vista come lo sviluppo di quest'idea; l'opposizione risolta [aufgehoben è termine hegeliano] in unità nella tragedia».

<sup>4</sup> Nel primo paragrafo di *Al di là del bene e del male* la stessa «volontà di verità» dei filosofi non è che «un convegno di interrogazioni e punti interrogativi».

<sup>5</sup> Salta agli occhi l'assenza di qualsiasi nota esplicativa, per quanto – come si vedrà nel commento – Nietzsche per lo più si appoggiò scupolosamente alle acquisizioni dei più noti filologi contemporanei. Colli considerava quest'opera la più difficile e «mistica» di Nietzsche (cfr. *Opere*, vol. III/1, p. 462).

<sup>6</sup> Cfr. B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen & Goverts, Hamburg 1946 [trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963, p. 174]: «Il giovanile scritto di Nietzsche ha avuto grande influenza sulle indagini estetiche delle due ultime generazioni [...]». Cfr. inoltre B. VON REIBNITZ, *Ein Kommentar zu F. Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«* (Kap. 1-12), Metzler, Stuttgart 1992, pp. 1 sgg. Sull'influenza della *Nascita della tragedia* su storici e filologi anglosassoni, ma per quanto riguarda la Germania anche su Walter Otto e Aby Warburg, cfr. la voce di A. Orsucci «Alphilologie» in H. OTTMANN (a cura di), *Nietzsche Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2000, pp. 428-29.

travaglio intellettuale. La tensione irrisolta tra la propria formazione e professione di filologo classico e quello che invece considera il suo «vero compito», ovvero la filosofia<sup>7</sup>, lo aveva spinto, all'inizio del 1871, al tentativo infruttuoso di passare alla cattedra di Filosofia. Nella proloquio che il giovane professore tiene all'Università di Basilea, l'affermazione che ogni «attività filologica deve essere collocata e racchiusa entro una concezione filosofica del mondo» appare già una dichiarazione d'intenti<sup>8</sup>. Tuttavia è soprattutto un'osservazione scritta qualche anno più tardi, nel 1875, a gettare una luce particolare su quello che Nietzsche rimprovera alla filologia del suo tempo: l'assenza di filologi-poeti<sup>9</sup> come nel loro secolo furono Goethe e Leopardi<sup>10</sup>. Leopardi in particolare appare a Nietzsche «l'ideale moderno di un filologo»<sup>11</sup>. Nietzsche non riesce ad accontentarsi di una filologia che si ponga solo come rigoroso metodo scientifico, sganciato da progetti pedagogici di più ampia portata e da aspirazioni che coinvolgano la sfera personale e generalmente umana. Già in una lettera all'amico Deussen del 2 giugno 1868 confessava che tra i filologi è rarissima «la capacità, così bella, di entusiasinarsi»<sup>12</sup>.

Il motivo principale per cui la prima opera di Nietzsche provoca sconcerto e irritazione tra i filologi è che si tratta di una sintesi tanto geniale quanto temeraria di prospettive diverse e apparentemente inconciliabili: quella filologica, quella filosofica e quella musicale. Seguendo un suo programma educativo di intervento di-

<sup>7</sup> Cfr. la lettera a Wilhelm Vischer-Bilfinger del gennaio 1871, in EP, vol. II, pp. 167 sgg.

<sup>8</sup> KGW, vol. II/1, pp. 268 sgg. Per l'edizione italiana cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filologici (1867-1869)*, Omero e la filologia classica, a cura di G. Campioni e F. Gerratana, Adelphi, Milano 1993, p. 245.

<sup>9</sup> Cfr. gli appunti preparatori a *Noi filologi*, in particolare 5[17], in *Opere*, vol. IV/1, p. 114. L'espressione «poeta-filologo» nella *Civiltà del Rinascimento* di Burckhardt è riferita agli umanisti italiani. Cfr. S. BARBERA, *F. Nietzsche dal mito alla tradizione*, in «Belfagor», 2003, fasc. 4, n. 346, p. 415.

<sup>10</sup> Cfr. 5[17], in *Opere*, vol. IV/1, p. 114.

<sup>11</sup> Cfr. 3[23], *ibid.*, pp. 93-94.

<sup>12</sup> EP, vol. I, p. 590.

retto sulla cultura, enunciato in vari scritti di questo periodo, Nietzsche innesta le sue competenze di filologo classico nella considerazione filosofica di problemi che partono dall'antichità classica per investire il presente. E così in questo testo, che avrebbe dovuto essere in primo luogo un'indagine sulla greicità, si congiungono istanze diverse ed elementi eterogenei quali lo strumentario del filologo, la terminologia schopenhaueriana e l'utopia musicale wagneriana. Nietzsche ne è consapevole allorché, il 20 aprile 1871, presenta a un editore un primo abbozzo della *Nascita della tragedia*<sup>13</sup>:

[...] cerco di spiegare la tragedia greca in un modo del tutto nuovo, perché per intanto evito completamente ogni trattazione filologica della questione e tengo d'occhio soltanto il problema estetico. Ma il compito essenziale che mi propongo è quello di illuminare Richard Wagner, il più singolare mistero del nostro tempo, nel suo rapporto con la tragedia greca.

La tendenza a far confluire discipline diverse viene dichiarata in una lettera a Erwin Rohde del febbraio 1870: «Ora, dentro di me, scienza, arte e filosofia stanno crescendo insieme così tanto, che prima o poi partorirò certamente un centauro»<sup>14</sup>. Nietzsche ha ben chiaro il problema che il suo libro avrebbe rappresentato per i diversi destinatari quando il 23 novembre 1871 scrive, ancora a Rohde: «Temo sempre che i filologi a causa della musica, i musicisti a causa della filologia, i filosofi a causa della musica e della filologia non lo vogliono leggere».

<sup>13</sup> Il manoscritto si intitolava *Musica e tragedia*, nuovo titolo di *Origine e scopo della tragedia*. Cfr. EP, vol. II, pp. 185-86. Sulla genesi dell'opera cfr. *Opere*, vol. III/1, pp. 500 sgg.

<sup>14</sup> Cfr. EP, vol. II, p. 92. Nietzsche ha probabilmente in mente gli esseri ibridi descritti all'inizio della *Ars poetica* di Orazio. Nella prolusione tenuta all'Università di Basilea, *Omero e la filologia classica*, Nietzsche definisce la filologia stessa «uno strano centauro», dato che «mira, con forza immensa, ma con ciclopica lentezza, a colmare l'abisso tra antichità ideale [...] e antichità reale» (ovvero tra gli antichi come ce li rappresentiamo oggi e come invece erano realmente); inoltre è essa stessa «un po' storia, un po' scienza, un po' estetica» (KGW, vol. II/1, p. 253). Per l'edizione italiana cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filologici* cit., p. 225.

Un tema come quello delle origini della tragedia greca, se fosse rimasto confinato nell'ambito della filologia classica, sarebbe stato visto e accolto come il coronamento di quegli studi in cui il giovane professore aveva già dato eccellenti prove. Occorre tuttavia considerare che la riflessione sulla tragedia in Germania aveva per tradizione una portata più ampia, in quanto a partire da Lessing, e poi per tutto il romanticismo tedesco, il confronto con il dramma antico e la teoria aristotelica veniva a innestarsi in un programma di rinnovamento della cultura nazionale. Nietzsche si inserisce in questa tradizione, accostandosi al mondo antico con tutto l'impeto, le speranze e l'entusiasmo che hanno destato in lui l'amicizia con Wagner e il comune progetto di rinnovamento della cultura tedesca attraverso il mito. Nietzsche spera che Wagner possa portare a compimento la profezia hölderliniana di un risveglio dell'antica Grecia nella Germania del presente<sup>15</sup>.

Per riuscire a collocare *La nascita della tragedia* all'interno del percorso filosofico del suo autore, ma anche per comprendere le reazioni discordi che suscita al suo apparire, occorre dunque ricercarne i presupposti nella storia personale di Nietzsche. In questi anni cruciali, Nietzsche subisce infatti l'influenza incrociata di due maestri che, per così dire, se ne contendono l'anima: Richard Wagner e il suo maestro di filologia classica, Friedrich Ritschl. Sono in certo qual modo due figure paterne (Ritschl era nato nel 1806, mentre Wagner, nato nel 1813, aveva la stessa età del padre di Nietzsche)<sup>16</sup>, e rappresentano istanze in conflitto tra loro, anche se Nietzsche cerca per il momento di comporle e di farle coesi-

<sup>15</sup> Cfr. la citazione della poesia di Hölderlin *Gesang des Deutschen* (*Canto del tedesco*) nella lettera di compleanno a Wagner del 24 maggio 1875 e 27[79]. Cfr. S. BARBERA, *F. Nietzsche dal mito alla tradizione* cit., p. 414. Di Hölderlin, Nietzsche citerà anche passi delle lettere al fratellastro, come quella sugli antichi Greci, nel frammento 29[107] del 1873.

<sup>16</sup> Nietzsche aveva perso il padre, pastore protestante in un piccolo paese della Sassonia prussiana, all'età di cinque anni.

stere dentro di sé. Se l'amicizia con Wagner, cui Nietzsche dedica la *Nascita della tragedia*, è un capitolo noto e ampiamente dibattuto, il rapporto con il «venerato maestro» Ritschl e il suo rigoroso metodo storico-critico, è stato meno analizzato, pur avendo segnato profondamente e in maniera indelebile il giovane studente di filologia<sup>17</sup>.

A complicare e ad arricchire il quadro delle grandi personalità che, negli anni che precedono o accompagnano la *Nascita della tragedia*, esercitano un'influenza decisiva su Nietzsche, occorre aggiungere una grande figura di storico, Jakob Burckhardt, nato nel 1818, colui al quale Nietzsche avrebbe indirizzato l'ultimo biglietto della follia, il 6 gennaio 1889. Nietzsche segue alcune conferenze e un corso sullo studio della storia che Burckhardt tiene nell'autunno 1870. Dello storico basileense e della sua concezione schopenhaueriana della storia Nietzsche parla con entusiasmo nelle lettere di questo periodo<sup>18</sup>. In una lettera a Rohde del dicembre 1871

<sup>17</sup> Ritschl era stato a Bonn collega e amico personale di A. W. Schlegel, che gli scrisse anche alcune lettere. Secondo Mazzino Montinari, l'influenza che Ritschl esercitò sul giovane allievo si poteva paragonare solo a quella di Wagner. Cfr. M. MONTINARI, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Ubaldini, Roma 1975, p. 42 (nuova edizione *Che cosa ha detto Nietzsche*, Adelphi, Milano 1999). Per caso fu proprio la moglie di Ritschl ad attirare l'attenzione di Wagner sul brillante allievo del marito, rivelandogli che il canto dei *Maestri cantori* le era già noto tramite Nietzsche. Su Ritschl e la sua scuola cfr. CH. BENNE, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, de Gruyter, Berlin - New York 2005.

<sup>18</sup> A Gersdorff il 7 novembre 1870: «Ieri sera ho provato un godimento che ti augurerei più di ogni altra cosa. Jacob Burckhardt ha tenuto un discorso improvvisato sulla grandezza nella storia completamente nel nostro modo di pensare e di sentire». Cfr. EP, vol. II, p. 149. La conferenza fu pubblicata come capitolo V in J. BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [trad. it. *Considerazioni sulla storia universale*, SE, Milano 1990]. A Rohde il 23 novembre 1870, tra le cose piacevoli che gli sono successe racconta: «Jacob Burckhardt fa lezione ogni settimana sullo studio della storia, secondo lo spirito di Schopenhauer - un bel ritornello ma raro! Ed io seguì le sue lezioni» (*ibid.*, p. 153). Rohde gli scrive: «Ti invidio il corso di Burckhardt, giacché, se esiste uno spirito specificamente storico è proprio lui. Vi è un modo di vedere storicamente le cose: [...] proprio l'arte di non scottorare con "idee fondamentali", bensì riconoscere, pensando per via intuitiva, l'essere e l'agire dei tempi passati non nel modo in cui l'illuminato secolo XIX lo conosce, bensì come allora la gente si muoveva e viveva: questa è la suprema arte dello storico» (M. MONTINARI, commento a F. NIETZSCHE, *Lettere a Erwin Rohde*, Boringhieri, Torino 1959, p. 289).

confessa all'amico che con Burckhardt parla molto della Grecia. Sia Wagner sia Burckhardt, come del resto quasi tutti gli amici di Nietzsche, erano convinti schopenhaueriani. Però Burckhardt era risolutamente avverso a Wagner. E con questi tre nomi e quello che ciascuno di essi rappresentava per Nietzsche, abbiamo già gli elementi cardine senza cui l'intera filosofia di Nietzsche non sarebbe pensabile: la filologia, l'arte o la musica, la storia<sup>19</sup>.

## 2. Il modello del «Faust» e la discesa alle Madri.

Quali erano realmente le intenzioni e i fini che Nietzsche perseguiva con il suo scritto sulla tragedia antica? Può esser utile cercare di comprendere meglio il rapporto di Nietzsche con la filologia e l'antichità classica negli anni in cui si forma come filologo in prestigiose università tedesche: a Bonn (1864-65), a Lipsia (1865-1867), dove aveva seguito il suo maestro Ritschl e, infine, a Basilea, dove viene chiamato il 12 febbraio 1869, appena venticinquenne, come professore di Filologia classica. Un aiuto per ricostruire le aspettative, gli entusiasmi, le speranze e le frustrazioni del giovane filologo, che sente maturare in sé la vocazione filosofica, sono le lettere che scambia con gli amici più cari, in primo luogo Erwin Rohde. Non è un caso che Nietzsche si apra a questi problemi con il filologo classico suo coetaneo, conosciuto a Lipsia, anche lui schopenhaueriano

<sup>19</sup> Nella sua Introduzione al *Carteggio Nietzsche-Burckhardt* (Boringhieri, Torino 1961, p. 8), Montinari descrive il Nietzsche di quegli anni, con il suo contorno di amici e figure paterne: «Ricordiamocelo com'era allora, tra il venticinquesimo e il trentesimo anno della sua vita: egli ci offre lo spettacolo di una giovinezza ancora intatta (vorremmo dire indifesa) nei suoi entusiasmi, nel suo desiderio di agire, nella fiducia totale verso gli amici [...] Ma soprattutto viveva allora - e qui Nietzsche aveva dato tutto se stesso - il rapporto con Richard Wagner. Nella riforma wagneriana dell'arte, Nietzsche vide il mezzo efficace di un'azione collettiva per la cultura: tutti i suoi amici erano (e restarono anche dopo la sua rottura con Wagner!) wagneriani. Tutti meno l'antiwagneriano accanito Burckhardt».

e wagneriano<sup>20</sup>. In una lettera dei primi di febbraio del 1868, Nietzsche confessa all'amico che quello che propriamente gli manca nella filologia è «l'elemento creativo nell'indagine letteraria»<sup>21</sup>. Ancora a Rohde, Nietzsche scrive nel dicembre 1871: «Penso che noi due prima o poi dovremo riscaldare e illuminare dal di dentro la storia della filosofia greca, finora così squallida e mummificata»<sup>22</sup>. In un frammento postumo dello stesso periodo, Nietzsche scrive inoltre che l'antichità classica è stata riscoperta a partire dalle sue epoche più tarde, «si tratta ora di liberare dalla sua tomba il VI secolo»<sup>23</sup>.

Seguendo la traccia di alcune metafore che Nietzsche utilizza nelle lettere per descrivere la filologia, possiamo comprendere da una parte quali fossero le riserve nei confronti di questa disciplina, dall'altra i tentativi appassionati di compensare quello che lui avverte come un limite. Troviamo la prima immagine in una lettera che Nietzsche scrive a Rohde il 16 gennaio 1869 per comunicargli la sua chiamata a Basilea: «Volevo scriverti per proporti di studiare insieme chimica, e di gettare la filologia tra gli utensili domestici dei nostri progenitori [...]. Ora il diavolo "destino" mi getta l'esca di una cattedra di filologia»<sup>24</sup>. Nietzsche si diverte a inscenare una situazione faustiana, quella in cui Faust si sente come in un «carcere» nella sua stanzetta angusta, semibuia e polverosa, circondato da libri tarlati, vasi, te-

<sup>20</sup> Secondo M. Montinari Rohde era per Nietzsche «l'amico che egli ha più amato e che rimase per lui, sempre, il simbolo della giovinezza e della speranza di agire tra gli uomini». Cfr. la nota di M. Montinari a F. NIETZSCHE, *Lettere a E. Rohde* cit., p. 11.

<sup>21</sup> Cfr. EP, vol. I, p. 554. Nietzsche in questo periodo stava progettando una «storia degli studi letterari nell'antichità e nell'epoca moderna».

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 244. Al riguardo G. Colli accenna ironicamente ai «modi illeciti, contro il galateo, di trattare l'antichità» nella *Nascita della tragedia*. «L'antichità doveva restare appunto qualcosa di antiquato, di inoffensivo, eventualmente edificante o illustrativo o retorico o dissezionato». G. COLLI, Nota introduttiva a F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972 e 1977, p. XII.

<sup>23</sup> 7[191].

<sup>24</sup> EP, vol. I, p. 667.

che, strumenti accatastati e, per l'appunto «gli utensili domestici dei progenitori» (*Faust*, v. 408). Nelle lettere all'amico Rohde possiamo scorgere più volte il retroscena di questa allusione, se vogliamo ancora faustiano, nella diagnosi ripetuta di quello che manca alla filologia: l'afflato vitale, la capacità di ridestare, fare rivivere un passato mummificato. L'immagine delle suppellettili degli avi<sup>25</sup>, riaffiora in quanto venerazione per il passato nella «considerazione inattuale» sulla storia. Un'altra allusione che collega la filologia alla polvere si scopre in una lettera nella quale Nietzsche esprime alcune sue soddisfazioni in campo filologico ancora con un'immagine tratta dal *Faust* (*Prologo in cielo*, vv. 334-335): «ingoio la polvere allegramente» (a Rohde, 23 novembre 1870). Troviamo però la citazione più significativa in una lettera del 15 dicembre 1870 indirizzata ancora a Rohde, in cui la proposta di creare un'accademia e una comunità artistica claustrale viene accompagnata da un'immagine tratta ancora dal *Faust* (che Nietzsche riprenderà nel capitolo XVIII della *Nascita della tragedia*): «E non dovrei, con la più anelante violenza trarre in vita la forma unica fra tutte?» (v. 7438)<sup>26</sup>. Nietzsche allude al passo in cui Faust, dopo l'iniziazione «orfica» della discesa alle Madri, si appresta con l'aiuto di Mefistofele a far rivivere la figura più seducente dell'antichità e del mito: Elena<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/1, p. 280, dove l'immagine goethiana è resa con «patrimonio ancestrale», che finisce per «possedere l'anima».

<sup>26</sup> EP, vol. II, p. 160; cfr. anche 5[1].

<sup>27</sup> In questa scena Goethe non si risparmia un'allusione ironica alla pedanteria dei filologi (vv. 7427 sgg.). Appena un anno prima Nietzsche si era invece divertito a motteggiare Faust come cattivo filologo e a prendere le difese del suo servitore Wagner, cultore delle pergamene e delle polverose testimonianze del passato; in una lettera a Deussen (settembre 1868) definiva quest'ultimo «il santo sbeffeggiato della filologia». Inoltre, parlando di Trasillo, l'astronomo di corte di Tiberio, Nietzsche lo definiva «una natura faustiana» per il suo disprezzo della filologia e della pergamena (cfr. *Faust*, vv. 566 sgg.); definiva poi «raccapricciante» il modo in cui Faust tratta l'inizio del prologo di Giovanni (vv. 1220-37). Cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filologici* cit., pp. 119-20.

Nelle lettere a Rohde e nei frammenti che accompagnano la stesura della *Nascita della tragedia*, Nietzsche sembra volersi cimentare a sua volta nell'impresa faustiana di far rivivere il passato, attraverso una goethiana «discesa alle Madri» rappresentata dalla musica di Wagner<sup>28</sup>. Tale percorso iniziatico dovrebbe condurlo a un miracoloso risveglio e a una rinascita dell'antichità ellenica. Un modello sono gli Italiani del Rinascimento, come Nietzsche riconosce nell'«Inattuale» sulla storia: «Un tale senso e impulso guidò gli Italiani del Rinascimento e risvegliò nei loro poeti l'antico genio italico a una "nuova meravigliosa risonanza dell'antichissimo arpeggio"», come dice Jacob Burckhardt<sup>29</sup>. Ancora nelle lettere Nietzsche dichiara di credere in un «risveglio dell'antichità ellenica»<sup>30</sup> quali i nostri padri non hanno neppure sognato; ma per questo non bastano i «terreni da pascolo ormai disseccati della filologia»<sup>31</sup>. A Rohde confessa di vivere, rispetto alla filologia, in un'estraneazione che in qualche modo prelude alla trasformazione in filosofo e forse anche in poeta (29 marzo 1871)<sup>32</sup>. È questa la chiave dell'operazione che Nietzsche intende compiere con la sua prima entrata in scena filosofica: cerca strade nuove per pervenire all'«intuizione» del mondo antico e sondarne i misteri attraverso un percorso più intuitivo che logico; queste strade sono per l'appunto la mu-

<sup>28</sup> Cfr. 5[3]: «Non dobbiamo paventare alcun abisso della visione per ritrovare la tragedia presso le sue Madri; queste Madri sono: vaneggiamento, volontà, sventura [in tedesco *Wahn, Wille, Webe*]». Cfr. la fine del capitolo xx e la nota relativa.

<sup>29</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/1, p. 281.

<sup>30</sup> «Il risveglio [*Wiedererweckung*] dell'antichità» era il titolo della terza parte della *Civiltà del Rinascimento in Italia* di J. Burckhardt (BN). Nel capitolo II di questa terza sezione, il risveglio dei morti appare simboleggiato dalla voce, diffusa nell'aprile 1485, che fosse stato ritrovato intatto, in un sarcofago antico, il cadavere di Giulia, figlia di Claudio, talmente bella da dare inizio a un autentico pellegrinaggio, sino a che le spoglie non furono fatte sparire per intervento del papa.

<sup>31</sup> Cfr. la lettera del 14 luglio 1871 a Richard Meister, dell'associazione filologica di Lipsia, in EP, vol. II, p. 201.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 182.

sica di Wagner e la filosofia di Schopenhauer, il tripode goethiano che accompagnerà Nietzsche nella sua discesa alle Madri<sup>33</sup>.

Ed è così che gli amici più cari avvertono l'impresa di Nietzsche: sembra loro di discendere, accompagnati da lui, nell'«oscurità purpurea» di un mondo remoto (Rohde a Nietzsche, 17 luglio 1871)<sup>34</sup>.

Un'altra immagine, presente nelle lettere di questo periodo, acquista un valore particolare se la si confronta<sup>35</sup> con l'uso che Nietzsche ne farà appena pochi anni più tardi. In una lettera a Rohde del 20 novembre 1868 Nietzsche paragona «la genia filologica dei nostri giorni» alle talpe e il loro lavoro a un «affaccendarsi da talpe – le cavità mascellari rigonfie, gli occhi ciechi, – contenti di essersi accaparrate un verme catturato e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita [...]»<sup>36</sup>. L'immagine delle «talpe» filologiche, di «quella genia

<sup>33</sup> Questa concezione di un possibile, magico risveglio della Grecia arcaica sarà uno degli obiettivi polemici di Wilamowitz nella sua stroncatura del libro di Nietzsche. Eppure lo stesso Wilamowitz, in una lezione tenuta a Oxford nel 1902, alludendo al rituale della *nekylia* omerica, sembra porsi nel solco aperto da Nietzsche quando afferma che il compito del filologo è di infondere vita e sangue ai fantasmi dell'antichità: «Noi sappiamo che i fantasmi non possono parlare finché non hanno bevuto sangue; e gli spiriti che noi evochiamo esigono il sangue dei nostri cuori». Cfr. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge - London - New York 1981, p. 102. Gli autori tra l'altro collegano l'immagine di questo brano all'aforisma 126 di *Opinioni e sentenze diverse* di Nietzsche: «Solo il nostro sangue fa sì che esse [le anime dei maestri antichi] ci parlino».

<sup>34</sup> Rohde scrive a proposito della conferenza su Socrate: «Ecco la via giusta per immergersi in modo davvero filosofico in quei mirabili procedimenti della nascita della più misteriosa delle arti, davanti alla quale noi epigoni non proviamo più un θαύμα particolare. Provo un sentimento gioioso a immergermi, guidato da te, in questa purpurea oscurità» (Cfr. M. MONTINARI, commento a F. NIETZSCHE, *Lettere a Erwin Rohde* cit., p. 291). L'immagine verrà ripresa da Rohde nella sua recensione al libro di Nietzsche sulla «Norddeutsche allgemeine Zeitung» del 26 maggio 1872: «[...] così nelle ore di distacco dalla luce rasserenante l'anima scende nella purpurea oscurità dalla quale il mondo fenomenico nell'oscillante chiarore si leva come un riflesso illusorio». Cfr. F. SERPA (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Sansoni, Firenze 1972, p. 201.

<sup>35</sup> Cfr. CH. BENNE, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie* cit., pp. 140 sgg.

<sup>36</sup> EP, vol. II, pp. 651-52.

che inghiotte polvere *ex professo*» ricompare nella proloquio *Omero e la filologia classica*<sup>37</sup>. Ma nella prefazione ad *Aurora* (scritta insieme al *Tentativo di autocritica* nel 1886), la metafora del filologo-talpa acquista una connotazione positiva e la situazione che abbiamo appena descritto appare capovolta. Invece di utilizzare la filosofia e la musica del presente per analizzare il mondo antico (come farà anche con Schopenhauer nelle lezioni sui filosofi preplatonici)<sup>38</sup>, Nietzsche utilizza gli strumenti del filologo classico per indagare il presente. Per descrivere questo intento, Nietzsche raffigura se stesso come «talpa filologica», Trifonio, essere sotterraneo che scava gallerie per scalzare alla radice costruzioni metafisiche e pregiudizi morali.

### 3. La guerra franco-prussiana.

Occorre infine gettare uno sguardo all'epoca storica in cui viene progettata e scritta la *Nascita della tragedia*. Uno dei testi preparatori, ovvero *La visione dionisiaca del mondo*, secondo quanto Nietzsche racconta all'amico Rohde, lo stava scrivendo per «tranquillizzarsi di fronte all'irruzione di un temporale» (27 novembre 1870). Il temporale era la guerra franco-prussiana, scoppiata nel luglio 1870, sulla quale Nietzsche si era già espresso in una lettera scritta a luglio: «Qui un tremendo colpo di fulmine: è stata dichiarata la guerra franco-tedesca, e tutta la nostra logora cultura precipita fra le braccia del demone più spaventoso»<sup>39</sup>. La preoccupazione per le sorti della cultura, tedesca e non solo tedesca, percorre tutti gli scritti di questo periodo, il carteggio con Rohde e con Gersdorff, fino a culminare nel profon-

do turbamento provato quando gli giunge la falsa notizia dell'incendio del Louvre durante la Comune di Parigi: «Quando seppi dell'incendio di Parigi, fui per alcuni giorni completamente distrutto dai dubbi e sopraffatto dalle lacrime» (a Gersdorff, 21 giugno 1871)<sup>40</sup>. Tale preoccupazione sovrasta i moderati sentimenti nazionalistici, che lo spingono a partecipare alla guerra come infermiere e che in ogni caso durano poco.

Già nel mese di novembre Nietzsche considera «l'odierna Prussia molto pericolosa per la cultura» (a Gersdorff, 7 novembre). E tuttavia Nietzsche sembra tenere al collegamento anche simbolico del suo primo scritto con un teatro di guerra. Fin dall'inizio dell'*Autocritica* troviamo una stilizzazione di se stesso che non appare casuale: Nietzsche sottolinea che quest'opera venne concepita durante e «nonostante» la congiuntura storica della guerra franco-prussiana. Mentre infuriava la battaglia di Wörth<sup>41</sup>, lui se ne stava da qualche parte in un angolo delle Alpi, immerso nei suoi enigmi ad almanaccare sui Greci. Poco dopo avrebbe proseguito le sue riflessioni sulla pretesa serenità dei Greci, lavorando come infermiere sotto le mura di Metz<sup>42</sup>. Il richiamo voluto, anche se non esplicitato, è a un precedente illustre: si tratta ancora una volta di Goethe, che ottant'anni prima, durante le campagne militari contro la Francia rivoluzionaria, si isolava in se stesso immergendosi nei suoi studi di scienza naturale, teoria dei colori e anatomia comparata, aggrappandosi «come a una trave durante un naufragio» (1790).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>41</sup> La battaglia di Wörth, che ebbe luogo nell'agosto del 1870, si concluse con la sconfitta dei Francesi.

<sup>42</sup> In realtà Nietzsche, in questo periodo, prestava la sua opera come infermiere volontario, dato che aveva ottenuto un congedo dall'Università di Basilea per assolvere al suo dovere di soldato tedesco (dal 1869, anno della sua chiamata come professore universitario a Basilea, non era più cittadino prussiano), ma aveva l'obbligo di non arruolarsi per via della neutralità svizzera (a Gersdorff, 20 ottobre 1870). Al fronte, Nietzsche si ammalò di dissenteria e difterite. Al riguardo cfr. i frammenti postumi 4[1-5] in F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi (1869-1871)*, Adelphi, Milano 1989, vol. I, pp. 111 sgg.

<sup>37</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filosofici cit.*, p. 221.

<sup>38</sup> Sulle maschere schopenhaueriane dei filosofi preplatonici cfr. P. D'IO-RIG, Introduzione a F. NIETZSCHE, *Les philosophes préplatoniciens*, éditions de l'éclat, Paris 1994, pp. 22 sgg.

<sup>39</sup> EP, vol. II, p. 125.

Le lettere di questo periodo ci mostrano in realtà un Nietzsche molto provato di fronte alla realtà della guerra e lontano da tale immagine stilizzata: «Questa lettera reca il ricordo di quel campo di battaglia [Wörth] orrendamente devastato, disseminato di innumerevoli tristi resti, emanante un forte lezzo di cadaveri» (alla madre, 28 agosto 1870)<sup>43</sup>; «Mi sono inoltrato fino alle vicinanze di Metz, e di là ho accompagnato un carico di feriti a Karlsruhe. Durante il viaggio, date le terribili condizioni di salute di tutti i miei malati, per il continuo bendare le loro ferite in parte incancrenite, per il fatto di dormire in carri bestiame sulla paglia nella quale giacevano sei feriti gravi, mi sono preso i germi della disenteria» (alla madre, 11 settembre 1870). In una lettera del 19 ottobre (a Wilhelm Vischer) Nietzsche, ormai convalescente a Naumburg, confessa: «Ho cercato rifugio nella scienza da tutte le immagini terribili che ho visto nel mio viaggio»<sup>44</sup>.

Quelle che chiama «le sue elucubrazioni sui Greci» erano iniziate prima della guerra, ovvero negli ultimi mesi trascorsi a Lipsia nell'inverno 1868-69, e soprattutto nell'autunno del 1869, con la preparazione di due conferenze: *Il dramma musicale greco e Socrate e la tragedia*. Forse è vero che Nietzsche continua le sue riflessioni sui Greci nei mesi di guerra, anche perché, nell'ottobre dello stesso anno, conclude uno scritto filologico sul mitico agone tra Omero ed Esiodo<sup>45</sup>. Inoltre in una lettera a Gersdorff del 12 dicembre 1870, in cui prende apertamente le distanze dal militarismo prussiano («ma quali nemici della nostra fede crescono ora sul suolo insanguinato di questa guerra!»), Nietzsche si di-

<sup>43</sup> EP, vol. II, p. 132.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>45</sup> Cfr. le lettere a Friedrich Ritschl del 12 luglio 1870 e a Wilhelm Vischer-Bilfinger del 19 ottobre 1870. Su questo scritto (*Der Florentinischer Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihr Wettkampf*, 3-5, in «Rheinisches Museum für Philologie», XXVIII, 1873, pp. 211-49), cui lavora a più riprese fin dal 1867, cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filosofici* cit., p. 289.

chiara persuaso che «sotto l'eccesso del dolore e delle atrocità sbocci qua e là il fiore notturno della conoscenza»<sup>46</sup>. Poco più di un anno dopo, alla grande tragedia dei Greci, come all'arte in generale, viene riconosciuto il compito di gettare uno sguardo negli abissi dell'esistenza, ma questo sguardo, in quanto trasfigurato dall'arte, contiene in sé un principio salvifico, permette il superamento del pessimismo e, per questo tramite, la vita stessa.

#### 4. L'«Autocritica» del 1886.

Nel suo *Tentativo di un'autocritica*, Nietzsche prende le distanze dal proprio libro più complesso, rammaricandosi di avere usato un linguaggio non suo per intuizioni nuove e personali. Già il primo paragrafo si presenta come una successione incalzante di domande (più di trenta), a indicare che la questione affrontata da Nietzsche con giovanile avventatezza era una sorta di toro, un dilemma cornuto difficile da afferrare. Come spiega chiaramente in un frammento del 1885, il tono era «mascherato» ed «erudito» e tuttavia Nietzsche stesso non era «sufficientemente erudito» per dischiudere con il dionisiaco «una prospettiva nuova a generazioni di filologi»<sup>47</sup>. La prospettiva da cui Nietzsche guarda alla sua opera giovanile, romantica e wagneriana, è ormai in primo luogo psicologica e fisiologica. Nietzsche rinnega il sacrificio di sé e della propria autonomia di pensiero alla venerazione di Schopenhauer e Wagner; respinge il tono insopportabile ed enfatico, riconosce che avrebbe dovuto dire le stesse cose da poeta, o quanto meno da filologo. Tuttavia, quando parla di quest'opera come frutto del suo romanticismo giovanile, vi legge retrospettivamen-

<sup>46</sup> EP, vol. II, p. 156. Nietzsche ha forse in mente l'amato *Manfred* di Byron e il suo *Sorrow is knowledge* («dolore è conoscenza»: atto I, scena 1, v. 9).

<sup>47</sup> 34[4], in *Opere*, vol. VII/3, p. 104.

te e criticamente i segni di quel giovanile entusiasmo, l'intemperanza, ma anche la speranza. Per questo difende alcune intuizioni che costituiranno dei punti fermi nella sua filosofia.

1) Innanzitutto il problema della scienza: Nietzsche sa bene che l'aver equiparato la scienza socratica al positivismo del XIX secolo è stata un'operazione antistorica e, per certi versi, arbitraria. Tuttavia rivendica di avere precocemente intuito un carattere della scienza che negli anni Ottanta, anche sulla scorta di letture come Ernst Mach e Richard Avenarius, avverte sempre più come ottimistico, rassicurante, democratico<sup>48</sup>.

2) Si può accedere ai Greci solo attraverso il dionisiaco. Il mondo greco è molto più nascosto ed estraneo di quanto non pensino i dotti<sup>49</sup>.

3) Sa di avere contraddetto e negato la concezione religiosa e morale del mondo attraverso la metafisica dell'arte (cui peraltro non crede più) e l'idea «sconveniente» che l'esistenza del mondo può essere giustificata solo in quanto fenomeno estetico<sup>50</sup>.

4) La prospettiva fisiologica lo porta a intravedere l'inizio della decadenza in quella che generalmente si considera l'età aurea, l'epoca più splendida dei Greci, l'età di Pericle: la spia è per Nietzsche proprio la famosa orazione funebre di Pericle, nella quale questi rivendica con orgoglio il diritto degli Ateniesi al lusso e alla felicità (Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, II, 38). Questo sembra a Nietzsche un sintomo di disagio, malinconia, sofferenza, in breve di decadimento. In *Umano, troppo umano* descriverà la visione ottimistica di Pericle come il rosso del tramonto prima della notte<sup>51</sup>. La «questione

<sup>48</sup> Ad esempio in 14[22], un frammento del 1888 sulla *Nascita della tragedia*, Nietzsche definisce la scienza «ottimistica, dato che crede alla logica». Cfr. *Opere*, vol. VIII/3, p. 19.

<sup>49</sup> 34[4], *ibid.*, vol. VII/3, p. 104.

<sup>50</sup> Per questo la *Nascita della tragedia* parve a Rohde una grande «cosmodicea». Cfr. la lettera di Rohde a Nietzsche del 6 febbraio 1872 (KGB, vol. II, p. 534).

<sup>51</sup> Cfr. aforisma 474 in *Opere*, vol. IV/2, p. 262.

di fondo» in questa prospettiva fisiologica è «il rapporto dei Greci con il dolore», «il loro grado di sensibilità». Nietzsche esprime l'ipotesi che la percezione del dolore sia cambiata con il tempo e fosse diversa nella Grecia più antica, in cui si aveva la «buona volontà di pessimismo» e di mito tragico. La tragedia come rappresentazione della sofferenza dionisiaca era espressione di esuberanza vitale, come scrive ancora nel *Crepuscolo degli idoli*: «Nella dottrina misterica il dolore è sacro: i dolori della partoriente santificano il dolore» (*Cosa devo agli antichi*, par. 4). Nel momento in cui la sofferenza non ha più la sanzione religiosa del dionisiaco e si cerca di esorcizzarlo con la rosea visione dell'ottimismo, inizia la *décadence*, l'impovertimento vitale anche nel mondo greco.

Infine rimarca con decisione quanto la propria interpretazione della tragedia fosse diametralmente opposta alla concezione schopenhaueriana dell'arte tragica come invito alla rassegnazione; ma ci tiene anche a distinguere il proprio romanticismo giovanile da quello dei moderni romantici pessimisti, nonostante la comune avversione per la contemporaneità. Una frase che gli rivolgono i suoi intellocutori immaginari («Non è proprio la stessa professione di fede dei romantici del 1830, sotto la maschera del pessimismo del 1850?») può essere chiarita da un frammento in cui Nietzsche accenna a quella tipica trasformazione, di cui l'esempio più chiaro sono Flaubert per i Francesi<sup>52</sup> e Wagner per i Tedeschi: tra il 1830 e il 1850 (dunque tra l'entusiasmo per la Rivoluzione di luglio e la delusione per il fallimento di quella del 1848) «la fede romantica nell'amore si trasforma nella brama del nulla»<sup>53</sup>. La sua opera prima è comunque lontana da un romanticismo che tende a ribaltarsi in nichilismo o a cercare prospettive consolatorie; mentre i suoi giovani interlocutori tardoromantici rischiano, co-

<sup>52</sup> Bourget nel suo saggio su Flaubert (*Essais de psychologie contemporaine*) aveva definito Flaubert «nichilista affamato d'assoluto».

<sup>53</sup> Cfr. 5[50] e 7[7] in *Opere*, vol. VIII/1, pp. 190 e 273.

me i loro progenitori, di venire consolati tra le braccia del cristianesimo. L'invito alla danza e al riso di Zarathustra, con la sua corona di rose al posto di quella di spine, appare un'esortazione in senso contrario e, insieme, una chiara allusione al fatto che già la prima opera di Nietzsche, attraverso il dionisiaco come affermazione dell'esistenza, prefigura l'insegnamento di Zarathustra.

### 5. *Genesis dell'opera.*

Non è facile limitare a un periodo preciso della vita di Nietzsche la concezione e la gestazione di quest'opera<sup>54</sup>, anche se risulta evidente che, nelle sue idee fondamentali, è frutto degli anni di Basilea e della profonda amicizia con Wagner. I due filoni principali<sup>55</sup> sono già presenti nelle due conferenze tenute a Basilea il 18 gennaio (*Il dramma musicale greco*) e il 1° febbraio 1870 (*Socrate e la tragedia*); mentre una tappa ulteriore è rappresentata dallo scritto *La visione dionisiaca del mondo* dell'estate 1870. Tuttavia, alcuni spunti si possono addirittura far risalire agli ultimi lavori che Nietzsche scrisse quando era ancora studente al liceo ginnasio di Pforta. In un commento scritto in latino nel 1864 al primo canto corale dell'*Edipo re* di Sofocle, Nietzsche prende in esame le origini della tragedia greca, collegandole alla lirica e alla musica. «L'unione armonica» delle arti attuata dai tragici gli sembra prefigurare i geniali progetti di riforma del teatro di Wagner. Sono già presenti *in nuce* alcuni temi della *Na-*

<sup>54</sup> Per una descrizione particolareggiata della lunga e travagliata gestazione della *Nascita della tragedia* cfr. la nota di M. Montinari in *Opere*, vol. III/1, pp. 499 sgg. e G. UGOLINI, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, Laterza, Bari 2007, pp. 3-18.

<sup>55</sup> Ad esempio i capitoli v-x sull'origine della tragedia sono già tratteggiati nelle linee essenziali nella prima conferenza; mentre la parte sul declino della tragedia a opera di Socrate ed Euripide è già presente nella seconda (capitoli xi-xv). Diversi passi delle due conferenze confluiscono nel saggio *La visione dionisiaca del mondo*, che introduce il tema dell'apollineo e del dionisiaco (capitoli i-iv).

*scita della tragedia*, quali l'importanza del coro e della musica e la concezione wagneriana di «opera d'arte del futuro»<sup>56</sup>. Inoltre in questo scritto Apollo viene già associato alla visione e Dioniso alla musica<sup>57</sup>.

È però soprattutto nell'inverno trascorso a Lipsia nel 1868-69 che Nietzsche sembra approfondire le sue riflessioni sul mondo greco, reinterpretandolo alla luce della filosofia moderna ed esplicitando il collegamento tra il dramma antico e la musica del futuro. Alcune lettere a lui indirizzate da Heinrich Romundt ci permettono di conoscere gli argomenti di conversazione tra i due amici di questi ultimi mesi di Lipsia. In particolare nella lettera del 4 maggio 1869, Romundt menziona temi quali il pessimismo antico che torna a risorgere nella filosofia di Schopenhauer, la rinascita di Sofocle nel dramma wagneriano del futuro e la musica come chiave di ogni filosofia sull'arte. Il 25 marzo 1870 Romundt scrive a Nietzsche, riferendosi alla conferenza su Socrate e la tragedia: «Tutti questi pensieri mi erano familiari fin dall'inverno scorso».

In un appunto sui tre tragici greci (autunno 1867 - primavera 1868), Nietzsche delinea uno schema secondo cui Eschilo rappresenta la massima fioritura dell'arte tragica («chi è filologo si sentirà tentato di porre il culmine già con Eschilo»), e successivamente inizia la decadenza<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Cfr. BAW, vol. II, p. 374; il passo è tradotto in F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili 1856-1864*, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1998, vol. I/1, p. 484: «Il coro e le scene patetiche comprendono dunque uno dei momenti più importanti e decisivi per il successo del dramma, la musica nella tragedia [...] I Greci non si sarebbero mai abbassati all'assurdità dell'opera lirica dei nostri giorni - a parte i geniali progetti di riforma di Richard Wagner -, all'enorme malinteso che regna tra musica e testo, tra il suono e il sentimento [...] [i tragici] non erano solo poeti, ma anche compositori [...] secondo le testimonianze antiche erano anche maestri dei movimenti, della coreografia, dell'arte scenica, oltre che attori essi stessi [...] nelle loro opere abbiamo dunque, a quanto pare, ciò che la più recente scuola musicale definisce "opere d'arte del futuro": opere in cui le arti più nobili si uniscono in armonico accordo».

<sup>57</sup> TH. H. BROBJER, *Sources of and Influences on Nietzsche's The Birth of Tragedy*, in «Nietzsche-Studien», XXXIV (2005), p. 280.

<sup>58</sup> Il frammento sui tre tragici greci (quaderno P 17c, 122-24; KGW, vol. I/4, pp. 490-91) si può leggere in *Opere*, vol. I/2, pp. 261 sgg.; cfr. anche F. NIETZSCHE., *Appunti filosofici* cit. p. 183 sgg. Cfr. *infra*, p. 231.

Anche diverse lezioni tenute da professore universitario a Basilea hanno come oggetto la tragedia greca, per esempio il corso del semestre estivo 1869 sulle *Coefore* di Eschilo<sup>59</sup> (autore su cui Nietzsche progettava anche una monografia). Tuttavia la prima raccolta consistente di materiali, che già nel titolo – «La tragedia e gli spiriti liberi» – rivela un'intenzione unitaria, si ha negli ultimi mesi del 1870.

Sulla tragedia greca e l'*Edipo re* di Sofocle Nietzsche ritorna poi nelle sue lezioni universitarie del semestre estivo 1870-71 (*Per la storia della tragedia greca*)<sup>60</sup>. Gli appunti di queste lezioni ci aiutano a comprendere come Nietzsche andasse elaborando tali temi e, in particolare, su quali studi e acquisizioni dei filologi contemporanei si appoggiasse per la sua concezione della tragedia e del dionisiaco. Vi si trova già una contrapposizione tra apollineo e dionisiaco come sfere estetiche separate, ma soprattutto una precisa descrizione dell'estasi dionisica come stato in cui, attraverso la sofferenza e il terrore, si dimentica la propria individualità.

Gli argomenti delle due conferenze del 1870, ben noti nella cerchia dei filologi, come era in parte già avvenuto con la prolusione su Omero, dovevano già mettere il pubblico colto di fronte a un modo nuovo e per più versi sconcertante di interpretare il mondo antico. La conferenza sul *Dramma musicale greco* interpreta la tragedia greca come «opera d'arte totale», in cui interagiscono poesia, musica e danza, ed è originata dal coro ditirambico dei satiri che racconta la storia e le sofferenze di Dioniso. La conferenza inizia con una critica serrata, sulla scia di Wagner<sup>61</sup>, all'opera moderna di tradizione latina, nella quale prevale la tradizione erudita e la «ricerca dell'effetto», mentre ha tagliato le sue radici popolari «di

un'arte inconscia» come quella carnevalesca in Germania. Vi si accenna già, anche se in un contesto antropologico e non estetico, al fatto che «la culla del dramma» dell'antica Grecia sarebbero «cortei dionisiaci errabondi» legati alle feste di primavera. Affiorano inoltre alcuni spunti che Nietzsche svilupperà nella *Nascita della Tragedia*, quali l'importanza della musica, senza la quale gli antichi tragici vengono recepiti unicamente come «librettisti»; la teoria della tragedia come *pathos* e non come «dramma» in senso aristotelico<sup>62</sup>. La conferenza su *Socrate e la tragedia* ha come tema la decadenza e la morte del dramma musicale greco ad opera del socratismo e di Euripide, «il primo drammaturgo a seguire coscientemente un'estetica»<sup>63</sup>. Le lettere agli amici mostrano come sia stata soprattutto la conferenza su Socrate a provocare sconcerto tra i filologi: «[...] ti vorrei inviare le mie ultime conferenze, l'ultima delle quali è stata accolta qui come una catena di paradossi, suscitando in taluni odio e rabbia. Ma lo scandalo ci vuole» (a Deussen, febbraio 1870)<sup>64</sup>. A metà febbraio Nietzsche scrive a Rohde: «Ho tenuto qui un discorso su "Socrate e la tragedia", che ha suscitato scandalo e malintesi. In compenso ha reso ancora più stretto il legame con i miei amici di Tribschen»<sup>65</sup>. Ancora a Rohde scrive il 28 marzo 1870: «Due conferenze che ho tenuto qui (una sul dramma musicale greco, l'altra su Socrate e la tragedia) hanno sollevato un certo scalpore. [...] Ho le migliori speranze per la mia filologia [...] passo passo e con stupore trepido mi sto avvicinando a una intuizione totale dell'antichità greca». Sebbene alcune parti di questa conferenza vengano riprese quasi alla lettera nella *Nascita della tragedia*, si possono tuttavia rilevare differenze sostanziali<sup>66</sup>, come le numerose cita-

<sup>62</sup> Cfr. B. VON REIBNITZ, *Ein Kommentar* cit., p. 38.

<sup>63</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 34.

<sup>64</sup> EP, vol. II, pp. 95-96.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>66</sup> Nel manoscritto per la stampa è stata strappata la pagina che conteneva, come conclusione della conferenza, una stoccata antisemita che accosta-

<sup>59</sup> KGW, vol. II/2, pp. 1-104.

<sup>60</sup> *Ibid.*, vol. II/3, pp. 7-57 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Cronopio, Napoli 1994].

<sup>61</sup> Lo spunto erano gli scritti sull'arte di Wagner del periodo zurighese.

zioni dalle *Rane* di Aristofane per caratterizzare Euripide, la cui immagine non appare ancora così negativa come nel libro<sup>67</sup>.

Se nelle conferenze si trova un accenno, oltre che ai cortei dionisiaci, alla «chiarezza apollinea di Socrate», è solamente nella *Visione dionisiaca del mondo*, scritta nel giugno-luglio 1870, in cui l'apollineo e il dionisiaco vengono presentati come principi estetici contrapposti. Nel dicembre dello stesso anno Nietzsche ne scrive un'altra stesura, con alcune variazioni stilistiche e senza la parte finale; la intitola *La nascita del pensiero tragico* e la invia come manoscritto a Cosima Wagner nel Natale 1870. Nella *Visione dionisiaca del mondo* si osserva, come aveva notato Montinari, uno scarto decisivo rispetto alle precedenti considerazioni, tanto che possiamo considerare questo testo come lo stadio preliminare della *Nascita della tragedia*. Qui compare per la prima volta la tesi che «l'opera d'arte del pensiero tragicomico» esprima l'unione di culti apollinei e dionisiaci e viene per la prima volta indicata la funzione di Apollo in quanto dio della «bella parvenza». Inoltre concezioni di evidente derivazione schopenhaueriana sembrano sorreggere l'immagine di un «fondo dionisiaco del mondo» la cui unità viene a disgregarsi nelle singole esistenze individuali<sup>68</sup>.

va il «socratismo alla stampa ebraica», accenno che destò la «materna» preoccupazione di Cosima Wagner. Cfr. la lettera di Cosima del 5 febbraio 1870, in KGB, vol. II/2, p. 140. Cosima invita Nietzsche a non nominare gli Ebrei, soprattutto «en passant», per non suscitare un vespaio. Per gli aspetti antisemiti di questa fase del pensiero di Nietzsche cfr. P. PÜTZ, *Nietzsche und der Antisemitismus*, in «Nietzsche-Studien», XXX (2001), pp. 295-304. Pütz, riferendosi in particolare al Prometeo «ariano» nella *Nascita della tragedia*, mette in luce la difficoltà, per il giovane Nietzsche, di trovare una propria strada nell'atmosfera culturale impregnata di razzismo qual era quella della seconda metà del XIX secolo, soprattutto nel periodo in cui subiva l'influenza dei suoi due padri spirituali dichiaratamente antisemiti, Schopenhauer e Wagner. Ma, come rileva Pütz, fu proprio l'antisemitismo uno dei motivi dell'allontanamento di Nietzsche dai suoi cattivi maestri e dell'apostasia dal suo germanesimo giovanile.

<sup>67</sup> Secondo B. VON REIBNITZ, *Ein Kommentar* cit., p. 39 tali temi vengono trattati in questa conferenza con un modo di argomentare più storico e concreto, meno «allegorico» rispetto alla *Nascita della tragedia*.

<sup>68</sup> *Opere*, vol. III/2, pp. 50 e 73.

Significativo è infine un manoscritto per la stampa, il cosiddetto «frammento di Lugano» della primavera 1871 (10[11]), ripreso nel 1872 con il titolo *Lo stato greco*. Queste pagine, che Nietzsche poi decise di non inserire, avrebbero originariamente dovuto costituire i capitoli VIII-XIV della *Nascita della Tragedia* e contenevano la parte più propriamente politica delle sue riflessioni.

Il 30 aprile 1870 Nietzsche scrive a Rohde:

Ora quando avrò finito alcuni lavoretti [su vecchi temi] voglio raccogliere le mie forze per un libro, per il quale mi vengono sempre nuove idee. Ho paura che non farà nessuna impressione filologica: ma chi può andare contro alla propria natura? Ora per me comincia il periodo dello *scandalo*, dopo che per un po' di tempo ho suscitato una certa compiacenza, perché portavo le vecchie care pantofole. Tema e titolo del mio libro dell'avvenire: «Socrate e l'istinto»<sup>69</sup>.

Nietzsche pensa ora a una pubblicazione unitaria dei due tronconi o temi principali variamente rielaborati e, nell'aprile 1871, propone all'editore Engelmann un'opera dal titolo *Musica e tragedia*. Di fronte all'esitazione di quest'ultimo, decide alla fine di pubblicarla a proprie spese come stampa privata nel giugno 1871 con il titolo *Socrate e la tragedia greca*. Solo dopo questa pubblicazione sopravverrà l'esigenza di un'estensione del piano in senso wagneriano<sup>70</sup>.

6. *Le principali fonti «filologiche»*: Karl Otfried Müller, Paul Yorck von Wartenburg, Jacob Bernays.

Come ha osservato Mazzino Montinari, Nietzsche «sapeva di essere giunto esattamente per mezzo della filologia alla sua visione del dramma greco, grazie anche a una determinata tradizione filologica e storica: gli Schlegel e Karl Otfried Müller, Creuzer e Welcker<sup>71</sup>,

<sup>69</sup> EP, vol. II, p. 115.

<sup>70</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/1, p. 501.

<sup>71</sup> Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1868), filologo classico amico di Wilhelm von Humboldt, fondatore della rivista bonnese «Rheinisches Museum für Phi-

Burckhardt e anche il suo maestro Ritschl»<sup>72</sup>. In particolare la polemica contro Euripide è di derivazione romantica ed è già presente negli scritti dei fratelli Schlegel<sup>73</sup>. Friedrich Schlegel, nei suoi studi sulla poesia greca<sup>74</sup>, aveva contrapposto la pacatezza epica di Apollo e la divina ebbrezza ditirambica di Dioniso<sup>75</sup>. Inoltre la tensione tra l'elemento plastico e visivo da una parte e quello musicale dall'altra caratterizza, a partire dalle considerazioni estetiche di Schiller e Herder, tutta l'estetica romantica<sup>76</sup>.

All'inizio del XIX secolo la Germania era diventata il centro europeo degli studi classici, ereditando quelle spinte ideali della grecofilia settecentesca che, dopo Winckelmann, avevano caratterizzato la letteratura dell'età classico-romantica. Sembra quasi di assistere a un passaggio di consegne, per cui la passione, la nostalgia per l'antica Grecia come sentimento comune di un intero periodo letterario si trasferisce agli studi filologici<sup>77</sup>.

Quando Nietzsche giunge, il 19 aprile 1869, come professore di Filologia classica all'Università di Basilea,

logie», su cui Nietzsche pubblica i propri lavori filologici; nella sua *Griechische Götterlehre* (3 voll., Göttingen 1857-63) utilizza la coppia di apollineo e dionisiaco e analizza l'influenza del dionisiaco sull'arte greca. Di lui Nietzsche lesse anche: *Nachtrag zur Schrift über die Aschyleische Trilogie* (1826) e *Die griechische Tragödie mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet* (Bonn 1839-41).

<sup>72</sup> M. MONTINARI, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche* cit., p. 66

<sup>73</sup> ID., *L'onorevole arte di leggere Nietzsche*, in «Belfagor», XLI (1986), pp. 339 sgg.

<sup>74</sup> F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797 [trad. it. *Lo studio della poesia greca*, Guida, Napoli 1988, p. 124].

<sup>75</sup> E. BEHLER, *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, in «Nietzsche-Studien», XII (1983), pp. 335-54. Per le analogie tra l'idea proromantica del dionisiaco e quella nietzscheana cfr. I. HENNEMANN BARALE, *Poetisierte Welt. Studi sul primo romanticismo tedesco*, ETS, Pisa 1990, pp. 291-329.

<sup>76</sup> Manfred Frank ha dimostrato come Dioniso, soprattutto nell'età classico-romantica, diventi un mito di fondazione. In A. W. Schlegel, ma soprattutto in Hölderlin, si lega alle istanze rivoluzionarie, al titanismo e alle speranze di rinnovare la società attraverso la rivoluzione. In particolare in Hölderlin è al contempo istanza rivoluzionaria e rituale collettivo (come in alcune odi di Orazio).

<sup>77</sup> M. S. SILK e J. P. STERN, *Nietzsche on Tragedy* cit., pp. 6-13.

è conosciuto solo nella cerchia dei filologi. Aveva avuto il privilegio di incontrare e avere come suoi maestri negli anni della giovinezza alcuni dei rappresentanti più illustri della filologia classica tedesca dell'Ottocento, come Diederich Volkman, Friedrich Gottlieb Welcker, Otto Jahn. Per Nietzsche gli studi filologici e l'apprendimento del metodo storico-critico nella lettura dei testi classici erano iniziati molto presto, nel 1858, allorché era stato ammesso con una borsa di studio, all'età di quattordici anni, nella prestigiosa scuola statale di Pforta, in origine un'abbazia cistercense. La scuola dove avevano studiato tra gli altri Klopstock, Fichte, Ranke e J. E. Schlegel aveva tra l'altro formato una serie di noti filologi, come Otto Jahn, Nauck e lo stesso Wilamowitz-Möllendorf. Tra gli insegnanti di Nietzsche vi erano storici e filologi di alto livello come Steinhart e Corssen, che esercitarono una profonda influenza su di lui. In questa scuola severa, che impressionò il giovane allievo per la sua atmosfera claustrale, Nietzsche rimase per sei anni, portando a termine i suoi studi ginnasiali.

Fu però durante gli anni universitari che il suo «venerato maestro» Friedrich Ritschl, insigne latinista della prestigiosa scuola filologica di Bonn, lo fece «nascere come filologo», pubblicando sulla sua rivista «Rheinisches Museum» il primo lavoro filologico di Nietzsche<sup>78</sup>. A lui Nietzsche rimase legato fino alla fine, come attestano le sue parole di gratitudine e ammirazione in *Ecce homo*<sup>79</sup>: «Ritschl, lo dico con venerazione – fu l'unico dotto geniale che mi sia stato dato di vedere».

Ritschl aveva la dote di riuscire a entusiasmare i suoi allievi, nonostante li sottoponesse a un severo addestra-

<sup>78</sup> F. NIETZSCHE, *Mein Leben* [trad. it. *La mia vita*, Adelphi, Milano 1977, p. 165]. Si tratta di un lavoro sulla silloge del poeta Teognide, apparsa in «Rheinisches Museum», XXII (1867), pp. 161-200. All'anno successivo risale il lavoro filologico più importante di Nietzsche, quello sulle fonti di Diogene Laerzio (*De Laertii Diogenis Fontibus*, 1868-69) apparso in due parti in ivi, XXIII (1868), pp. 631-53 e XXIV (1869), pp. 181-228.

<sup>79</sup> Cfr. *Opere*, vol. VI/3, p. 304.

mento<sup>80</sup> perché assimilassero il metodo storico-critico ed esercitassero le loro facoltà intuitive. Anche nei suoi studi filologici, Nietzsche appare attratto dall'indagine storico-letteraria e dall'«elemento universalmente umano»<sup>81</sup>. In una lettera del 1865 teme che l'influsso di Ritschl, lo trascini «su binari lontani dalla propria natura»<sup>82</sup>. Due anni dopo, Nietzsche annota in uno «sguardo retrospettivo» che Ritschl sopravvalutava la propria disciplina e non voleva che i filologi si occupassero troppo di filosofia<sup>83</sup>.

Per quanto riguarda la *Nascita della tragedia*, che mise a dura prova il rapporto con Ritschl, occorre comunque sottolineare che Nietzsche, nelle sue considerazioni apparentemente eterodosse, era più vicino alle innovative acquisizioni filologiche<sup>84</sup> di quegli anni di quanto non pensassero Wilamowitz o i filologi suoi contemporanei. Già nelle sue lezioni sull'*Edipo re* di Sofocle appare evidente l'influenza della *Storia della letteratura greca* di Karl Otfried Müller (uscita a Breslavia nel 1841), che Nietz-

<sup>80</sup> Ad esempio indusse Nietzsche, tra il 1867 e il 1869, a compilare l'indice di 26 volumi della rivista «Rheinisches Museum für Philologie» (dal 1842 al 1869: 176 pagine pubblicate come volume separato). Cfr. T. BROBJER, *Nietzsche's Forgotten Book: The Index to the Rheinisches Museum für Philologie*, in «New Nietzsche Studies», IV (2000), nn. 1-2, pp. 157 sgg.

<sup>81</sup> In una lettera (EP, vol. I, p. 554) Nietzsche dichiara che un'indagine storico-letteraria assume «una forma nelle mani plasmatrici dei filosofi» e si dimostra lieto di essere riuscito per la prima volta a dare «uno sfondo filosofico» a un suo lavoro su Diogene Laerzio. Su questi temi cfr. F. GERRATANA, «Jetzt zieht mich das Allgemein-Menschliche an». Ein Streifzug durch Nietzsches Aufzeichnungen zu einer «Geschichte der literarischen Studien», in T. BORSCHKE, F. GERRATANA e A. VENTURELLI (a cura di), «Centauren-Geburtens», *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, de Gruyter, Berlin 1994, p. 326-350. Cfr. anche il contributo di B. VON REIBNITZ, *ibid.*, pp. 47-66, che sottolinea come Nietzsche, negli anni di Lipsia, si occupasse prevalentemente di «questioni di pseudoepigrafia, critica delle fonti e di problemi relativi alla costituzione di un'opera all'interno della tradizione antica».

<sup>82</sup> A Mushacke, 31 agosto 1865, in EP, vol. I, p. 379.

<sup>83</sup> F. NIETZSCHE, *La mia vita* cit., p. 170.

<sup>84</sup> L. CRESCENZI, *Philologie und deutsche Klassik. Nietzsche als Leser von Paul Graf Yorck von Wartenburg*, in T. BORSCHKE, F. GERRATANA e A. VENTURELLI (a cura di), «Centauren-Geburtens» cit., p. 215.

sche probabilmente conosceva già fin dagli anni di Pforta e che prese in prestito l'8 gennaio e il 26 aprile 1870. Müller si avvale della testimonianza di Erodoto sui cori tragici nella città di Sicione, per affermare che la tragedia greca derivava dai rituali bacchici, in particolare dalla parte lirica del canto corale che apparteneva «alla classe del ditirambo» e raccontava le sofferenze di Dioniso<sup>85</sup>. In particolare, Müller sottolinea il ruolo dei satiri nel coro quali «accompagnatori di Dioniso». Nei frammenti postumi Nietzsche si richiama alle considerazioni di Müller sull'origine della tragedia: «È importante che a Sicione vengano cantate poesie per Adrasto, trasferite poi ufficialmente a Dioniso»(1[67])<sup>86</sup>. Inoltre, come Müller, Nietzsche osserva che Euripide non «intende più il mito come un fondamento e una profezia del presente», ma vuole solo compiacere gli Ateniesi esaltando i loro eroi nazionali (1[79]). Anche l'opera sui *Dori* di Müller ha sicuramente influenzato la rappresentazione dell'arte apollinea, come pure la distinzione tra musica apollinea e musica dionisiaca<sup>87</sup>, auletica e citarodica, studiata anche da Ritschl. Occorre tuttavia aggiungere che, in un frammento del 1875, Nietzsche respinge le concezioni di Welcker e di Müller come lontane dalla grecità e critica la limitatezza della visione autoctona di Müller<sup>88</sup>, in quanto non avrebbe dato il giusto rilievo alle influenze degli altri popoli. E nella *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci* scrive: «Nulla è più stolto che l'attribuire ai Greci una cultura autoctona: essi piuttosto hanno assorbito ogni cultura che fosse viva presso altri popoli»<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> Cfr. il capitolo XXI sulle origini della poesia drammatica, in K. O. MÜLLER, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, Breslau 1857, vol. II, pp. 26 sgg.

<sup>86</sup> Cfr. anche KGW, vol. II/5, p. 80.

<sup>87</sup> Cfr. K. O. MÜLLER, *Die Dorer* (1824), Breslau 1844 (rist. anastatica G. Olms Verlag, Hildesheim 1989), vol. I, p. 346.

<sup>88</sup> Cfr. 5[114], in *Opere*, vol. IV/1, p. 136.

<sup>89</sup> F. NIETZSCHE, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano 1973, p. 271.

Un'altra fonte, che spiega anche analogie terminologiche tra Nietzsche e Freud<sup>90</sup>, è il breve trattato di Jacob Bernays *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (Breslau 1857). Nietzsche prese a prestito quest'opera dalla biblioteca universitaria di Basilea nel 1869 e nel 1871; nomina inoltre frequentemente Bernays, anche lui allievo di Ritschl, nelle lezioni e nelle lettere. In particolare in una lettera a Deussen del 2 giugno 1868 dichiara di considerarlo «il più brillante rappresentante di una filologia del futuro»<sup>91</sup>. In questo breve trattato, per molti versi rivoluzionario, Bernays affrontava la catarsi tragica così come era stata teorizzata in un difficile passo del sesto capitolo della *Poetica* di Aristotele, interpretandola anche in base a una frase contenuta nel libro ottavo della *Politica*, in cui la catarsi viene accostata a una «cura medica». Se in precedenza la catarsi era stata generalmente interpretata, a partire soprattutto da Lessing, come purificazione in senso morale (*Läuterung*), Bernays, che la collega ai culti orgiastici e dionisiaci<sup>92</sup>, ritiene che si tratti essenzialmente di uno sfogo o scarico (*Entladung*) fisiologico di uno stato di eccitazione. Più in particolare Bernays la riferisce al trattamento dell'angoscia di chi non riesce a «trasformare» o reprimere ciò che provoca questo stato e al conseguente effetto di sollievo, alleggerimento (p. 144). Il termine *Entladung* ricorre più volte nella *Nascita della Tragedia* e lo stesso Bernays doveva avere scorto nel libro di Nietzsche più di un parallelismo con il pro-

<sup>90</sup> Bernays era zio di Martha, moglie di Freud. Cfr. G. GÖDDE, *Die antike Therapeutik als gemeinsamer Bezugspunkt für Nietzsche und Freud*, in «Nietzsche-Studien», XXXII (2003), pp. 206 sgg.

<sup>91</sup> Su Bernays, cfr. la lettera di Nietzsche alla zia Rosalie del 12 gennaio 1866 e la lettera alla madre del 12 gennaio 1866: «Durante le vacanze vi dissi che volevo andare a Breslavia. La cosa però sembra in parte compromessa dal fatto che uno dei professori, per il quale volevo andare a Breslavia, ha lasciato quel posto».

<sup>92</sup> Cfr. K. GRÜNDER, Introduzione alla ristampa anagrafica di J. BERNAYS *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Georg Olms Verlag, Hildesheim - New York 1970, p. vi.

prio scritto. Come scriveva Cosima Wagner a Nietzsche il 4 dicembre 1872, Bernays aveva dichiarato che la *Nascita della tragedia* conteneva le sue stesse idee, solo esagerandole. In una lettera a Rohde del 7 dicembre Nietzsche osservava:

Lo trovo divinamente insolente da parte di questo ebreo colto e intelligente, ma al contempo un segno divertente che «gli astuti nel paese»<sup>93</sup> mostrano di avere buon naso. Dovunque gli ebrei sono all'avanguardia, anche in questo campo, mentre il buon teutone Usener con le sue belle corna resta indietro nella nebbia<sup>94</sup>.

Nella sua «lettera di un filologo a Richard Wagner», in cui difendeva Nietzsche dall'attacco di Wilamowitz, Rohde dichiara che l'interpretazione della catarsi di Bernays gli sembra l'unica plausibile<sup>95</sup>. Nietzsche, che cita il nome di Bernays nel frammento 3[38], è distante dall'interpretazione della tragedia che si ha nella *Poetica* di Aristotele. Non condivide il fatto che nella *Poetica* (1450b, 15-20) la vista, lo spettacolo e la musica siano considerati solo «ornamenti» (3[66]); e più in generale punta il dito contro «il grande equivoco» di ricondurre il tragico a due «effetti deprimenti», quali «la paura e la compassione»<sup>96</sup>. Nel capitolo xxii della *Nascita della tragedia* Nietzsche accenna allo sfogo patologico delle emozioni, che i filologi non sanno bene se collocare tra i fenomeni della medicina o della morale, e sembra prendere le distanze da coloro che cercano una spiegazione dell'effetto tragico al di fuori della sfera estetica. Nonostante le sue riserve, Nietzsche usa il termine *Entladung*

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. ix sgg.

<sup>94</sup> Usener aveva detto ai suoi studenti che chi aveva scritto roba simile era morto per la scienza (Nietzsche a Rohde, 25 ottobre 1872).

<sup>95</sup> F. SERPA (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner, La polemica sull'arte tragica* cit., p. 290.

<sup>96</sup> Ad esempio in 15[10], cfr. *Opere*, vol. VIII/3, p. 199. Cfr. anche C. GENTILI, *Nietzsche*, il Mulino, Bologna 2001, p. 64. Per Nietzsche, come si sa, è l'esatto contrario: la psicologia dell'orgiasmo e l'ebbrezza dionisiaca della tragedia esprimono l'affermazione vitale e l'eterno piacere dell'esistenza e del divenire anche attraverso la distruzione (*Crepuscolo degli idoli, Quel che devo agli antichi*, 6).

in un senso molto vicino a Bernays: innanzitutto la «tragedia greca si scarica in un mondo apollineo di immagini» (par. 8). Come scrive nei frammenti postumi, «l'opera d'arte va incontro all'ebbrezza [...] la scarica [...]. Il tutto è uno scaricarsi di questi istinti» (3[12]). La stessa immagine ricompare nel capitolo XXI, quando l'eroe tragico viene paragonato ad Atlante e, con evidenza ancora maggiore, nel frammento 13[2]: «[...] Gli eroi del mito assomigliano ad Atlante, portano il peso del mondo sulle loro spalle. E ne scaricano noi. – Si capisce perché la musica abbia bisogno di immagini: essa vuole Apollo risanatore. Questo è il rapporto tra dramma e musica». Ancora nel *Crepuscolo degli idoli* (*Scorribande di un inattuabile*, cap. x) lo stato dionisiaco viene caratterizzato come eccitazione di tutti gli effetti che si scaricano nei mezzi dell'espressione. Anche la musica viene ora definita come un'eccitazione e uno scaricarsi degli affetti<sup>97</sup>.

Le tesi di Bernays vennero riprese e ampliate da Yorck von Wartenburg nella sua dissertazione giovanile del 1866, *La catarsi di Aristotele e l'«Edipo a Colono» di Sofocle*, che Nietzsche prese a prestito nel maggio 1870<sup>98</sup>. Anche questo testo sembra avere offerto a Nietzsche vari spunti, soprattutto per quanto riguarda il culto di Dioniso, i cui seguaci «si pongono in uno stato estatico» attraverso «l'eccitazione e l'intensificazione degli affetti del dolore e del piacere». Attraverso l'estasi ci si libera dal peso della coscienza e ci si perde «nel dominio delle potenze della natura». Gli iniziati «venivano scossi con immagini terrificanti, si abbandonavano a dolori che distruggono l'individualità per trasferire l'anima fuori di sé»; «i dolori risvegliano il piacere, il terrore la gioia». Nel corso di Nietzsche *Sulla storia della tragedia greca*

<sup>97</sup> Secondo G. GÖDDE, *Die antike Therapeutik als gemeinsamer Bezugspunkt für Nietzsche und Freud* cit., p. 214, Nietzsche insiste più volte, a partire da *Umano, troppo umano*, sull'effetto patogeno della repressione degli affetti, ad esempio nella «dinamica del *ressentiment*».

<sup>98</sup> Cfr. P. YORCK VON WARTENBURG, *Tutti gli scritti*, a cura di F. Donadio, Bompiani, Milano 2006, pp. 1511-79.

del 1870<sup>99</sup> si leggono espressioni pressoché identiche e citazioni letterali come le «immagini terrificanti», l'anima «sospinta fuori di se stessa» e l'«autoalienazione ascetica mediante il dolore e la paura». Von Wartenburg aveva inoltre precisato che «l'estasi tragica non uccide la coscienza, ma l'addormenta soltanto», e anche Nietzsche rileva la presenza di un elemento letargico nell'estasi dionisiaca (par. 7)<sup>100</sup>. Inoltre Wartenburg aveva ripetutamente sottolineato l'importanza dell'elemento musicale nella tragedia, insieme a quella della musica e della danza nel coro. In base ai testi «possiamo solo dedurre come deve essere stata sbalorditiva la recitazione del canto, accompagnata dall'espressività della danza»<sup>101</sup>.

#### 7. La tragedia greca in Anselm Feuerbach.

Il collegamento tra la tragedia greca e il culto dionisiaco veniva peraltro proposto e analizzato in un libro uscito già nel 1833 e che Nietzsche prese in prestito nel 1869. Si tratta dell'*Apollo vaticano* dell'archeologo Anselm Feuerbach (1798-1851), fratello del filosofo e padre del pittore. Nietzsche conosceva la sua seconda moglie Henriette<sup>102</sup>, donna di raffinata cultura classica che, tra l'altro, era amica di Bernays. Nietzsche, che aveva letto questo testo nella prima edizione del 1833, riporta una lunga citazione dal capitolo sulla tragedia greca nel *Dramma musicale greco*, e lo menziona altre due volte nella stesura preparatoria di questo scritto<sup>103</sup>. Il trattato sulle arti figurative dell'«ingegnoso» Feuerbach appare interessante per la reinterpretazione della statua piú

<sup>99</sup> KGW, vol. II/3, p. 12 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 32]. Al riguardo cfr. C. GENTILI, *Nietzsche* cit., p. 62.

<sup>100</sup> L. CRESCENZI, *Philologie und deutsche Klassik* cit., p. 214.

<sup>101</sup> P. YORCK VON WARTENBURG, *Tutti gli scritti* cit., p. 1557.

<sup>102</sup> «Perché non ti chiamano a insegnare a Heidelberg? [...] Li conosco solo una persona, una donna ma eccellente, la madre del pittore Feuerbach» (a Rohde, 7 dicembre 1872).

<sup>103</sup> Cfr. KGW, vol. III/1, pp. 639 e 649.

amata da Winckelmann, l'Apollo Belvedere, descritto come rappresentante e difensore di un mondo nuovo nel momento in cui respinge con un gesto imperioso le Furie deformi, testimoni di un mondo arcaico, scacciandole dal suo tempio come nel famoso brano delle *Eumenidi* di Eschilo (p. 346). Inoltre, a differenza di Winckelmann, Feuerbach osserva come il rivestimento colorato<sup>104</sup> delle statue greche conferisse loro una verità e una fisicità che mal si accorda con la loro idealizzazione da parte dei moderni (p. 181). Sull'universo variopinto dei Greci e sulla scultura policroma che sconfessa «l'assoma estetico» di una plastica idealizzata insiste anche Nietzsche sia nel *Dramma musicale greco* sia nella *Nascita della tragedia*. Nietzsche trova forse in quest'opera una sollecitazione che si affianca all'idea di *Entladung* di Bernays. Per Feuerbach l'arte greca ha il compito di contenere e «incanalare» gli effetti dell'entusiasmo e dello scatenamento dionisiaco in due modi, attraverso l'equilibrio armonico dell'arte figurativa, oppure «facendo scoppiare tutti con estro aristofanesco in sonore risate». Nel terzo paragrafo della *Visione dionisiaca del mondo* Nietzsche accenna alla «nascita del pensiero tragicomico» come unione di culti apollinei e dionisiaci, in cui l'attore cerca di adeguarsi al modello dell'uomo dionisiaco attraverso il sussulto del sublime o quello «della risata»; inoltre il ridicolo si rivela uno «scaricarsi (*Entladung*) artistico del gusto per l'assurdo».

Il capitolo xiv dell'*Apollo vaticano* di Feuerbach, dedicato all'arte tragica, offre a Nietzsche numerosi spunti sulle rappresentazioni teatrali nell'antica Grecia che utilizza soprattutto nel *Dramma musicale greco*. La constatazione di Feuerbach, che «la solenne rappresentazione drammatica assomiglia a una festa di riunificazione delle arti greche», in cui le singole arti, lo scenario del pittore, la lirica, il suono del flauto, il canto, la danza si

<sup>104</sup> Per il colore delle statue greche Feuerbach si avvale di testimonianze antiche, come Pausania, e moderne come Quatremère de Quincy e gli studi sul Museo Pio-Clementino di Ennio Quirino Visconti.

fondono in un «tutto indivisibile»<sup>105</sup>, suggerisce a Nietzsche un quasi inevitabile rimando all'«arte totale» teorizzata da Wagner. Feuerbach osserva che nella tragedia non vi è tensione drammatica, dato che ogni Greco conosceva benissimo l'argomento del dramma e il piacere dello spettatore era dato dall'attesa che linee e contorni già noti si riempissero e animassero, che una trama (*Fabel*) ben nota prendesse corpo nella rappresentazione; anche Euripide sembra non tenere in gran conto la novità e l'inventiva, come dimostra l'anticipazione degli eventi nel prologo del dramma<sup>106</sup>. L'effetto di trame artificiosamente intricate si ha solo nella Commedia nuova (p. 284). Nietzsche pare dialogare con queste considerazioni di Feuerbach soprattutto nel frammento 1[70]:

Nella tragedia greca la fantasia è quanto mai contenuta: non già perché essa manchi, come dimostra la commedia, ma per un principio cosciente [...] Espressamente, Euripide non vuole avvicinare con la novità della materia e con le sorprese della trama: bensì con le scelte patetiche che egli trae dalla nuda favola. Soprattutto poi Euripide vuole, con il prologo, insegnare all'ascoltatore come egli ha rimodellato la trama[...]<sup>107</sup>.

Inoltre Nietzsche sembra appoggiarsi al testo di Feuerbach anche per diverse considerazioni sul teatro greco, come l'uso della maschera<sup>108</sup> che, attraverso un particolare dispositivo amplifica il suono: sia Feuerbach sia Nietzsche rilevano che l'emissione possente della voce è indispensabile perché possa essere udita dalla mas-

<sup>105</sup> Non escluderei che lo avesse letto lo stesso Wagner, già seguace del fratello di Anselm, nel periodo del suo scritto su *L'arte e la rivoluzione* (1849): in particolare ricorda Feuerbach la descrizione della tragedia come opera d'arte totale in cui si esprime la natura collettiva dell'intera nazione, come pure l'accento ad Apollo come opera d'arte vivente.

<sup>106</sup> Considerazioni simili sui prologhi euripidei, ma senza la metafora tratta dalle arti figurative, si trovano in Lessing. Cfr. G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, 1767 [trad. it. *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. 225-27]; cfr. il frammento 1[90], in F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., vol. I, p. 47.

<sup>107</sup> ID., *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., vol. I, pp. 40-41.

<sup>108</sup> Osservazioni analoghe sul teatro greco si leggono nella terza lezione di A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst*, 1809-11 [trad. it. *Corso di letteratura drammatica*, il Melangolo, Genova 1977, pp. 43 sgg.].

sa degli spettatori che riempie il teatro. Entrambi accennano alla bocca spalancata della maschera tragica, ma soprattutto entrambi sottolineano il fatto che il pubblico ateniese non esitava a fischiare per ogni «accento errato» dell'attore. Entrambi osservano che i lunghi costumi, pieni di drappaggi, così come i pesanti coturni, impedivano il movimento degli attori e, per tale motivo, i movimenti erano lenti e solenni come si conveniva al peso di un colosso. Entrambi usano il termine *Puppen*, «fantocci», Nietzsche riferendolo all'aspetto degli attori, Feuerbach alle statue drappeggiate del tempio a cui questi parevano ispirarsi (pp. 185 e 303). Entrambi spiegano che le decorazioni avevano un carattere simbolico. Feuerbach intravede nella rappresentazione drammatica un'analogia con le solennità religiose, in cui una folla devota era riunita attorno alla statua di un dio al suono di canti e flauti (p. 276). Anche Nietzsche accenna, nei *Frammenti postumi*, alla «musica continua» che, nella danza corale religiosa, accompagnava «immagini viventi» analoghe a quelle delle pitture parietali del tempio (1[70], 1[71]). Le analogie tra questo testo e gli scritti nietzscheani di questo periodo non si limitano ai parallelismi descrittivi, ma paiono suggerire una sorprendente sintonia soprattutto per quanto riguarda il ruolo di contenimento che l'arte plastica doveva esercitare nei confronti dell'eccitazione dionisiaca. Per Feuerbach, l'arte plastica serve a tenere a freno la «mobile fantasia» dei Greci che minaccia di perdersi nell'informe (p. 251). Tuttavia questa stessa fantasia del Greco che guarda la statua tende winckelmannianamente ad animare con il suo calore la forma marmorea, che altrimenti sarebbe solo un freddo sarcofago del dio (p. 256); ma la statua stessa, con il suo «equilibrio dei contrari», culla come un'onda la fantasia inducendola a una sorta di «illusione sognante» (p. 261). Persino nella rappresentazione della fisicità pura il Greco si aspettava «la piena illusione poetica», nella quale la realtà naturale si trasforma in «semplice apparenza» (*Schein*), mentre l'apparenza è diven-

tata «realtà ideale» (p. 263). Tra spettatore e statua si istituisce un sentimento simpatetico, per cui questi giunge a sentire il dolore della ferita di Filottete, o una fanciulla romana giunge a innamorarsi della statua dell'Apollone vaticano. Diversamente che per gli antichi, per l'uomo moderno la statua greca è solo un passo stralciato dal grande libro della vita e scollegato dai mille fili che la legavano alla religione e alla vita politica e sociale dei Greci (p. 272). Lo stesso vale per la poesia. Se Nietzsche all'inizio del suo trattato sul dramma musicale greco afferma che Eschilo e Sofocle ci sono noti solo come «poeti di un testo, come librettisti»<sup>109</sup>, Feuerbach da parte sua sostiene che conosciamo l'intera poesia greca solo dalla relazione delle lettere dell'alfabeto, e pertanto possiamo farci un'idea del loro effetto come se di una statua osservassimo solo «il profilo disegnato» (p. 274):

La poesia doveva la maggior parte del suo effetto alla dizione musicale, al canto o alla recitazione accompagnata dalla cetra o dal suono del flauto; dunque al contributo di un'arte che domina con un potere magico i sentimenti, li infiamma fino al culmine dell'entusiasmo e della passione, dando ali e slancio alla fantasia.

Nietzsche, nel *Dramma musicale greco*, riprende e amplifica un'immagine analoga:

[La musica] dovrebbe essere per la poesia ciò che la vivacità dei colori e una felice mescolanza di luce e d'ombra sono per un disegno privo di errori e ben ordinato: tali elementi servono unicamente per animare le figure, senza distruggere i contorni<sup>110</sup>.

Nella *Nascita della tragedia* afferma poi che, rispetto all'«identità fra poeta lirico e musicista» riconosciuta dai Greci, «la nostra lirica moderna appare la statua di un dio senza testa» (cap. v).

Inoltre Feuerbach mette a fuoco un parallelismo fra tragedia e arti plastiche per il quale aveva già offerto vari spunti in precedenza: nella tragedia greca la passione e le pulsioni che erompono con violenza cercano di spez-

<sup>109</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 7.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 20.

zare il «rigore della forma artistica», ma questa raddoppia la sua forza per contenerlo: l'arte li tocca con la sua bacchetta magica e ciò che nella realtà si esprime in un movimento convulso obbedisce alle leggi del ritmo e alla simmetria della divisione strofica (p. 287). Nelle sue lezioni, Nietzsche scrive che il popolo apollineo impone le catene della bellezza all'istinto, facendolo suo prigioniero attraverso il rigore delle regole drammatiche<sup>111</sup>. In Feuerbach tragedia e arte plastica paiono dunque condividere quella stessa tensione che caratterizza l'estetica romantica tra sconfinamento e contenimento formale<sup>112</sup>. Secondo Feuerbach, inoltre, l'arte plastica e la tragedia mettono in moto un processo di identificazione con il dio che implica la percezione di una scissione del proprio essere e la sensazione di un mondo doppio, le cui metà si escludono a vicenda. Il rapporto empatico che il Greco ha con la statua che lo avvicina al dio viene accostato a quanto accade nella tragedia, che ai suoi inizi tendeva a fare rivivere l'immagine di Dioniso come se fosse presente in carne e ossa. «Dioniso è in certo modo l'immagine vivente, la statua vivente del dio», scrive Nietzsche nel *Dramma musicale greco*<sup>113</sup>. Anche l'entusiasmo bacchico, secondo Feuerbach, non avrebbe rappresentato altro che l'identificazione del singolo con la beatitudine del dio e l'anima di una statua divina che avesse preso vita e, pertanto, non veniva percepita come qualcosa di estraneo. Di qui la spiegazione del fatto che «l'immagine cupa dell'esistenza» poteva trasformarsi nella celebrazione di Dioniso, il «dio dispensatore di gioia e che scioglie le cure». La diffusione del culto dionisiaco in Italia ha per Feuerbach questa stessa componente tragica, per cui il dio con cui temerariamente ci si identifica diventa il «demone malvagio» che sovverte

<sup>111</sup> KGW, vol. II/3, p. 12 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 33].

<sup>112</sup> Un'analoga contrapposizione si ha nell'«aorgico» e nell'«organico» di Hölderlin.

<sup>113</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 19.

ogni limite e calpesta ogni legge morale avvalendosi anche della «voluttà del dolore» (p. 301). Invece in Grecia è l'arte stessa che interviene per arginare lo sfrenamento dionisiaco: «ma il contegno dell'alta Melpomene doveva essere tanto più misurato quanto più dissoluto era stato il comportamento della Menade di cui aveva preso il posto [...] Il marmo di Pigmalione doveva scaldarsi di vita, ma la Furia liberatasi doveva trasformarsi in marmo». Appare qui evidente lo stesso rapporto reciproco di spinta e contropinta che caratterizza il dionisiaco e l'apollineo in Nietzsche<sup>114</sup>.

La lunga citazione di Feuerbach nel *Dramma musicale greco* si concludeva con la frase: «Se infatti la poesia costituisce l'elemento più intimo e fondamentale del dramma, è vero però che a essa si fa incontro [...] la plastica». Nel passo successivo, Feuerbach si sofferma ad analizzare «la plastica naturale della poesia drammatica»: «Il nostro occhio si abitua alla vista delle figure drammatiche, manca poco perché siano un'immagine plastica nel vero senso della parola» (p. 283). Successivamente paragona il drammaturgo allo scultore (p. 285) e, in particolare, la Minerva di Fidia all'Elettra di Eschilo e di Sofocle. Le medesime considerazioni si leggono in un frammento di Nietzsche: «Quella semplice plasticità eschilea deve aver rappresentato il primo passo verso Fidia [...]»<sup>115</sup>. In questo stesso frammento Nietzsche si riallaccia a Feuerbach anche per spiegare la «plasticità della rappresentazione» nel *Tristano* di Wagner, con gli attori che mantengono una winckelmanniana «pacata grandezza». È il tema che riaffiora nel capitolo XXI della *Nascita della tragedia*<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Feuerbach spiega con questa origine dionisiaca della tragedia il fatto che Eschilo, consapevole del pericolo che l'uomo potesse divenire il cieco strumento di potenze demoniche, venisse esaltato come «compagno di Dioniso», «afferrato dallo spirito del dio» (p. 301). Fonti antiche come Ateneo e Plutarco attestano che Eschilo componeva i suoi drammi in stato di ebbrezza.

<sup>115</sup> Cfr. il frammento 25[1] dell'inverno 1872-73, che doveva costituire un'aggiunta alla *Nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III/3, pp. 160 sgg.

<sup>116</sup> L'idea di Feuerbach, che il poeta drammatico sia un «artista totale» viene avvalorata dalla lettera di Goethe a Schiller dell'8 aprile 1797, che Nietz-

Soprattutto troviamo in Feuerbach l'idea, fondamentale per Nietzsche, dello spettatore che diventa lui stesso opera d'arte: «Ma cos'è il coro per la tragedia? La stessa cosa che era colui che contemplava la statua per la statua, lo spettatore plastico che viene accolto nell'opera d'arte come parte integrante della stessa» (p. 298). Si comprendono più chiaramente, in questa prospettiva i riferimenti di Nietzsche all'uomo che, sotto l'incanto dionisiaco, si trasforma in opera d'arte<sup>117</sup>, ma anche allo «spettatore estetico» descritto nei capitoli finali della *Nascita della tragedia*.

Anche se in Feuerbach le due sfere, cui Nietzsche darà il nome di apollineo e dionisiaco, non sono chiaramente contrapposte e definite (in particolare manca un'evidente contrapposizione tra musica e arti plastiche), mi pare innegabile che vi sia in entrambi gli autori, oltre ai numerosi parallelismi segnalati, un'analoga percezione di quel complesso gioco vicendevole di pulsioni e di forze, sfrenamento e contenimento che caratterizza il rapporto tra eccitazione dionisiaca e mondo delle arti «apollinee» nell'epoca tragica dei Greci.

### 8. Apollineo e dionisiaco.

Al centro della prima opera di Nietzsche si trova l'analisi della coppia antitetica, ma anche «fraterna», dell'apollineo e del dionisiaco, definiti fin dalle prime righe «istinti artistici della natura» e collegati non al pallore dei concetti, ma alla sfera intuitiva. I due istinti sotto il segno delle due divinità greche si manifestano in ogni opera d'arte, ma si fondono e trovano una suprema con-

sche menziona alla fine del frammento: «Quegli espedienti di cui mi sono servito nel mio nuovo poema [*Arminio e Dorotea*], li ho desunti tutti dalle arti figurative [...] In teatro se ne possono ricavare grandi effetti [...] e così in questi giorni, alcune scene di Aristofane mi sono parse bassorilievi classici [...]». Cfr. J. W. GOETHE - F. SCHILLER, *Carteggio*, a cura di A. Santangelo, Einaudi, Torino 1946, p. 135.

<sup>117</sup> Cfr. *infra*, p. 32 e in particolare *Opere*, vol. III/2, p. 51.

ciliazione solo nella tragedia attica, anche se un primo esempio di questa unione si ha già nell'antica lirica di Archiloco. I due principi antitetici vengono ricondotti da Nietzsche agli stati fisiologici del sogno (l'apollineo) e dell'ebbrezza (il dionisiaco) e trovano espressione in due diversi generi artistici, il primo nell'arte dello scultore (ma anche nella pittura e nella poesia epica), il secondo nell'arte priva di immagini del musicista<sup>118</sup>. Ancora l'ultimo Nietzsche definirà l'apollineo e il dionisiaco come stati in cui l'arte si manifesta nell'uomo come istinto naturale: l'uno come costrizione alla visione, l'altro come costrizione all'orgiasmo<sup>119</sup>.

Nella *Nascita della tragedia* la prospettiva è in primo luogo estetica, anche se sono già presenti considerazioni di tipo fisiologico che, negli anni, prenderanno il sopravvento. Attraverso la filosofia di Schopenhauer, i due principi si aprono a una dimensione metafisica, in quanto, già nel primo capitolo, l'apollineo viene legato al *principium individuationis* e il dionisiaco alla perdita di questo principio, all'unità di tutto il vivente e alla riunione con l'«uno primigenio». In particolare l'intera impalcatura concettuale che sorregge questa contrapposizione è schopenhaueriana: nel *Mondo come volontà e rappresentazione* (par. 23) Schopenhauer definisce *principium individuationis*, o principio di ragione, il tempo e lo spazio che separano il fenomeno dalla cosa in sé, la singola esistenza dal resto del mondo. Nel primo capitolo della *Nascita della tragedia* Nietzsche riporta, per descrivere la relazione tra l'apollineo e il dionisiaco, un famoso passo di Schopenhauer, in cui questi descriveva l'uomo che si affida al principio di ragione come un navigante che, nella sua fragile imbarcazione, rischia di venire sommerso dalle montagne d'acqua che lo circondano<sup>120</sup>. Per

<sup>118</sup> Già negli appunti del 1869-70 il sogno è indicato come un modello della natura per le arti figurative; mentre l'estasi, l'ebbrezza rinvia alla musica (3[58]).

<sup>119</sup> Cfr. 14[36] in *Opere*, vol. VIII/3, p. 27.

<sup>120</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819 [trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano 1989, p. 496].

Nietzsche questa è un'immagine chiave, in quanto gli sembra rappresentare al contempo la tranquilla sicurezza di chi si affida all'apollineo e il senso di «orrore smisurato» che si prova quando non si riesce più a confidare in questo principio e le forme della conoscenza sembrano subire un'eccezione. Se a questo orrore aggiungiamo il rapimento voluttuoso della perdita del sé e l'analogia con l'ebbrezza, ecco che secondo Nietzsche si può avere un'idea del dionisiaco. Il voluto e ripetuto richiamo a questa concezione schopehaueriana è testimoniato anche sul piano lessicale: Apollo è il dio «della bella parvenza», laddove il termine *Schein* rimanda anche al mondo dell'apparenza, del fenomeno e dell'individuazione. Il collegamento etimologico tra *Schein* (riflesso di luce, parvenza), *schauen* (guardare) e *Schönheit* (bellezza) era stato proposto da Herder nei suoi *Scritti sull'arte plastica* (1769-70)<sup>121</sup>. Ma anche da Schopenhauer:

La parola *schön* è, senza dubbio, apparentata con l'inglese *to show*; perciò essa sarebbe *showy*, *schaulich*, *what shows well*, ciò che si mostra bene, che fa bella mostra, dunque l'intuibile [*anschaulich*] che appare chiaramente, e quindi sarebbe l'espressione chiara di idee platoniche significative<sup>122</sup>.

Nel primo capitolo della *Nascita della tragedia*, Nietzsche descrive gli effetti di questa coppia di pulsioni nei primi secoli della storia greca in una prospettiva storica e antropologica. L'esperienza estatica e orgiastica della perdita del sé sotto l'influsso di bevande narcotiche viene attestata presso vari popoli e in varie epoche distanti tra loro, nelle Sacee babilonesi o nel Medioevo italiano e tedesco. Ma a differenza dei «barbari dionisiaci» e delle feste dionisiache orientali dell'antichità, con la lo-

<sup>121</sup> Cfr. J. G. HERDER, *Plastik*, 1778 [trad. it. *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Aesthetica ed., Palermo 1994, p. 45]. Cfr. inoltre G. BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco*, in F. NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, p. XXII. Per la bella parvenza in Schiller cfr. p. 25, nota 9.

<sup>122</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* [trad. it. *Parerga e paralipomena*, Adelphi, Milano 1989, vol. II, p. 211].

ro crudeltà e sfrenatezza sessuale<sup>123</sup>, il culto greco perviene a una sorta di conciliazione, tregua o patto con il dio delfico che ne frena eccessi ed efferatezze (cap. II)<sup>124</sup>. Per Nietzsche il contenimento degli istinti più barbarici sembra riflettersi nell'immagine della pantera e della tigre aggiogate al carro di Dioniso. La descrizione dell'incantesimo dionisiaco, ispirata a una famosa scena delle *Baccanti* di Euripide, in cui la natura celebra la sua festa di riconciliazione con l'uomo<sup>125</sup>, presenta una visione trasfigurata del dionisiaco e diventa un simbolo di pienezza vitale e armonia universale per certi versi analoga al finale utopico della Nona sinfonia di Beethoven (cap. I). Per effetto di Dioniso, si allentano e si sciogliono i vincoli sociali e lo schiavo diviene un uomo libero. Quando però questa liberazione diventa una minaccia per la compagine sociale del mondo greco, fondata sulla schiavitù, e quando la visione tragica dell'esistenza diventa minacciosa per la vita del singolo, l'arte e l'apollineo si offrono come scudo e salvezza. Gli antichi Greci avevano creato Apollo e il loro mondo di dèi olimpici come visione di sogno da opporre alla saggezza di Sileno e

<sup>123</sup> Nelle lezioni sulla tragedia, Nietzsche menziona anche i Babilonesi, gli Armeni e i Persiani, oltre ai Saturnalia, ai Floralia e alle Nonae Caprotinae dei Romani, una festa di schiavi a Creta, la festa lidia-smirnea delle schiave detta *Eleutheria* e le Pelorie tessaliche. A queste feste contrappone l'incanto e la costumatezza delle *Baccanti* di Euripide (vv. 677-711; KGW, vol. II/3, pp. 13-14 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 33]). B. von Reibnitz nota che un elenco analogo si trova in J. J. BACHOFEN, *Die Sage von Tanaquil* (1870). La conoscenza degli scritti di questo autore, che Nietzsche conosceva personalmente, appare documentata tra l'altro dall'uso del termine «eterismo» riferito a queste stesse feste nella *Visione dionisiaca del mondo* (KSA, vol. I, p. 558) e nella *Nascita del pensiero tragico* (*ibid.*, p. 586): cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 54, in cui *Hetärenthum* è reso con «dissolutezza».

<sup>124</sup> Cfr. le lezioni del 1870: «È un elemento asiatico e orientale quello che i Greci con la loro mostruosa forza ritmica e immaginativa, in breve con il loro senso della bellezza, hanno domato fino a produrre la tragedia» (*Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 32).

<sup>125</sup> La descrizione di Euripide, in cui le baccanti si cingono di serpenti e allattano caprioli e cuccioli di lupo, mentre la natura offre spontaneamente in dono acqua, vino e miele, si trova parafrasata alla fine del primo paragrafo della *Visione dionisiaca del mondo* e riportata quasi per intero nella *Nascita del pensiero tragico* (*Opere*, vol. III/2, pp. 55 sgg.).

alla propria concezione tragica dell'esistenza; anche il mondo omerico rappresenta una vittoria dell'illusione apollinea, che cela allo sguardo lo spaventoso regno dei Titani e la «terribile profondità della propria visione del mondo» (cap. III).

Dioniso e le sue sofferenze, o le sue varie maschere, sono per Nietzsche l'oggetto principale della tragedia greca fino dalle sue più remote origini. L'eroe tragico della tragedia greca è il Dioniso sofferente dei misteri che sperimenta su di sé la vera sofferenza dionisiaca, ovvero la separazione dal tutto e l'individuazione. In questa prospettiva il *principium individuationis* viene considerato la causa di ogni male, in quanto impedisce la mistica fusione con il tutto (7[123]). Nietzsche si ricollega all'antico mito orfico di Dioniso bambino fatto a pezzi dai Titani e venerato in questo stato come Zagreo, in quanto questo mito sembra alludere all'unità frantumata, al mondo lacerato degli individui<sup>126</sup>.

La dottrina misterica della tragedia sembra esprimere la gioiosa speranza o il presagio di un'unità riconquistata, rompendo il sortilegio dell'individuazione (cap. X). Riacciandosi alle correnti orfiche della religione greca, Nietzsche si pone sulla scia dei filologi romantici come Creuzer che, nella sua opera sul simbolismo degli antichi<sup>127</sup>, si richiamava in particolare al *Protrepicus* di Cle-

<sup>126</sup> Nelle lezioni sulla *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, pp. 181-182), Nietzsche presenta una sintetica descrizione delle dottrine orfiche, che avrebbero influenzato Ferecide di Siro: «Orfeo, l'immagine terrena di Dioniso che regna nell'Ade, di Zagreo. Il nome indica l'oscurità, come pure il viaggio nell'Ade; Orfeo viene fatto a pezzi dalle Menadi, Zagreo dai Titani. I canti religiosi, che erano strettamente collegati agli antichissimi misteri orfici, erano entusiastici [...]». Poco oltre rileva la presenza di questo mito nella poesia orfica dei pitagorici: «Nel grande poema principale della *theologia* si parlava di periodi del mondo [...] poi naturalmente la storia di Dioniso Zagreo, figlio di Zeus e di Persefone il quale, sbranato dai Titani, rivive nel giovane Dioniso, dopo che Zeus ha inghiottito il suo cuore rimasto intatto». Nietzsche si riferisce probabilmente a C. A. LOBECK, *Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Königsberg 1829, pp. 547 sgg. e 621 sgg.. L'episodio di Zagreo è riportato anche nel terzo paragrafo dei *Filosophi preplatonici* (KGW, vol. II/4, p. 222).

<sup>127</sup> Cfr. al riguardo G. WOHLFAHRT, Postfazione a F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, Reclam, Stuttgart 1993, pp. 162-65, che accenna anche al-

mente Alessandrino (II, 17,2-18,2) e alle *Dionisiache* (IV, 174 sgg.) di Nonno<sup>128</sup>. Creuzer aveva anche scritto, nel 1809, *Dionysos, sive commentationes academicae de rerum Bacchicarum Orphicarumque originibus et causis*. Inoltre l'importanza dei rituali misterici per la tragedia era stata rilevata da Otfried Müller e da Julius Leopold Klein<sup>129</sup>.

A differenza dei filologi che lo hanno preceduto, Nietzsche stabilisce arditi collegamenti tra la religione orfica, i filosofi preplatonici e la filosofia di Schopenhauer. Negli appunti preparatori per il suo corso sui filosofi preplatonici, Nietzsche rileva una parentela tra Anassimandro e la tragedia greca: «Anassimandro. Malinconia e pessimismo. Ha un'affinità con la tragedia» (3[84]). Nella *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci*<sup>130</sup> l'enigmatica e «lapidaria» sentenza di Anassimandro («Onde le cose trovano la loro nascita, colà devono altresì perire, secondo la necessità: esse infatti devono pagare il fio ed essere condannate per le loro ingiustizie, conformemente all'ordine del tempo»<sup>131</sup>) viene interpretata da Nietzsche sulla base di un passo dei *Parerga* di Schopenhauer: «Noi espriamo la nostra nascita, in primo luogo con la vita, e in secondo luogo con la morte»<sup>132</sup>. Non

la presenza di questo mito negli scritti di Lassalle. Sulle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli Nietzsche si sofferma nelle sue lezioni di *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, pp. 70-73).

<sup>128</sup> F. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810-12; Leipzig-Darmstadt 1836-43<sup>3</sup>. Creuzer era amico di Schelling e Hegel. Nietzsche prese in prestito quest'opera dalla biblioteca universitaria di Basilea nel giugno 1871.

<sup>129</sup> J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, Leipzig 1865, vol. I, pp. 47 sgg. Come nota B. von Reibnitz, Klein non solo collega la tragedia e i misteri di Dioniso Zagreo, ma individua anche nella tragedia la compenetrazione di stati d'animo contrapposti, la chiarezza apollinea e l'ebbrezza dionisiaca. Müller e Klein sono inoltre tra i primi a usare il termine «dionisiaco» invece che «bacchico».

<sup>130</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 286.

<sup>131</sup> Fr. A9 DK (H. DIELS e W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Dublin-Zürich 1966<sup>12</sup>).

<sup>132</sup> A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* cit., vol. II, par. 12 (*Aggiunte alla dottrina del dolore*). La frase, contenuta in un'appendice alla fine del capitolo, non compare nell'edizione italiana.

è affatto schopenhaueriano l'accento gioioso che assume la tensione al ricongiungimento con il dio nei rituali misterici che prefigurano la funzione dell'arte:

L'individuazione - e poi la speranza nella rinascita dell'unico Dioniso. Tutto sarà allora Dioniso. L'individuazione è il martirio del dio - nessun iniziato si rattrista più. L'esistenza empirica è qualcosa che non dovrebbe essere. La gioia è possibile per la speranza in questa ricostituzione. - L'arte è questa bella speranza (7[61]).

La coppia di apollineo e dionisiaco si definisce nella *Nascita della tragedia* attraverso una serie di polarità e contrapposizioni quali sogno ed ebbrezza, arti plastiche e musica, forma e informe, bello e sublime, misura e dismisura, quiete e movimento, ritmo e melodia, citarodica e auletica. Negli appunti per la *Visione dionisiaca del mondo* la musica apollinea viene accostata per il ritmo alle arti figurative e contrapposta alla musica orgiastica (3[40]). L'unione quasi miracolosa dei due principi tra loro ostili nella tragedia attica sembra prefigurare l'opera d'arte totale di Wagner in quanto perfetta fusione di musica e dramma, fondo dionisiaco e mondo della visione.

Una lettera di Rohde dell'aprile 1871 fa capire quanto l'amico filologo comprendesse la novità delle intuizioni che Nietzsche aveva già posto al centro della sua *Visione dionisiaca del mondo*. Rohde contrappone tali intuizioni, che gli paiono spiegare molto di quella lunga fase arcaica della Grecia che va da Omero a Eschilo, alle piatte e banali, oltre che castigate concezioni sulla Grecia dei professori di Gottinga con il loro «protestantesimo da vecchie signore»:

Come odio questa fatale sapienza di Gottinga sulla «serenità della grecità autentica»! Dioniso ebbe un influsso altrettanto profondo dell'Apollo illuminato che questa infausta genia di professori vede dappertutto. Tra Omero ed Eschilo si ha un'epoca di profonda eccitazione mistica e scavo interno di cui solo la piattezza di chiarezza dell'età alessandrina ha lasciato ben poco<sup>133</sup>.

<sup>133</sup> KGB, vol. II/2, p. 361.

Nietzsche risponde con entusiasmo a questa lettera (a Rohde, 7 giugno 1871): «Quanto osservi sul dionisiaco è addirittura ominoso, come una volta quando, senza saperlo, studiavamo contemporaneamente i romantici». E poi annuncia: «Un altro pezzo "sul dionisiaco e l'apollineo" uscirà nei "Preussische Jahrbücher" [...]»<sup>134</sup>.

Nel momento in cui stava ancora elaborando questa coppia concettuale, Nietzsche si rende conto che utilizzarla come principio estetico e insieme metafisico genera qualche perplessità. Nella lettera che gli scrive per comunicargli le reazioni dell'associazione filologica di Lipsia<sup>135</sup>, l'amico Romundt gli riferisce che lo scritto ha fatto «una grande sensazione» e che tutti quelli che lo hanno letto, anche i Ritschl, vorrebbero «uno sviluppo più chiaro e dettagliato dei concetti di apollineo e dionisiaco». In particolare non riescono a comprendere come le due tendenze artistiche, apparentemente conosciute e comprensibili, «si possano spiegare a partire dall'intima essenza delle cose»: «E tuttavia, - aggiunge, - il fatto che tu sia risalito a questa fonte primaria dei fenomeni è il merito straordinario delle tue considerazioni» (14 luglio 1871)<sup>136</sup>.

Anche Rohde, in una lettera del 1° agosto 1871, avverte Nietzsche che il buon Ribbeck<sup>137</sup> ha apprezzato molto lo scritto, solo vorrebbe almeno una prova del fatto che «il sogno incantato del coro, nell'estasi dionisiaca, si proietta sulla scena come immagini estranee». Dal canto suo Rohde dichiara di comprendere come un principio così arcano si sottragga alle catene dell'esposizione logica e osserva che «questo palesarsi alla coscienza dell'inconscio nel piacere artistico sembra provenire dal più profondo degli abissi»<sup>138</sup>.

<sup>134</sup> EP, vol. II, pp. 188-89.

<sup>135</sup> Nietzsche aveva inviato all'associazione lo scritto su *Socrate e la tragedia greca*, pubblicato a proprie spese in trenta esemplari. È una parte della futura *Nascita della tragedia* (capp. VIII-XV), che Nietzsche distribuirà agli amici.

<sup>136</sup> KGB, vol. II/2, p. 400.

<sup>137</sup> Otto Ribbeck (1827-98), filologo classico, allievo e biografo di Ritschl.

<sup>138</sup> KGB, vol. II/2, p. 406. Sulla filosofia dell'inconscio di Hartmann, che affibbia «due occhi ciechi e un intelletto inconscio» alla volontà schopenhaueriana, così che questa diventa una specie di talpa, Rohde si esprime in una lettera a Nietzsche del 5 novembre 1869.

Rispondendo a questa lettera di Rohde, il 4 agosto Nietzsche si sofferma ancora su questa coppia concettuale:

Sono molto felice che il mio «Socrate» ti abbia fatto una buona impressione; [...] molto di quella che tu chiami «purpurea oscurità» diventerà più chiaro quando l'intera opera sarà svolta in tutti i suoi nessi. Credo veramente di poter ricavare molte cose dall'antagonismo tra dionisiaco e apollineo [...] avrai notato ovunque lo studio di Schopenhauer, anche nello stile: ma una singolare metafisica dell'arte, che costituisce lo sfondo, è piuttosto roba mia<sup>139</sup>.

Nietzsche tenderà ad affermare con sempre maggiore decisione e chiarezza questa autonomia, anzi antitesi rispetto a Schopenhauer. Nietzsche reinterpreta e utilizza il dionisiaco non soltanto come chiave di accesso ai Greci e alla tragedia, in quanto vi ritorna anche quando ormai non crede più alla metafisica dell'arte, ma anche come nucleo simbolico della propria filosofia. Nel corso degli anni Nietzsche tenderà sempre più ad analizzare il dionisiaco in una prospettiva psicologica e fisiologica. In particolare nell'*Autocritica* ribadisce che non si può accedere ai Greci senza comprendere questo principio. Nel *Crepuscolo degli idoli* riconosce a Burckhardt il merito di averlo compreso<sup>140</sup>. In una serie di considerazioni sul suo rapporto con i Greci del 1888, che in parte confluiranno nel *Crepuscolo degli idoli* (*Quel che devo agli antichi*), rimprovera a Winckelmann e a Goethe di non aver compreso i Greci in quanto non hanno compreso l'orgiasmo, che

<sup>139</sup> F. NIETZSCHE, *Lettere a E. Rohde* cit., pp. 132-33.

<sup>140</sup> Cfr. *Opere*, vol. VI/3, p. 158. Nietzsche riconosce a Burckhardt il merito di avere compreso, grazie alla *Nascita della tragedia*, l'importanza del dionisiaco, tanto da inserire un capitolo a parte su questo fenomeno nella sua *Civiltà dei Greci*. Cfr. inoltre la lettera di Nietzsche a Rohde di metà febbraio 1872: «Oltre a ciò non è per nulla necessario che l'effetto del libro sia puramente metafisico [...] ne ho una testimonianza vivente in Jacob Burckhardt; proprio lui che con grande energia tiene lontano da sé tutto quanto sa di filosofico, e soprattutto ogni filosofia dell'arte, inclusa la mia, è talmente affascinato dalle scoperte del libro riguardanti la vera natura dei Greci, che continua a pensarci giorno e notte, e con mille particolari mi offre l'esempio della più fruttuosa utilizzazione storica» (EP, vol. II, p. 278).

è il terreno da cui si genera l'arte greca. Negli stessi appunti il sentimento del tragico viene ricondotto alla psicologia dell'orgiasmo come straripare di vita e di forza, in cui persino il dolore agisce da «stimolante». Quest'ultimo termine è usato come consapevole e insistito rovesciamento di un principio cardine della filosofia schopenhaueriana, nella quale il dolore è un «quietivo» della volontà. Per Nietzsche la tragedia è un tonico, pertanto non può avere un effetto depressivo<sup>141</sup>. Il vocabolario è intenzionalmente medico-fisiologico. In questo senso va intesa la famosa espressione «Dioniso contro il crocifisso»: per Nietzsche le due divinità sono unite dal martirio, ma questo assume un significato antitetico, in quanto il dio sulla croce è un invito a «redimersi dalla vita stessa»; mentre Dioniso Zagreo rappresenta la vita come eterna fertilità e rigenerazione attraverso il dolore<sup>142</sup>.

### 9. La cultura socratico-alessandrina, l'inconscio e la morte della tragedia.

Il secondo grande filone, secondo Montinari<sup>143</sup> non bene amalgamato con il primo, a cui sono dedicati i capitoli I-XV della *Nascita della tragedia*, è la fase della decadenza e della morte della tragedia verso la fine del V secolo a.C., causata dal «disprezzo dell'istinto» e dalla conseguente «estetica consapevole» di Euripide (anche se le prime avvisaglie del declino si scorgono già in Sofocle)<sup>144</sup> e dall'influenza esercitata su Euripide da Socrate<sup>145</sup>. Il nucleo centrale di questa tematica risale alla con-

<sup>141</sup> Cfr. 15[10] in *Opere*, vol. VIII/3, p. 200.

<sup>142</sup> 14[89], *ibid.*

<sup>143</sup> Cfr. *supra*, pp. XXIX sgg.; M. MONTINARI, *L'onorevole arte di leggere Nietzsche* cit., pp. 335-40.

<sup>144</sup> L'importanza del dialogo e il piacere dei contrasti rivelano già in Sofocle un procedimento analogo alla dialettica.

<sup>145</sup> Nietzsche si avvale di una notizia riportata da Diogene Laerzio (II, 5, 18), secondo cui si credeva che Socrate avesse collaborato con Euripide nella composizione delle tragedie.

ferenza del 1870 *Socrate e la tragedia*, nella quale Euripide veniva definito «il poeta del razionalismo socratico» e Socrate veniva presentato come «araldo della scienza» in una prospettiva in cui la sfera dell'arte e quella della scienza si escludono a vicenda.

La polemica contro Euripide<sup>146</sup> era già presente nel romanticismo tedesco, in particolare negli scritti dei fratelli Schlegel<sup>147</sup>. Più sorprendente invece dovette apparire nella conferenza del 1870 il collegamento tra Euripide e Socrate. Per Nietzsche la scienza, l'ottimismo, la dialettica, la riflessione, la logica sono di fatto incompatibili e inconciliabili con il mito; pertanto il socratismo «è la celebrazione ininterrotta del sacrificio della tragedia antica» (3[6]). Attraverso il processo di razionalizzazione di Euripide ci si distacca dal fondamento dionisiaco della tragedia, ma anche dalla visione apollinea del coro e lo spettatore viene trasferito sulla scena. Il dramma diventa azione e intrigo, il dialogo prende il sopravvento e i personaggi mitici e grandiosi si trasformano in personaggi della vita reale. Ci si avvia verso la nuova commedia attica e verso quei dialoghi platonici in cui si mescolano tutti gli stili, fornendo ai posteri «il modello di una nuova forma d'arte, il romanzo» (cap. XIV). Con Socrate, che rappresenta un punto di svolta nella storia universale, abbiamo l'ascesa dell'uomo teorico e della cultura alessandrina, con il suo ottimismo logico e il piacere della conoscenza. La sua è la fede in-crollabile di chi crede che «seguendo il filo della casualità si riesca a penetrare fin nei più profondi abissi dell'essere». E proprio questa fede «ha conferito al sape-

re e alla conoscenza la forza di una medicina universale» (cap. xv). Euripide è per Nietzsche il primo drammaturgo che ha un'estetica corrispondente al precetto socratico secondo cui «tutto deve essere cosciente per essere bello»; mentre prima di lui «il concetto, la coscienza, la teoria non avevano ancora preso la parola». Il disprezzo socratico per la sfera istintiva coinvolge Euripide e «il divino Platone». Nel capitolo XII Nietzsche si richiama a una frase di Sofocle (tramandata da Ate-neo I, 39; 22 a-b) secondo la quale Eschilo faceva «la cosa migliore senza saperlo». Questa frase alludeva al fatto che Eschilo componeva i suoi drammi in stato di ebbrezza<sup>148</sup>. Nelle lezioni sulla tragedia, il pensiero viene formulato più chiaramente:

Sofocle procede sulla rotta eschilea: fino a Eschilo era l'istinto artistico a spingere i poeti tragici. Con Sofocle si aggiunge la riflessione. Ma il riflettere è qui, tutto sommato, ancora in consonanza con l'istinto. Con Euripide la riflessione diventa un elemento distruttivo, che va contro l'istinto<sup>149</sup>.

Come Nietzsche scrive in *Socrate e la tragedia*, Socrate ebbe un'influenza nefasta sulla tragedia anche a causa del suo disprezzo per l'istinto e per l'inconscio: «Il socratismo disprezza l'istinto e quindi l'arte [...] In tutte le nature produttive l'inconscio opera creativamente e affermativamente, mentre la coscienza si comporta criticamente»<sup>150</sup>. Quando Nietzsche riprende questo passo nella *Nascita della tragedia* (par. 13) sostituisce la parola «inconscio» con «istinto», probabilmente per non essere collegato a Eduard von Hartmann e alla sua *Filosofia*

<sup>146</sup> Su Nietzsche *contra* Euripide e successivamente Wagner, cfr. G. PA-DUANO, *La ragione del teatro (contra Nietzsche)*, in A. GRILLI e A. SIMON (a cura di), *L'officina del teatro europeo*, Edizioni Plus, Pisa, pp. I-XV.

<sup>147</sup> F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797 [trad. it. cit.]; A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., pp. 99 sgg. (lezione V). Cfr. B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* cit., p. 173: «Il giudizio su Euripide rivela la sua diretta derivazione da Schlegel, anche se Nietzsche lo nomina soltanto poche volte [...] E, attraverso Schlegel, anch'egli si ricollega ad Aristofane».

<sup>148</sup> Cfr. I[44]: «Eschilo fa il giusto senza saperlo»; invece «Euripide pensa che Sofocle abbia fatto inconsciamente ciò che non è giusto»; quanto a sé crede di «fare coscientemente il giusto».

<sup>149</sup> KGW, vol II/3, p. 37 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 58].

<sup>150</sup> F. NIETZSCHE, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873* cit., p. 37. L'unica eccezione è per Nietzsche il «demone» di Socrate, che rappresenterebbe la sapienza istintiva. Cfr. anche il frammento I[27]: «Con Socrate si fa strada il principio della scienza: ciò significa guerra all'inconscio e sua distruzione».

dell'inconscio<sup>151</sup>. Nietzsche legge quest'opera allora molto popolare proprio nel 1869 e, sebbene la critichi, ne subisce l'influenza, come attesta la frequenza con cui ricorre in questo periodo il termine «inconscio»<sup>152</sup>. È probabile che questo termine attraesse Nietzsche anche perché in Wagner era collegato alla sfera notturna della musica e a quelle radici della musica popolare da cui la musica aristocratica del Rinascimento si era distaccata. Soprattutto nel suo saggio *Musica dell'avvenire* Wagner si sofferma sul fatto che «tutta la natura è un processo evolutivo dall'inconscio alla coscienza» e «anche nell'artista lo stimolo raffigurativo è per sua natura del tutto incosciente e istintivo, e persino dove ha bisogno della riflessione [...] la scelta dei mezzi di espressione non sarà determinata tanto dalla riflessione quanto piuttosto da un impulso istintivo[...]»<sup>153</sup>.

L'atteggiamento di Nietzsche di fronte a questi temi, com'è noto, nel giro di pochi anni muterà radicalmente. Ma il rovesciamento più evidente e significativo è forse quello nei confronti della cultura alessandrina, nella quale si riconosceva il suo maestro Ritschl e che nella *Nascita della tragedia* Nietzsche identifica con la cultura socratica e, più estesamente, in quella moderna: «Tutto il nostro mondo moderno è impigliato nella rete della cultura alessandrina e ha come suo ideale l'uomo teoretico [...] che lavora al

<sup>151</sup> G. GÖDDE, *Nietzsches Perspektivierung des Unbewussten*, in «Nietzsche-Studien», XXXI (2002), p. 164.

<sup>152</sup> Sulla lettura di quest'opera cfr. F. GERRATANA, *Der Wahn jenseits des Menschen. Zur frühen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874)*, in «Nietzsche-Studien», XVII (1988), p. 421; cfr. inoltre il commento di ID., in *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., p. 299: «È nella polemica contro la sua paradossale teleologia, contro la sua "unione di Hegel e Schopenhauer" che Nietzsche comincia a chiarire alcuni punti decisivi della propria posizione filosofica».

<sup>153</sup> Cfr. R. WAGNER [trad. it. *Musica dell'avvenire*, in *Ricordi battaglie visioni*, Ricciardi, Milano 1954, p. 346]. Nel suo diario del 29 maggio 1871, accennando alle osservazioni di Nietzsche su Sofocle e l'ebbrezza di Eschilo, Cosima riporta una frase di Wagner che si richiama al musicista come viene descritto da Schopenhauer: «Esprime la più alta verità in un linguaggio che la sua ragione non comprende». La stessa frase viene riferita a Beethoven, in R. WAGNER, *Beethoven*, 1870 [trad. it. *ibid.*, p. 261].

servizio della scienza [...]» (cap. XVIII). L'uomo alessandrino, scriveva Nietzsche a conclusione di questo capitolo, è «nel fondo un bibliotecario e un correttore di bozze e finisce per diventare miseramente cieco nella polvere dei libri e tra i refusi». L'idea che nella grande cultura alessandrina e nel suo metodo si trovassero le radici della scienza moderna era già stata espressa nella *Storia del materialismo* di Lange<sup>154</sup>, opera che Nietzsche lesse più volte.

Rispetto alla *Nascita della tragedia* appare diverso il giudizio espresso nelle lezioni del semestre estivo 1870-1871 (*Encyclopedie der klassischen Philologie*), dove si afferma che sul fondamento dei peripatetici e della loro cultura scientifica «fiorì ad Alessandria e ovunque quell'enorme mondo della ricerca da cui ci ha separato il Medioevo ma a cui si è riagganciato il Rinascimento»<sup>155</sup>. Ma è soprattutto nel paragrafo 59 dell'*Anticristo* che si può misurare la distanza dal giudizio su questa cultura espresso nella *Nascita della Tragedia*. Nell'*Anticristo* il riconoscimento della cultura alessandrina-romana appare anche un personale tributo alla grande scuola filologica che ha costruito le basi del suo stesso metodo storico-critico: «Già esistevano tutti i presupposti di una civiltà dotta, tutti i metodi scientifici; si era già fatta chiaramente conoscere la grande, incomparabile arte di leggere bene»<sup>156</sup>.

## 10. La filosofia di Schopenhauer e il «contrasto della volontà».

Nel sesto paragrafo del suo *Tentativo di un'autocritica* Nietzsche è molto esplicito riguardo al suo linguaggio schopenhaueriano:

<sup>154</sup> F. A. LANGE, *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Iserlohn 1866, vol. I, pp. 87 sgg.

<sup>155</sup> KGW, vol. II/3, p. 409.

<sup>156</sup> Cfr. CH. BENNE, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie* cit., pp. 27 sgg.

Quanto rimpiango ora di non aver avuto già allora il coraggio (o la presunzione?) di permettermi da ogni punto di vista, per concezioni così personali e arrischiate, anche un mio personale linguaggio – e di avere invece cercato faticosamente di esprimere con formule schopenhaueriane e kantiane delle valutazioni estranee e nuove, che erano diametralmente opposte allo spirito di Kant e Schopenhauer, come pure al loro gusto!

Nella *Nascita della Tragedia* troviamo una geniale traduzione del nesso schopenhaueriano tra volontà e rappresentazione come dialettica fra apollineo e dionisiaco, anche se l'esplicito riferimento a Schopenhauer riguarda in primo luogo gli effetti della perdita del *principium individuationis*. Non solo la struttura antitetica dell'apollineo e del dionisiaco, ma l'intero apparato concettuale degli scritti di questo periodo si ispira a Schopenhauer, in molti casi ne ricalca le immagini. Anche il ripetuto rimando al «contrasto primigenio» (*Urwiderspruch*) dell'essere ricalca l'essenziale dissidio che «lacerata internamente» la volontà in Schopenhauer<sup>157</sup>. Schopenhauer colloca la tragedia «in vetta all'arte poetica» proprio in quanto espressione del «contrasto spaventoso della volontà con se stessa»<sup>158</sup>. Inoltre Schopenhauer è il filosofo che assegna all'arte, e in particolare alla musica, un ruolo preminente anche rispetto alla filosofia, tanto da concludere con la metafisica della musica il terzo libro, ovvero le considerazioni sul «mondo come rappresentazione». Questo aspetto appare determinante in un libro come la *Nascita della tragedia*, dove l'arte ha il ruolo di «consolazione metafisica» dell'esistenza. Nel paragrafo 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer osserva che quando si ascolta una sinfonia, pare che ci sfilino davanti agli occhi tutti gli avvenimenti possibili della vita e del mondo anche se non si riesce a trovare «nessuna analogia fra i motivi eseguiti e le nostre vi-

<sup>157</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 27, p. 224.

<sup>158</sup> *Ibid.*, par. 51, p. 366.

sioni»<sup>159</sup>. Questa considerazione costituisce la chiave del rapporto fra musica e visione sia nella *Nascita della tragedia* sia nel *Beethoven* di Wagner. In un frammento inizialmente previsto per la *Nascita della tragedia* e che poi venne espunto, Nietzsche riconosce a Schopenhauer anche il merito di aver intuito l'utilità dell'associazione di musica e parole nel dramma musicale: per quanto «il puro linguaggio dei suoni» sia autosufficiente, le parole e un'azione rappresentata accentueranno l'impressione della musica<sup>160</sup>. Inoltre Schopenhauer, sulla scia delle teorie estetiche dei romantici, in particolare di Herder e Jean Paul, lega l'arte al sogno: per lui un grande poeta è colui che riesce a fare da sveglio quello che tutti noi facciamo durante il sogno<sup>161</sup>. Questa idea viene ribadita nel saggio sul sogno e le visioni di spiriti che in questo periodo è al centro delle riflessioni di Nietzsche e di Wagner<sup>162</sup>.

Negli anni che precedono e accompagnano la stesura della *Nascita della tragedia*, il dialogo serrato di Nietzsche con Schopenhauer, la ripresa e rielaborazione dei suoi concetti è attestato da numerosi frammenti postumi scritti tra il 1870 e il 1871<sup>163</sup>. Nietzsche utilizza come punto di partenza le diverse considerazioni di Schopenhauer sulla volontà di per sé scissa e lacerata, sul sogno e la funzione dell'arte, riagggregandole e traducendole in una sua personale concezione

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 380. Sulla dipendenza di questi temi in Schopenhauer da letture giovanili dei romantici, in particolare le *Fantasie sull'arte per amici dell'arte* di Wackenroder e di Tieck, cfr. S. BARBERA, *Introduzione alla lettura di Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione*, Carocci, Roma 1998, pp. 130 sgg.

<sup>160</sup> 12[1], in F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., vol. II, pp. 149 sgg. La citazione di Schopenhauer si trova nel cap. XIX dei *Parerga e Paralipomena* cit., vol. II, pp. 572-73.

<sup>161</sup> J. FRAUENSTÄDT (a cura di), *Aus Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß, Abhandlungen, Anmerkungen, Aphorismen und Fragmente*, Leipzig 1864, (BN) pp. 369 e 364.

<sup>162</sup> A. SCHOPENHAUER, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parerga e paralipomena* cit., vol. I, pp. 311-420.

<sup>163</sup> Cfr. in particolare i gruppi 3, 5, 7 e il relativo commento in F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi (1869-1871)* cit.

metafisica per cui il «fondamento originario» (*Urgrund*) di sofferenza della volontà, cui pare alludere il mito di Dioniso Zagreo, fatto a pezzi dai Titani, si redime nell'arte e nella visione, proiettando l'apparenza fuori di sé. Nietzsche pone a fondamento della *Nascita della tragedia* il concetto schopenhaueriano di «redenzione»<sup>164</sup> della volontà attraverso la conoscenza e la sfera dell'arte; ma, come appare chiaro nei frammenti postumi, mette in primo piano il tema della proiezione e della visione: «La proiezione dell'apparenza costituisce il processo artistico primordiale» (7[167]); «ciò che soffre lotta e si dilania, è in ogni caso la volontà unica: essa è la perfetta contraddizione, come fondamento primordiale dell'esistenza [...] l'opera d'arte e l'individuo sono una ripetizione del processo originario» (7[117]). La concezione di un «fondamento originario dell'essere», un «contrasto originario», che si scarica o si «proietta» nella visione, percorre diversi frammenti preparatori della *Nascita della tragedia* (ad esempio il 7[127] [157] [201]) e diventa il motivo centrale e l'asse portante di quest'opera, e pertanto viene riproposto in diverse varianti:

1) Nell'analogia con il sogno all'inizio del capitolo iv: «Mi sento spinto all'ipotesi metafisica che ciò che veramente è, l'uno originario, in quanto eternamente sofferente e pieno di contraddizioni, ha bisogno al contempo della visione beatificante e della gioiosa apparenza per la sua continua redenzione».

2) Nell'analogia che Nietzsche indica tra il mondo degli dèi olimpici e la saggezza tragica di Sileno, paragona-

<sup>164</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 385: «Secondo il nostro sistema, l'intero mondo visibile non è che l'oggettivazione della volontà, il suo specchio, che l'accompagna sulla via dell'autocoscienza, anzi, come presto vedremo, nella via della redenzione. [...] il piacere estetico, la consolazione dell'arte [...] deriva dal fatto che l'in sé della vita, la volontà, l'esistenza stessa, sono un dolore costante, ora penoso, ora terribile; mentre, se considerate nella rappresentazione pura e intuitiva, nella riproduzione dell'arte, sono libere da ogni dolore e presentano anzi uno spettacolo grandioso».

ta al rapporto che c'è tra la visione estatica del martire sotto tortura e i suoi supplizi (cap. III; cfr. 7[116]).

3) Nella *Trasfigurazione* di Raffaello: «L'«apparenza» è qui il riflesso dell'eterno contrasto, padre di tutte le cose» (cap. IV).

4) Nella lirica di Archiloco: «L'immagine che adesso gli mostra la sua unità con il cuore del mondo è una scena onirica, che rappresenta concretamente quel contrasto e quel dolore originario, insieme al piacere originario dell'apparenza»; «quel riflesso in musica del dolore originario privo di immagini o di concetti, con la sua redenzione nell'apparenza, produce adesso un secondo rispecchiamento» (cap. V).

5) Nella visione apollinea del coro in cui si scarica la sofferenza dionisiaca, l'immedesimazione con la sofferenza di Dioniso (cap. VIII): «Questo fondamento originario della tragedia irradia quella visione del dramma scaricandosi in varie emanazioni successive».

6) Nella metafora ottica con cui Nietzsche spiega il dialogo e la parte propriamente apollinea della tragedia greca: «Quei fenomeni luminosi che si presentano agli eroi sofoclei, in breve l'apollineo della maschera, sono la conseguenza necessaria di quello sguardo nelle profondità spaventose della natura, o per così dire delle macchie luminose per curare lo sguardo ferito dall'orrore della notte» (cap. IX).

7) Nella concezione sofoclea dell'*Edipo*, nonché in quella del *Prometeo* di Eschilo esposta nello stesso capitolo: «Così possiamo constatare come l'intera concezione del poeta non sia per l'appunto altro che quell'immagine luminosa che la natura risanatrice ci mette davanti agli occhi dopo che abbiamo gettato uno sguardo nell'abisso»; «la serenità della creazione artistica che sfida ogni sventura non è che un'immagine luminosa di nubi e di cielo, che si rispecchia sul lago nero della malinconia» (cap. IX).

Persino il linguaggio nel frammento 8[41] appare tra «i rispecchiamenti apollinei del fondo dionisiaco» in

quanto all'origine è un'immagine, un geroglifico che simboleggia «una profusione di apparenze».

Nietzsche incontra la filosofia di Schopenhauer nell'inverno 1865-66, acquistando *Il mondo come volontà e rappresentazione* nella bottega di un vecchio antiquario, ed è questo un incontro decisivo per il giovane filologo. È proprio la generazione di Nietzsche, in primo luogo Nietzsche e i suoi amici, a riscoprire Schopenhauer nella fase di declino dell'hegelismo<sup>165</sup>, dopo che la prima edizione (1819) del *Mondo come volontà e rappresentazione* era andata per lo più al macero. Due anni dopo il suo acquisto, Nietzsche scriveva:

Qui era ogni riga a proclamare la rinuncia, la negazione, la rassegnazione; in quello specchio vedevo riflessi in dimensioni terrificanti il mondo, la vita e il mio proprio animo. Da quelle pagine mi fissava l'occhio solare e totalmente disinteressato dell'arte [...]<sup>166</sup>.

Già in una lettera a Gersdorff, scritta alla fine di agosto del 1866, Nietzsche però dichiara di avere compreso Schopenhauer solo attraverso il «rigoroso punto di vista critico» del kantiano Albert Lange, la cui *Storia del materialismo*, acquistata nell'agosto 1866, è un'altra lettura fondamentale di questi anni<sup>167</sup>. Lange individuava in Schopenhauer e nella sua metafisica una tendenza regressiva rispetto a Kant. Se, - scrive Nietzsche in questa lettera, - «la vera essenza delle cose ci è sconosciuta», la filosofia dovrebbe muoversi nella libera sfera dell'arte oppure «elevare», e in entrambi i casi Schopenhauer è un maestro insuperabile. Per il giovane Nietz-

<sup>165</sup> Wagner invece lo aveva scoperto nel 1854. Cfr. la lettera a Liszt dell'autunno 1854, in cui Wagner gli confessa che Schopenhauer «è piovuto nella mia solitudine come un dono dal cielo»; e aggiunge: «I professori tedeschi l'hanno - prudentemente - ignorato per quarant'anni; di recente però - a vergogna della Germania - è stato scoperto da un critico inglese. Che razza di ciarlatani sono di fronte a lui i vari Hegel ecc.!» (il passo è riportato in H. MAYER, *R. Wagner*, Mondadori, Milano 1959, p. 121). Sulle vicende della fortuna di Schopenhauer cfr. C. VASOLI, Introduzione a A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza 1989, pp. LXI sgg.

<sup>166</sup> F. NIETZSCHE, *La mia vita* cit., p. 163.

<sup>167</sup> F. A. LANGE, *Geschichte des Materialismus* cit.

sche lettore di Lange, la volontà - che Schopenhauer mette al posto della *x*, ovvero della cosa in sé di Kant - deriva da una «intuizione poetica» e non è comunque dimostrabile<sup>168</sup>.

Le motivazioni del fascino che questo filosofo esercitava su Nietzsche si leggono in un appunto dell'ultimo periodo di Lipsia:

Questa è l'epoca di Schopenhauer, un sano pessimismo che ha dietro di sé l'ideale, una serietà vigorosa e virile, un'avversione contro ciò che è vuoto, senza sostanza e una propensione verso ciò che è sano e semplice. Al contrario di Kant, Schopenhauer è il poeta, al contrario di Goethe egli è il filosofo, in confronto a Kant è ingenuo. Egli ha uno stile, mentre la maggior parte dei filosofi non ce l'ha<sup>169</sup>.

Nietzsche riconosce in lui la capacità di far riplendere con il suo linguaggio l'oro di monete logorate dall'uso, riproponendo concezioni che sono diventate patrimonio comune e ricreandole con il suo stile. «È il filosofo di una classicità risvegliata, di una greicità germanica». Nel quarto paragrafo della *Visione dionisiaca del mondo*, riconosce che la sua filosofia si muove nell'orbita di Schopenhauer. In realtà, già in questa fase, le due prospettive sono ben lontane dal sovrapporsi. Appare difficile conciliare con Schopenhauer una filosofia che Nietzsche stesso defisce «platonismo rovesciato» (7[156]). Per quanto si riconosca nel pessimismo di Schopenhauer, Nietzsche che non ha alcuna intenzione di assimilarlo e ridurlo al «quietismo», all'annullamento della volontà. Montinari ha opportunamente sottolineato che «la volontà di Schopenhauer in Nietzsche non viene negata nella contemplazione estetica, ma anzi "giocando con se stessa" si giustifica nell'esistenza in quanto fenomeno estetico»<sup>170</sup>. Un'altra differenza è che

<sup>168</sup> Per le riflessioni su Schopenhauer cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filosofici* (1867-1869) cit., pp. 92 sgg.

<sup>169</sup> BAW, vol. V, p. 213.

<sup>170</sup> M. MONTINARI, *Nietzsche* cit., p. 65.

mentre Schopenhauer separa la sfera della conoscenza e quella estetica da quella corporea, Nietzsche insiste continuamente sui fondamenti fisiologici della sua concezione dell'arte, legandola non per caso al sogno e all'ebbrezza<sup>171</sup>.

Di qui lo strano contrasto, che Nietzsche sottolinea nella sua *Autocritica*, tra terminologia, metafore e stile schopenhaueriano, e una visione del mondo che tende fin d'ora a divergere sostanzialmente dagli esiti di tale filosofia.

### II. Il rapporto con Wagner.

Sabato scorso c'è stato il triste e toccante commiato da Tribtschen. Adesso Tribtschen non c'è più: ci aggiravamo come tra tante macerie, la commozione aleggiava ovunque nell'aria, il cane non mangiava più, la famiglia dei domestici in continui singhiozzi quando le si parlava. Mettevamo via i manoscritti, le lettere e i libri - ah, era così triste! Questi tre anni che ho passato vicino a Tribtschen, dove sono andato 23 volte - che cosa non significano per me! Se mi mancassero, che cosa sarei! Sono felice di aver come pietrificato per me stesso nel mio libro quel mondo di Tribtschen (a Carl von Gersdorff, 1° maggio 1872)<sup>172</sup>.

L'influenza che Wagner esercitò sulla *Nascita della tragedia*, in cui a Nietzsche sembra aver «pietrificato il mondo di Tribtschen», è ampiamente attestata non solo dalla dedica del libro. Non è difficile immaginare l'impressione che dovette riportare il giovane professore dall'incontro con il musicista sulle cui note del *Tristano* si era esercitato insieme all'amico Gustav Krug fin dal 1861. Ancora in *Ecce homo* dichiarerà che non avrebbe mai voluto cancellare dalla sua vita i giorni di Tribtschen, «giorni della fiducia, della serenità, dei casi sublimi -

<sup>171</sup> Anche qui Nietzsche si avvale della filosofia dell'inconscio di Eduard Hartmann e della sua analisi di fenomeni sia fisici sia spirituali che si possono egualmente ricondurre alla sfera dell'inconscio. Cfr. F. GERRATANA, *Der Wahn jenseits des Menschen* cit., pp. 415 sgg.

<sup>172</sup> EP, vol. II, p. 301.

dei momenti *profondi*»<sup>173</sup>. Con il suo straordinario talento musicale affiancato da una concezione dell'arte per molti versi rivoluzionaria, che si ricollegava anche all'antica Grecia, Wagner era allora per Nietzsche non soltanto «il più grande genio e il più grande uomo del nostro tempo» (a Deussen, 25 agosto 1869), ma soprattutto sembrava incarnare la speranza di un rinnovamento della cultura tedesca attraverso il mito. Le lettere di questo periodo ne tratteggiano con estrema vivacità il carattere cordiale e la forte personalità: «Il mondo non conosce la grandezza umana e la singolarità della sua natura. Imparo molto vicino a lui: è il mio corso pratico di filosofia schopenhaueriana» (a Rohde, giugno 1869).

Nietzsche aveva già conosciuto personalmente Wagner a Lipsia nel novembre 1868, quando il compositore si trovava in visita presso la sorella, moglie dell'orientalista Hermann Brockhaus. Un resoconto puntuale di questi primi incontri si trova in una lettera a Rohde del 9 novembre 1868:

Frattanto ebbi modo di parlare a lungo con lui di Schopenhauer: oh, tu puoi ben immaginare quale piacere fu per me sentirlo parlare di lui con un calore indicibile, della gratitudine che egli prova verso di lui, e come questi sia l'unico filosofo che abbia compreso l'essenza della musica.

Il rapporto con Wagner sarebbe diventato di lì a poco una solida amicizia quando Nietzsche, professore a Basilea, iniziò a frequentare regolarmente la casa dei Wagner, che si erano stabiliti a Tribtschen, presso Lucerna. Nietzsche aveva conosciuto per la prima volta la musica di Wagner nel marzo 1861 attraverso l'amico Gustav Krug, il quale aveva tenuto una conferenza su «alcune scene del *Tristano e Isotta*» per l'associazione Germania. In questa occasione Krug aveva eseguito per l'amico alcune parti dell'opera nella riduzione per pianoforte (lettera di Krug a Nietzsche dell'aprile 1861). Nel 1862 l'associazione aveva acquistato, su

<sup>173</sup> Cfr. *Opere*, vol. VI/3, p. 296.

proposta di Krug, la trascrizione per pianoforte del *Tristano e Isotta* fatta dal primo marito di Cosima Wagner, Hans von Bülow (BN). Nietzsche lo ricorda in *Ecce Homo*: «Dal momento in cui apparve una trascrizione per pianoforte – complimenti signor Von Bülow – divenni wagneriano»<sup>174</sup>. Come rammenta la sorella di Nietzsche nelle sue memorie, gli amici trascorsero le vacanze autunnali del 1862 suonando da mattina a sera questa trascrizione, e tali «orge wagneriane» venivano celebrate in casa loro, dato che il padre di Krug era un cultore della musica classica tradizionale. Per il *Tristano e Isotta*, cui è dedicato in particolare il capitolo XXI della *Nascita della tragedia*, anche il Nietzsche antiwagneriano avrà sempre una particolare predilezione, come confessa in *Ecce homo*: «Ma ancora oggi vado in cerca di un'opera che abbia il fascino pericoloso, la dolce e tremenda infinitezza del *Tristano* – la cerco in tutte le arti, e invano»<sup>175</sup>. Ma sono anche le opere teoriche di Wagner<sup>176</sup> a influenzare profondamente la *Nascita della tragedia* sia nel vocabolario sia nelle immagini. Ad esempio le numerose immagini che alludono alla musica come grembo materno della tragedia e del mito sono probabilmente attinte da *Opera e dramma*, in cui Wagner definiva ogni organismo musicale, per sua natura, un grembo materno, la musica una donna partorienti e il poeta «colui che genera»<sup>177</sup>. In particolare «seno materno» è l'orchestra; inoltre Wagner stabilisce una connessione tra il coro della tragedia greca e l'orchestra moderna che ne ha preso il posto<sup>178</sup>. Talora gli scrit-

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Cfr. la lettera di Nietzsche a Rohde del 25 novembre 1868: «[...] recati dal tuo libraio e fatti dare la seconda edizione, appena pubblicata, di *Opera e dramma* di Richard Wagner [...]» (EP, I, pp. 653-54).

<sup>177</sup> R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1888, vol. III, pp. 314-16 [trad. it. in *Ricordi battaglie visioni* cit., pp. 138 sgg.].

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 416. Sulla lettura della seconda edizione («appena pubblicata») di *Opera e dramma* cfr. la lettera a Rohde del 25 novembre 1868, in EP, vol. I, p. 654.

ti critici attestano percorsi paralleli. In *Finalità dell'opera*, uno scritto del 1870-71, a proposito del dramma antico Wagner scrive:

Come questo era arrivato alla sua peculiarità tragica attraverso un compromesso fra elementi apollinei ed elementi dionisiaci, cosí qui, sulla base di una lirica per noi quasi incomprensibile, l'ino sacerdotale didattico della Grecia antica poté accoppiarsi col piú recente ditirambo dionisiaco [...]<sup>179</sup>.

12. La «*Beethoven-Festschrift*» di Wagner<sup>180</sup> (1870): riflessioni sulla teoria della musica.

Già negli scritti teorici giovanili, feuerbachiani<sup>181</sup> e preschopenhaueriani di Wagner del periodo zurighese come *L'arte e la rivoluzione* (1849), *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Opera e dramma* (1851) il mondo greco, i suoi miti e, soprattutto, il profondo significato sociale che aveva l'arte si pongono come un modello per «l'opera d'arte del futuro». «Dobbiamo fare dell'arte ellenica l'arte umana in assoluto», scriveva Wagner nel secondo saggio, che Nietzsche legge con attenzione al piú tardi nel 1868. Inoltre la tragedia attica è per Wagner «la grande opera d'arte totale dei Greci», che nella sua successiva decadenza – iniziata già quando Eschilo venne sconfitto da Sofocle – cessò di essere «espressione della coscienza pubblica» e si scisse nelle sue componenti: «retorica, scultura, pittura, musica e cosí via»<sup>182</sup>.

Il saggio che esprime con maggiore evidenza la consonanza di idee tra Wagner e Nietzsche è il *Beethoven*,

<sup>179</sup> R. WAGNER, *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 406.

<sup>180</sup> *Id.*, *Beethoven* cit., p. 271.

<sup>181</sup> Wagner dedica a Ludwig Feuerbach *L'opera d'arte dell'avvenire* «con riconoscente venerazione» (ma la dedica non compare negli *Scritti completi*); in *Opera e dramma* definisce Dio e gli dèi come «le prime creazioni della forza poetica dell'uomo» (*ibid.*, vol. IV, pp. 31 sgg.).

<sup>182</sup> *Id.*, *Die Kunst und die Revolution*, 1849 [trad. it. *L'arte e la rivoluzione* (1849), Guaraldi, Rimini 1973, p. 88].

saggio di «filosofia della musica» che Wagner scrisse per il centenario della nascita del grande compositore.

Nella dedica della *Nascita della tragedia* a Wagner, Nietzsche ci tiene a sottolineare che quest'opera è il «petrefatto» dei colloqui con il compositore, e che i pensieri confluiti nella *Visione dionisiaca del mondo* stavano maturando nello stesso momento in cui Wagner lavorava al suo *Beethoven*. Di fatto Nietzsche fa spesso riferimento, quasi in segno di una muta intesa e complicità, alle idee del musicista anche senza citarlo. Inoltre le analogie, anche terminologiche, tra i due scritti appaiono evidenti anche perché sia Nietzsche che Wagner attingono per le loro riflessioni teoriche sul dramma musicale a una fonte comune, la filosofia della musica di Schopenhauer<sup>183</sup>.

Lo scritto su Beethoven influenza Nietzsche per l'esaltazione della tradizione musicale tedesca che va da Bach a Beethoven e che viene contrapposta al melodramma italiano e alla «civiltà» latina, quali si leggono alla fine del primo capitolo e nei capitoli finali della *Nascita della tragedia*. Tuttavia alcune considerazioni nei frammenti postumi, soprattutto il 9[135], gettano una luce diversa su queste affermazioni perentorie:

Noi non dobbiamo infatti dimenticare che da un lato l'antica *musica operistica*, e dall'altro lato la musica dotta, hanno lasciato le loro tracce più evidenti anche in Bach e Beethoven. Wagner vagheggia una *musica tedesca*, che si sia liberata dal *giogo neolatino*: ma è anzitutto come *radicale* artista *idilliaco*, come colui che porta a compimento il pensiero neolatino, che egli può trovare questa musica, insieme all'arte tedesca che le è affine.

Nel *Beethoven* di Wagner alcune illuminanti considerazioni sulla differenza tra la musica e le arti plastiche<sup>184</sup> sembrano anticipare la contrapposizione e l'interazione nietzscheana tra apollineo e dionisiaco. Per Wagner

<sup>183</sup> Al riguardo cfr. S. BARBERA, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, in G. CAMPIONI e A. VENTURELLI (a cura di), *La Biblioteca ideale di Nietzsche*, Guida, Napoli 1992, pp. 45-70.

<sup>184</sup> La distinzione caratterizza l'estetica musicale del primo romanticismo tedesco ed è già presente nel saggio sulla poesia ingenua e sentimentale di Schiller.

lo scultore è legato alla sfera cosciente, diurna, mentre il musicista è legato all'«inconscio», alla sfera oscura, notturna<sup>185</sup>. «Il suono deriva dalla notte», scrive anche Nietzsche nel frammento 3[37] (1869-70). Per Wagner lo sguardo del musicista è novalisianamente rivolto all'interno, lo sguardo dello scultore all'esterno, al mondo visibile. Il poeta si situa in mezzo, ma la poesia epica propende verso la scultura, il dramma verso la musica. Wagner, nel suo scritto, da una parte ripropone la concezione schopenhaueriana della musica come manifestazione della volontà universale senza la mediazione dei concetti; dall'altra utilizza le considerazioni schopenhaueriane sulla fisiologia del sogno e sul «fenomeno fisiologico» della chiaroveggenza e della «seconda vista»<sup>186</sup>, per spiegare la funzione della «coscienza rivolta verso l'interno», ovvero la capacità di «vedere» un mondo parallelo a quello che vediamo con gli occhi e non meno evidente di quello, un mondo che però si riesce a percepire solo con l'udito attraverso il suono. Il mondo del suono sta a quello della luce come il sogno sta alla veglia. Similmente appaiono contrapposte anche nei loro effetti le opere del «musicista ispirato» da una parte, e quelle dello scultore o del pittore dall'altra: «qui massima quiete, là suprema agitazione della volontà» (p. 236). Le une rientrano nella sfera del bello, le altre in quella del sublime. Le opere dell'arte figurativa hanno come principio estetico quello di sfuggire ogni rapporto con la volontà individuale. L'«illusoria parvenza del mondo steso davanti a noi ad opera della luce» ci induce a immergerci in una «contemplazione li-

<sup>185</sup> R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 229.

<sup>186</sup> A. SCHOPENHAUER, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso* cit., vol. I (in particolare le pp. 380-83). Nelle *Notti fiorentine*, H. HEINE offre una interessante definizione della «seconda vista musicale» prendendo spunto da Paganini, che evoca con l'archetto «figure visibili» e una «fantasmagoria colorata»: si tratta della «capacità di vedere per ogni suono la figura sonora (*Klangfigur*) a esso corrispondente». H. HEINE, *Sämtliche Werke*, Düsseldorf 1994, vol. V, p. 217. Il termine *Klangfigur* rimanda alle figure di Chladni e alla sua teoria della vibrazione acustica.

bera dal volere», e «il puro piacere dell'apparenza» produce un acquietamento che è stato considerato il postulato di ogni godimento estetico. Per Wagner l'opera del musicista è analoga alla visione della sonnambula chiaramente descritta da Schopenhauer, la cui seconda vista è dovuta a un depotenziamento della vista da svegli. Nel paragrafo 52 del *Mondo*, dedicato alla musica, Schopenhauer paragona il compositore a «una sonnambula magnetica» che nel sogno ipnotico rivela cose che non rammenta da sveglia<sup>187</sup>. Attraverso la musica ci parla «un mondo di spiriti» (p. 351). Nei *Supplementi sulla Metafisica della musica*, Schopenhauer paragona le sinfonie di Beethoven a «un mondo di puri spiriti, senza la materia», che «nella fantasia tendiamo a rivestire di carne e di ossa»<sup>188</sup>. Il nesso schopenhaueriano tra musica e visione viene ulteriormente sviluppato da Wagner, che descrive Beethoven come un mago che gioca con le creazioni del proprio mondo interiore (p. 256). Per Wagner, la seconda vista di cui parla Schopenhauer sembra spiegare il miracolo per cui la sordità rende Beethoven una sorta di «veggente cieco», mentre il suo «occhio si illumina dall'interno» (p. 257). Successivamente Wagner accomuna lo «Shakespeare visionario» (p. 275), evocatore di spiriti, a Beethoven, le cui melodie hanno la stessa origine dei fantasmi shakespeariani. Entrambi forniscono la chiave per comprendere il ruolo che aveva la «visione» nel dramma musicale antico, «che si proietta sulla scena attraverso il canto corale» (p. 287)<sup>189</sup>. Sono le stesse considerazioni che ritroviamo nel capitolo VIII della *Nascita della tragedia*, quando Nietzsche descrive il coro dionisiaco che nella tragedia «produce fuori di sé la visione e ne parla con l'intero simbolismo della danza, del suono e della parola». Tale evento prefigura «l'opera di Wagner come somma si-

<sup>187</sup> ID., *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 377; cfr. S. BARBERA e G. CAMPIONI, *Il genio tiranno* cit., pp. 67 sgg.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 1326.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 50 sgg.

nestesia»<sup>190</sup>, che Nietzsche descrive in *Richard Wagner a Bayreuth*:

In Wagner tutto ciò che nel mondo è visibile vuole approfondirsi e interiorizzarsi in ciò che è udibile, e cerca la sua anima perduta; del pari, tutto ciò che nel mondo è udibile vuole in Wagner risalire ed uscire alla luce anche come apparenza per l'occhio, vuole, per così dire, acquistare corpo<sup>191</sup>.

### 13. *La musica del Rinascimento e l'opera italiana.*

Attraverso Beethoven, Wagner rivendicava l'originalità della musica tedesca in contrapposizione alla tradizione italiana dell'opera e del bel canto. In scritti teorici come *Finalità dell'opera* (1871) e *Attori e cantanti* (1872) aveva attaccato l'opera italiana con il pathos affettato del suo recitativo e il suo virtuosismo canoro<sup>192</sup>. Nietzsche è influenzato dalla dichiarata ostilità di Wagner nei confronti di quel movimento che, verso la fine del XVI secolo, si irradiò da Firenze e che doveva condurre alla nascita del melodramma. Nella presunzione rinascimentale di riesumare la tragedia antica intravede una sorta di contraffazione 'idilliaca' del suo stesso proposito; per di più scorge un nesso tra la fede ingenua del Rinascimento, che come Rousseau crede nella bontà originaria dell'uomo e della natura, e la Rivoluzione francese. Invece la musica e la filosofia in cui Nietzsche si riconosce «negano entrambe il mondo della piacevolezza» 9[26]. In ossequio alle teorie wagneriane, Nietzsche analizza le dispute teoriche della Camerata fiorentina, ovvero di quei musicisti fiorentini e romani che, dal 1580 circa, si riunivano con gentiluomini e letterati nel palazzo del conte Giovanni Bardi di Vernio, con l'inten-

<sup>190</sup> L'espressione è di G. PADUANO, *La ragione del teatro (contra Nietzsche)* cit., p. VIII.

<sup>191</sup> Cfr. *Opere*, vol. IV/1, p. 39.

<sup>192</sup> Al riguardo cfr. G. CAMPIONI, *Il Rinascimento in Wagner e nel giovane Nietzsche*, in «Rinascimento», Seconda serie, XXXVIII (1998), pp. 84 sgg.

to di far rinascere nei tempi moderni l'antica musica dei Greci. Bardi, nel suo *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene*, indirizzato al cantore romano Giulio Caccini, che per primo aveva elaborato il nuovo stile monodico, criticava lo stile polifonico in nome di un'arte che facesse comprendere bene il dialogo nella rappresentazione drammatica. Bardi e i suoi amici contrapponevano al contrappunto «gotico» lo stile dei Greci e dei Romani, che era al servizio della parola. È proprio l'assoggettamento della musica alla parola teorizzato in queste dispute che Nietzsche critica sulla scorta di Wagner. L'opera nasce dalla pretesa degli ascoltatori di comprendere le parole<sup>193</sup>. Nel *Dramma musicale greco* Nietzsche aveva già posto l'accento sull'origine dell'opera, che descriveva come un'operazione intellettualistica delle classi colte, tendente a tagliare o mutilare le radici inconscie e popolari della musica.

Nella *Nascita della tragedia* (cap. XIX) Nietzsche si sofferma sulla nascita dello stile rappresentativo e del recitativo<sup>194</sup>. L'opera è il parto dell'uomo teorico, del profano critico, non dell'artista: uno dei fatti più sconcertanti nella storia di tutte le arti. Che si dovesse prima di

<sup>193</sup> Cfr. 9[5], in *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., vol. II, pp. 75-77. In questo frammento Nietzsche accenna anche a una descrizione dell'umanista Ianus Nicius Erythraeus (nome latinizzato di Gian Vittorio Rossi, 1577-1647) attraverso cui vorrebbe dare un'idea degli effetti spettacolari e «delle arti scenografiche di queste prime opere». Nietzsche trova queste notizie in E. O. LINDNER, *Die Entstehung der Oper*, in id., *Zur Tonkunst. Abhandlungen*, Guttentag, Berlin 1864.

<sup>194</sup> Sul recitativo cfr. la lettera di Krug a Nietzsche del novembre 1860 (EP, vol. I, p. 730): «Ho cambiato ora completamente il mio modo di pensare sul recitativo, perciò distruggerò completamente la composizione del mio recitativo. Il recitativo è in generale qualcosa di assai difettoso, mediante cui non si potranno mai esprimere dei sentimenti nella musica. È senza carattere e non fa che interrompere il flusso musicale. Perciò la cosa migliore è lasciarlo da parte e accettare un altro modo di composizione. Wagner lo ha fatto nel *Tristano e Isotta*, e ha compiuto così un progresso essenziale nel campo del dramma musicale. A Natale, quando mio padre si farà venire una riduzione per pianoforte del *Tristano e Isotta*, te lo mostrerò [...] Wagner ha elaborato quest'opera in modo più tematico e contrappuntistico che non le sue opere precedenti [...]»

tutto comprendere la parola era l'esigenza di ascoltatori privi di senso musicale, che si aspettavano una rinascita della musica da un modo di cantare in cui la parola predominasse sul contrappunto come il signore sul servitore: le parole si ritenevano più nobili del sistema armonico che le accompagnava, tanto quanto l'anima è più nobile del corpo<sup>195</sup>.

Nel volgere di pochi anni queste valutazioni verranno ribaltate: nella *Gaia Scienza* Nietzsche esalterà proprio la passione che parla e che canta. Un passo del *Viaggio in Italia* di Goethe costituisce lo spunto per un aforisma apertamente antiwagneriano (il n. 80 del secondo libro della *Gaia scienza*), dedicato alla «bella innaturalità» della passione che canta, la quale viene contrapposta – persino con le distensive pause artificiali del suo recitativo secco – alla falsa naturalezza della melodia infinita. Protagonisti della deviazione artistica dalla natura, o della «natura contraddetta», sono i Greci e gli Italiani nell'opera, i quali ci hanno inculcato l'abitudine di godere a teatro della passione che parla, mentre in natura essa è muta. L'«innaturalità scenica» è l'antica eredità dei Greci, i quali si deliziavano del bel parlare e anche dalla passione scenica pretendevano che sapesse parlare bene. Nel *Viaggio in Italia*, dopo aver visto una rappresentazione di Gozzi a Venezia, Goethe osservava con curiosità le medesime inclinazioni negli Italiani a teatro<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> Per questa concezione del predominio della parola ci si ispirava a un passo della *Repubblica* di Platone (III, 398 d): «Del resto anche la tonalità delle note e il ritmo devono essere seguaci della parola». La frase riportata da Nietzsche e citata da Lindner è di Anton Francesco Doni: «Non sarebbe forse ridicolo vedere in pubblico un servitore in compagnia del suo signore che gli impartisse degli ordini, o un bambino che ammonisse il proprio padre e il proprio maestro?» (F. DONI, *Opere*, Firenze 1763, vol. II, pp. 233 sg.).

<sup>196</sup> «La tragedia di ieri m'ha insegnato alcune cose. Prima di tutto ho sentito come gli Italiani trattano e declamano i loro endecasillabi [...] È lo spettacolo fatto apposta per questo popolo, che [...] gusta solo il bell'eloquio dell'eroe». E concludeva: «Ora comprendo meglio le lunghe tirate e tutto quel dissertare a botta e risposta nella tragedia greca. Ancor più degli Italiani, gli Ateniesi amavano i discorsi e se n'intendevano [...]». J. W. GOETHE, *Italianische Reise* [trad. it. *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1987, pp. 86-87].

Nella *Nascita della tragedia* l'uomo che nella passione canta e declama versi veniva irriso come miraggio di un idilliaco mondo primordiale. L'uomo artisticamente impotente, che non comprende la profondità dionisiaca della musica, trasforma il godimento musicale in una «retorica recitata e cantata»<sup>197</sup> della passione (cap. XIX). Nella *Gaia Scienza* proprio quest'uomo, che nella passione canta e recita versi, sembra corrispondere alla funzione precipua dell'arte, che è quella di contraddire la natura, mentre nell'opera d'arte totale la parola viene per così dire inghiottita dalla melodia infinita. La punta antiwagneriana è evidente nella frase finale dell'apoforisma, in cui Nietzsche asserisce che, per quanto riguarda l'arte di Wagner, sarebbe opportuno imparare a memoria, prima dell'ascolto, musica e parole, altrimenti si rischia di non udire né l'una né le altre. Oramai persino il recitativo secco sembra a Nietzsche una pausa distensiva che consente un godimento più sottile quando riaffiora la bella melodia. Negli appunti del 1888 Nietzsche giungerà a definire la musica «moderna» e decadente di Wagner «controrinascimento nell'arte»<sup>198</sup>.

#### 14. Le reazioni immediate e l'attacco di Wilamowitz.

Dai carteggi successivi alla *Nascita della tragedia*, appare evidente che Nietzsche rimane molto deluso dall'assenza di reazioni tra i filologi dopo l'uscita del suo libro<sup>199</sup>. In particolare lo colpisce dolorosamente il silenzio di Ritschl, cui si rivolge con franchezza in una lettera del 30 gennaio, dichiarando che il suo libro-manifesto non era originato dall'ambizione («non cerco niente per me stesso»), bensì dalla speranza di esercitare una qualche

<sup>197</sup> L'espressione *Wort- und Tonbetonik* richiama per contrasto il *Wort- und Tondrama* wagneriano.

<sup>198</sup> Cfr. 14[61] in *Opere*, vol. VIII/3, p. 38.

<sup>199</sup> Il libro ebbe una prima segnalazione nella «Rivista Europea» di Firenze (III, n. 2), riportata in EP, vol. II, p. 674.

influenza sulla nuova generazione dei filologi. Nel suo diario Ritschl aveva annotato sotto la data del 31 dicembre: «Libro di Nietzsche: stravaganza geniale»; e sotto la data del 2 febbraio: «Fantastica lettera di Nietzsche (= megalomania)»<sup>200</sup>. Nella lettera di risposta del 14 febbraio Ritschl esprime con chiarezza le sue riserve:

Con tutta la mia natura io appartengo [...] alla tendenza storica e alla considerazione storica delle cose umane, in maniera così decisa, che non ho mai pensato che la redenzione del mondo potesse trovarsi in questo o quell'altro sistema filosofico. Lei non può in alcun modo aspettarsi che «l'alessandrino»<sup>201</sup> e l'erudito condanni la conoscenza e riconosca solo nell'arte la forza che trasforma, redime e libera il mondo.

La risposta da parte dei filologi giunge da Berlino. In una lettera del 31 maggio 1872<sup>202</sup> Gersdorff comunica a Nietzsche che il giovane filologo classico Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff ha attaccato violentemente la *Nascita della tragedia* in uno scritto intitolato *Zukunftphilologie!*<sup>203</sup>. Il titolo ironico, *Filologia del futuro*, allude alla wagneriana «musica del futuro». Nietzsche risponde a Gersdorff in tono amareggiato: «Non farti delle preoccupazioni per me: quello che era da prevedere con certezza mi trova preparato [...] Peccato che si tratti proprio di Wilamowitz. Forse sai che l'autunno scorso mi è venuto a trovare come un amico»<sup>204</sup>. Poco dopo Nietzsche scrive a Rohde: «Hai visto, mio caro, carissimo amico, quanto scandalo suscitiamo! Presto ci accorgeremo anche di quanto siamo soli» (8 giugno 1872).

Il *pamphlet* di Wilamowitz venne a turbare l'atmosfera euforica seguita alla grande festa in occasione della

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>201</sup> Ritschl aveva scritto un libro importante sulle biblioteche alessandrine sotto i primi Tolomei (Aderholz, Breslau 1838).

<sup>202</sup> Cfr. KGB, vol. II/4, p. 8.

<sup>203</sup> U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Zukunftphilologie! eine erwidrung auf F. Nietzsches, ord. professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«*, Gebrüder Borntraeger, Berlin 1872.

<sup>204</sup> Wilamowitz, che era stato anche lui allievo di Pforta, si era recato in visita da Nietzsche il 21 ottobre 1871.

posa della prima pietra del teatro di Bayreuth il 22 maggio 1872, giorno in cui Wagner aveva compiuto 59 anni. A questa festa, a cui Nietzsche venne invitato solo per intervento di Wagner; dato che non apparteneva ad alcuna associazione wagneriana, parteciparono i rappresentanti dei *Wagner-Vereine* e gli amici di Wagner, come pure gli amici di Nietzsche diventati wagneriani, Erwin Rohde e il nobile prussiano Carl von Gersdorff. Nel teatro della residenza, Wagner aveva diretto la Nonna sinfonia di Beethoven e Nietzsche fu partecipe dell'emozione di Wagner, che assaporava il suo successo e poneva le basi della sua difficile impresa.

Pochi giorni dopo Wilamowitz, che nel suo scritto definiva ironicamente la *Nascita della tragedia* «il sogno di un ebbro o l'ebbrezza di un sognatore», invitava Nietzsche a scendere dalla cattedra immeritatamente occupata per non corrompere con il suo metodo non scientifico la gioventù filologica della Germania. Wilamowitz, futuro genero di Theodor Mommsen, era tra l'altro un semplice «dottore», non un professore come Nietzsche: la condanna da parte della filologia ufficiale era stata affidata a un suo giovanissimo membro, di quattro anni più giovane di Nietzsche. Nietzsche da parte sua, nella sua lettera a Rohde dell'8 giugno, dichiara di sentirsi tranquillo: «Non sono così ignorante come mi presenta l'autore, né così privo di amore per la verità; dalla misera erudizione di cui egli fa tanto sfoggio bisogna veramente essersi un po' distaccati prima di poter parlare di tali problemi». Ha la sensazione che Wilamowitz sia stato strumentalizzato dai filologi di Berlino, avversi a Ritschl e alla facoltà di Lipsia.

Wilamowitz intese anche difendere il suo mentore Otto Jahn<sup>205</sup>, vilipeso per le sue idee sull'arte e sulla musica nel capitolo XIX della *Nascita della tragedia*:

<sup>205</sup> Filologo, archeologo e storico della musica (1813-69). Fu per un'annosa controversia con lui che Ritschl lasciò Bonn per trasferirsi a Lipsia, dove Nietzsche lo aveva seguito nel 1865. Ma l'astio di Nietzsche è probabilmente dovuto al fatto che nei suoi saggi musicali (*Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866) aveva pubblicato una stroncatura del *Lobengrin*; e sulla ri-

Nietzsche aveva risvegliato il mio sdegno morale soprattutto per un atteggiamento sfrontato nei confronti di Otto Jahn; in particolare mi sembrava che venisse insultato tutto ciò che avevo portato con me da Pforta come qualcosa di sacro e intoccabile. Uno di Pforta non doveva violarlo<sup>206</sup>.

Wilamowitz attacca Nietzsche innanzitutto per il suo stile da iniziato, non da filologo, e per il fatto che invece di seguire il metodo storico-critico della grande scuola filologica tedesca, quella di Gottfried Hermann e Karl Lachmann, sceglie la «via dell'intuizione»<sup>207</sup>. Quello che Wilamowitz non accetta è in fin dei conti quello che Ritschl stesso non poteva accettare, la prospettiva attualizzante, antistorica, l'avvicinamento al mondo antico attraverso la filosofia di Schopenhauer e la musica di Wagner, come pure l'allegoresi, un'interpretazione volta a dimostrare quello che si ha già in mente. Si domanda con sarcasmo chi nelle *Coefore*, nelle *Supplici*, nelle *Eumenidi*, nei *Persiani*, nell'*Aiace*, nell'*Elettra* e nel *Filottete* sia il tragico avatar di Dioniso Zagreo<sup>208</sup>. Inoltre Wilamowitz si riconosceva nella prospettiva winckelmanniana di chi «vede l'essenza dell'arte ellenica solo nel bello» e comprende «storicamente» la bellezza delle diverse epoche storiche, quindi non accetta che si parli di «degenerazione dello spirito ellenico» nell'età di Euripide e di Socrate. Wilamowitz non comprendeva il sostanziale distacco di Nietzsche dalla tradizione goethiana e winckelmanniana, da un'interpretazione classi-

vista «Die Grenzboten» si era espresso contro la musica del futuro. In un frammento postumo Nietzsche lo definisce «brav'uomo, ottuso e privo di slancio». Cfr. F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi (1869-1871)* cit., I, p. 21, e il relativo commento.

<sup>206</sup> U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, *Erinnerungen 1848-1914*, Koehler, Leipzig [1928] [trad. it. *Filologia e memoria*, Guida, Napoli 1986, p. 171].

<sup>207</sup> Furio Jesi, richiamandosi a Horkheimer e Adorno, collega l'attacco di Wilamowitz alla *Nascita della tragedia* alla palese avversione dei filologi classici nei confronti degli studi sul mito di Creuzer o di Bachofen (che non era un filologo di professione e fu respinto con l'arma del silenzio). Cfr. F. JESI, *Mito*, Aragno, Torino 2008, p. 69.

<sup>208</sup> Cfr. F. SERPA (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner, La polemica sull'arte tragica* cit., p. 231.

cheggianti e tradizionale della Grecia. Oltretutto l'attacco astioso ed eruditissimo (con un profluvio di citazioni in greco) di Wilamowitz conteneva anche delle ingenuità sul piano filologico, come pure alcuni errori grossolani nella lettura del testo (il dionisiaco viene ad esempio equiparato al buddismo).

Il 23 giugno Wagner rispose con una lettera aperta a Nietzsche che venne pubblicata sulla «Norddeutsche Allgemeine Zeitung», in cui prendeva le difese di Nietzsche contro la vuota erudizione, l'accumulo di sapere e la pretesa «purezza» di una scienza filologica che rischiava di diventare sterile per la paura di contaminarsi con altre discipline. Wagner rivendicava l'importanza del talento artistico e delle «Muse dell'arte» anche nell'ambito della cultura classica. Ma l'effetto indiretto di questo intervento, che fece comunque molto piacere a Nietzsche, fu quello di riaffermare quello che egli sostanzialmente non voleva, e cioè che il suo scritto si muoveva nell'orbita di Wagner più che in quella della filologia.

La difesa più importante della credibilità scientifica e della reputazione filologica di Nietzsche fu affidata a Rohde, che aveva già scritto due recensioni della *Nascita della tragedia*. La replica in difesa dell'amico si presentava come lettera aperta a Wagner e uscì presso l'editore del musicista<sup>209</sup>. A Rohde spettò il compito di replicare punto per punto alle accuse di ignoranza e incompetenza che Wilamowitz aveva rivolto a Nietzsche, dimostrando che l'interpretazione e le intuizioni di Nietzsche avevano una loro base storico-filologica. Intanto, secondo Rohde, Wilamowitz non aveva compreso che il libro di Nietzsche aveva come fine quello di porre la filologia al servizio di un fine più alto, dimostrando come le più nobili opere d'arte potessero ser-

<sup>209</sup> E. ROHDE, *Afterphilologie*, Fritsch, Leipzig 1872. Schopenhauer definiva «pseudofilosofia» (*Afterphilosophie* o *Aftenweisheit*) quella di Hegel. Ma lo stesso Nietzsche nota che l'espressione può avere anche «una interpretazione aristofanesca» (in tedesco *Aster* significa anche «ano») (a Rohde, 2 agosto 1872).

vire da guida verso un'esistenza artistica. Certo, a un tipo sereno come Wilamowitz affermava di essere, l'esenza del mondo misterioso dell'arte tragica doveva comunque restare inaccessibile, così come la «natura del meraviglioso piacere tragico», la voluttà della sofferenza che la tragedia trasmette a chi ascolta e che già agli antichi pareva misteriosa e oscura. Inoltre Rohde afferma che la filologia non aveva compiuto prima di Nietzsche alcun serio tentativo per comprendere «l'arte della gioia del soffrire», anche perché è impossibile avvicinarsi alle origini storiche della tragedia senza chiarire «l'intima connessione del dramma con la musica, che è come la sua genitrice»<sup>210</sup>. Tra l'altro Rohde respinge da un punto di vista wagneriano la concezione aristotelica della tragedia, cui si appella Wilamowitz, in quanto nega risolutamente che la tragedia possa essere pienamente efficace anche senza spettacolo, senza attori e cioè come semplice lettura: in tal modo, secondo Rohde, si trascurano le qualità essenziali dell'arte drammatica. Rohde riuscì inoltre a evidenziare una serie di errori particolari del giovane filologo. Ma soprattutto la sua difesa, con un'intuizione molto acuta e provocatoria, in anticipo sui tempi, prendeva di petto la questione centrale: se fosse o no lecito avere come punto di partenza una visione del mondo unitaria e filosofica, in questo caso schopenhaueriana, per ricostruire i frammenti di un mondo estraneo e remoto<sup>211</sup>. Rohde asseriva che, rispetto a tale prospettiva, «la pretesa scientificità» di Wilamowitz, ovvero l'interpretazione oggettiva del passato di chi considera se stesso «specchio impassibile» dell'antichità, era una

<sup>210</sup> Su questo Rohde cita anche Vittorio Alfieri (*Vita*, cap. v): «Quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me nell'atto del sentir musica o poche ore dopo».

<sup>211</sup> A questo proposito Rohde cita una bella frase di Montaigne: «Il est impossible, de ranger les pièces, à qui n'a une forme du total en sa teste». Cfr. F. SERPA (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner, La polemica sull'arte tragica* cit., p. 259.

pura illusione, perché si trattava comunque di una prospettiva arbitraria, lontanissima ed estranea al mondo dei Greci e alla piú misteriosa e oscura delle arti. Per Rohde era «un'ingenua mancanza di chiarezza» volere trasferire sui Greci, come se fossero i loro, i propri pregiudizi moderni e le proprie idee personali<sup>212</sup>.

Nietzsche fu molto grato a Rohde per questo suo intervento appassionato, che gli amici Overbeck e Romyndt definirono «polemica lessinghiana» (Nietzsche a Rohde, 25 ottobre), condotta cioè con lo stile brillante e spietato delle polemiche di Lessing. Ma il colpo infertogli da Wilamowitz, che tra l'altro definí quello di Rohde un «*sacrificium intellectus*», fu molto forte ed egli ne porterà i segni per molto tempo. Negli ultimi anni del suo incarico, che lascerà dopo dieci anni per motivi di salute, non potrà tenere lezioni per la scarsità o l'assenza di studenti. Dopo la *Nascita della tragedia*, la riflessione di Nietzsche risulterà di fatto inseparabile dal senso storico, la principale conquista del XIX secolo, e avrà sempre come modello il metodo storico-critico della grande scuola filologica tedesca. L'aforisma 31 di *Opinioni e sentenze diverse* avrà paradossalmente come titolo il «deserto della scienza», la regione desolata che ora a Nietzsche appare lo sfondo ideale delle «faticose peregrinazioni» dell'uomo scientifico. Tale paesaggio assomiglia da vicino a quello polveroso e arido dell'erudizione filologica che Wilamowitz, nel suo secondo attacco in risposta a Rohde<sup>213</sup>, dichiarava di preferire ai percorsi iniziatici di Nietzsche<sup>214</sup>. Ma anche Wilamowitz, nei suoi ricordi, riconoscerà che «apollineo e dionisiaco sono astrazioni estetiche al pa-

<sup>212</sup> Cfr. su questi temi M. S. SILK e J. P. STERN, *The Aftermath*, in ID., *Nietzsche on Tragedy* cit., pp. 90 sgg.; e C. GENTILI, *Ermeneutica e metodica*, Marietti, Genova 1996, pp. 74-84.

<sup>213</sup> Lo scritto uscì nel febbraio 1873 con il titolo *Filologia dell'avvenire! Seconda parte. Risposta al tentativo di salvataggio della «Nascita della tragedia» di Friedrich Nietzsche*.

<sup>214</sup> CH. BENNE, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, p. 163.

ri dell'ingenuo e sentimentale in Schiller, e che gli antichi dei fornirono solo nomi altisonanti per un contrasto in cui si nasconde qualcosa di vero»<sup>215</sup>.

### 15. *Uno sguardo al Novecento.*

La triade Nietzsche, Schopenhauer e Wagner rappresenta una sorta di strettoia o passaggio obbligato attraverso cui transita molta letteratura tedesca e austriaca, e buona parte di quella europea del Novecento. Il dionisiaco di Nietzsche è sicuramente il fenomeno piú vistoso e apparentemente piú fecondo. Soprattutto nel periodo attorno alla svolta del secolo e fino alla prima guerra mondiale, da Gerhart Hauptmann a Rudolf Pannwitz, che nel 1913 dedica a Nietzsche cinque tragedie dionisiache), da Stefan George agli espressionisti, non si contano liriche, drammi e racconti ispirati a questo principio, che tende a fondersi con un anelito vitalistico e un sentimento panico della natura contrapposto al mondo della razionalità e della tecnica. Questo fenomeno è strettamente legato all'aumento ipertrofico della fama del filosofo nel passaggio dall'età bismarckiana a quella guglielmina. Nietzsche diventa il padre spirituale di quelle correnti estetizzanti che sorgono dalle ceneri del naturalismo; la sua Grecia arcaica si propone come modello per un ritorno alle radici mitiche, seducendo facilmente letterati stanchi di realtà e ansiosi di rigenerarsi attraverso l'arte.

Tra il 1888 e 1892 Nietzsche in Germania era pressoché sconosciuto al grande pubblico. Nel 1892 Ola Hansson rileva con stupore che Nietzsche all'estero godeva di una maggiore considerazione che in patria<sup>216</sup>.

<sup>215</sup> U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, *Filologia e memoria* cit., pp. 172 sgg.

<sup>216</sup> O. HANSSON, *Nietzscheanismus in Skandinavien*, in «Neue Freie Presse», 1889; ID., *Nietzsche und der Naturalismus*, in «Die Gegenwart», XXXIX (1891).

Nello stesso anno, Eduard von Hartmann accenna alla «gioventù bramosa di sovversione di una generazione senza freni» che si edifica con le maschere ingannevoli di Nietzsche<sup>217</sup>. Nel 1893 Nietzsche viene ormai definito «filosofo alla moda». Schiere di letterati lo prendono a modello di santi, profeti e superuomini, protagonisti di opere calate in un clima di misticismo, messianesimo e nuovo romanticismo. Il mito di Nietzsche, alimentato artificialmente tanto dai sacerdoti del suo culto quanto da coloro che tentano di opporvisi, finisce per condizionare pesantemente il rapporto diretto e spassionato con la sua opera da parte di scrittori più sensibili e attenti.

La sorte di molti temi nietzscheani è quella di riaffiorare come frasi a effetto e parole d'ordine avulse dal loro contesto. Non sfugge a questa tendenza il dionisiaco che, alla svolta del secolo, per quanto venga generalmente ricondotto a Nietzsche, appare per lo più riletto e interpretato in una prospettiva schopenhaueriana e wagneriana. Se in Nietzsche il dionisiaco è affermazione vitale, rigenerazione attraverso la distruzione, divenire nel trapassare, in breve il principio contrapposto alla *décadence* e al nichilismo, nel periodo del superamento del naturalismo si lega al nome di Dioniso il piacere estatico dello sprofondamento, l'ebbrezza della dissoluzione, come nel finale del *Tristano e Isotta* di Wagner. L'apollineo e il dionisiaco vengono recepiti in base all'antitesi novalisiana e wagneriana fra valori diurni (apparenze, forme, virtù borghesi) e valori notturni (passione, voluttà, sentimento panico, ebbrezza di dissoluzione). La seduzione notturna non offre prospettive di rigenerazione. Il dionisiaco non è più «lo stimolante della vita», il principio da opporre alla *décadence*, ma diventa, schopenhauerianamente il quietivo della volontà, la più intima espressione

<sup>217</sup> E. VON HARTMANN, *Nietzsches »Neue Moral«*, in «Preussische Jahrbücher», LXVII (1891), pp. 504-21 (cfr. F. KRUMMEL, *Nietzsche und der deutsche Geist*, de Gruyter, Berlin - New York 1974).

della *décadence*<sup>218</sup>. Basti pensare ai giovanili drammi lirici di Hofmannsthal o al racconto *Morte a Venezia* di Thomas Mann, nei quali l'ebbrezza panica e orgiastica precede l'abbandono all'epidemia di peste o di colera. Nel dramma giovanile di Hofmannsthal *Morte di Tiziano*, Venezia, in cui infuria la peste, appare come un baccanale del sangue. Nella *Donna al balcone*, ispirata a un brevissimo racconto di D'Annunzio, l'incontro esaltante con il «dio straniero» prefigura una morte violenta. Un racconto giovanile di Thomas Mann, il *Tristano*, presenta un collage di citazioni dal *Tristano e Isotta* di Wagner analogo a quello che si ha nel capitolo XXI della *Nascita della tragedia*, questa volta però in chiave parodistica<sup>219</sup>.

Il capitolo XIV dell'*Uomo senza qualità* di Musil contiene un preciso riferimento al dionisiaco e alla conclusione del capitolo I della *Nascita della tragedia* nella descrizione di Walter e Clarisse, lui wagneriano, lei nietzscheana, che suonano l'*Inno alla gioia* di Beethoven:

[...] secondo la descrizione di Nietzsche, i milioni cadevano rabbrivendo nella polvere, le barriere ostili erano infrante, il vangelo dell'armonia universale riconciliava, riuniva i disgiunti. Ed ecco che i suoi amici non sapevano più camminare e parlare e stavano per involarsi danzando nell'aria<sup>220</sup>.

La polarità tra apollineo e dionisiaco riaffiora nei più grandi poeti austriaci e tedeschi del Novecento, George, Rilke e Trakl, tutti appartenenti, come gli scrittori appena nominati, alla generazione successiva a quella di Nietzsche. Nei suoi *Marginalien zu Nietzsche*, del 1900,

<sup>218</sup> Tuttavia Cesare Cases intravede nella prospettiva dischiusa da Schopenhauer, Nietzsche e Wagner una concezione della decadenza che mette in luce l'elemento repressivo implicito nei valori borghesi, anticipando l'idea freudiana che ogni civiltà si fondi sulla repressione degli istinti (cfr. C. CASES, Introduzione a TH. MANN, *I Buddenbrook*, Einaudi, Torino 1972, p. XX).

<sup>219</sup> Su Mann, che già a diciannove anni aveva letto le critiche di Nietzsche a Wagner e in vecchiaia dichiarava che su Wagner si può imparare di più da queste critiche che da «tutti gli sciocchi panegirici», cfr. P. PÜTZ, *Thomas Mann und Nietzsche*, in B. HILLEBRAND (a cura di), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1978, vol. II, pp. 123 sgg.

<sup>220</sup> Con le stesse immagini dell'*Inno alla gioia* si chiude il primo paragrafo della *Nascita della tragedia*.

Rilke osservava: «Con l'intensità della violenza dionisiaca, vale a dire dell'elemento che dilaga ritmicamente, ostile alla forma, deve anche crescere la bellezza e il rigore formale per contrapporvisi»<sup>221</sup>. Nella *Lettera a un'attrice* (1901, sulla recitazione di un dramma di Maeterlinck), Rilke caldeggia un teatro che superi il realismo, recuperi «l'intensità della lirica» e del canto popolare e apprenda dagli antichi drammaturghi greci la coralità, la capacità di coinvolgere in un sentimento unitario ed elementare l'intero popolo degli spettatori<sup>222</sup>. Nel primo libro dei *Sonetti ad Orfeo* Rilke dedica al cantore tracio un sonetto (xxvi), in cui ripropone il mito di Dioniso Zagreo: la figura sbranata dalle Menadi diventa simbolo di metamorfosi e poesia, il canto della natura.

Anche nella poesia giovanile di Georg Trakl compaiono menadi in preda alla follia (*Sabbath*), il vino e l'ebbrezza, le danze, il dolore e il piacere contrapposte al «sorriso di pietra delle maschere vuote» (*Gesang zur Nacht*). In un tentativo in prosa (*Barabbas. Eine Phantasie*) che descrive l'esaltazione dionisiaca della danza, l'etera Maria Maddalena abbraccia la fredda statua di Dioniso, prima della comparsa del Cristo silenzioso; in *Tre sogni* l'anima partorisce come una visione del sogno «cieli purpurei e insanguinati»; ma già in questa prima fase è soprattutto «la mezzanotte profonda» del canto del nottambulo di Zarathustra a ispirare una riscrittura della poesia *Das tiefe Lied*.

La descrizione della «montagna incantata» nel capitolo iv della *Nascita della tragedia* suggerisce probabilmente a Thomas Mann il titolo del suo romanzo del 1924. Qui, in uno dei capitoli centrali, intitolato *Neve*, il sogno di Castorp degli apollinei «figli del sole» si conclude con il rito sacrificale di un bimbo che ricorda da vicino il mito di Dioniso Zagreo. Il confronto più radicale con la figura di Nietzsche e certi aspetti «demoni-

<sup>221</sup> R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1966, vol. IV, pp. 161-72.

<sup>222</sup> *Ibid.*, vol. VI, pp. 1181 sgg.

ci» della sua biografia come espressione delle tensioni della propria epoca si avrà nel dopoguerra con il *Dottor Faustus*, romanzo in cui l'io narrante è un filologo che ricorda da vicino Overbeck (1947).

Alla generazione successiva a Nietzsche appartiene anche Ludwig Klages, fondatore insieme ad Alfred Schuler della «Kosmische Runde». Klages (tratteggiato nel personaggio di Meingast nell'*Uomo senza qualità* di Musil), in opere come *Dell'eros cosmogonico* (1922) legge e interpreta Nietzsche e il dionisiaco essenzialmente in chiave mitica, contrapponendo la vita pulsante del cosmo allo spirito e all'astrazione. Una delle voci più influenti contro il Nietzsche mitico e mitizzato di interpreti come Klages, George e Jung è quella di Ernst Bloch, che nel 1935 attacca l'utopia regressiva del satiro e dell'«uomo originario» anteriore alla cultura e tende a distinguere tra un Dioniso negativo, che precede la coscienza, e un Dioniso come simbolo positivo di ciò che nell'uomo è «in fermento» e «non ancora divenuto»<sup>223</sup>.

Dioniso e il dionisiaco ricorrono di frequente nella fase espressionistica della poesia di Gottfried Benn, sono stati visti addirittura come due «simboli centrali» di questo periodo<sup>224</sup>. Nella poesia *Cariatide* (1916) ebbrezza dionisiaca significa sottrarsi alla pietra che tiene la cariatide prigioniera, riversarsi come una corrente sulla pianura. La scena drammatica *Itaca* (1914) si conclude con un grido di esaltazione: «Noi siamo la gioventù [...] vogliamo il sogno. Vogliamo l'ebbrezza. Invochiamo Dioniso e Itaca!» Negli anni successivi, invece, prevale l'esaltazione dell'apollineo come superamento del dionisiaco, la «morale della forma», «l'Olimpo dell'apparenza». In *Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht* (1934), Benn ripropone la metafisica dell'arte a partire da Nietzsche, indicando tale concezio-

<sup>223</sup> Cfr. E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zürich 1935 [trad. it. *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 279]. Al riguardo cfr. C. GENTILI, *Nietzsche cit.*, pp. 161 sgg.

<sup>224</sup> F. W. WODTKE, *Die Antike im Werk G. Benns*, Limes, Wiesbaden 1961.

ne in Nietzsche come «la più profonda e gravida di futuro». Le arti, secondo Benn, hanno preso il posto della religione e della metafisica nella crisi dei valori dell'Occidente. Apollo diventa una forza che piega a una rigida disciplina (*züchtende Kraft*). In questa fase di Benn lo stato dorico appare un modello politico inquietante dopo la presa del potere del nazionalsocialismo.

Tuttavia, proprio in questi anni bui, lo stesso Nietzsche può anche proporsi come una sorta di antidoto o guida spirituale, come riconosce Thomas Mann che, già negli anni Venti, comincia a intuire il pericolo che si profila per la Germania, e scrive saggi contro Oswald Spengler e Alfred Bäumler<sup>225</sup>. In una lettera al fratello Heinrich, Thomas Mann esaltava quel Nietzsche che aveva preso un «congedo senza fine» dal proprio passato romantico e mitico, un congedo che proprio in questa fase regressiva poteva indicare ai tedeschi una via da seguire. La stessa convinzione veniva ribadita da Mann in uno scritto contro Bäumler del 1927 (*Pariser Rechen-schaft*). Secondo Mann «il germanesimo elevato e formativo di Nietzsche conosceva, come quello di Goethe, altre vie per esprimersi che non quelle del grande ritorno alla matrice mitico-storico-romantica [...]». La vera novità da opporre alla «finzione professorale» del nazionalismo romantico caldeggiato da Bäumler era per Mann «quell'evento e spettacolo nella storia dello spirito tedesco» che era «degnò della più alta ammirazione per il suo eroismo»: «l'autosuperamento del romanticismo in Nietzsche e mediante Nietzsche»<sup>226</sup>.

<sup>225</sup> Bäumler aveva tentato di annettere Nietzsche al nazionalsocialismo dandone una lettura «politica» che Montinari ha smontato in varie occasioni.

<sup>226</sup> Cfr. M. MONTINARI, *Appunti su Thomas Mann, Nietzsche (e Goethe)*, in «Studi Germanici», XIII (1975), pp. 289 sgg.

## Nota al testo e alla traduzione

La presente traduzione si basa sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari in F. Nietzsche, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, de Gruyter, Berlin e Berlin - New York 1967 sgg. Questa edizione, avviata da G. Colli e M. Montinari e proseguita da W. Müller-Lauter e da K. Pestalozzi, viene indicata con la sigla KGW. Il testo della *Nascita della tragedia* è quello curato da Nietzsche stesso nell'edizione del 1874 per E. W. Fritsch (nuova edizione con sottotitolo cambiato e l'aggiunta del *Tentativo di un'autocritica*).

Tutti i testi di Nietzsche, quando non diversamente indicato, sono citati facendo riferimento all'edizione italiana curata da G. Colli e M. Montinari (F. Nietzsche, *Opere*, Adelphi, Milano 1964 sgg.), citata come *Opere*.

Tutti i frammenti postumi citati senza l'indicazione della data di composizione (numero del gruppo seguito dal numero del frammento posto fra parentesi quadre) sono quelli relativi agli anni 1869-72, contenuti nell'edizione riveduta e aggiornata di M. Carpitella e F. Gerratana (a cura di), *Frammenti postumi*, voll. I e II, nuova edizione a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 2004.

Per le lettere di Nietzsche e dei suoi corrispondenti, l'edizione di riferimento è F. Nietzsche, *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari (e successivamente di N. Miller e A. Pieper), de Gruyter, Berlin - New York 1975 sgg., citata con la sigla KGB; la stessa edizione in italiano viene indicata come EP (*Epistolario*): i primi due volumi sono tradotti rispettivamente da M. Pampaloni Fama e C. Colli Staude.

I corsi universitari di Basilea (pubblicati nella sezione II della *Kritische Gesamtausgabe* curata da F. Bornmann e M. Carpitella) vengono citati nelle seguenti traduzioni: a) *Sulla storia della tragedia greca. Introduzione al corso universitario sull'«Edipo re» di Sofocle*, a cura di G. Ugolini, Cronopio, Napoli 1994, rist. 2000. La traduzione è basata sulla «Grossoktav-Ausgabe», Leipzig 1910, ma è pressoché corrispondente a quella successivamente apparsa in KGW, vol. II/3. b) *Filosofi preplatonici*, a cura di P. Di Giovanni, Laterza, Roma-Bari 1994 (ho tenuto conto anche dell'edizione curata da P. D'Iorio e F. Fronterotta, *Les philosophes préplatoniciens*, éditions de l'éclat, Combas 1994).

È invece mia la traduzione dei corsi universitari non ancora tradotti, citati nelle note e nell'introduzione.

La sigla BAW rimanda all'edizione monacense delle opere e dei frammenti di Nietzsche per il periodo 1854-68: F. Nietzsche, *Werke und Briefe, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, C. H. Beck, München 1933 sgg.

Per la traduzione della *Nascita della tragedia* si è tenuto conto delle precedenti versioni in lingua italiana, in particolare di quella di S. Giannetta (in F. Nietzsche, *Opere*, vol. III/1, pp. 3-163); di E. Ruffa, rivista da P. Chiarini e R. Venuti (*La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1992, rist. 2006); di S. Romagnoli, in F. Serpa (a cura di), *La polemica sull'arte tragica*, Sansoni, Firenze 1972; di U. Fadini (*La Nascita della tragedia*, a cura di V. Vitiello e E. Fagioli, B. Mondadori, Milano 1996, rist. 2003).

Per le note mi sono servita, oltre che dell'apparato dell'edizione Colli-Montinari in tedesco e italiano, delle seguenti opere: B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«* (Kap. 1-12), Metzler, Stuttgart-Weimar 1992 (che resta tuttora l'opera più circostanziata sui primi dodici capitoli); G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, Laterza, Bari 2007; W. Ries, *La nascita della tragedia di Friedrich Nietzsche. Guida e commento*, Garzanti, Milano 2001; F. Serpa (a cura di), *La polemica sull'arte tragica*, Sansoni, Firenze 1972; il commento di P. Chiarini a F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1992; F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, a cura di P. Pütz, Goldmann, München 1999; Id., *Die Geburt der Tragödie. Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, a cura di M. Landfester, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1994; Id., *La Naissance de la tragédie*, a cura di P. Lacoue-Labarthe e M. de Launay (F. Nietzsche, *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 2000).

Per le opere di Schopenhauer: le traduzioni nel testo sono mie; nelle note si seguono le seguenti traduzioni (con lievi modifiche qualora non corrispondano all'edizione Frauenstädt letta da Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Brockhaus, Leipzig 1873-74): *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, trad. it. di N. Palanga, A. Vigliani e G. Riccardi, introduzione di G. Vattimo, Milano 1989; *Parerga e paralipomena*, voll. I e II, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1981, 1983.

Di R. Wagner si citano le opere in 10 volumi *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Steiger, Moers 1976 (rist. in facsimile dell'ed. di Leipzig 1886); e in particolare le seguenti traduzioni: *Beethoven in Ricordi battaglie visioni*, trad. di E. Pocar, Ricciardi, Milano-Napoli 1955; *Opera e dramma*, trad. di L. Torchi, F.lli Bocca, Torino 1929; *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*, a cura di M. Mangini, Guaraldi, Rimini 1973; *L'opera d'arte dell'avvenire*, traduzione e cura di A. Cozzi, Bur, Milano 1963.

Per A. W. Schlegel è stata utilizzata la traduzione del 1844 di G. Gherardini, riproposta a cura di M. Puppo (*Corso di letteratura drammatica*, Marietti, Genova 1977), modificandola in alcuni casi; l'indicazione di pagina si riferisce a questa edizione; la numerazione delle lezioni è quella dell'edizione di E. Lohner (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in *Kritische Schriften und Briefe*, voll. I e II, 1966-67), non sempre corrispondente a quella della traduzione ottocentesca.

La sigla BN indica le opere possedute da Nietzsche nella sua biblioteca.

*Dedico questo libro agli amici prematuramente scomparsi Federica Gervatana e Sandro Barbera, cui devo molti spunti critici e interpretativi.*

*Ringrazio Monica Guerra per la sua preziosa, competente e paziente collaborazione. Ringrazio le biblioteche dell'Università di Pisa anche per la gentile disponibilità del personale, in particolare la Biblioteca di Lingue e Letterature Moderne II (la signora Anna Colotto), la Biblioteca della Scuola Normale Superiore e la Biblioteca di Filosofia e Storia.*

V.V.

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

## Tentativo di un'autocritica<sup>1</sup>

### I.

Qualsiasi cosa possa essere alla base di questo libro problematico: deve essere stato un problema estremamente importante e seducente, e per di più un problema profondamente personale, – come testimonia il periodo in cui venne scritto, *nonostante* il quale venne scritto, l'esaltante periodo della guerra franco-tedesca del 1870-71. Mentre i tuoni della battaglia di Wörth<sup>2</sup> scorrevano sull'Europa, da qualche parte, in un angolo delle Alpi<sup>3</sup>, se ne stava seduto il meditabondo amante di enigmi cui toc-

<sup>1</sup> Nietzsche scrisse questa prefazione alla *Nascita della tragedia*, insieme con quella di *Umano, troppo umano*, nell'estate 1886, in occasione della riedizione delle due opere. Cfr. la lettera del 29 agosto al suo editore Fritzsche: «Questo "tentativo", insieme alla prefazione di *Umano, troppo umano*, fornisce un'autentica illuminazione per quanto mi riguarda – e la migliore preparazione possibile al mio figlio temerario *Zarathustra*». In una lettera a Overbeck da Ruta ligure, il 12 ottobre 1886 Nietzsche scrive: «La novità è che due miei vecchi libri appariranno in nuove edizioni: *La Nascita della tragedia*, arricchita da un "Tentativo di un'autocritica" che verrà premesso a mo' di prefazione, e che io raccomando alla tua attenzione; come pure *Umano, troppo umano*, che uscirà in due volumi con lunghe prefazioni nelle quali si trovano alcuni suggerimenti per coloro che vogliono prepararsi seriamente alla mia comprensione». Il *Tentativo di un'autocritica* nasce da un profondo ripensamento e senso di distacco dalla sua fase wagneriana, e va ricondotto all'orizzonte prospettico delle nuove problematiche affrontate da Nietzsche, dopo la stesura della quarta parte dello *Zarathustra*, in opere come *Al di là del bene e del male* (1886) e *La genealogia della morale* (1887).

<sup>2</sup> Centro della Francia, nel dipartimento del Basso Reno, teatro il 6 agosto 1870 di uno dei primi scontri della guerra franco-prussiana, in cui i Francesi, comandati dal maresciallo Mac-Mahon, furono sconfitti.

<sup>3</sup> Dopo avere visitato a Tribschen Cosima e Richard Wagner, Nietzsche si recò con la sorella nel Medaertal, una vallata alpina tra dirupi e ghiacciai del cantone di Uri, nella Svizzera centrale. Qui lavorò alla *Visione dionisiaca del mondo*, manoscritto che a dicembre donò a Cosima von Bülow con il titolo *La nascita del pensiero tragico*.

cò in sorte la paternità di questo libro, profondamente immerso nei suoi enigmi e nelle sue elucubrazioni, e di conseguenza molto preoccupato e al contempo incurante, e annotava i suoi pensieri sui *Greci*, – il nucleo del libro strano e difficilmente accessibile, a cui è dedicata questa tarda prefazione (o postfazione). Ancora poche settimane: ed ecco che anche lui si trovava sotto le mura di Metz<sup>4</sup>, senza essersi ancora liberato dei punti interrogativi che aveva posto riguardo alla pretesa «serenità» dei Greci e della loro arte<sup>5</sup>; fino a che da ultimo, in quel mese di febbrile tensione in cui a Versailles si facevano trattative di pace, egli fece pace anche con se stesso e, durante la lenta guarigione da una malattia che si era portato a casa dal campo, fissò per sé in una forma compiuta la «nascita della tragedia dallo spirito della musica». – Dalla musica? Musica e tragedia? Greci e musica tragica? Greci e l'opera d'arte del pessimismo? La specie di uomini finora meglio riuscita, la piú bella, la piú invidiata, la piú capace di sedurre alla vita, i Greci – come? Proprio a loro la tragedia era *necessaria*? Ancora di piú – l'arte? A qual fine – l'arte greca?...

Si indovinerà quale fosse il punto in cui venne cosí posto il grande interrogativo sul valore dell'esistenza.

<sup>4</sup> Nietzsche poté partecipare alla guerra franco-prussiana nell'agosto-settembre 1870 solo come infermiere volontario, in quanto era ormai cittadino svizzero. Dopo un addestramento all'ospedale militare di Erlangen, il 22 agosto si inoltrò nelle zone devastate dalla furia della guerra e giunse il 2 settembre a Ars-sur-Moselle, presso Metz, dove collaborò al trasporto dei feriti in un treno-ospedale. Qui si ammalò di dissenteria e difterite, per cui fu costretto a interrompere il servizio militare. Metz, famosa per le sue fortificazioni consolidate da Napoleone, venne assediata da sette armate prussiane e fu teatro di diversi scontri tra il 14 agosto e il 1° settembre 1870.

<sup>5</sup> La critica alla pretesa «serenità dei Greci» è rivolta non solo all'immagine di una greicità idealizzata quale era quella di Winckelmann e dell'età di Goethe, ma soprattutto a uno stereotipo dei filologi che si era ormai imposto nelle università tedesche. Sull'idea falsa della serenità dei Greci cfr. l'inizio del capitolo IX, a p. 87. Significativa anche la lettera che Rohde scrisse a Nietzsche il 22 aprile 1871: «Come detesto tutta questa penosa sapienza di Gottinga riguardante "la serenità dell'autentica greicità"! Dioniso ha avuto un influsso altrettanto profondo dell'illuminato Apollo che questa infausta genia di professori vede dappertutto!» (KGB, vol. II/2, p. 361).

È il pessimismo *necessariamente* il segno del declino, della decadenza, dell'essere malriusciti, degli istinti stanchi e indeboliti? – Come lo era in India<sup>6</sup>, come lo è, a quanto sembra, tra noi uomini ed europei moderni? Esiste un pessimismo della *forza*? Una propensione intellettuale per gli aspetti duri, tremendi, malvagi, problematici dell'esistenza che deriva dallo stare bene, da un eccesso di salute, dalla *pienezza* dell'esistenza? Esiste forse una sofferenza per la stessa sovrabbondanza? Un coraggio dello sguardo piú acuminato, che procede per tentativi e pretende il terribile come se fosse il nemico, il degno nemico con il quale mettere alla prova la propria forza? Con il quale imparare cosa sia la «paura»<sup>8</sup>? Che cosa significa il mito *tragico* proprio per i Greci dell'epoca migliore, piú forte, piú valorosa? E lo straordinario fenomeno del dionisiaco? Che cosa la tragedia che ne è nata? – E inversamente: ciò che ha provocato la morte della tragedia, il socratismo della morale, la dialettica, la capacità di accontentarsi e la serenità dell'uomo teoretico, – come? non poteva essere proprio questo socratismo un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di una liberazione anarchica degli istinti? E la «serenità greca» della greicità piú tarda soltanto il rosso di un tramonto<sup>9</sup>? La volontà epicurea *contro* il pessimismo solo una precauzione del sofferente<sup>10</sup>? E la scienza stessa, la nostra scienza – sí, che significa-

<sup>6</sup> Cfr. l'aforisma 134 della *Gaia Scienza*, in *Opere*, vol. V/2, p. 156, in cui l'alimentazione a base di riso viene indicata come una causa del pessimismo presso gli Indiani.

<sup>7</sup> Cfr. 14[25], uno dei frammenti dedicati alla *Nascita della tragedia* nella primavera 1888, in *Opere*, vol. VIII/3, p. 21, in cui Nietzsche distingue tra un «pessimismo classico» della forza e uno «romantico» della debolezza e della decadenza della razza. Quest'ultimo è «il pessimismo di Schopenhauer [...] di De Vigny, di Dostoevskij, di Leopardi, di Pascal, quello di tutte le grandi religioni nichilistiche [...]».

<sup>8</sup> Allusione a un motivo ricorrente nel *Sigfrido* di Richard Wagner: Sigfrido non sa, non ha mai imparato, cosa sia la paura (ad es. vv. 710, 750, 760, ecc.).

<sup>9</sup> Cfr. *Introduzione*, p. xxii e la parte finale dell'aforisma 474 di *Umano, troppo umano I* in *Opere*, vol. IV/2, p. 262.

<sup>10</sup> Cfr. la nota 20 a p. 11.

to avrà qualsiasi scienza se la si intende come sintomo della vita<sup>11</sup>? Che scopo ha, o ancora peggio, *da dove* proviene – ogni scienza? Come? Forse ogni attitudine scientifica non è che una paura o una scappatoia di fronte al pessimismo? Una sottile ultima risorsa contro – la verità? E, parlando in termini morali, qualcosa come vigliaccheria e falsità? In termini immorali invece una forma di astuzia? O Socrate, Socrate, forse era questo il *tuo* segreto? O misterioso ironico, fu forse questa la tua – ironia?

2.

Ciò che allora mi capitò di afferrare, qualcosa di terribile e pericoloso, un problema con due corna<sup>12</sup>, non necessariamente un toro, ad ogni modo un problema *nuovo*: oggi direi che era proprio il *problema della scienza* – la scienza intesa per la prima volta come problematica, come discutibile. Ma il libro nel quale si espressero allora liberamente il mio coraggio e la mia diffidenza – che libro impossibile doveva uscir fuori da un compito così inadatto alla giovinezza! Costruito solo su esperienze di sé premature e troppo acerbe, che si ostinavano a rimanere tutte sulla soglia del dicibile, situato sul terreno dell'arte – dato che il problema della scienza non lo si può conoscere sul terreno della scienza –, un libro forse per artisti che fossero però dotati anche di capacità analitiche e retrospettive (vale a dire per un genere speciale di artisti, che occorrerebbe cercare e che non si vorrebbe neppure cercare...), pieno di innovazioni psicologiche e

<sup>11</sup> Cfr. 14[22], della primavera 1888, in *Opere*, vol. VIII/3, p. 19: «Che ne è, in base a tali presupposti, della scienza? [...] Da un punto di vista fisiologico, si considera che sono le epoche di decadenza di una razza forte, quelle in cui matura in essa il tipo dell'uomo scientifico [...]».

<sup>12</sup> Il riferimento in prima istanza è alle due «corna» o ipotesi di un dilemma (detto anche «dilemma cornuto»). Ma vi è anche un probabile riferimento a Dioniso, rappresentato spesso in forma di toro.

segreti da artisti, con una metafisica da artisti sullo sfondo, un'opera giovanile piena di giovanile ardimento e malinconia, indipendente, caparbiamente autonoma anche laddove sembra inchinarsi a un'autorità e alla propria venerazione<sup>13</sup>, in breve un'opera prima anche in ogni senso negativo del termine, nonostante il suo problema senile, carico di ogni errore della gioventù, soprattutto con il suo «tono prolisso», il suo «Sturm und Drang»: d'altra parte, considerato il successo che ha avuto (in un dialogo, Richard Wagner), un libro *dimostrato*, intendo dire che comunque ha fatto abbastanza «per i migliori del suo tempo»<sup>14</sup>. Proprio in considerazione di questo dovrebbe essere trattato con un certo riguardo e silenzioso riserbo; tuttavia non voglio trattenermi del tutto dal dire quanto adesso mi sembri sgradevole, quanto distante mi appaia ora, dopo sedici anni, – mentre lo guardo con occhi più vecchi, cento volte più viziati, ma in nessun caso più freddi, che non si sono affatto distaccati dal compito che quel libro temerario ha osato affrontare per la prima volta, – *guardare la scienza nell'ottica dell'artista, ma l'arte in quella della vita...*

3.

Torno a ripeterlo, oggi è per me un libro impossibile, – intendo dire scritto male, pesante, penoso, concitato e confuso nelle immagini, sensibile, qua e là sdolcinato e quasi femminile, diseguale nel ritmo, incurante del nitore logico, molto persuaso e perciò al di sopra di qualsiasi dimostrazione, diffidente persino verso l'*opportunità*

<sup>13</sup> Il riferimento è alla propria venerazione per Wagner in quegli anni, per cui cfr. *infra*, p. 15. Cfr. *Ecce homo* sulla *Nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. VI/3, p. 323: «Anche nella psicologia, tutti i tratti decisivi della mia natura sono sostituiti da quelli di Wagner [...]».

<sup>14</sup> Cfr. F. SCHILLER, *Wallenstein*, prologo: «Giacché colui che ha fatto abbastanza per i migliori del suo tempo, è vissuto per tutti i tempi.»

del dimostrare, in quanto libro per iniziati, «musica» per coloro che sono stati battezzati in nome della musica, che sono legati fin da principio a rare esperienze d'arte vissute in comune, in quanto segno di riconoscimento per consanguinei *in artibus*, – un libro arrogante ed esaltato, che esclude a priori il *profanum vulgus* dei dotti ancor più che il «popolo», ma che, come ha dimostrato e dimostra la sua influenza, deve conoscere abbastanza bene anche l'arte di cercare i propri entusiasti condiscipoli attirandoli in nuovi sentieri occulti e spazi per danza. Qui parlava in ogni caso – e lo si ammise una curiosità che era pari all'avversione – una voce straniera, il discepolo di un dio ancora «ignoto»<sup>15</sup>, che per il momento si era nascosto sotto il cappuccio dell'«erudito», nella pesantezza e sgradevolezza dialettica del tedesco, persino nelle cattive maniere del wagneriano; qui c'era uno spirito con esigenze estranee, ancora senza nome, una memoria carica di domande, esperienze, recessi segreti sui quali stava scritto il nome Dioniso come un altro punto interrogativo; qui parlava – lo si diceva in tono sospettoso – qualcosa come un'anima mistica e quasi da Menade, che balbetta per così dire in una lingua straniera, a fatica e in modo arbitrario, senza quasi riuscire a decidersi se intenda comunicare oppure nascondersi<sup>16</sup>. Avrebbe dovuto *cantare* questa «anima nuova» – e non parlare<sup>17</sup>! Peccato che ciò che avevo da dire allora non osassi dirlo come poeta: forse sarei stato in grado di far-

<sup>15</sup> Dioniso, ma Nietzsche allude anche al «Dio ignoto», la scritta sull'altare dei pagani di cui si parla negli Atti degli Apostoli (17, 23). Questo è anche il titolo di una poesia che Nietzsche scrisse nel 1864.

<sup>16</sup> Probabile allusione all'inizio della celebre stroncatura di U. von Wilamowitz-Möllendorff (cfr. *supra*, p. LXXV e nota 203), che tra l'altro critica lo stile da iniziato della *Nascita della tragedia*. Cfr. AA.VV., *Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie«*, Olms, Hildesheim 1989 [trad. it. *Filologia dell'avvenire*, in F. SERPA (a cura di), *La polemica sull'arte tragica*, Sansoni, Firenze 1972].

<sup>17</sup> Cfr. al riguardo la poesia *Nietzsche* di Stefan George (in *Der siebenbente Ring*, 1907): «avrebbe dovuto cantare | non parlare quest'anima nuova!»

lo! O per lo meno come filologo: – è pur vero che per i filologi in questo campo resta ancora oggi quasi tutto da scoprire e da dissotterrare<sup>18</sup>! Prima di tutto il problema è *che* qui ci troviamo di fronte a un problema, – e che i Greci, fino a quando non avremo trovato una risposta alla domanda «cos'è dionisiaco», resteranno come prima interamente sconosciuti e inaccessibili alla nostra immaginazione...

## 4.

Sì, cos'è dionisiaco? – In questo libro si trova una risposta a questa domanda, – vi parla uno «che sa», l'iniziato e il discepolo del suo dio. Forse adesso parlerei con più cautela e meno eloquenza di una questione psicologica così ardua come quella dell'origine della tragedia presso i Greci. Una questione di fondo è il rapporto del Greco con la sofferenza, il suo grado di sensibilità, – questo rapporto rimase sempre invariato? oppure ha subito un'inversione? – tale questione, se il suo sempre più intenso *bisogno di bellezza*, di feste, di divertimenti pubblici, di culti nuovi non derivasse dalla mancanza, dalla privazione, dalla malinconia e dalla sofferenza? Supponendo che questo sia vero – e Pericle (oppure Tucide) lo lascerebbero intendere nella grande orazione funebre<sup>19</sup> –: da dove proverrebbe allora il bisogno opposto, che in ordine di tempo si era manifestato prima, il bisogno del brutto e, nell'uomo ellenico più antico, la buona e severa volontà di pessimismo, di mito tragico, dell'immagine di quanto vi sia di terribile, malvagio, enigmatico, di-

<sup>18</sup> Più incisivo nella stesura preparatoria (cfr. *Opere*, vol. III/I, p. 507): «Qual è il significato della follia dionisiaca presso i Greci? Questo problema non è stato affatto sentito dai Greci e dagli amici dell'antichità».

<sup>19</sup> Nietzsche si riferisce all'orazione funebre di Pericle in TUCIDE, *La guerra del Peloponneso*, II, 35-46 (in particolare II, 38), nella quale questi rivendica con orgoglio il diritto degli Ateniesi al lusso e alla felicità. Questo sembra a Nietzsche un sintomo di disagio, malinconia, sofferenza, in breve di decadimento.

struttivo, fatale nel fondo dell'esistenza, - da cosa dunque doveva avere origine la tragedia? Forse dal *piacere*, dalla forza, da un eccesso di salute, da una straordinaria pienezza? E che significato ha, dal punto di vista fisiologico, quella follia da cui si formò tanto l'arte tragica quanto quella comica, la follia dionisiaca? Come? Forse la follia non è necessariamente sintomo di degenerazione, declino di una cultura oramai molto tarda? Ci sono forse - una domanda per psichiatri - nevrosi della *salute*? della gioventù e del temperamento giovanile di un popolo? A cosa allude quella sintesi di dio e capro nel satiro? In base a quale esperienza, per quale impulso il Greco dovette figurarsi come un satiro l'uomo originario invasato e dionisiaco? E per quel che riguarda l'origine del coro tragico: c'erano forse in quei secoli in cui il corpo greco era fiorente, l'anima greca traboccante di vita, estasi endemiche? visioni e allucinazioni che si trasmettevano a intere comunità, a intere riunioni per il culto? Come? Se i Greci affermarono la volontà del tragico e furono pessimisti proprio durante la ricchezza della loro gioventù, se fu proprio la *mania*, per servirci di una frase di Platone, a recare all'Ellade *i più grandi benefici*<sup>20</sup>, e se, d'altra parte e all'inverso i Greci diventano proprio ai tempi del loro disfacimento e debolezza sempre più ottimisti, superficiali, istrionici, appassionati di logica e di logicizzazione del mondo, quindi al tempo stesso «più sereni» e «più scientifici» - come? - non potrebbe forse essere la vittoria dell'*ottimismo*, la razionalità divenuta predominante, l'*utilitarismo* pratico e teorico, al pari della democrazia stessa di cui questo è contemporaneo, - un sintomo della forza in declino, dell'avvicinarsi della vecchiaia, della stanchezza fisiologica, a onta di tutte le «idee moderne» e i pregiudizi del

<sup>20</sup> Cfr. PLATONE, *Fedro*, 244 a. Nel secondo discorso socratico si accenna alla *mania* ispirata, alla possessione divina, che è qualcosa di più alto della ragionevolezza e appartiene alla sfera del demonico. La citazione viene ripresa in *Aurora*, I, n. 14. Nietzsche rende con lo stesso termine *Wahnsinn* («pazzia») sia il furore dionisiaco sia la *mania* del discorso socratico.

gusto democratico? E *non* per l'appunto - il pessimismo? Non era forse Epicuro un ottimista - proprio in quanto *sofferente*<sup>21</sup>? - Come si vede, questo libro si è caricato di un bel fardello di questioni complicate, - agguingiamoci ancora la più complessa! Cosa significa, se osservata dal punto di vista della vita, - la morale?...

5.

Già nella dedica a Richard Wagner ci viene presentata l'arte - e *non* la morale - come l'attività propriamente *metafisica* dell'uomo; nel libro stesso torna molte volte la tesi sconveniente che l'esistenza del mondo sia *giustificata* solo in quanto fenomeno estetico<sup>22</sup>. In realtà l'intero libro, dietro ogni accadere, non conosce che un senso e un senso segreto da artista, - un «dio», se si vuole, ma di certo un dio-artista<sup>23</sup> del tutto sconsiderato e immorale, che vuol rendersi consapevole di un piacere e di una signoria di sé sempre uguali nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, e che, creando mondi, si sgrava del peso della pienezza e della sovrabbondanza, della sofferenza per i contrasti che urgono in lui. Il mondo: a ogni istante la redenzione *rag-*

<sup>21</sup> Cfr. l'aforisma 370 del libro V (la parte uscita nel 1887) della *Gaia Scienza*, un brano molto importante per questa autocritica, in *Opere*, vol. V/2, p. 291: «[...] è la logica, infatti, a racquetare, a dar fiducia [...] In tal modo appresi a poco a poco a comprendere Epicuro, l'antitesi di un pessimismo dionisiaco, e parimenti il "cristiano", che in realtà è soltanto una specie di epicureo». Nei frammenti postumi degli ultimi anni, Epicuro viene definito «un buddista per la Grecia» e la sua «saggia stanchezza» «filosofia della *décadence*» (cfr. 14[99] della primavera 1888). Molto diversa invece la descrizione di Epicuro in *Opere*, vol. V/2, p. 81 (aforisma n. 45).

<sup>22</sup> Nei frammenti sulla *Nascita della tragedia* del 1888, rubricati come «Contromovimento: - arte», Nietzsche contrappone l'arte alle religioni nichilistiche e alle manifestazioni della *décadence*. Cfr. 14[17], in *Opere*, vol. VIII/3, p. 17: «L'arte è considerata qui come unica forza superiore antagonistica a ogni volontà di negazione della vita: come la forza anticristiana, antibuddistica, antinichilistica per eccellenza».

<sup>23</sup> Cfr. 14 [17] del 1888 in *Opere*, vol. VIII/3, p. 17: «Il tipo di Dio secondo il tipo dello spirito creativo, del "grand'uomo"».

giunta di Dio in quanto visione eternamente mutevole, eternamente nuova del piú sofferente, piú ricco di contrasti e contraddizioni, che riesce a redimersi soltanto nell'apparenza<sup>24</sup>: tutta questa metafisica da artisti la si può chiamare arbitraria, oziosa, fantastica –, la cosa essenziale è che rivela già uno spirito che un giorno, esponendosi a ogni pericolo, farà resistenza contro l'interpretazione e il significato morale del mondo<sup>25</sup>. Qui si annuncia già, forse per la prima volta, un pessimismo «al di là del bene e del male»<sup>26</sup>, qui viene espressa e formulata quella «perversità» del modo di pensare<sup>27</sup>, contro la quale Schopenhauer non si è stancato di lanciare anticipatamente le sue piú irose maledizioni e i suoi strali, – una filosofia che osa svilire la stessa morale collocandola nel mondo dell'apparenza e non solo tra le «apparenze» (nel senso del *terminus technicus* idealistico), ma anche tra le «illusioni», in quanto parvenza, vaneg-

<sup>24</sup> Il riferimento è all'apollineo e dionisiaco come «fondamentali esperienze psicologiche»: da una parte l'apollineo, il «mondo della bella parvenza come redenzione dal divenire»; dall'altra Dioniso, legato al divenire come «furiosa voluttà del creatore che conosce al contempo la rabbia del distruttore». Cfr. la prima stesura di questa prefazione nel frammento 2[110] del 1886 in *Opere*, vol. VIII/1, p. 103: «Il divenire [...] sarebbe il costante creare di un essere insoddisfatto, straricco, infinitamente teso e compresso, di un dio che supera il tormento dell'essere solo con un costante mutare e trasformare: – la parvenza è una sua redenzione momentanea; il mondo è un avvicinarsi di divine visioni e redenzioni nella parvenza [...]». Cfr. inoltre l'aforisma 370 della *Gaia Scienza* in *Opere*, vol. V/2, p. 291.

<sup>25</sup> Per questa concezione, che Rohde definì «una cosmicea estetica», cfr. 26[193] (estate-autunno 1884) in *Opere*, vol. VII/2, p. 182: «Nel considerare il mondo un gioco divino e al di là del bene e del male – ho come predecessori la filosofia dei *Vedanta* ed Eraclito». Cfr. anche 26[198]: «Le opere si fanno pagare da chi le ha compiute – questo è un pensiero fondamentale della filosofia dei *Vedanta*. Il mondo intero altro non è che lo scotto che deve pagare chi ha compiuto tali opere [...]».

<sup>26</sup> Riferimento all'opera pubblicata nell'estate 1886, nel periodo in cui Nietzsche scrive questa prefazione.

<sup>27</sup> Nei *Parerga e paralipomena* Schopenhauer definisce «perversità dello spirito» (*Perversität des Geistes*) l'idea che il mondo non abbia alcun significato morale. Cfr. le parole conclusive del capitolo sul panteismo: «Ma proprio quell'idea, che cioè il mondo abbia soltanto un significato fisico e nessun significato morale, è l'errore piú funesto, nato dalla massima perversità dello spirito» (ed. Frauenstädt, p. 107 [trad. it. cit., vol. II, p. 133]).

giamento, errore, interpretazione, espediente, arte. Forse si può misurare nel modo migliore la profondità di questa inclinazione antimorale se si pensa al silenzio cauto e ostile con cui in tutto il libro viene trattato il cristianesimo, – il cristianesimo come la piú prodiga e zelante esemplificazione del tema morale a cui l'umanità abbia potuto dare ascolto finora. A dire il vero, non esiste nulla che si ponga in piú aperto contrasto con l'interpretazione e la giustificazione del mondo puramente estetica, proposta in questo libro, della dottrina cristiana, che è e vuole essere *solamente* morale e che con le sue norme assolute, per esempio già con la sua veracità di Dio, relega l'arte, *qualsiasi* arte, nel regno della menzogna, – vale a dire nega, sentenza, condanna. Dietro un tal modo di pensare e di valutare che, fintantoché è in qualche modo autentico, deve necessariamente essere nemico dell'arte, ho percepito da sempre anche l'*ostilità alla vita*, l'irosa, vendicativa avversione per la vita stessa: poiché tutta la vita poggia su apparenza, arte, illusione, modo di vedere, necessità della visione prospettica e dell'errore. Il cristianesimo è sempre stato fin dall'inizio essenzialmente e fundamentalmente disgusto e fastidio della vita per la vita, ma solo travestito, solo nascosto, solo ammantato come fede in un'«altra» vita, o in una vita «migliore». L'odio per il «mondo», la maledizione delle emozioni, la paura della bellezza e della sensualità, un al di là inventato solo per potere meglio calunniare l'al di qua, in fin dei conti una brama del nulla, della fine, di quiete, fino al «sabato dei sabati» – tutto ciò mi è sempre sembrato, allo stesso modo dell'assoluta volontà del cristianesimo di affermare *solo* i valori morali, come la forma piú pericolosa e inquietante di una «volontà di tramonto», o per lo meno un segno di profondissima malattia, stanchezza, scoraggiamento, esaurimento, impoverimento di vita, – poiché di fronte alla morale (in particolare a quella cristiana, vale a dire alla morale assoluta) la vita *deve* avere costantemente e inevitabilmente torto, dato

che la vita è qualcosa di essenzialmente immorale, – e infine, oppressa sotto il peso del disprezzo e dell'eterno no<sup>28</sup>, la vita deve essere sentita come indegna di qualsiasi desiderio, come priva essa stessa di valore. Persino la morale – come? non dovrebbe essere la stessa morale una «volontà di negazione della vita»<sup>29</sup>, un istinto segreto di annientamento, un principio di decadenza, impacciolimento, ingiuria, un inizio della fine? E, di conseguenza il pericolo dei pericoli?... *Contro* la morale dunque si volse allora, con questo libro problematico, il mio istinto, in quanto istinto che affermava la vita, e si inventò una concezione e una valutazione della vita fondamentalmente antitetica, puramente artistica, *anticristiana*. Come chiamarla? In quanto filologo e uomo di parole la battezzai, non senza una qualche libertà – dato che chi può mai conoscere il nome giusto dell'Anticristo<sup>30</sup>? – con il nome di un dio greco: la chiamai *dionisiaca*.

## 6.

È chiaro quale fosse il compito che osai affrontare già con questo libro?... Quanto rimpiango ora di non aver avuto già allora il coraggio (o la presunzione?) di permettermi da ogni punto di vista, per concezioni così personali e arrischiate, anche un *mio personale linguaggio*<sup>31</sup> – e

<sup>28</sup> Per contro, Nietzsche riassume più volte il suo messaggio filosofico nell'espressione «dire di sí alla vita».

<sup>29</sup> Nietzsche modifica ironicamente la formula schopenhaueriana «negazione della volontà di vita» (*Verneinung des Willens zum Leben*).

<sup>30</sup> Titolo dell'opera che Nietzsche compone due anni dopo. Nietzsche si riallaccia a una tradizione letteraria che parte dal classicismo tedesco (si pensi in particolare agli *Dei della Grecia* di Schiller) e trova il suo culmine in Heine, che contrappone l'antichità classica in quanto «religione della vita» e divinizzazione dell'esistenza alla spiritualità e all'ascesi del cristianesimo.

<sup>31</sup> Cfr. 34 [4] del 1885 in *Opere*, vol. VII/3, p. 104: «In qual travestimento avevo esposto ciò che sentivo come "dionisiaco"! In che maniera dotta e monotona, e al tempo stesso non abbastanza erudita per [...] aprire ad alcune generazioni di filologi un nuovo campo di lavoro! [...]».

di avere invece cercato faticosamente di esprimere con formule schopenhaueriane e kantiane valutazioni estranee e nuove, che erano diametralmente opposte allo spirito di Kant e Schopenhauer, come pure al loro gusto! E infatti, cosa pensava Schopenhauer della tragedia? «Ciò che dà a ogni elemento tragico il suo caratteristico slancio verso il sublime» – dice nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, vol. II, p. 495 – «è la rivelazione che il mondo e la vita non ci possono appagare veramente, e non meritano quindi il nostro attaccamento: in questo consiste lo spirito tragico – esso conduce pertanto alla rassegnazione»<sup>32</sup>. Oh, in che maniera diversa mi parlava Dioniso! Oh, quanto mi era estraneo allora per l'appunto tutto questo rassegnazionismo<sup>33</sup>! – Ma nel libro c'è qualcosa che è assai peggiore, di cui adesso mi dolgo ancora di più che per avere intorbidato e corrotto con formule schopenhaueriane dei presentimenti dionisiaci: il fatto di aver danneggiato irreparabilmente il grandioso *problema greco*, così come mi si era affacciato alla mente, mischiandovi le questioni più moderne. Di avere annodato speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto lasciava sin troppo chiaramente presagire una fine! Di avere incominciato, a causa della musica tedesca più recente, a favoleggiare dell'«indole tedesca»<sup>34</sup>, come se fosse stata in procinto di scoprire e ritrovare se stessa – e questo proprio in un periodo in cui lo spirito tedesco<sup>35</sup>, che non molto tempo prima avrebbe avuto an-

<sup>32</sup> Cfr. I *Supplementi* al terzo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* (*Sull'estetica della poesia*), trad. it. cit., p. 1305.

<sup>33</sup> Sul tema della rassegnazione in Schopenhauer cfr. in particolare il libro II, paragrafo 68 del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

<sup>34</sup> Il riferimento polemico è alla parte finale del *Beethoven* di Wagner, in cui *das deutsche Wesen*, l'autentica e profonda indole tedesca, viene contrapposta a quella francese, alle «forme leggere e disinvoltate dei nostri vicini d'origine latina», espressione della civilizzazione moderna in cui regnano la moda e l'artificio. Cfr. R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, p. 123 [trad. it. in *Ricordi battaglie visioni*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, p. 290].

<sup>35</sup> Cfr. la lettera a Von Seydlitz del 24 febbraio 1887: «[...] non ho più alcun rispetto per questa Germania del presente [...] Rappresenta la forma più stupida, più degenerata, più falsa dello "spirito tedesco" che sia mai esistita sino ad ora – e quante cose assolutamente "prive di spirito" non ha preteso di

cora la volontà di dominare l'Europa, la forza di guidare l'Europa, intese come sua ultima volontà *abdicare* definitivamente e, sotto il pomposo pretesto di una fondazione del Reich<sup>36</sup>, compiva il suo passaggio verso la mediocrità, la democrazia e le «idee moderne»! Nel frattempo imparai davvero a non avere speranze né riguardi per quest'«indole tedesca», come pure per la *musica tedesca* di oggi, in quanto romanticismo in tutto e per tutto e la meno greca di tutte le forme d'arte immaginabili: oltretutto con uno straordinario effetto tossico per i nervi, due volte pericoloso per un popolo che ama bere e onora come virtù la mancanza di chiarezza, pericoloso cioè nella sua duplice natura di narcotico che *inebria* e al tempo stesso *annebbia* la mente. – In disparte rispetto a tutte le speranze affrettate e le erronee applicazioni a questioni del presente, con le quali allora mi sono sciupato il mio primo libro, resta e perdura a dire il vero il grande interrogativo dionisiaco che vi si affaccia, anche riguardo alla musica: di che natura dovrebbe essere una musica che non sia più di origine romantica, come quella tedesca, – bensì *dionisiaca*?

7.

– Ma, signor mio, che cos'è di grazia il romanticismo, se non è romantico il *vostro* libro<sup>37</sup>? Si potrebbe mai spin-

raggiungere questo «spirito». Non perdono a nessuno di scendere a patti con esso, si chiami pure Richard Wagner [...]. Sia «indole tedesca» sia «spirito tedesco» sono espressioni wagneriane.

<sup>36</sup> Il 18 gennaio 1871 Guglielmo I di Prussia è incoronato imperatore dei Tedeschi nella Sala degli Specchi di Versailles e viene fondato l'impero tedesco.

<sup>37</sup> L'intromissione del lettore-critico, che interviene con un cerimonioso *mein Herr* («signor mio»), si trova anche alla fine del primo paragrafo della terza dissertazione della *Genealogia della morale* (*Che cosa significano gli ideali ascetici?*). Si tratta di un artificio semiserio per alleggerire la tensione e il *pathos* dell'argomentazione, per il quale Nietzsche si ispira verisimilmente al *Tristram Shandy* di Sterne, opera che aveva letto più volte da ragazzo trascrivendone diversi pensieri.

gere la profonda avversione per l'«epoca presente», la «realtà» e «le idee moderne» al di là di quanto accada nella vostra metafisica per artisti? – la quale crede più volentieri al nulla, al diavolo che non all'«oggi»? Sotto tutta la vostra arte del contrappunto vocale e le seduzioni per l'orecchio non si percepisce il brontolio da basso continuo dell'ira e del piacere distruttivo, una determinazione furiosa contro tutto quello che è «ora», una volontà che non è troppo lontana dal nichilismo pratico<sup>38</sup> e sembra dire «è preferibile che non sia vero niente piuttosto che abbiate ragione *voi*, che la *vostra* verità abbia ragione!» Ascoltate voi stesso, mio signor pessimista e adoratore dell'arte, con le orecchie aperte un unico passo scelto del vostro libro, quel passo da uccisore di draghi non privo di eloquenza che può sedurre giovani orecchie e giovani cuori con il suono magico del pifferaio acchiappatopi<sup>39</sup>: Come? Non è proprio la stessa professione di fede dei romantici del 1830, sotto la maschera del pessimismo del 1850<sup>40</sup>? Dietro cui preludia già il solito finale dei romantici, – rovina, crollo e ritorno per poi cadere ai piedi di un'antica fede, *dell'antico* Iddio... Come? Non è lo stesso vostro libro per pessimisti un pezzo di antigrecità e di romanticismo, qualcosa che «inebria e annebbia», in ogni caso un narcotico, persino un pezzo di musica, di musica *tedesca*? Ma si ascolti:

Immaginiamoci una generazione che cresca con questo sguardo imperterrito, con questa eroica tensione verso ciò che appare immane, immaginiamo il passo ardimentoso di questi uccisori di draghi, la fiera audacia con cui voltano le spalle a tutte le fiacche dottrine di quell'ottimismo, per vivere «risolutamente» nell'in-

<sup>38</sup> È proprio in questi anni che l'interesse per il nichilismo, mediato anche dai saggi di Paul Bourget, in particolare quello su Turgenev, diventa centrale negli scritti di Nietzsche.

<sup>39</sup> Nietzsche allude alla leggenda del pifferaio di Hameln, città della Bassa Sassonia. «Dio tentatore e acchiappatopi» è definito Dioniso stesso nell'aforisma 295 di *Al di là del bene e del male*.

<sup>40</sup> Cfr. il frammento 5[50] del 1886-87 in *Opere*, vol. VIII/1, p. 190: «Quella tipica trasformazione, di cui G. F[laubert] per i Francesi e R. W[agner] per i Tedeschi sono l'esempio più chiaro: tra il 1830 e il 1850 la fede romantica nell'amore si muta nella brama del nulla». Cfr. *supra*, pp. XXI sgg.

terezza e nella pienezza<sup>41</sup>: *non dovrebbe essere necessario* che l'uomo tragico di una tale civiltà, educando se stesso alla serietà e ad affrontare ciò che incute spavento, desideri come quell'Elena che gli è dovuta un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, ovvero la tragedia? E debba pertanto esclamare con Faust:

E non dovrei con la forza del mio desiderio,  
trarre in vita quella forma unica<sup>42</sup>?

Non dovrebbe essere *necessario*?... No, tre volte no! voi giovani romantici: *non* dovrebbe essere *necessario*! Ma è molto probabile che *finisca* così, che *voi* finiate così, vale a dire «consolati», come sta scritto<sup>43</sup>, nonostante abbiate educato voi stessi ad affrontare cose gravi e spaventose, «metafisicamente consolati», in breve, come finiscono i romantici, cristianamente... No! Dovreste prima di tutto imparare l'arte della consolazione dell'al di qua, – dovrete imparare a *ridere*, miei giovani amici, se comunque vorrete restare totalmente pessimisti; potrebbe darsi che un giorno mandiate al diavolo ridendo qualsiasi consolazione metafisica – e la metafisica per prima! O per dirla con il linguaggio di quel malvagio spirito dionisiaco che ha nome Zarathustra:

Levate in alto i vostri cuori, fratelli miei, ancora più in alto!  
E non dimenticate anche le gambe! Levate in alto anche le vostre gambe, bravi danzatori, e meglio ancora: poggiatevi sulle vostre teste!

Questa corona di colui che ride, questa corona ghirlanda di rose: io stesso mi sono posto in capo questa corona, io stesso ho dichiarata santa la mia risata. Oggi non ho trovato nessuno abbastanza forte per farlo.

Zarathustra il danzatore, Zarathustra il leggero, che fa cenno con le ali, pronto a spiccare il volo, che fa segni a tutti gli uccelli, preparato e pronto, beato nella sua leggerezza: –

<sup>41</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Generalbeichte* (*Confessione generale*), v. 35, nei *Gesellige Lieder*. Sono versi che Nietzsche aveva sentito recitare da Giuseppe Mazzini sul Gottardo, durante il viaggio verso Lugano del 1871: «[...] e vivere risoluto nell'interesse, pienezza e bellezza». Cfr. la lettera di Nietzsche alla madre del 13 novembre 1871 e a Emma Guerrieri Gonzaga del 14 giugno 1874 (EP, vol. II, p. 226 e pp. 537-38).

<sup>42</sup> J. W. GOETHE, *Faust II*, vv. 7438-39.

<sup>43</sup> L'accenno alla «consolazione», e l'espressione «come sta scritto», sono un riferimento ai Vangeli. Cfr. ad es. Matteo, 4,4 e 5,4 («beati gli afflitti, perché saranno consolati»).

Zarathustra che predice il vero, che ride il vero, che non è né impaziente né inflessibile, uno che ama i salti e le deviazioni: io stesso mi sono posto sul capo questa corona!

Questa corona di colui che ride, questa corona ghirlanda di rose: a voi, fratelli miei, getto questa corona! Ho dichiarato santo il riso: voi uomini superiori, *imparate* per me – a ridere!

*Così parlò Zarathustra*, parte IV, p. 87.

## Prefazione per Richard Wagner

Per non lasciarmi turbare dal senso di sconcerto, dalle reazioni indignate e dai fraintendimenti, cui probabilmente, considerato il carattere particolare delle opinioni estetiche correnti, daranno adito i pensieri riuniti in questo scritto e per poterne scrivere le parole introduttive con la stessa voluttà contemplativa che vi è rimasta impressa in ogni pagina, come petrefatto<sup>1</sup> di ore liete ed esaltanti, provo a immaginarmi il momento in cui Lei, mio caro amico, riceverà questo scritto: come Lei, forse dopo una camminata di sera sulla neve invernale, osserverà il Prometeo liberato sul frontespizio<sup>2</sup>, leggerà il mio nome e sarà immediatamente persuaso che qualunque cosa ci sia in questo scritto, il suo autore ha qualcosa di serio e di pressante da dire, come pure che egli in tutto ciò che ha pensato stava colloquiando con Lei come se fosse stato presente e poteva solo scrivere qualcosa che fosse conforme a questa presenza. Al contempo si ricorderà che io mi raccoglievo in questi pensieri, nel periodo in cui stava nascendo il Suo magnifico scritto in me-

<sup>1</sup> Cfr. la lettera a Gersdorff del 1° maggio 1872: «Sono felice di aver come pietrificato per me stesso nel mio libro quel mondo di Tribschen». Il termine «petrefatto» indica un oggetto di natura organica che abbia conquistato consistenza lapidea, ad esempio nei fossili. Schopenhauer usa questo termine nei *Parerga e paralipomena* (vol. II, par. 275) come metafora per la cristallizzazione dei pensieri [trad. it. cit., p. 672].

<sup>2</sup> Si tratta dell'immagine di Leopold Rau raffigurante Prometeo liberato dalle catene, che con un piede schiaccia l'aquila colpita da Eracle. Il significato che Nietzsche attribuisce a questa illustrazione verrà chiarito nei capitoli IX e X della *Nascita della tragedia*: è la forza erculeica della musica a liberare Prometeo dai suoi avvoltoi, ovvero dal «lago nero della tristezza».

moria di Beethoven<sup>3</sup>, vale a dire durante i trasalimenti e i momenti esaltanti della guerra appena scoppiata. Eppure si ingannerebbero coloro che in questo mio raccoglimento vedessero il contrasto tra emozione patriottica e godimento estetico, valorosa gravità e gioco spensierato: se leggeranno realmente questo scritto dovranno rendersi conto con stupore della serietà del problema tedesco che stiamo affrontando, che noi poniamo al centro delle speranze tedesche come un vertiginoso punto di svolta. Forse però sarà per le stesse persone motivo di scandalo vedere trattato con tanta serietà un problema estetico, nel caso che non siano in grado di vedere nell'arte niente più che una parentesi giocosa, di un tintinnio di sonagli<sup>4</sup> di fronte alla «serietà dell'esistenza», di cui si potrebbe anche fare a meno: come se nessuno sapesse cosa vuol dire contrapporsi a una tale «serietà dell'esistere». Per queste persone serie sia d'insegnamento la mia convinzione che l'arte sia il compito più alto e l'attività propriamente metafisica di questa vita secondo l'intendimento dell'uomo a cui io qui ho inteso dedicare questo scritto come al mio nobile precursore in questa lotta.

Basilea, fine dell'anno 1871.

<sup>3</sup> Si tratta del progetto per uno scritto celebrativo «Beethoven e la nazione tedesca» (in occasione del centenario della nascita di Beethoven) che Wagner iniziò nel luglio 1870. Il progetto si ridusse a un saggio di teoria musicale *Beethoven* (W. Fritzsche, Leipzig 1870 [trad. it. in R. WAGNER, *Ricordi battaglie visioni* cit., pp. 225-93]. Nietzsche ringrazia Wagner in una lettera del 10 novembre 1870: «Quanto ci tenessi a conoscere la Sua filosofia della musica [...] potrei esprimerglielo soprattutto con un saggio che ho scritto per me quest'estate, intitolato *La visione dionisiaca del mondo*». Cfr. anche la lettera di Nietzsche a Rohde del 15 dicembre 1870: «Un libro appena uscito di Wagner su Beethoven ti potrà far capire molte delle cose che io desidero dall'avvenire» (cfr. EP, vol. II, p. 160).

<sup>4</sup> L'espressione viene ripresa nella parte finale della stroncatura di Wilamowitz, che respinge «il vangelo» di Nietzsche come «un gioco di sonagli» di cui si può fare a meno per la serietà dell'esistenza e della scienza. U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Filologia dell'avvenire*, in *La polemica sull'arte tragica* cit., p. 242.

Sarà una grande acquisizione per la scienza estetica se perverremo non soltanto alla comprensione logica ma anche all'immediata certezza dell'intuizione<sup>2</sup> che il continuo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apolli-neo* e del *dionisiaco*: in modo analogo a quello per cui la procreazione dipende dai due sessi<sup>3</sup>, che stanno tra loro in un continuo conflitto cui si alternano periodi di conciliazione. Questi due termini li prendiamo a prestito dai Greci, i quali rendono comprensibili a chi voglia penetrarli i profondi insegnamenti segreti della loro percezione dell'arte non attraverso concetti, bensì attraverso l'incisivo risalto delle figure nel loro mondo di dèi<sup>4</sup>. A en-

<sup>1</sup> Nel manoscritto per la stampa si legge il titolo, poi cancellato da Nietzsche, «*Musica e tragedia*. Una serie di considerazioni estetiche».

<sup>2</sup> Nel capitolo sul genio dei *Supplementi* al libro III del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 1229, Schopenhauer rileva che è proprio l'intuizione (*die Anschauung*) che consente l'accesso «alla vera essenza delle cose», mentre i concetti sono solo astrazioni dell'intuizione. Nietzsche si distacca da una tradizione filosofica che va da Platone sino a Hegel, secondo la quale la verità dell'arte è fondata sulla verità del concetto filosofico. Sull'intuizione cfr. la lettera di Schiller a Goethe del 27 agosto 1794: «Dopo esser passato dall'intuizione all'astrazione, avete all'inverso ritrasformato i concetti in intuizioni e i pensieri in sentimenti, perché solo attraverso questi il genio riesce a creare» (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, 2 voll., J. G. Cotta, Stuttgart 1870<sup>3</sup> [BN]).

<sup>3</sup> Cfr. 7[47], in cui per questa regola naturale «stupefacente» della *Duplicità*, ovvero dell'unione dei due sessi per la procreazione, Nietzsche fa riferimento a I. KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, parte I, libro I, par. 31 [trad. it. *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 63].

<sup>4</sup> Cfr. l'inizio della *Visione dionisiaca del mondo* (*Opere*, vol. III/2, p. 49): «I Greci, che esprimono e al tempo stesso nascondono la dottrina segreta della loro visione del mondo nei loro dèi, hanno stabilito come duplice fonte della loro arte due divinità, Apollo e Dioniso. Questi nomi rappresentano nel dominio dell'arte dei contrari stilistici [...]».

trambe queste due divinità legate all'arte, Apollo e Dioniso, si collega la nostra conoscenza che nel mondo greco c'è un'enorme differenza, sia nell'origine sia nelle finalità, fra l'arte apollinea dello scultore e quella priva di immagini della musica, in quanto arte di Dioniso: i due istinti così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolando, si a vicenda a creazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola «arte» supera solo in apparenza; fino a quando finalmente appaiono accoppiati tra loro con un prodigioso atto metafisico della «volontà» ellenica e da ultimo in questo accoppiamento riescono a generare l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto apollinea quanto dionisiaca. Per osservare più da vicino entrambi questi istinti, pensiamoli in primo luogo come i mondi artistici separati tra loro del sogno e dell'ebbrezza; tra questi due fenomeni fisiologici<sup>5</sup> si può osservare lo stesso contrasto che c'è tra l'apollineo e il dionisiaco. Come ci mostra Lucrezio, fu nel sogno che si presentarono per la prima volta alle anime degli uomini le splendide figure degli dèi<sup>6</sup>, nel sogno il grande scultore vide per la prima volta l'affascinante forma corporea di esseri sovrumani<sup>7</sup>, e il poeta ellenico, qualora lo si fosse interrogato sui segreti della creazione poetica si sarebbe parimenti ricordato del sogno e avrebbe dato un insegnamento simile a quello che impartisce Hans Sachs nei *Maestri Cantori*:

<sup>5</sup> Con questo termine Nietzsche svela il suo intento di dare un fondamento fisiologico alle sue concezioni estetiche. Si pensi anche ai riferimenti al «simbolismo corporeo» nel ditirambo dionisiaco (cfr. il capitolo II e l'inizio del frammento 12[1], della primavera 1871).

<sup>6</sup> Cfr. *De rerum natura*, V, vv. 1179-82: «invero, già a quel tempo i mortali vedevano | con la mente desta le splendide immagini degli dèi | e ancor più durante il sonno, di mirabile corporatura [...]».

<sup>7</sup> Nietzsche si riferisce probabilmente ad aneddoti riguardanti il pittore greco Parrasio di Efeso (v-iv secolo a.C.), che avrebbe ritratto Eracle come gli era apparso in sogno; oppure lo scultore Onata di Egina (v secolo a.C.) che lavorò a una statua di Demetra ispirandosi a visioni del sogno.

Amico mio, proprio questo fa il poeta,  
interpreta e rammenta il suo sognare.  
Credetemi la vana e più vera illusione dell'uomo  
gli si disvela in sogno:  
ogni arte poetica e poesia  
non è che interpretazione della verità dei sogni<sup>8</sup>.

La bella parvenza<sup>9</sup> dei mondi del sogno, nella creazione dei quali l'uomo è pienamente artista<sup>10</sup>, è il presupposto di ogni arte plastica ma anche, come vedremo, di una significativa metà della poesia<sup>11</sup>. Noi godiamo nell'immediata comprensione della figura, tutte le forme ci parlano, niente ci è indifferente o ci appare non necessario. Sebbene questa realtà del sogno sia estrema-

<sup>8</sup> R. WAGNER, *I maestri cantori di Norimberga*, atto III, scena II, vv. 1934-1939. Per il *Wabtraum* in Schopenhauer cfr. *Parerga* cit., pp. 344 sgg. Nell'edizione della *Nascita della tragedia* del 1872, a questo punto seguiva il seguente passo: «Nel sogno il poeta ellenico sperimentava su di sé ciò che un profondo epigramma di Friedrich Hebel esprime con le seguenti parole: "Nel mondo reale sono intrecciati molti altri mondi possibili, il sogno li districa di nuovo, | sia quello oscuro della notte che soggioga tutti gli esseri umani, sia quello chiaro del giorno, che colpisce solo il poeta; | e così entrano anch'essi, affinché il Tutto si esaurisca, attraverso lo spirito umano in un essere svolazzante"» (da F. HEBBEL, *Gedichte und Epigramme*, 1842). Cfr. il frammento 7[179] (1870-71).

<sup>9</sup> Sull'uso e sul significato di questa espressione (*schöner Schein*) in Schiller cfr. le ultime due *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller, in particolare la n. 27 e la sua conclusione.

<sup>10</sup> Per Schopenhauer un grande poeta è colui che riesce a fare da sveglia quello che tutti noi facciamo durante il sogno (*Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß*, ed. Frauenstädt [BN], pp. 364, 369). Questa idea viene ribadita nel saggio sul sogno e le visioni di spiriti che in questo periodo è al centro delle riflessioni di Nietzsche e di Wagner (*Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parerga e paralipomena* cit., vol. I, p. 315). Tale concezione aveva già ampio spazio nelle teorie estetiche dei romantici tedeschi, in particolare di Herder, Jean Paul, Schleiermacher, G. H. von Schubert.

<sup>11</sup> Un'analogia contrapposizione si ha nel *Beethoven* di Wagner, in cui il musicista riprende la metafisica della musica di Schopenhauer collegandola alla teoria del sogno contenuta nei *Parerga e paralipomena* (*Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso* cit.). Per Wagner «il vero e proprio elemento» delle arti figurative è «l'impiego dell'illusoria parvenza del mondo steso davanti a noi ad opera della luce. [...] Questo essere tranquilli nel puro compiacersi dell'apparenza, trasportato dall'arte figurativa a tutte le altre, fu considerato il postulato del godimento estetico in genere» (R. WAGNER, *Beethoven* cit., pp. 234 sgg.). Cfr. *infra*, p. 270, il passo riportato nell'antologia. Su questi temi cfr. S. BARBERA e G. CAMPIONI, *Il genio tiranno, Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Franco Angeli, Milano 1983, pp. 65-82.

mente vivida, fa tuttavia balenare in noi la sensazione che sia solo *apparenza*: per lo meno questa è la mia esperienza, e potrei addurre testimonianze e dichiarazioni di poeti a conferma del fatto che si tratta di un'esperienza frequente, persino normale. L'uomo filosofico ha addirittura il presentimento che sotto questa realtà in cui noi viviamo e siamo si celi una seconda realtà completamente diversa e che anche questa sia apparenza; e Schopenhauer arriva persino a definire un segno di attitudine filosofica il dono di chi a volte percepisce gli uomini e tutte le cose come meri fantasmi o immagini di un sogno<sup>12</sup>. Come il filosofo si comporta di fronte alla realtà dell'esistenza, così si comporta l'uomo che sente lo stimolo dell'arte di fronte alla realtà del sogno; guarda con attenzione e con piacere: dato che attraverso queste immagini interpreta la vita, negli eventi onirici si esercita per la vita. Non sono solo le immagini piacevoli e amene che egli sperimenta in sé con quella capacità di tutto comprendere<sup>13</sup>: anche ciò che vi è di grave, cupo, triste, oscuro, gli impedimenti improvvisi, gli scherzi del caso, le attese angosciose, in breve tutta la «divina commedia» della vita, con il suo inferno<sup>14</sup>, sfilava davanti a lui non come un gioco d'ombre – dato che egli vive e soffre in queste scene – e tuttavia non senza quella fuggevole sensazione che si tratti solo di

<sup>12</sup> Schopenhauer parla più esattamente di «ombre» (*Schattenbilder*; *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß*, ed. Frauenstädt [BN], p. 295): «Coloro ai quali talora gli uomini e le cose non appaiono come meri fantasmi o ombre, non hanno alcuna attitudine alla filosofia». Nel par. 16 dei *Supplementi*, Schopenhauer ribadisce che, per chi è sotto l'influsso del mondo ideale dei concetti, il mondo esterno e il presente svaniscono come un fantasma [trad. it. cit., pp. 924-925].

<sup>13</sup> Il termine *Allverständigkeit* è coniato sullo schopenhaueriano *Allwissenheit*, con cui Schopenhauer intende la sensazione di onniscienza che si ha nel sogno (*Parerga e paralipomena* cit., pp. 316 e 349).

<sup>14</sup> Nei *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, par. 229, p. 585, come anche negli scritti postumi, Schopenhauer sostiene che la «forza impareggiabile della fantasia di Dante» conferisce alla descrizione di cose impossibili una verità affine a quella del sogno: si ha l'impressione che per ritrarle in modo così vivido senza averle vissute avrebbe dovuto sognarle».

apparenza; e forse qualcuno come me si ricorderà di avere talora esclamato con successo per farsi coraggio nei pericoli e negli spaventi del sogno: «È un sogno! Voglio continuare a sognarlo!»

Come pure ho sentito dire di persone che erano capaci di prolungare per tre notti successive o anche più la connessione causale del medesimo sogno: fatti che testimoniano chiaramente quanto la parte più intima, sotterranea, comune a tutti noi, sperimenta in sé il sogno con profondo piacere e gioiosa necessità.

Questa stessa necessità gioiosa dell'esperienza del sogno è stata espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo come il dio di tutte le energie plastiche è al tempo stesso il dio profetico. Egli che secondo la radice del nome è «lo splendente», la divinità della luce<sup>15</sup>, domina anche la bella parvenza del mondo interiore della fantasia. La superiore verità, la perfezione di questi stati interiori contrapposta alla realtà diurna<sup>16</sup>, comprensibile solo in ma-

<sup>15</sup> Cfr. K. O. MÜLLER *Die Dorer* (1824), Breslau 1844 (rist. anastatica G. Olms, Hildesheim 1989), vol. I, p. 307: «Invece è probabile che il nome licio sia legato al contempo all'antica radice linguistica *lux*, luce, *λευκός*. Il greco *λύη*, «luce», è conservato nel modo più chiaro in *λυκάβας*, il percorso della luce; e quando Omero chiama Apollo, probabilmente in base a un antico inno, *λυκιγενής* (*Iliade*, IV, vv. 101 e 119), dovremmo più giustamente intendere dal punto di vista linguistico un nato dalla luce, piuttosto che non un dio della Licia». Su Apollo come divinità del sole e della luce e sulla sua «metafisica chiarezza» cfr. anche J. J. BACHOFEN, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Bahnmeier, Basel 1859 [trad. it. *Il simbolismo funerario degli antichi*, Guida, Napoli 1989, in particolare p. 191]. Nietzsche prese in prestito il libro nella biblioteca dell'Università di Basilea nel giugno 1871. Nietzsche sembra ignorare volutamente l'ambivalenza che ha Apollo per i Greci, il suo «lato terribile e distruttivo» sottolineato anche da Müller (p. 306). Questa interpretazione di Apollo è a sua volta una paraetimologia, che si trova ad esempio in ESCHILO, *Agamemnone*, vv. 1081-82.

<sup>16</sup> Anche nel *Beethoven* di Wagner troviamo la contrapposizione ricalcata su Schopenhauer tra «la coscienza sveglia e rivolta al giorno» e la «chiaroveggenza». Cfr. R. WAGNER, *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 232, cfr. *infra*, p. 268. Sulla *Tages-wirklichkeit* cfr. la lettera che Nietzsche scrive a Rohde dopo il 21 dicembre 1871 in seguito all'ascolto di un concerto di Wagner: «E quando sono ritornato dal concerto di Mannheim, ho provato davvero il senso di fastidio esasperato per la realtà del giorno di chi ha vegliato per tutta la notte: quella infatti non mi sembrava più affatto reale, bensì spettrale» (EP, vol. II, p. 246). Per «l'invadenza del giorno» cfr. l'inizio del capitolo IV.

niera lacunosa, inoltre la profonda coscienza di una natura che nel sonno e nel sogno aiuta e risana<sup>17</sup>, trovano una corrispondenza simbolica nella facoltà divinatoria e nelle arti in generale, attraverso le quali la vita è resa possibile e degna di essere vissuta. Ma anche quella linea sottile che l'immagine del sogno non può superare per non avere un effetto patologico (in caso contrario l'apparenza ci ingannerebbe come cruda realtà<sup>18</sup> – non può mancare nell'immagine di Apollo: quella misura e senso del limite, quella libertà dalle emozioni più sfrenate, quella quiete piena di saggezza del dio delle arti plastiche<sup>19</sup>. Il suo occhio deve essere «solare»<sup>20</sup>, corrispondentemente alla sua origine; anche quando è adirato e il suo sguardo è corrucciato, su di lui aleggia la sacra aura della bella parvenza<sup>21</sup>. E così potrebbe applicarsi ad Apollo in un senso eccentrico quello che Schopenhauer dice dell'uomo imprigionato nel velo di

<sup>17</sup> Anche Schopenhauer parla della *vis naturae medicatrix* che conduce alla guarigione durante il sonno (*Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parerga e paralipomena* cit., vol. I, p. 321).

<sup>18</sup> Nietzsche ha in mente le riflessioni schopenhaueriane sulla somiglianza del sogno con la pazzia, *ibid.*, vol. I, p. 321.

<sup>19</sup> Il giovane Friedrich Schlegel contrappone la silenziosa o «epica pacatezza» di Apollo alla «divina ebbrezza» di Dioniso (cfr. *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795-96, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, Schönningh, Paderborn 1979 sgg., vol. I, pp. 298 e 540).

<sup>20</sup> Passo di Plotino tradotto da Goethe nell'introduzione a *Teoria dei colori*, e in *Xenie mitti*, n. 3: «Se l'occhio non fosse solare | come potremmo vedere la luce?»

<sup>21</sup> Il contrasto tra «la pace che aleggia lieve e quieta» sulla fronte di Apollo e l'indignazione trattenuta è al centro della descrizione dell'Apollo del Belvedere di J. J. Winkelmann: «Non ci sono né vene né nervi a turbare e agitare questo corpo, ma uno spirito celeste che vi si è gettato come un placido fiume. Egli ha inseguito Pitone [...] Il disprezzo risiede sulle sue labbra e l'indignazione che egli trattiene si gonfia nelle sue narici salendo fino alla fronte superba. Ma la pace che scende su di essa in una quiete beata rimane indisturbata, mentre il suo occhio è pieno di dolcezza [...]» (J. J. WINKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1774 [trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità* Bompiani, Milano 2003, pp. 867 sgg.]. In Schopenhauer «il capo del dio delle Muse ha uno sguardo così maestoso, e si erge così libero sulle spalle, che sembra del tutto svincolato dal corpo, quasi senza più preoccuparsene» (*Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 33, p. 263).

Maia<sup>22</sup> nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 416<sup>23</sup>: «Come sul mare infuriato che, sconfinato per ogni dove solleva e precipita ululando montagne d'onde, un navigante siede su una barca confidando nella fragile imbarcazione; così siede quietamente in mezzo a un mondo di tormenti il singolo uomo, appoggiandosi fiducioso sul *principium individuationis*»<sup>24</sup>. Sì, di Apollo si dovrebbe dire che in lui ha trovato la sua più sublime espressione la fiducia incrollabile in quel *principium* e la calma con cui resta assiso chi in tale principio è irretito, e si potrebbe definire lo stesso Apollo come la superba immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutto il piacere e la saggezza dell'«apparenza», insieme alla sua bellezza.

Nello stesso passo Schopenhauer ci ha descritto l'orrore smisurato che afferra l'uomo quando improvvisamente resta disorientato di fronte alle forme di conoscenza del fenomeno, mentre il principio di ragione sembra subire un'eccezione in una qualunque delle sue manifestazioni. Se a questo senso di orrore aggiungiamo l'estasi gioiosa che sale dalle più intime profondità dell'uomo, anzi della natura una volta infranto il *principium individuationis*, possiamo gettare uno sguardo sull'essenza del *dionisiaco* e a questa avvicinarci ulteriormente mediante l'analogia con l'ebbrezza. Sia sotto l'influsso della bevanda narcotica, di cui parlano ne-

<sup>22</sup> Per Schopenhauer «il velo dell'illusione» di Maia «ottenebra le pupille dei mortali», facendo vedere un mondo simile al sogno. Cfr. *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., libro I, par. 3, pp. 37-38.

<sup>23</sup> *Ibid.*, libro IV, par. 63 (edizione del 1873), p. 496. B. von Reibnitz rimanda per questo passo di Schopenhauer alla nota immagine della *Critica della ragion pura* di Kant (B 294), in cui la terra dell'intelletto puro, vale a dire dell'esperienza possibile, è paragonata a un'isola, come terra della verità circondata da un vasto oceano tempestoso, dominio dell'apparenza, in cui banchi di nebbia e ghiacci ingannano il navigante con vane speranze.

<sup>24</sup> L'espressione, presa a prestito dalla Scolastica, designa il principio che attraverso le forme di spazio, tempo, casualità determina e rende possibile la pluralità delle singole esistenze, che appaiono separate dal resto del mondo (*Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., I, libro II, par. 23, pp. 178-179).

gli inni tutti gli uomini e i popoli primitivi, oppure al violento approssimarsi della primavera che pervade gioiosamente l'intera natura, si risvegliano quegli istinti dionisiaci che, aumentando d'intensità, fanno svanire l'elemento soggettivo in una totale dimenticanza di sé. Anche durante il Medioevo tedesco torme sempre crescenti per effetto della stessa violenza dionisiaca roteavano danzando e cantando da un luogo a un altro: in questi danzatori di San Giovanni e di San Vito<sup>25</sup> riconosciamo i cori bacchici dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, che risale a Babilonia e alle Sacee orgiastiche<sup>26</sup>. Ci sono uomini che per la poca esperienza o l'ottusità si ritraggono con scherno e deplorano ta-

<sup>25</sup> Nietzsche utilizza come fonte J. F. K. HECKER, *Die Tanzwut. Eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Enslin, Berlin 1832 e L. UHLAND, *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, vol. II, Cotta, Stuttgart 1866, pp. 399 e 484, che descrive la danza di San Giovanni come un fenomeno che dilagò nell'estate del 1374 lungo il Reno, la Mosella e i Paesi Bassi, e che venne considerato come una forma di possessione diabolica. Un fenomeno analogo fu quello attestato a Strasburgo nel 1418, che venne denominato danza di San Vito. Cfr. 1[33] e 1[34]: «Il salto dalla rupe di Leucade trova un parallelo nei danzatori di San Vito che si gettavano nelle acque tempestose, e nei danzatori della tarantella [...]». L. UHLAND, *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* cit., p. 402.

<sup>26</sup> Nel corso sulla storia della tragedia greca del semestre estivo 1870, Nietzsche si richiama a Strabone (*Geografia*, libro XI) che definiva le Sacee una festa bacchica: «Si ricreava la piena libertà della natura. Nel corso di cinque giorni tutti i rapporti statali e sociali venivano rotti. Una grande festa della libertà e dell'uguaglianza, nella quale i ceti servili recuperavano il loro diritto originario». F. NIETZSCHE, *Einleitung in die Tragödie des Sophocles in Vorlesungsaufzeichnungen - SS 1870 - SS 1871*, a cura di F. Bornmann e M. Carpitella, de Gruyter, Berlin 1993, p. 13 [trad. it. *Sulla storia della tragedia greca*, Cronopio, Napoli 1994, p. 33]. La Reibnitz fa riferimento al saggio di J. J. BACHOFEN, *Die Sage von Tanaquil, eine Untersuchung über den Orientalismus in Rom und Italien* (1870): «Le Sacee hanno il carattere di una festa generale della libertà e dell'uguaglianza, e in questo senso vengono menzionate da Ateneo accanto a simili feste di schiavi. I ceti servili si riprendono per mano della dea i diritti depredati dagli uomini e si abbandonano alla libera espressione di un sentimento estatico». La conoscenza degli scritti di Bachofen (che Nietzsche visitò di persona il 27 dicembre 1871) appare documentata tra l'altro dall'uso del termine «eterismo» riferito a queste stesse feste nella *Visione dionisiaca del mondo* (KSA, vol. I, p. 558) e nella *Nascita del pensiero tragico* (KSA, vol. I, p. 586). Cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 54, in cui *Hetärenthum* è reso con «disolutezza».

li fenomeni come se si trattasse di «patologie del popolo», convinti invece della propria salute: i poveretti di certo non immaginano che aspetto cadaverico e spettrale avrebbe proprio questa loro «salute» qualora trascorresse davanti a loro in un fremito<sup>27</sup> la vita ardente<sup>28</sup> degli esaltati di Dioniso.

Sotto l'incanto del dionisiaco non solo si rinsaldano i vincoli tra uomo e uomo: anche la natura straniata, ostile o asservita celebra nuovamente la sua festa di riconciliazione con il suo figliol prodigo<sup>29</sup>, l'uomo. La terra dispensa spontaneamente i suoi doni e le belve feroci delle rocce e del deserto si avvicinano mansuete. Il carro di Dioniso è ricolmo di fiori e ghirlande: sotto il suo giogo incedono la pantera e la tigre. Si tramuti l'*Inno alla gioia* di Beethoven in un dipinto e non si tenga a freno la fantasia nel rappresentarsi milioni di esseri prostrati per lo sgomento nella polvere: così si potrà avere un'idea del dionisiaco. Adesso lo schiavo è un uomo libero<sup>30</sup>, adesso si infrangono tutte le rigide, ostili barriere innalzate tra gli uomini dalla necessità, dall'arbi-

<sup>27</sup> Una curiosa variante di questo passo si legge nel manoscritto per la stampa della prima edizione: «si lascia per l'appunto intendere che si è "sani", e che le Muse sedute ai margini del bosco con Dioniso al centro fuggono spaventate tra i cespugli, anzi tra le onde del mare quando compare tra loro un sano "mastro Zettel"». Nietzsche allude qui a un acquerello *Bacco tra le muse* di Bonaventura Genelli (1798-1868), appeso nella sala della casa di Wagner a Tübingen. Cfr. la lettera di Nietzsche a Rohde del 16 luglio 1872, in cui si giustifica per la stoccata di Wilamowitz sulla presenza di Bacco tra le Muse: «Sai, per "le Muse con Dioniso in mezzo" ho pensato all'acquerello di Genelli che era a Tübingen». Zettel è un personaggio (Bottom) del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, cui fa riferimento anche Wagner nel *Beethoven* cit., p. 278.

<sup>28</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 505-7, ripreso nel capitolo VIII della *Nascita della tragedia*.

<sup>29</sup> Cfr. Luca, XV, 24, 32.

<sup>30</sup> Cfr. 3[61] (1869-70): «Le feste primaverili hanno il significato di feste di libertà e di uguaglianza, di riunificazione con la natura». Nel *Simbolismo funerario degli antichi* cit., p. 365, J. J. Bachofen rileva che davanti al «dio del piacere materiale» e al contempo «Lyaeus» [colui che scioglie], ai cui misteri partecipano tanto gli schiavi che gli uomini liberi, cadono tutte le barriere innalzate nel tempo dallo Stato; la consapevolezza di un'origine comune ha il sopravvento sulle differenze del diritto positivo.

trio o dalla «moda insolente»<sup>31</sup>. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ciascuno si sente non solo riunito, riconciliato, amalgamato al suo prossimo, ma addirittura una cosa sola, come se il velo di Maia si fosse lacerato e svolazzasse oramai solo a brandelli davanti al mistero dell'unità originaria. Cantando e danzando l'uomo rivela la sua appartenenza a una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è in procinto di sollevarsi in aria danzando. I suoi gesti attestano lo stato di incantamento. Come ora gli animali parlano e la terra dona latte e miele<sup>32</sup>, allo stesso modo risuona in lui qualcosa di sovrannaturale: si sente come un dio, egli stesso incede adesso con il rapimento e l'elevazione con cui ha veduto in sogno incedere gli dèi. L'uomo non è piú artista, è diventato opera d'arte: qui, nel trasalimento dell'ebbrezza, si rivela la potenza artistica dell'intera natura per il supremo, voluttuoso appagamento dell'uno originario. Qui si lavora e scolpisce l'argilla piú nobile e il marmo piú prezioso, l'uomo, e

<sup>31</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit. pp. 288 sgg. Wagner si sofferma in particolare su due versi di Schiller nel coro finale della *Nona* sinfonia: «Deine Zauber binden wieder, | Was die Mode streng geteilt» («I tuoi incanti ricongiungono | quel che la moda ha severamente diviso»). L'ultimo verso diventa in Beethoven «Was die Mode *frech* geteilt» («ciò che la moda ha sfacciatamente diviso»). Wagner legge nella variazione apportata da Beethoven un'intenzione critica contro la moda, cioè il «gusto parigino», la civiltà moderna e decadente. È interessante osservare che Wagner scorge in questo coro «un inaudito crescendo dell'esaltazione ditirambica» (p. 289). Sul «giubilato ditirambico» dell'ultimo tempo della *Nona* sinfonia di Beethoven e sull'«incongruenza» dei versi di Schiller sommersi «come una smorta luce lunare da quel mare di fiamme», cfr. 12[1], in *Opere*, vol. III/3, p. 379.

<sup>32</sup> Nelle *Baccanti* di Euripide (vv. 142 sg. e 704 sg.) si legge: «Scorre latte per la pianura, vino, scorre nettare d'api». Nella *Visione dionisiaca del mondo* Nietzsche dà una parafrasi in prosa del passo di Euripide («un colpo di tiro sulle rocce e l'acqua sgorga fuori; un colpo con il bastone sul terreno e sale uno zampillo di vino. Dolce miele gocciola dai rami» (cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 55); mentre nella *Nascita del pensiero tragico* lo traduce in versi tedeschi. Eliminando nella *Nascita della tragedia* il riferimento al vino, Nietzsche lascia intravedere il riferimento alla biblica terra promessa, «un paese dove scorre latte e miele» (*Esodo*, III, 8). Nietzsche lesse le *Baccanti* di Euripide al *Pädagogium*, il liceo di Basilea, nello stesso semestre del 1870 in cui tenne il corso universitario sulla tragedia greca. Cfr. anche il capitolo v della *Nascita della tragedia*.

sotto i colpi di scalpello dell'artista universale risuona il grido dei misteri eleusini: «Cadete a terra, o milioni? Tu mondo, presagisci il creatore?»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> F. SCHILLER, *An die Freude (Alla gioia)*, vv. 33-34. Per Wagner questa frase sarà «la lingua dell'opera d'arte dell'avvenire». Cfr. R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, p. 96 [trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Bur, Milano 1963, p. 80]: «Gioia! era questa parola, e per essa così gridava agli uomini: "Abbaciatevi, o milioni di esseri! Sia il bacio dell'intero universo!" Questa parola sarà il linguaggio dell'opera d'arte dell'avvenire». Si veda anche la citazione di questo passo nell'*Uomo senza qualità* di R. Musil (cfr. il paragrafo 14 dell'Introduzione, p. LXXXIII).

Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo contrario, il dionisiaco, come forze artistiche che scaturiscono dalla natura stessa, *senza la mediazione dell'artista umano*, nelle quali trovano in primo luogo e per via diretta appagamento gli istinti artistici della natura: da un lato come il mondo di immagini del sogno, la cui perfezione non ha alcun rapporto con il livello intellettuale o la formazione artistica del singolo, d'altro lato come realtà colma di ebbrezza, che invece non si cura del singolo, ma cerca addirittura di annientare l'individuo e di redimerlo attraverso un mistico senso di unione. Di fronte a questi stati artistici immediati della natura ogni artista è «imitatore»; vale a dire o artista apollineo del sogno, o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine – come ad esempio nella tragedia greca – artista al tempo stesso del sogno e dell'ebbrezza: come tale possiamo immaginarcelo nel momento in cui si lascia cadere per effetto dello stato di ebbrezza dionisiaca e di alienazione mistica, lontano e in disparte dai cori in delirio; e nel momento in cui, sotto l'effetto del sogno apollineo, gli si rivela il suo proprio stato, vale a dire la sua unione con il piú intimo fondo del mondo *in un'immagine di sogno di natura simbolica*.

Ora, dopo queste premesse e contrapposizioni di carattere generale, accostiamoci ai *Greci* per capire in che grado e fino a quale livello si siano sviluppati in loro quegli *istinti artistici della natura*: in tal modo saremo in condizione di comprendere e valutare in modo piú approfondito il rapporto dell'artista greco con le sue immagini primordiali o, secondo l'espressione aristotelica, «l'imita-

zione della natura»<sup>1</sup>. Dei *sogni* dei Greci è possibile parlare, nonostante tutta la loro letteratura<sup>2</sup> e i numerosi aneddoti sul sogno, solo facendo congetture e tuttavia con una certa sicurezza: di fronte all'attitudine plastica incredibilmente precisa e sicura del loro sguardo insieme con il loro luminoso e sincero piacere del colore<sup>3</sup>, non si potrà fare a meno di presupporre, con vergogna di chi è nato dopo di loro, anche per i loro sogni una causalità logica delle linee e dei contorni, dei colori e dei gruppi, una successione di scene che somiglia ai loro migliori basorilievi, la cui perfezione ci autorizzerebbe certamente, se fosse possibile un paragone, a definire i Greci sognanti degli Omeri, e Omero stesso un Greco sognante: in un senso piú profondo rispetto all'uomo moderno che osa paragonarsi a Shakespeare per i suoi sogni<sup>4</sup>. Invece non siamo costretti a parlare solo per congetture se vogliamo scoprire l'immenso abisso che separa i *Greci dio-*

<sup>1</sup> Il riferimento, anche quando Nietzsche accenna all'«imitatore», è al concetto di imitazione in Aristotele e al suo rapporto con la realtà come viene formulato nella *Poetica* (1447 a, 16), anche se qui Aristotele non parla propriamente di «imitazione della natura». Quest'ultima espressione invece è un concetto centrale in tutta la storia dell'estetica tedesca a partire da Gottsched e da Winckelmann.

<sup>2</sup> L'opera piú nota sono i cinque libri dell'*Interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldis (II secolo d. C.).

<sup>3</sup> Cfr. *Il dramma musicale greco*, in *Opere*, vol. III/2, p. 8: «Sino a poco tempo fa si considerava come incondizionato assioma artistico che ogni plastica ideale debba essere priva di colori [...] Molto lentamente [...] si è fatta strada la concezione policroma della scultura antica». Il passo è una citazione pressoché letterale da A. FEUERBACH, *Der vatikanische Apollo*, Leipzig 1833, pp. 181 sgg. (preso a prestito da Nietzsche nella Biblioteca universitaria di Basilea nel novembre 1869). Per il rapporto di Nietzsche con questo autore cfr. *supra*, pp. xxxvii sgg.

<sup>4</sup> Nel *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, Schopenhauer accenna al fatto che caratteri e azioni nel sogno hanno una loro sensatezza oggettiva e drammatica, «il che ha suscitato una graziosa osservazione, secondo cui, sognando, chiunque diventa uno Shakespeare» (in *Parerga e Paralipomena* cit., vol. I, p. 316). Per il rapporto fra sogno e genialità cfr. anche J. G. HERDER, *Shakespeare* (1773). B. von Reibnitz rimanda invece a Jean Paul (*Sul sogno*, 1798), che paragona il sogno a un'opera d'arte involontaria, in cui il poeta fa parlare ai protagonisti delle singole scene del sogno «come Shakespeare la piú strana lingua della natura, le piú incisive parole chiave della loro natura» (J. PAUL, *Werke*, a cura di N. Miller, München 1962, vol. IV, p. 978).

nisiaci dai barbari dionisiaci. In tutti i confini del vecchio mondo – per non parlare qui di quello nuovo – da Roma a Babilonia possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache di un tipo che nel migliore dei casi sta a quello greco come sta a Dioniso stesso il satiro barbato, cui il capro ha fornito il nome e gli attributi. Quasi ovunque al centro di queste feste si trovava un eccesso di sfrenatezza sessuale, le cui onde sommergevano ogni senso della famiglia e le sue venerande regole; qui venivano scatenate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'esecrabile mistura di lussuria e crudeltà che mi è sempre parsa l'autentica «pozione delle streghe»<sup>5</sup>. Contro gli eccitamenti febbrili di queste feste, la cui conoscenza giungeva fino ai Greci da tutte le vie di terra e di mare, questi furono, a quanto sembra, per un certo periodo di tempo completamente al sicuro, protetti dalla figura di Apollo che qui si ergeva in tutta la sua ferezza, e che non poteva opporre la testa di Medusa<sup>6</sup> a nessuna potenza che fosse più pericolosa di tale stravolta e informe potenza dionisiaca. È stata l'arte dorica a immortalare Apollo in questo suo atteggiamento maestoso di difesa. Questa resistenza prese a sfaldarsi e divenne persino impossibile allorché alla fine cominciarono a farsi strada istinti analoghi dalle radici più profonde della grecità: adesso l'azione del dio delfico si limitò a togliere di mano al potente avversario le armi distruttive giungendo, nel momento opportuno, a una conciliazione. Questa conciliazione è il momento più importante nella storia del culto greco: ovunque si guardi sono visibili i rivolgimenti che ha prodotto questo evento. Fu la conciliazione di due avversari che avvenne attraverso una rigida demarcazione delle linee di confine che da quel momento erano tenuti a rispettare, e tramite l'invio periodico di doni onorifici; ma in fondo non c'era-

<sup>5</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 2336 sgg., 2367.

<sup>6</sup> La spaventosa testa della Gorgone compariva sugli scudi dei Greci. Qui l'allusione è in particolare allo scudo di Giove, l'egida, che questi nel canto XV dell'*Iliade* prestò ad Apollo.

no ponti sull'abisso che li separava. Però se guardiamo come si manifestava la potenza dionisiaca sotto la pressione di quel trattato di pace, riconosciamo nelle orge dionisiache dei Greci, in confronto alle Sacce babilonesi, in cui l'uomo regrediva a tigre o a scimmia, il significato di feste per la redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo presso di loro la natura raggiunge per la prima volta uno stato di esultanza nell'arte, solo presso di loro la lacerazione del *principium individuatio-nis* diventa un fenomeno artistico. Quella ripugnante pozione da streghe<sup>7</sup> fatta di lussuria e crudeltà aveva perso qui i suoi poteri: la ricordano solo la sorprendente mescolanza e duplicità di emozioni degli esaltati dionisiaci – così come i farmaci ricordano i veleni mortali – quel fenomeno per cui i dolori risvegliano il piacere e il giubilo strappa al petto gemiti di sofferenza. Dal culmine della gioia risuona il grido di orrore o il lamento struggente per una perdita irreparabile. In quelle feste greche emerge per così dire un tratto sentimentale della natura, quasi si rammaricasse di essere stata spezzettata in singoli individui<sup>8</sup>. Il canto e il linguaggio gestuale di tali esaltati dai sentimenti ambivalenti rappresentò per il mondo greco-omerico qualcosa di nuovo e di inaudito: in particolare suscitò in loro paura e orrore la *musica* dionisiaca. Se, a quanto sembra, la musica era già nota come arte apollinea, lo era soltanto, se vogliamo essere precisi, come onda ritmica, la cui forza plastica venne sviluppata per rappresentare stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni<sup>9</sup>, ma in suoni so-

<sup>7</sup> Probabile allusione alla pozione preparata dalla strega nel *Faust*, ad esempio ai vv. 2578-82.

<sup>8</sup> Cfr. *La visione dionisiaca del mondo*, cap. 1, in *Opere*, vol. III/2, p. 54: «in quegli stati si manifesta un carattere sentimentale della natura, "un sospiro della creatura" per quello che ha perduto».

<sup>9</sup> Per questa rappresentazione della musica apollinea B. von Reibnitz rimanda a una nota di P. Yorck von Wartenburg (1866): «Qui [nella tragedia] la musica incide magicamente attraverso la natura del tono stesso, mentre nel culto di Apollo, a cui è ugualmente essenziale, esercita il suo effetto attraverso la ritmica sequenza dei toni e così attraverso la regolarità in essa presente».

lo accennati come lo sono quelli della cetra<sup>10</sup>. Viene prudentemente tenuto lontano, in quanto non apollineo, proprio l'elemento che caratterizza la musica dionisiaca e la musica in generale, la violenza travolgente del suono, il flusso unitario della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Nel ditirambo dionisiaco<sup>11</sup> l'uomo viene sollecitato a esaltare al massimo tutte le sue capacità simboliche; qualcosa di mai provato prima preme per manifestarsi, è la distruzione del velo di Maia, l'essere una cosa sola come genio della specie, anzi della natura. Ora è necessario che l'essenza della natura si esprima in forma simbolica; un nuovo mondo di simboli è necessario, in primo luogo l'intero simbolismo corporeo, non solo quello della bocca, del volto, della parola ma tutta la gestualità della danza che fa muovere ritmicamente tutte le membra<sup>12</sup>. Poi le altre forze

rende onore al dio che, come il simbolo a lui sacro del sole che produce rigorose delimitazioni, crea forma stabile, differenziata e la legge che regola la vita. Questa musica opera attraverso il momento architettonico in essa presente, quella bacchica e tragica attraverso l'elemento puramente musicale nella musica» (P. YORCK VON WARTENBURG, *Tutti gli scritti* cit., p. 1559).

<sup>10</sup> Per la contrapposizione tra musica apollinea e musica dionisiaca cfr. K. O. MÜLLER, *Die Dorer* cit., vol. I, p. 351: Apollo come nume tutelare della «rigorosa, semplice, calma musica ellenica» si contrappone a una religione naturale che «ama far precipitare l'animo umano dalla vertigine della gioia orgiastica nella profondità del dolore liberato». Inoltre riferendosi alle scale modali doriche, Müller evidenzia la severità e durezza di questa musica che appariva «cupa e senza grazia» oltre alla «dimensione etica» che aveva la musica per gli antichi (vol. II, p. 312). Cfr. *infra*, p. 250. Osservazioni analoghe si trovavano già in J. J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione delle opere dei Greci nella pittura e scultura*. I diversi effetti della citaristica e dell'auletica furono analizzati anche da F. RITSCHL, *Olympos der Aulet*, 1832. Cfr. anche le lezioni di Nietzsche sui lirici greci (KGW, vol. II/2, p. 118): «L'antica musica auletica ostile ad Apollo».

<sup>11</sup> Sul ditirambo arcaico, come origine della tragedia e sulle fonti utilizzate da Nietzsche, come Proclo e Plutarco, cfr. la lezione sui lirici greci in KGW, vol. II/2, p. 146, in cui il ditirambo, originaria espressione euforica dell'ebbrezza con danza, mimica e improvvisazione, legato al culto di Bacco, viene contrapposto al peana apollineo come «canto ordinato e costumato».

<sup>12</sup> Cfr. *La visione dionisiaca del mondo*, cap. I, in *Opere*, vol. III/2, pp. 74-77. E per la simbolizzazione dell'inconscio e l'accostamento del simbolismo corporeo al linguaggio cfr. 12[1]. Per l'influenza di Hartmann sul «linguaggio gestuale» cfr. F. GERRATANA, *Der Wahn jenseits des Menschen. Zur frühen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874)*, in «Nietzsche-Studien», XVII (1988), pp. 415 sgg.

simboliche, quelle della musica, crescono con un impulso improvviso nella ritmica, nel dinamismo e nell'armonia<sup>13</sup>. Per comprendere l'intero scatenarsi di tutte le forze simboliche, l'uomo deve avere già raggiunto il culmine di quella perdita di sé che si vuole esprimere simbolicamente in quelle forze: il servo ditirambico di Dioniso viene dunque compreso solamente dai suoi simili! Con che stupore dovrebbe guardarlo il Greco apollineo! Con uno stupore che era tanto più grande in quanto vi si mescolava l'orrore per il fatto che tutto questo non gli era propriamente così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli occultava solo come in un velo questo mondo dionisiaco.

<sup>13</sup> B. von Reibnitz nota che Nietzsche, per compiacere Wagner, omette di sottolineare che la musica greca era priva di qualsiasi nozione di armonia. La «semplicità, anzi povertà nell'armonia» viene invece rilevata nel *Dramma musicale greco* (*Opere*, vol. III/2, p. 22). Nelle lezioni sui lirici greci (ad esempio KGW, vol. II/2, p. 118) Nietzsche menziona la «pura monodia» anche nella musica corale e strumentale. Negli appunti di queste lezioni (di mano sconosciuta) si legge: «La musica appare sempre come melodia, non armonia, sia cantata che suonata. Gli antichi non hanno l'armonia [...] Il termine indica la giusta correlazione tra i suoni nella loro successione non nel loro rapporto simultaneo. La monodia viene cantata dal cantante singolo, il μέλος χορικόν dal coro ma all'unisono» (KGW, vol. II/2, p. 376).

Per comprendere questo dobbiamo per così dire smantellare pietra dopo pietra quell'edificio costruito con arte della *cultura apollinea* fino a che non giungiamo a scorgerne le fondamenta. Qui notiamo innanzitutto, collocate sul frontone di questo edificio<sup>1</sup>, le grandiose figure degli dèi le cui imprese, nella decorazione dei fregi, sono rappresentate in bassorilievi splendidi da lontano. Se tra loro si trova anche Apollo come singola divinità in mezzo alle altre e senza la pretesa di esser posta in primo piano, non dobbiamo per questo lasciarci ingannare. Lo stesso istinto che prese forma concreta in Apollo ha generato anche l'intero mondo olimpico e in questo senso possiamo ritenere Apollo il padre di quel mondo. Quale fu l'esigenza immane da cui scaturì una società così luminosa di esseri olimpici? Chi si accostò a questi dèi olimpici con in cuore un'altra religione<sup>2</sup>, cercando pres-

<sup>1</sup> Cfr. la citazione nel *Dramma musicale greco*, in *Opere*, III/2, p. 19: «Se un miracolo avesse infuso la vita, sul frontone del Partenone, a quelle figure marmoree della contesa tra Atena e Poseidone, esse avrebbero senza dubbio parlato la lingua di Sofocle».

<sup>2</sup> Con questa domanda Nietzsche si pone nel solco della filosofia di Ludwig Feuerbach, la cui lettura è documentata in una lettera a Pinder del 27 aprile 1862 che si chiude con una citazione dal capitolo XIX dell'*Essenza del cristianesimo*: «L'umanità [...] riconosce in sé l'inizio, il centro e la fine della religione». Anche Wagner, che dedica a Feuerbach *L'opera d'arte dell'avvenire*, in *Opera e dramma* scrive: «Dio è gli dèi sono le prime creazioni della facoltà poetica umana» (R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, pp. 31 sgg. [trad. it. F.lli Bocca, Torino 1929, p. 190]).

<sup>3</sup> Il riferimento è a studiosi come G. F. Nägelsbach, che nella sua *Homeric Theologie* (1840) giudicava gli dèi omerici inadeguati rispetto all'idea cristiana di Dio e scorgeva nella religione greca il desiderio e la lotta «dello spirito umano alla ricerca di un dio personale».

so di loro elevazione morale, anzi santità, spiritualità incorporea, sguardi d'amore e di misericordia, dovrà volgere loro rapidamente le spalle insoddisfatto e deluso. Non c'è niente qui che ricordi l'asceti, la spiritualità e il dovere<sup>4</sup>: qui ci parla unicamente un'esistenza esuberante, anzi trionfante, in cui viene divinizzato tutto quello che esiste, non importa se buono o cattivo. E così chi guarda può rimanere davvero colpito da questa fantastica sovrabbondanza di vita, per chiedersi con quale filtro magico<sup>5</sup> in corpo possano mai aver goduto la vita questi uomini baldanzosi, di modo che ovunque volgessero i loro sguardi incontravano il sorriso di Elena<sup>6</sup>, l'immagine ideale della loro esistenza «sospesa in una dolce sensualità»<sup>7</sup>. Ma a questo spettatore, pronto a tornare sui suoi passi, dobbiamo gridare: «Non te ne andare, ma ascolta prima cosa ha da dire la saggezza del popolo greco su questa stessa vita che ti si stende davanti con una serenità tanto inesplicabile. Narra l'antica leggenda che il re Mida abbia dato per lungo tempo la caccia nel bosco al saggio *Sileno*, l'accompagnatore di Dioniso, senza riuscire a catturarlo. Quando questi infine cadde nelle sue mani, il re gli domandò quale fosse la cosa preferibi-

<sup>4</sup> Cfr. l'inizio del secondo paragrafo della *Visione dionisiaca del mondo*, in cui Nietzsche spiega che è la saggezza tragica di Sileno a svelarci il senso profondo di questa religione: «Confrontata alla serietà, alla santità e al rigore di altre religioni, la religione greca corre il pericolo di essere sottovalutata come un divertimento fantastico».

<sup>5</sup> Un filtro magico è presente nel *Tristano e Isotta* di Wagner (vv. 445-50) come pure nel *Crepuscolo*. Ma qui il riferimento principale è a GOETHE, *Faust*, vv. 2601-4: «Con questa bevanda (*Trank*) in corpo tu presto vedrai in ogni donna un'Elena». Cfr. 7[27] (1870-71).

<sup>6</sup> Cfr. 7[27]: «Il bello è un sogno felice sul volto di un essere i cui tratti ora sorridono nella speranza. Con questo sogno e questo presentimento nell'animo, Faust vede "Elena" in ogni donna. [...] Lo scopo della natura, in questo bel sorriso delle sue parvenze, è la seduzione di altri individui all'esistenza». Cfr. anche A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 557: «Osserviamo incidentalmente che quel che per un bel paesaggio è un raggio di sole che all'improvviso irrompe dalle nuvole, per un bel volto è l'apparire del riso. Perciò *ridete, puellae, ridete!*»

<sup>7</sup> Così viene descritta, negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, l'Ofelia dell'*Amleto* di Shakespeare.

le e il bene supremo per gli uomini. Rigido e immobile il demone tace; fino a che, costretto dal re, erompe in una stridula risata pronunciando queste parole: "Miseria stirpe caduca, figli del caso e dei tormenti, perché mi costringi a dirti quello che per te sarebbe ben più vantaggioso non sentire? Il bene più grande è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, non essere *nulla*. Ma immediatamente dopo, il bene più grande è per te - morire presto"»<sup>8</sup>.

Che relazione c'è tra il mondo degli dèi olimpici e questa saggezza popolare? La stessa che intercorre tra la visione estatica del martire sotto tortura e i suoi supplizi.

Ora, per così dire, si spalanca al nostro sguardo la montagna incantata dell'Olimpo<sup>9</sup> e ci svela le sue radici. Il Greco conosceva e sentiva gli aspetti orrendi e terrifici dell'esistenza: per riuscire nonostante questo a vivere, si sentì costretto a porvi davanti la luminosa creazione onirica degli dèi olimpici. Quella enorme diffidenza nei confronti delle potenze titaniche della natura, quella Moira che troneggiava spietata al di sopra di ogni conoscenza, quell'avvoltoio su Prometeo, il grande amico degli uomini, quel destino spaventoso del saggio Edipo, quella maledizione della stirpe degli Atridi, che costringe Oreste all'assassinio della madre, in breve l'intera filosofia del dio silvestre insieme ai suoi esempi mitici, che ha condotto all'estinzione i malinconici Etruschi<sup>10</sup>, tutto ciò - gra-

<sup>8</sup> La massima di Sileno, mitico educatore di Dioniso, è espressione del pessimismo greco ed è documentata da varie fonti. Nietzsche si riferisce al dialogo frammentario del giovane ARISTOTELE, *Eudemo* (ed. V. Rose, fr. 40). Fu utilizzata anche come motto del secondo volume dell'*Iperione* di Hölderlin, che riporta in greco i versi 1225-27 dell'*Edipo a Colono* di Sofocle.

<sup>9</sup> Il termine *Zauberberg* rimanda alla leggenda di Tannhäuser e indirettamente a Wagner. Questo passo ha verisimilmente fornito lo spunto per il titolo del famoso romanzo di Thomas Mann.

<sup>10</sup> Sulla malinconia degli Etruschi cfr. J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte dell'antichità* cit., p. 251: «L'indole degli Etruschi ci fornisce qualche possibilità in più per comprendere questo popolo, poiché essa sembra aver subito l'influenza della malinconia più che la stirpe greca, come possiamo dedurre dal loro culto e dalle loro usanze. Un simile temperamento [...] come dice Aristotele, è portato alle analisi profonde, ma comporta sensazioni violente [...]».

zie a quel *mondo intermedio* degli dèi olimpici frutto dell'arte - veniva sempre di nuovo superato dai Greci, o quanto meno velato e sottratto allo sguardo. Fu per riuscire a vivere che i Greci dovettero, spinti dalla più profonda necessità, creare questi dèi<sup>11</sup>. Dobbiamo rappresentarci così questo processo: il divino ordinamento olimpico della gioia si sviluppò per lenti passaggi dal divino ordinamento titanico del terrore a opera di quell'istinto apollineo della bellezza; come le rose sbocciano dai cespugli spinosi<sup>12</sup>. Come avrebbe altrimenti potuto quel popolo dalla sensibilità così viva, dai desideri così impetuosi, così unico nella capacità di *soffrire*, sopportare l'esistenza se questa non gli si fosse presentata, in un più alto alone di gloria, nei suoi dèi? Lo stesso istinto che dà vita all'arte, in quanto complemento e completamento dell'esistenza che può sedurci alla vita, fece sorgere anche il mondo olimpico nel quale la «volontà» greca teneva davanti a sé uno specchio trasfigurante<sup>13</sup>. È così che gli dèi giustificano la vita degli uomini, vivendola essi stessi - l'unica teodicea in grado di soddisfarci<sup>14</sup>! L'esistenza sotto la chiara luce del sole di tali dèi viene percepita come qualcosa che si vorrebbe di per sé riuscire a

<sup>11</sup> Cfr. la nota 1, a p. 40.

<sup>12</sup> Cfr. 3[62] e relativo commento: «Il mondo degli dèi greci è un velo svoltante, che ricopre le cose più terribili. I Greci sono gli artisti della vita. [...] Una croce ricoperta di rose, come Goethe nei *Misteri*». (Cfr. J. W. GOETHE, *Die Geheimnisse. Ein Fragment*, 1789). Per questa immagine nella poesia di Goethe cfr. K. LÖWYTH, *Von Hegel zu Nietzsche*, Kohlhammer, Stuttgart 1941 [trad. it. *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 1949, p. 41].

<sup>13</sup> Cfr. *La visione dionisiaca del mondo* in *Opere*, vol. II/2, p. 57: «Vedere la propria esistenza [...] in uno specchio trasfigurante, e difendersi con questo specchio dalla Medusa, ecco la strategia geniale della "volontà" ellenica». Sul tema dell'apollineo come rispecchiamento cfr. anche Wagner: «Apollo, che aveva ucciso Pitone, il drago del caos [...] e a chi era in procinto di compiere un'azione esaltata porgeva così lo specchio calmo e limpido della sua più intima natura immutabilmente greca: [...] Apollo era il popolo greco» (R. WAGNER, *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*, a cura di M. Mangini, Guaraldi, Rimini 1973, p. 69).

<sup>14</sup> Cfr. invece *Il dramma musicale greco*, in *Opere*, vol. III/2, p. 57: «Perché una teodicea non fu mai un problema ellenico: ci si guardò dall'addossare agli dèi l'esistenza del mondo, e quindi la responsabilità per la sua configurazione». Cfr. 3[62].

conquistare, e l'autentico *dolore* degli uomini omerici si riferisce al fatto di doversene distaccare, di doverla soprattutto lasciare troppo presto: cosicché adesso si potrebbe dire di loro, rovesciando quanto esprime la saggezza di Sileno, che per loro «il peggiore dei mali è quello di morire presto, e immediatamente dopo, quello di dover comunque morire». Se mai accade di sentire un lamento, questo ci narra ancora una volta di Achille dalla breve vita<sup>15</sup>, della stirpe umana che avvicinandosi muta come le foglie<sup>16</sup>, del tramonto del tempo degli eroi<sup>17</sup>. Non è indigno del più grande tra gli eroi bramare di vivere ancora, fosse anche come lavorante a giornata<sup>18</sup>. Nello stadio apollineo, la «volontà» anela a questa esistenza con un tale impeto, l'uomo omerico si sente a tal punto tutt'uno con essa che persino il lamento diventa il suo encomio.

Qui occorre dire che questa armonia vagheggiata con tanta nostalgia dagli uomini d'oggi, anzi questa unità dell'uomo con la natura per la quale Schiller ha introdotto il termine estetico «ingenuo»<sup>19</sup>, non è affatto uno stato così semplice, che si realizza da solo, che è per così dire inevitabile, e che *dovremmo* incontrare alla soglia di ogni civiltà come un paradiso dell'umanità: questo lo poteva credere solo un'epoca che cercava di rappresentarsi l'Emilio di Rousseau<sup>20</sup> anche come artista e che si illudeva

<sup>15</sup> *Iliade*, I, v. 352. Cfr. F. NIETZSCHE, *Storia della letteratura greca*, in KGW, vol. II/5, p. 39.

<sup>16</sup> Immagine frequente nella poesia greca, in Omero (*Iliade*, VI, vv. 146 sgg.; XXI, vv. 464 sgg.) o in Mimnermo. Cfr. KGW, vol. II/5, p. 39.

<sup>17</sup> *Iliade*, I, vv. 260 sgg.; ESODO, *Le opere e i giorni*, vv. 109 sgg.

<sup>18</sup> *Odissea*, XI, vv. 485-91.

<sup>19</sup> Nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* del 1795-96. Sulla terminologia schilleriana, il carattere «sentimentale» della poesia moderna e l'interpretazione nietzschiana di «ingenuo» in senso apollineo («apparenza dell'apparenza») cfr. 7[126].

<sup>20</sup> Il riferimento è all'educazione naturale, tema del romanzo di Jean-Jacques Rousseau *Emilio, o Dell'educazione* (1712). Sull'utopia dell'uomo buono in Rousseau cfr. F. NIETZSCHE, *Schopenhauer come educatore*, in *Opere*, vol. III/1, pp. 394 sgg. Sulla lettura dell'*Emilio* di Rousseau, cfr. la lettera di Nietzsche a Granier del 28 luglio 1863 (EP, vol. I, p. 215): «E poi mi sono occupato anche dell'*Emilio* di Rousseau, dal quale Lei avrebbe da imparare un po' di naturalezza e di educazione [...]».

di aver trovato un tale Emilio artista, educato nel seno della natura, in Omero<sup>21</sup>. Dove incontriamo l'«ingenuo» nell'arte, dobbiamo riconoscervi la più alta influenza della cultura apollinea: che per prima cosa avrà sempre da abbattere un regno dei Titani e da uccidere dei mostri per riportare infine la vittoria sulla terribile profondità della propria visione del mondo e la più eccitabile capacità di soffrire attraverso possenti miraggi e gioiose illusioni. Ma quanto è raro che si raggiunga l'ingenuo lasciandosi completamente inghiottire dalla bellezza dell'apparenza! Com'è dunque indicibilmente sublime *Omero*<sup>22</sup>, che come singolo ha con quella cultura popolare apollinea lo stesso rapporto che c'è tra l'artista del sogno e la capacità onirica del popolo e della natura in genere! L'«ingenuità omerica» si può intendere solamente come completa vittoria dell'illusione apollinea: illusione simile a quella che la natura impiega così frequentemente per raggiungere i suoi fini. Il vero scopo viene nascosto da un'immagine illusoria: noi tendiamo le mani verso quest'ultima, mentre la natura raggiunge quello attraverso il nostro inganno. Nei Greci la «volontà» voleva contemplare se stessa nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte; per celebrare se stessa, occorre che le sue creature percepissero se stesse come degne di gloria, dovevano rivedere se stesse in una sfera superiore, senza che la perfezione di questo mondo dell'intuizione vales-

<sup>21</sup> Proprio per queste considerazioni «pessimistiche» Wilamowitz accusò Nietzsche di non conoscere Omero e il mondo omerico «esultante nell'esuberanza di una incantevole gioia di vita», «la primavera del popolo». Nella lettera a Rohde del 16 luglio 1872 Nietzsche argomenta: «Purché non mi si venga a riproporre la fiacca tesi del mondo omerico come mondo giovanile, primavera dei popoli. Nel senso in cui viene enunciata, essa è falsa. Che quel mondo sia stato preceduto da lotte inaudite e selvagge [...] e che Omero alla fine si erga come vincitore [...]»: questa è una delle mie più sicure convinzioni» (cfr. EP, vol. II, p. 327).

<sup>22</sup> Sulla questione omerica e Friedrich August Wolf, Nietzsche si esprime nella sua prolusione *Omero e la filologia classica*: «Omero come poeta dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non è una tradizione storica, bensì un giudizio estetico». Cfr. F. NIETZSCHE, *Appunti filosofici 1867-1869. Omero e la filologia classica*, a cura di G. Campioni e F. Gerratana, Adelphi, Milano 1993, p. 238.

se come un imperativo o un rimprovero. Questa è la sfera della bellezza, nella quale essi vedevano le loro immagini riflesse, gli dèi olimpici. Con questo rispecchiamento della bellezza la «volontà» ellenica combatteva contro la propria disposizione, correlata a quella artistica, alla sofferenza e alla saggezza del dolore<sup>23</sup>: e come monumento della sua vittoria sta davanti a noi Omero, l'artista ingenuo.

<sup>23</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 56, p. 439, in cui questi afferma che nella scala degli esseri l'uomo è quello che soffre più di tutti e che la sofferenza aumenta con l'intelligenza, per cui «l'uomo di genio è quello che soffre di più».

## CAPITOLO QUARTO

Su questo artista ingenuo ci può fornire qualche spiegazione l'analogia con il sogno. Se ci richiamiamo alla mente il sognatore<sup>1</sup>, e come egli immerso nell'illusione del mondo onirico e senza tuttavia farla svanire esclama: «È un sogno, voglio continuare a sognarlo»<sup>2</sup>, se da ciò dobbiamo dedurre una profonda e intima gioia per la contemplazione del sogno, se d'altra parte, per riuscire comunque a sognare con questa intima gioia per la contemplazione, dobbiamo avere completamente dimenticato il giorno e la sua terribile invadenza<sup>3</sup>: allora siamo autorizzati, sotto la guida di Apollo interprete dei sogni, a interpretare tutti questi fenomeni nella maniera che segue. Benché sicuramente delle due metà della vita, quella da svegli e quella del sogno, la prima ci appaia incomparabilmente preferibile, la più importante, la più stimabile e degna di essere vissuta, anzi l'unica realmente vissuta, vorrei tuttavia affermare, per quanto possa sembrare un paradosso, una valutazione diametralmente opposta del sogno, considerando quel fondo misterioso del nostro essere di cui noi siamo il fenomeno. Infatti quanto più osservo nella natura quegli onnipotenti

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, p. 26.

<sup>2</sup> Cfr. *ib.*, *Saggio sulle visioni di spiriti in Parerga e paralipomena* cit., p. 316: «[...] l'inganno provocato dal sogno è così forte che la realtà stessa, quale si trova dinanzi a noi nell'atto del risveglio, deve spesso combattere e impiegare tempo, prima di riuscire a parlare e a convincerci dell'illusorietà di quel sogno».

<sup>3</sup> Cfr. i ripetuti accenni alla «minaccia» e alla «vana illusione del giorno» nella scena II dell'atto I del *Tristano e Isotta* di Wagner. Il contrasto tra giorno e notte, valori diurni e valori notturni, è tra l'altro il tema novalesiano di quest'opera.

istinti artistici e in essi una fervida aspirazione all'apparenza, alla redenzione attraverso l'apparenza, tanto più mi sento spinto all'ipotesi metafisica che ciò che veramente è, l'uno originario, in quanto eternamente sofferente e pieno di contraddizioni<sup>4</sup>, ha bisogno al tempo della visione beatificante e della gioiosa apparenza per la sua continua redenzione<sup>5</sup>: e noi, in quanto fatti di apparenza e irretiti in essa, siamo costretti a percepirla come quello che in realtà non esiste, vale a dire come un continuo divenire nel tempo, nello spazio e nella casualità, in altre parole come realtà empirica. Se dunque proviamo per un attimo a lasciar da parte la nostra propria «realtà» e a concepire la nostra esistenza empirica, come quella del mondo in generale, alla stregua della rappresentazione, prodotta in ogni momento, dell'uno originario, allora il sogno deve valere per noi come «*apparenza dell'apparenza*», e con ciò come un appagamento ancora superiore della brama originaria di apparenza. Per questo stesso motivo il più intimo nucleo della natura prova quella indescrivibile gioia per l'artista ingenuo e l'opera d'arte ingenua, che similmente non è altro che apparenza dell'apparenza. *Raffaello*, che era lui stesso uno di quegli «ingenui» immortali, ci ha presentato in un dipinto di valore simbolico quel depotenziarsi<sup>6</sup> del-

<sup>4</sup> Anche la volontà in Schopenhauer è attraversata da un contrasto che la lacerava internamente (*Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 27, p. 224).

<sup>5</sup> Per il tema secolarizzato della «redenzione» in Schopenhauer cfr. la fine del par. 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 385: «Secondo il nostro sistema, l'intero mondo visibile non è che l'oggettivazione della volontà, il suo specchio, che l'accompagna sulla via dell'autocoscienza, anzi, come presto vedremo, nella via della redenzione. [...] il piacere estetico, la consolazione dell'arte [...] deriva dal fatto che l'in sé della vita, la volontà, l'esistenza stessa, sono un dolore costante, ora penoso, ora terribile; mentre, se considerate nella rappresentazione pura e intuitiva, nella riproduzione dell'arte, sono libere da ogni dolore e presentano anzi uno spettacolo grandioso» Cfr. inoltre 7[169]: «Se la contraddizione è il vero essere, se il piacere è apparenza [...] Allora noi siamo l'essere - e dobbiamo produrre da noi l'apparenza. La conoscenza tragica come madre dell'arte».

<sup>6</sup> Il termine è usato da Schopenhauer in *Paverga e paralipomena*, vol. I, p. 374 (*Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*) a indicare l'inde-

l'apparenza in apparenza, ovvero il processo originario dell'artista ingenuo e al tempo stesso della cultura apollinea. Nella sua *Trasfigurazione* egli ci mostra la parte inferiore, con il fanciullo indemoniato<sup>7</sup>, la disperazione di coloro che lo sostengono, lo smarrimento e l'angoscia dei discepoli, il rispecchiamento dell'eterno dolore originario, dell'unico fondamento del mondo: l'«apparenza» è qui il riflesso dell'eterno contrasto, padre di tutte le cose. Da questa apparenza sale come un profumo d'ambrosia, simile a una visione, un nuovo mondo dell'apparenza di cui i prigionieri della prima apparenza non vedono niente - un luminoso librarsi nella gioia più pura e nella contemplazione priva di dolore, che si irradia dagli occhi splalancati<sup>8</sup>. Qui ci si presenta allo sguardo, nel sublime simbolismo dell'arte, quel mondo della bellezza apollinea e il suo sfondo, la terribile saggezza di Sileno e comprendiamo mediante la nostra intuizione la loro reciproca necessità. Ma Apollo ci viene di nuovo incontro

bolimento, per effetto del sogno, della coscienza vigile, rivolta al mondo esterno. Nel *Beethoven* di Wagner (cit., pp. 275-76) lo stesso effetto di graduale allontanamento dal mondo esterno viene attribuito alla musica, che avrebbe un'affetto analogo alla chiaroveggenza: «Questa, infatti, avrebbe luogo in seguito a un affievolimento [*Depotenzierung*] della vista sveglia, [...] ascoltando con fervore una musica la vista si affievolisce [*depotenzient*] in modo da non percepire più intensamente gli oggetti». Cfr. 7[132]: «Il mondo del visibile è depotenziato per il ditirambo, come dice molto giustamente Wagner» (*Frammenti postumi* [1869-1871] cit., p. 247).

<sup>7</sup> Cfr. 6[3]: «[...] La conoscenza tragica è, anche di fronte alla verità dell'Uno primordiale, soltanto una rappresentazione, un'immagine, un'illusione. Ma in quanto viene contemplata la contraddizione, ossia l'aspetto inconciliabile di questa immagine - noi sentiamo, per così dire, che la scena del fanciullo indemoniato provoca la trasfigurazione». Nietzsche si riferisce al genio che ha la capacità di interessare intorno al mondo una «rete di illusioni».

<sup>8</sup> Nietzsche ha sicuramente presente la descrizione del quadro che si legge nel *Cicerone* di Burckhardt, che sottolinea la diversità delle due scene: «Ai piedi del monte si vede la gente che ha condotto il giovinetto ossesso, e i discepoli di Cristo, inetti, commossi, agitati. L'ossesso è particolarmente interessante, perché è una delle poche figure del regno delle tenebre che Raffaello abbia creato [...] Tra tutta questa gente non v'è nessuno che si accorga di quello che succede sul monte [...] Il suo [di Cristo] sguardo rivolto in alto appare rinforzato mediante l'ingrandimento degli occhi e l'aumentata distanza tra essi» (J. BURCKHARDT, *Der Cicerone* [trad. it. *Il Cicerone*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 989-90]).

come divinizzazione del *principium individuationis*, e solo in questo trova il suo compimento il fine eternamente raggiunto dell'uno originario, la sua redenzione mediante l'apparenza: egli ci mostra, con la solennità dei suoi gesti, come sia necessario l'intero mondo del tormento affinché attraverso di esso il singolo sia spinto a creare la visione che redime e quindi, immerso nella contemplazione di questa, sieda quieto nella sua barca altalenante in mezzo al mare<sup>9</sup>. Questa divinizzazione dell'individuazione, quando viene generalmente pensata come imperativa e normativa, conosce una sola legge, l'individuo, vale a dire il mantenersi entro i limiti dell'individuo, la *misura* in senso ellenico. Apollo, in quanto divinità etica, esige dai suoi la misura, e per poterla serbare, la conoscenza di se stessi. E così alla necessità estetica della bellezza si accompagna l'esigenza del «conosci te stesso» e del «niente di troppo!»<sup>10</sup>, mentre la superbia e la *dismisura* furono considerate i veri demoni propriamente ostili della sfera non apollinea, e quindi come caratteri peculiari dell'era preapollinea, dell'epoca dei Titani e del mondo estraneo a quello apollineo, vale a dire del mondo barbarico. A causa del suo amore titanico per gli uomini, Prometeo dovette essere sbranato dagli avvoltoi, mentre Edipo, a causa del suo eccesso di sapienza, che gli permise di risolvere l'enigma della Sfinx, dovette precipitare e smarrirsi nel vortice dei misfatti: così il dio delfico interpretava il passato della Grecia.

Al Greco apollineo parve «titanico» e «barbarico» anche l'effetto che produceva il *dionisiaco*: senza tuttavia potersi nascondere di essere al contempo intimamente imparentato con quei Titani precipitati e quegli eroi. Sì, egli dovette sentire anche qualcosa di più: la sua intera esistenza, con la sua bellezza e misura, riposava su un

<sup>9</sup> Nietzsche riprende l'immagine schopenhaueriana del capitolo I (cfr. *su-  
pra*, p. 29).

<sup>10</sup> I due motti erano scolpiti, secondo la tradizione, sul tempio di Apollo a Delfi.

fondamento nascosto di sofferenza e conoscenza, che quello spirito dionisiaco gli faceva ancora una volta scoprire. E vedi! Apollo non poteva vivere senza Dioniso! Il «titanico» e il «barbarico» erano in fin dei conti tanto necessari quanto l'apollineo! E ora proviamo a immaginare come in questo mondo costruito sull'apparenza e la moderazione e arginato artificialmente penetrasse il tono estatico delle feste dionisiache con l'incanto di melodie sempre più seducenti, e come in queste si svelasse l'intera *dismisura* della natura nella gioia, sofferenza e conoscenza, fino al grido più acuto: proviamo a immaginare che cosa poteva significare l'artista salmodiante di Apollo, con la sua arpa spettrale, di fronte a questo canto popolare demonico! Le Muse delle arti dell'«apparenza» impallidivano di fronte a un'arte che nella sua ebbrezza diceva il vero, la saggezza di Sileno gridava il suo lamento «Ahi, sventura!» di fronte agli dèi sereni dell'Olimpo. L'individuo, con tutti i suoi limiti e le sue misure, sprofondava qui nella dimenticanza di sé propria degli stati dionisiaci e dimenticava i precetti apollinei. La *dismisura* si rivelava come la verità, la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlava di sé erompendo dal cuore della natura. E dunque, ovunque penetrasse il dionisiaco, l'apollineo veniva soppiantato<sup>11</sup> e annientato. Ma è altrettanto certo che là dove si tenne testa al primo assalto, l'autorità e la maestà del dio delfico<sup>11</sup> si manifestarono in modo più rigido e minaccioso che mai. Io non riesco infatti a spiegarmi lo Stato dorico e l'arte dorica se non come un accampamento militare<sup>12</sup> perma-

<sup>11</sup> Cfr. J. J. BACHOFEN, *Il simbolismo funerario degli antichi* cit., p. 674: «[...] il tellurismo nella sua materialità cede al più alto principio solare, la concezione tonica della forza al riconoscimento della sua natura uranica. Il principio apollineo della luce si eleva al di sopra di quello poseidonico-plutonico [...]. Così, il sanguinario diritto delle Erinni viene indebolito a favore della divinità conciliatrice di Apollo. Il tellurismo, con tutta la sua oscura potenza, si è piegato di fronte al superiore diritto celeste del dio pitico [...]».

<sup>12</sup> Cfr. K. O. MÜLLER, *Die Dorier* cit., vol II, p. 247: «E poiché la città di Sparta era sempre in un certo senso un accampamento militare, la vita nell'accampamento era poco diversa da quella nella città».

nente dell'apollineo: solo nella continua resistenza contro l'essenza titanico-barbarica del dionisiaco<sup>13</sup> poté perdurare a lungo un'arte così sdegnosamente rude, circondata di baluardi, un'educazione così bellicosa e austera, un assetto statale così crudele e spietato<sup>14</sup>.

Fin qui è stato trattato in maniera più approfondita quanto osservavo all'inizio di questa trattazione: come il dionisiaco e l'apollineo abbiano dominato l'essenza della greicità attraverso creazioni sempre nuove, che si succedevano l'una all'altra e si rafforzavano vicendevolmente: come dall'età «del bronzo», con le sue battaglie titaniche e la sua dura filosofia popolare, si sviluppò il mondo omerico sotto la guida dell'istinto apollineo della bellezza; come questo splendore «ingenuo» venne di nuovo inghiottito dal dilagante fiume dionisiaco e come, di fronte a questa nuova potenza, si ergesse l'apollineo nella rigida maestà dell'arte dorica e della concezione dorica del mondo. Se in questo modo, nella lotta di quei due principî antagonisti, la storia greca antica viene a dividersi in quattro grandi epoche artistiche<sup>15</sup>, dobbiamo allora porci ulteriori domande sul fine ultimo di questo divenire e operare, qualora l'ultimo periodo raggiunto, quello dell'arte dorica, non si dovesse considerare il coronamento e il fine di que-

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. x: «Tutto il culto di Apollo si è irradiato dall'originaria patria dorica attorno a Tempe». Per Müller Apollo era una divinità di origine dorica, autenticamente ellenica e non di origine orientale, come affermava ad esempio Dionigi di Alicarnasso. Inoltre per Müller, insieme con il culto di Apollo, l'equilibrio delle masse, la potenza e la precisione dell'architettura dorica erano espressione del carattere nazionale dei Dori (vol. II, pp. 254 sgg.).

<sup>14</sup> Cfr. su questo il capitolo sullo stato dorico, *ibid.*, vol. II, parte III e sull'educazione, vol. II, pp. 294 sgg.

<sup>15</sup> B. von Reibnitz riassume in uno schema questa ripartizione di Nietzsche: una fase preomerica e dionisiaca caratterizzata dai miti titanici; la fase omerica apollinea; una terza fase di nuovo dionisiaca in cui si sviluppa il ditirambo; una quarta fase apollinea che si può far corrispondere al VI secolo, alla lirica di Pindaro e all'architettura dorica. A differenza di Esiodo (*Le opere e i giorni*) Nietzsche intravede in questa successione caratterizzata dalle lotte tra apollineo e dionisiaco un progresso verso la fioritura dell'arte tragica. Sul carattere hegeliano di questo schema evolutivo cfr. *supra*, p. VIII, nota 3.

gli istinti artistici: ed ecco che qui si offre al nostro sguardo quell'opera d'arte grandiosa e celebrata, *la tragedia attica* e il ditirambo drammatico come fine comune di entrambi gli istinti, il cui misterioso connubio, dopo il lungo antagonismo che lo aveva preceduto, ha esaltato se stesso generando una tale creatura, che è al tempo stesso Antigone e Cassandra<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Questa chiusa, che Wilamowitz giudicava incomprensibile, si potrebbe spiegare con l'aiuto dei frammenti postumi, in quanto Antigone 7[4], 7[31], 7[122] è legata alla «sapienza» femminile, alla sfera notturna, ctonia, che si contrappone allo Stato (vi si potrebbe forse leggere un influsso di Bachofen); Cassandra alla visione profetica, alla chiaroveggenza della visione interiore, quindi al mondo della visione e alla sfera dell'apollineo (Nietzsche esalta tra l'altro la famosa scena di Cassandra nell'*Agamemnone* di Eschilo in 25[1], in KSA, vol. VIII, p. 564). Cfr. anche la *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, p. 98: «Ora la grande scena di Cassandra, l'immagine di un'antica veggente. Utilizzata da Eschilo in maniera grandiosa: dato che non poteva mostrare lui stesso la morte di Agamemnone, la mostra nella fantasia della profetessa [...]).».

Ci accostiamo adesso a quello che è propriamente il fine della nostra indagine, la quale mira alla conoscenza del genio dionisiaco-apollineo e della sua opera d'arte, o quantomeno alla comprensione presaga del mistero di quella unione. Qui cominciamo con il domandarci dove si possa scorgere per la prima volta nel mondo ellenico quel germe nuovo che poi si svilupperà fino alla tragedia e al ditirambo drammatico. Su questo l'antichità stessa ci dà una spiegazione attraverso le immagini ponendo l'uno accanto all'altro su opere plastiche, cammei, ecc. *Omero e Archiloco<sup>1</sup> come progenitori e teofori della poesia greca<sup>2</sup>*, con la netta sensazione che solo questi due si dovessero considerare allo stesso modo come nature pienamente originali, da cui scaturiva un torrente infuocato che si riversò su tutte le generazioni successive del mondo greco. Omero, il vecchio sognatore assorto in se stesso, il tipo dell'artista apollineo e ingenuo, guarda adesso stupefatto la testa appassionata del battagliero

<sup>1</sup> Nelle lezioni sui lirici greci (KGW, vol. II/2, p. 114) Nietzsche cita Dionne Crisostomo (orazione 33): «Vi sono in ogni tempo solo due poeti originali senza pari: Omero e Archiloco». Nietzsche osserva tra l'altro che Archiloco si paragonava a un grillo che non si doveva afferrare per le ali, altrimenti avrebbe emesso altissime strida. E aggiunge che avrebbe conferito dignità letteraria al canto popolare (p. 115).

<sup>2</sup> Nelle lezioni sui lirici greci (*ibid.*), Nietzsche accenna all'erma bifronte della Galleria geografica dei Musei Vaticani che ai tempi di Nietzsche si pensava raffigurasse per l'appunto Omero e Archiloco. Nietzsche riporta la descrizione di Welcker, che descrive Archiloco senza sapere che si tratta di lui, evidenziando l'acume e l'intelligenza dell'espressione che rivela «una certa libertà e indipendenza del sentimento», oltre a qualcosa di ironico e beffardo attorno alla bocca.

servitore delle Muse<sup>3</sup>, Archiloco, incalzato dalla furia dell'esistenza: e l'estetica moderna non ha saputo aggiungere altra interpretazione se non che all'artista «oggettivo» veniva qui contrapposto il primo artista «soggettivo». Questa interpretazione ci è di scarso giovamento, dato che conosciamo l'artista soggettivo soltanto come cattivo artista e in ogni genere e grado dell'arte pretendiamo innanzitutto e in prima istanza la vittoria sulla soggettività, la redenzione dall'«io», il silenzio di ogni volontà e brama individuale, anzi non riusciremmo mai a credere che possa essere veramente artistica una produzione anche minima, se manca l'oggettività, uno sguardo puro e disinteressato<sup>4</sup>. Per questo la nostra estetica deve per prima cosa risolvere il problema di come sia possibile il poeta «lirico» come artista: egli che in base all'esperienza di ogni tempo dice sempre «io» e ci canta fino alla fine l'intera scala cromatica<sup>5</sup> delle sue passioni e delle sue aspirazioni. Proprio questo Archiloco, accanto a Omero, ci spaventa con il suo grido di odio e di scherno, con gli sfoghi ebbri della sua libidine; lui, il primo artista che fu detto soggettivo, non sarà forse per questo l'autentico non-artista? A che si deve dunque la venerazione attestata a lui come poeta in sentenze memorabili persino dall'oracolo di Delfi, focolare dell'arte «oggettiva»<sup>6</sup>? Sul suo procedimento poetico ha fatto lu-

<sup>3</sup> Cfr. ARCHILOCO, fr. 1 D (= 1 T)

<sup>4</sup> L'occhio puro, disinteressato è per Schopenhauer il modo in cui dobbiamo accostarci all'arte.

<sup>5</sup> Il cromatismo (uso di semitoni estranei alla scala diatonica), nato nel genere «cromatico» dei Greci, raggiunge il suo apice in Wagner (*Tristano e Isotta*). Cfr. 9[149] (1871): «Questa musica viene a sua volta intesa nuovamente come la ricostruzione della musica primitiva, per il fatto che è senza limiti: essa corrisponde all'allitterazione. - La cromatica viene richiesta per liberare la forza plastica dell'armonia». Cfr. R. WAGNER, *Oper und Drama*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pp. 147 sgg. [trad. it. cit., pp. 354].

<sup>6</sup> «Oggettiva» qui vale come «apollinea». Nelle lezioni sui lirici greci, Nietzsche accenna all'episodio di Calonda, che avrebbe ucciso Archiloco in battaglia e sarebbe per questo stato allontanato dalla Pizia dal tempio di Apollo con le parole: «Hai ucciso il servitore delle Muse: esci dal tempio» (KGW, vol. II/2, p. 114).

ce Schiller<sup>7</sup> con una osservazione psicologica che a lui stesso sembrava inspiegabile, ma che tuttavia non pare dubbia; egli confessa infatti di non avere mai avuto davanti a sé e in sé come stato preparatorio all'atto poetico qualcosa come una sequenza di immagini ordinate secondo un nesso causale dei pensieri, ma piuttosto uno stato d'animo musicale («la sensazione è per me all'inizio senza un oggetto chiaro e determinato; questo si forma solo più tardi. Quel che viene prima è una certa disposizione d'animo musicale, e soltanto dopo si fa strada in me l'idea poetica»<sup>8</sup>). Se adesso consideriamo in aggiunta il più importante fenomeno dell'intera lirica antica, l'unione, anzi l'identità del *poeta lirico* e del *musicista*, ovunque accettata come naturale – di fronte alla quale la nostra lirica moderna appare la statua di un dio senza testa<sup>9</sup> – allora possiamo, riferendoci alla metafisica estetica precedentemente descritta, proporre la seguente spiegazione del poeta lirico. Da principio, come artista dionisiaco, egli si era interamente identificato con l'uno originario, il suo dolore e la sua contraddizione, riproducendo l'immagine di questo uno originario in musica, se è vero che questa è stata definita con ragione una ripetizione e una riplasmazione del mondo; ma adesso questa musica, sotto l'influsso apollineo del sogno, gli diventa di nuovo visibile come in un'immagine simbolica del sogno<sup>10</sup>. Quel

<sup>7</sup> Nel *Beethoven* Wagner afferma che il poeta è vicino all'arte figurativa con la sua opera cosciente, mentre sul terreno oscuro dell'inconscio è a contatto con la musica. In particolare Schiller è più attratto di Goethe dall'esame della coscienza interiore e della cosa in sé, ma entrambi si incontrano nell'intuire la natura della musica. (R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 229).

<sup>8</sup> Cfr. la lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796 in *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, 2 voll., Stuttgart 1870<sup>3</sup> (BN).

<sup>9</sup> Secondo Anselm Feuerbach «conosciamo l'intera poesia greca solo dalla relazione delle lettere dell'alfabeto, e pertanto possiamo farci un'idea del loro effetto come se di una statua osservassimo solo il profilo disegnato»; «la poesia doveva la maggior parte del suo effetto alla dizione musicale, al canto o alla recitazione accompagnata dalla cetra o dal suono del flauto» (cfr. *Der vatikanische Apollo* cit., p. 274). Cfr. il paragrafo 7 dell'*Introduzione*, pp. xxxvii sgg.

<sup>10</sup> Per Nietzsche, come per Wagner, la musica «depotenzia» la percezione esteriore, cosicché lo sguardo, rivolto verso l'interno, vede sfilare davanti a sé immagini e visioni generate, come il sogno, dalla sfera inconscia.

riflesso in musica del dolore originario privo di immagini o di concetti, con la sua redenzione nell'apparenza, produce adesso un secondo rispecchiamento, come singola similitudine o esempio. L'artista ha già abbandonato la propria soggettività nel processo dionisiaco<sup>11</sup>: l'immagine che adesso gli mostra la sua unità con il cuore del mondo è una scena onirica, che rappresenta concretamente quel contrasto e quel dolore originario, insieme al piacere originario dell'apparenza. L'«io» del poeta lirico risuona dunque dall'abisso dell'essere<sup>12</sup>: la sua «soggettività» nel senso dell'estetica moderna<sup>13</sup> è pura immaginazione. Quando Archiloco, il primo poeta lirico dei Greci, manifesta alle figlie di Licambe<sup>14</sup> il suo amore furioso e al contempo il suo disprezzo, non è la sua passione che danza davanti a noi in una frenesia orgiastica: noi vediamo Dioniso e le Menadi, vediamo Archiloco, ebbro ed esaltato<sup>15</sup>, mentre è immerso in un sonno – come quello che ci descrive Euripide nelle *Baccanti*, il sonno sugli alti pascoli alpestri nel sole del meriggio – ed ecco che gli si avvicina Apollo e lo sfiora con l'alloro<sup>16</sup>. Il sortilegio dionisiaco-musicale del dormiente fa adesso sprizzare attorno a sé, per così dire, scintille d'immagini, poe-

<sup>11</sup> Cfr. 8[7]: «Spiegare il soggettivo. Archiloco, "la lirica", "la disposizione musicale"». Cfr. anche *Die griechischen Lyriker*, in KGW, vol. II/2, pp. 114-15.

<sup>12</sup> Cfr. 7[153]: «Il nocciolo della natura, l'ente verace, la vera anonimità, la sfera dell'essere eterno, l'inaccessibile uno ed eterno, un abisso dell'essere vero». Nietzsche si riferisce a Parmenide. Cfr. anche *Opere* cit., vol. III/2, p. 314.

<sup>13</sup> Nietzsche allude ad esempio all'*Estetica* di Hegel (ripresa nelle teorie di F. T. Vischer), in cui la lirica, in quanto soggettiva, viene contrapposta alla poesia epica oggettiva.

<sup>14</sup> Neobule e la sorella più giovane. L'amore per Neobule era contrastato da Licambe, di qui le invettive di Archiloco che lo spinsero al suicidio con le figlie. In un frammento sui lirici greci (KGW, vol. II/2, p. 411) Nietzsche cita il sesto epodo di Orazio, in cui questi si paragona al genere di Licambe, cioè Archiloco, con le corna pronte a colpire i maligni.

<sup>15</sup> Probabile allusione al fr. 77 D = 117 T: «Perché so come guidare il ditirambo, dolce canto del signore Dioniso, quando i miei sensi sono storditi dal vino».

<sup>16</sup> Cfr. 8[7]: «Qui non è la passione delirante a creare il poeta lirico, ma una prodigiosa volontà dionisiaca che si manifesta in un sogno apollineo».

sie liriche che poi, nel pieno della loro fioritura, si chiameranno tragedie e ditirambi drammatici<sup>17</sup>.

Lo scultore, e con lui il poeta epico che gli è affine<sup>18</sup>, sono immersi nella pura contemplazione delle immagini. Il musicista dionisiaco, in assenza di qualsiasi immagine, è solo e interamente dolore primigenio e sua risonanza. Il genio lirico sente crescere e sgorgare dallo stato di mistica perdita del sé e di unità un mondo di immagini e metafore che ha un colore, una causalità e velocità affatto diversi dal mondo dello scultore e del poeta epico. Mentre quest'ultimo vive nelle immagini e solo in queste con gioioso diletto e non si stanca di contemplarle con amore fin nei minimi particolari, mentre persino l'immagine di Achille in preda all'ira è per lui solo un'immagine, e gode della sua espressione adirata con quel piacere sognante per l'apparenza – cosicché questo specchio dell'apparenza lo protegge dal pericolo di unirsi e amalgamarsi alle sue figure –, ecco che invece le immagini del poeta lirico non sono altro che *lui* stesso e per così dire sue diverse oggettivazioni, per la qual cosa egli può dire «io» proprio in quanto centro motore di quel mondo: solo che questa «egoità» non è la stessa dell'uomo desto empirico-reale, bensì l'unica «egoità»<sup>19</sup> realmente esistente ed eterna che riposa nel fondo delle cose, attraverso le cui immagini riprodotte il genio lirico riesce a spingere lo sguardo fino a quel fondo. Ora proviamo a pensare come egli, tra queste immagini riprodotte scorga anche *se stesso* come non-genio, ovvero il suo «soggetto», l'intero groviglio delle passioni e dei moti del volere soggettivi, rivolti a una determinata cosa che a lui pare reale; se adesso sembra

<sup>17</sup> Anche Wagner, nell'*Opera d'arte dell'avvenire*, definisce il dramma la «realizzazione più perfetta della lirica» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, p. 75); anche in *Opera e dramma* riconduce la tragedia al «grembo materno» della lirica (*ibid.*, vol. IV, p. 146 [trad. it. cit., p. 351]).

<sup>18</sup> Cfr. *ib.*, *Beethoven* cit., p. 229; «Schiller [...] formulò la sentenza, approvata anche da Goethe, che la poesia epica pende verso la scultura, il dramma invece verso la musica».

<sup>19</sup> Il termine è usato anche da Fichte.

che il genio lirico sia tutt'uno con il non-genio legato a lui e che il primo riferisca a se stesso quella breve parola «io», ora questa parvenza non ci potrà più sviare come invece ha sviato coloro i quali hanno definito il lirico come il poeta soggettivo. Archiloco, l'uomo che ama e che odia arso dalla passione, è in realtà solo una visione del genio che già non è più Archiloco bensì genio universale e che esprime simbolicamente il suo dolore originario in quella analogia dell'uomo Archiloco: mentre quell'Archiloco che vuole e brama soggettivamente non potrà giammai e in nessun caso essere poeta. Ma non è affatto necessario che il poeta lirico veda davanti a sé per l'appunto solo il fenomeno dell'uomo Archiloco come riflesso dell'essere eterno; e la tragedia dimostra fino a che punto il mondo di visioni del poeta lirico si possa distanziare da quel fenomeno che in ogni caso è quello a lui più prossimo.

*Schopenhauer*, che non si è nascosto la difficoltà che rappresenta il poeta lirico per la considerazione filosofica dell'arte, crede di aver trovato una via d'uscita che io non posso percorrere con lui, mentre lui solo, con la sua profonda metafisica dell'arte, aveva in mano i mezzi per ovviare senz'altro a tale difficoltà: cosa che credo di aver fatto io qui, interpretandone lo spirito e in suo onore. Ecco invece come egli definisce la natura peculiare del canto (*Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 295): «È il soggetto della volontà, ovvero il proprio volere, che riempie la coscienza di colui che canta, spesso come volere liberato, appagato (gioia), ma più spesso come contrastato (tristezza), ma sempre come affetto, passione, stato d'animo commosso. Tuttavia accanto a questo e insieme con questo colui che canta diviene, guardando la natura che lo circonda, conscio di sé in quanto soggetto della conoscenza pura, libera dalla volontà, la cui quiete imperturbabile e beata viene a porsi oramai in contrasto con l'impulso del volere sempre limitato e ancora bisognoso: la sensazione di questo contrasto, di questo gioco alterno è proprio ciò che si

esprime nell'insieme del canto e ciò che in genere costituisce lo stato lirico. In questo stato ci viene per così dire incontro la conoscenza pura per liberarci dal volere e dai suoi impulsi: noi la seguiamo, ma solo per un istante: sempre di nuovo il volere, il ricordo dei nostri fini personali, ci strappa alla quieta contemplazione; d'altra parte ogni volta ci distoglie dal volere la bellezza del paesaggio che ci circonda da vicino, nel quale si offre a noi la conoscenza pura libera dal volere. Per questo nel canto e nello stato d'animo lirico il volere (l'interesse personale per i propri fini) e la pura contemplazione della natura che ci circonda e si offre al nostro sguardo sono singolarmente mescolati tra loro: si cercano e si immaginano rapporti tra di loro; lo stato d'animo soggettivo, l'emozione della volontà, trasmette di riflesso il suo colore all'ambiente che viene contemplato e questo a sua volta lo trasmette a loro: il vero canto è la riproduzione di tutto questo stato d'animo così composito e diviso»<sup>20</sup>.

Chi potrebbe disconoscere che in questa descrizione la lirica viene caratterizzata come un'arte non completamente realizzata, che raggiunge il suo scopo solo di rado e, per così dire, in modo sporadico, anzi come un'arte a metà, la cui *essenza* dovrebbe consistere nel fatto che il volere e la pura contemplazione, vale a dire lo stato non estetico e quello estetico sono stranamente mescolati tra loro? Noi affermiamo invece che l'intera contrapposizione in base alla quale anche Schopenhauer divide le arti secondo un criterio di valore, quello del soggettivo e dell'oggettivo, non è affatto pertinente in estetica, dato che il soggetto, l'individuo che vuole e persegue i suoi fini egoistici, può essere pensato solo quale avversario e non quale origine dell'arte. Ma nella misura in cui il soggetto è artista, è già affrancato dalla sua volontà individuale ed è diventato per co-

<sup>20</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., libro III, par. 51, pp. 362-63.

si dire un *medium*, attraverso cui l'unico soggetto veramente esistente celebra la propria redenzione nell'apparenza. Dato che soprattutto questo deve esserci chiaro, a nostro avvilimento ed esaltazione, che l'intera commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, per migliorarci ed educarci, anzi che noi non siamo affatto i veri creatori di quel mondo dell'arte: dobbiamo invece supporre di noi stessi che per il vero creatore di quel mondo noi siamo solo delle immagini e proiezioni artistiche e che la nostra suprema dignità risiede nel nostro significato di opere d'arte<sup>21</sup> – giacché è solo come *fenomeni estetici* che l'esistenza e il mondo sono *giustificati* in eterno<sup>22</sup>: – mentre è pur vero che la nostra consapevolezza di questo nostro significato non è diversa da quella che dei guerrieri dipinti sulla tela avrebbero della battaglia che vi è rappresentata. Con ciò tutto il nostro sapere artistico è in fin dei conti solo illusorio in quanto noi, nel conoscere non siamo una cosa sola con quell'essere che, in quanto unico creatore e spettatore di quella commedia dell'arte, si procura un godimento eterno<sup>23</sup>. Solo nella misura in cui il genio, nell'atto del-

<sup>21</sup> Sulla vita umana come «opera d'arte compiuta e realizzata» cfr. A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., p. 287.

<sup>22</sup> Sul significato metafisico dell'arte cfr. 9[94] (1871): «Il periodo dell'arte è una continuazione del periodo che crea i miti e la religione [...] Oggi è opportuno eliminare i resti della vita religiosa, poiché essi sono fiacchi e infecundi [...]». Cfr. invece quanto Nietzsche scrive sette anni più tardi in 30[51] (estate 1878): «Allora credevo che il mondo dal punto di vista estetico fosse uno spettacolo teatrale e inteso come tale dal suo poeta, ma che come fenomeno morale fosse un inganno [...]».

<sup>23</sup> Cfr. 9[133]: «Le figure dell'arte sono più reali della realtà, la realtà è imitazione delle figure dell'arte: il mondo della veglia è forse un'imitazione di quello del sogno?» Cfr. inoltre A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., libro III, par. 52, p. 358: «Se il mondo come rappresentazione non è che la volontà divenuta visibile, l'arte è precisamente tale visibilità resa più chiara, è la *camera obscura* che rende più distinti gli oggetti e permette di abbracciarli meglio e con una sola occhiata; è lo spettacolo nello spettacolo, la scena nella scena (come nell'*Amleto*). [...] tutto, come vedremo in seguito, deriva dal fatto che l'in sé della vita, la volontà, l'esistenza stessa sono un dolore costante, ora penoso, ora terribile; mentre se considerate nella rappresentazione pura e intuitiva, nella riproduzione dell'arte, sono libere da ogni dolore e presentano anzi uno spettacolo grandioso. Cogliere questo lato puramente conoscitivo del mondo, riprodurlo in qualsiasi

la creazione artistica, si fonde con quell'artista originario del mondo, sa qualcosa dell'essenza eterna dell'arte; poiché in quello stato ha una prodigiosa somiglianza con quell'immagine inquietante della fiaba, che è in grado di volgere gli occhi e contemplare se stessa; adesso egli è al tempo stesso soggetto e oggetto, poeta, attore e spettatore.

forma dell'arte è l'ufficio dell'artista. Lo spettacolo presentato dalla volontà nella sua oggettivazione, seduce l'animo dell'artista che lo contempla senza stancarsi di ammirarlo e di riprodurlo [...]» (p. 386). Per il mondo come spettacolo e giustificazione del divenire cfr. anche l'inizio del capitolo v su Eracleo nella *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci* (F. NIETZSCHE, *Opere cit.*, vol. III/2, pp. 290-91).

## CAPITOLO SESTO

Per quanto riguarda Archiloco, l'indagine erudita ha scoperto che questi ha introdotto il *canto popolare*<sup>1</sup> in letteratura e che pertanto, in virtù di questo fatto, gli spetta quella posizione unica a fianco di Omero nella considerazione unanime dei Greci<sup>2</sup>. Ma che cos'è il canto popolare se lo si contrappone all'epos pienamente apollineo? Che cosa se non il *perpetuum vestigium* di un'unione tra l'apollineo e il dionisiaco? La sua immensa diffusione, che raggiunge tutti i popoli e si accresce con creazioni sempre nuove, ci attesta quanto sia forte quel doppio istinto artistico della natura: che lascia la sua impronta nel canto popolare in modo analogo a quello per cui i movimenti orgiastici di un popolo si eternano nella sua musica. Dovrebbe anzi essere possibile dimostrare anche storicamente come ogni periodo che produce con dovizia canti popolari sia stato al tempo agitato con maggior forza da quelle correnti dionisiache che dobbiamo sempre considerare il fondamento e il presupposto del canto popolare.

<sup>1</sup> Sul canto e la melodia popolare cfr. R. WAGNER, *Oper und Drama*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. III, pp. 249 e 312 sgg. [trad. it. cit., pp. 54-55; 132-33], ma anche A. FEUERBACH, *Der vatikanische Apollo* cit., p. 273: «I grandi creatori e divulgatori delle saghe poetiche, un Omero e altri, erano gente del popolo. I loro canti andavano di bocca in bocca, erano profondamente radicati nella più profonda vita del popolo».

<sup>2</sup> Cfr. 7[127]: «Con quell'Archiloco apollineo-dionisiaco, il primo che noi possiamo riconoscere come poeta, inizia un nuovo movimento artistico, il progressivo sviluppo del canto popolare verso la tragedia». Sul collegamento tra Archiloco e il canto popolare cfr. R. WESTPHAL, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Leuckart, Breslau 1865, pp. 116 sgg.

Ma il canto popolare va considerato in primo luogo lo specchio musicale del mondo, la melodia originaria che adesso è in cerca di una manifestazione onirica parallela e la esprime nella poesia. La *melodia è dunque l'elemento primo e universale*, che quindi è in grado di sopportare anche molteplici oggettivazioni in svariati testi. Nell'ingenua considerazione popolare è inoltre la cosa di gran lunga più importante e più necessaria. La melodia partorisce la poesia e lo fa sempre di nuovo; niente altro intende dirci la *forma strofica del canto popolare*, fenomeno a cui ho guardato sempre con stupore, sino a che alla fine non ho trovato la seguente spiegazione: chi consideri in base a questa teoria una raccolta di canti popolari, ad esempio *Il corno magico del fanciullo*<sup>3</sup>, troverà infiniti esempi di come la melodia, continuando a generare, sprizzi attorno a sé scintille di immagini, che nella varietà dei loro colori e nella rapida alternanza, anzi nel loro folle accavallarsi manifestano una forza totalmente estranea all'apparenza epica e al suo quieto fluire. Dal punto di vista dell'epos questo mondo di immagini ineguale e irregolare della lirica va semplicemente condannato: cosa che sicuramente fecero all'epoca di Terpandro<sup>4</sup> i solenni rapsodi epici delle feste apollinee.

Nella poesia del canto popolare vediamo dunque la lingua tendersi *all'estremo per imitare la musica*<sup>5</sup>. Per que-

<sup>3</sup> La più famosa raccolta di canti popolari della letteratura tedesca, curata da Achim von Arnim e Clemens Brentano, fu pubblicata in tre volumi fra il 1805 e il 1808. Fu recensita da Goethe che si chiede se non siano l'unica forma autentica di poesia e sottolinea il fatto che esprimono « quei valori comuni e possenti in cui un'intera collettività si riconosce ». Cfr. 9[85] e la recensione di Goethe in *Sämtliche Werke*, Cotta, Stuttgart-Augsburg 1855-1858, vol. XXXII, p. 157 (BN).

<sup>4</sup> Nativo di Lesbo, fonda a Sparta nel VII secolo a. C. una scuola di citaredi ponendo in uso la cetra a sette corde. Fissa inoltre in uno schema definito il nome in onore di Apollo. Nelle lezioni sui lirici greci Nietzsche riporta la « bella leggenda » che la lira di Orfeo fosse giunta, trasportata dalle onde dalla Beozia fino a Terpandro, nell'isola di Lesbo; osserva inoltre che la lirica aveva assorbito l'epica (KGW, vol. II/2, p. 110).

<sup>5</sup> Sul rapporto fra linguaggio e musica cfr. in particolare il fr. 12[1], che nella disposizione originaria doveva concludere l'analisi dei primi lirici greci (capp. v-vi).

sta ragione comincia con Archiloco un nuovo mondo della poesia che si pone in profondo e radicale contrasto con quello omerico. Con questo abbiamo indicato l'unica relazione possibile tra poesia e musica, parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e ora ne sopportano la violenza. In questo senso nella storia della lingua del popolo greco possiamo distinguere due correnti principali, a seconda che la lingua imitasse il mondo dell'apparenza e delle immagini oppure il mondo della musica. Per comprendere il significato di questa contrapposizione, si provi per una volta a considerare più a fondo la differenza linguistica del colore, della struttura sintattica, del materiale lessicale in Omero e in Pindaro; in tal caso si potrà toccare con mano che tra Omero e Pindaro dovettero risuonare le *melodie orgiastiche del flauto di Olimpo*<sup>6</sup>, che ancora al tempo di Aristotele, in presenza di una musica infinitamente più evoluta trascinavano a un entusiasmo ebbro e di sicuro hanno avuto originariamente l'effetto di spingere all'imitazione di tutti i mezzi di espressione poetica dei loro contemporanei. Vorrei qui ricordare un fenomeno ben conosciuto ai nostri giorni e che alla nostra estetica appare solo scandaloso. Noi sperimentiamo di continuo come una sinfonia di Beethoven costringa i singoli ascoltatori a un discorso per immagini, anche se è vero che il raffronto dei diversi mondi di immagini generati da un brano musicale presenta una varietà davvero fantastica di colori e appare persino contraddittorio: è proprio tipico di quella estetica esercitare il proprio misero acume in tali raffronti senza peraltro scorgere il fenomeno realmente degno di spiegazio-

<sup>6</sup> Figura mitica di auleta originario della Frigia, ritenuto dagli antichi parente o discepolo di Marsia, analizzato in uno studio da F. RITSCHL, *Olympus der Aulet in Opuscula Philologica*, Leipzig 1866, vol. I, pp. 258-70, secondo il quale al tempo di Olimpo si erano unite la citarodica greca e l'auletica asiatica. Cfr. 8[5]: « Olimpo, il flautista frigio, modi orgiastici »; Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 5, 1340 a: « I canti di Olimpo, si ammette concordemente, rendono le anime entusiastiche ».

ne<sup>7</sup>. Persino quando il compositore ha parlato di una composizione ricorrendo a delle immagini, ad esempio quando ha indicato una sinfonia come *pastorale* e un movimento come «scena in riva al ruscello», un altro come «allegra riunione dei contadini»<sup>8</sup>, queste sono analogamente soltanto rappresentazioni allegoriche nate dalla musica – e non per esempio oggetti che siano stati imitati dalla musica – rappresentazioni che non ci possono istruire in alcun modo sul contenuto *dionisiaco* della musica, e che anzi non hanno nessun valore esclusivo accanto ad altre immagini. Ora non abbiamo che da trasferire questo processo per cui la musica si scarica in immagini su una popolazione giovanilmente fiorente e linguisticamente creativa, per riuscire a intuire come nasca il canto popolare strofico e come l'intera capacità linguistica venga stimolata dal nuovo principio di imitazione della musica<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. 7[127]. Nella *Nascita della tragedia* si leggono come qui vari riferimenti polemici a Eduard Hanslick (1825-1904), musicologo austriaco e autorevole critico musicale della «Neue Freie Presse» di Vienna, teorico della musica «assoluta» schierato dalla parte di Brahms nella polemica tra brahmiani e wagneriani, e autore di un libro famoso, posseduto da Nietzsche, *Il bello musicale*, 1854 (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1865<sup>3</sup> [BN]). Alle pp. 43-45, Hanslick polemizza contro la saccenteria di coloro che assicurano «che la musica non possa in alcun caso descrivere il fenomeno al di fuori della sua sfera, ma solo il sentimento che questo produce». Per Hanslick invece è l'esatto contrario: «il cadere dei fiocchi di neve, il battito delle ali degli uccelli, il sorgere del sole li posso riprodurre musicalmente attraverso analoghe impressioni uditive applicate in modo dinamico a questi fenomeni». Si tratta di offrire una figura vicaria che nell'intensità, nella velocità e nel ritmo dei suoni rappresenti un equivalente di quella visiva.

<sup>8</sup> Qui Nietzsche difende Beethoven da Schopenhauer, che lo accusa di essersi lasciato fuorviare, insieme a Haydn, dalla musica descrittiva (cfr. *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 568).

<sup>9</sup> Sul carattere simbolico del linguaggio cfr. il fr. 12[1] della primavera 1871, in cui Nietzsche parla di Pindaro e dei canti corali di Eschilo come di «una interpretazione simbolico-concettuale della musica per la moltitudine greca»: «Non si dovrebbe forse in questo caso riuscire a comprendere profondamente che cosa è il lirico, cioè l'uomo artistico che deve interpretare per se stesso la musica mediante il simbolismo delle immagini e degli affetti [...] E come il lirico canta il suo inno, così il popolo canta il suo canto popolare [...] senza preoccuparsi se la parola sia comprensibile per chi non partecipa al canto».

Se ci è dunque consentito ritenere la poesia lirica una folgorazione imitativa della musica in immagini e concetti, adesso possiamo chiederci: «Come appare la musica nello specchio delle immagini e dei concetti?» *Appare come volontà*, parola da intendersi in senso schopenhaueriano, vale a dire come contrapposta allo stato d'animo estetico, puramente contemplativo e libero dal volere. Qui occorre operare la più netta distinzione tra il concetto di essenza e quello di apparenza: giacché è impossibile che la musica per sua essenza sia volontà, in quanto come tale la si dovrebbe interamente escludere dalla sfera dell'arte – la volontà è infatti l'ineestetico in sé –; essa però appare come volontà. Dato che per esprimere il manifestarsi della musica in immagini il lirico necessita di tutti i moti della passione, dal tenero sussurro al rombo cupo della follia<sup>10</sup>. Mosso dall'impulso di parlare della musica attraverso immagini apollinee, intende l'intera natura e se stesso nella natura solo come ciò che eternamente vuole, brama, anela. Ma fino a che interpreta la musica in immagini, riposa egli stesso nella quiete bonaccia della contemplazione apollinea, per quanto tutto ciò che contempla attraverso il *medium* della musica gli si muova attorno in un incalzante turbinio. Anzi quando scorge se stesso attraverso lo stesso *medium*, la sua stessa immagine gli si presenta nello stato del sentimento inappagato: il suo proprio volere, anelare, gemere, esultare è per lui un'analogia con la quale interpreta la musica. Questo è il fenomeno del poeta lirico: in quanto genio apollineo interpreta la musica attraverso l'immagine del volere, laddove egli stesso, interamen-

<sup>10</sup> Nel fr. 12[1] tutti i moti istintivi della volontà schopenhaueriana sono collegati con l'origine delle diverse lingue: «Tutte le gradazioni di piacere e di avversione – manifestazioni di un unico fondamento primordiale, per noi imperscrutabile – trovano un simbolo nei suoni di chi parla [...] [la volontà] con la sua scala di sensazioni di piacere e di avversione, giunge peraltro, nello sviluppo della musica a un'espressione sempre più adeguata: a questo processo storico corre parallela la continua aspirazione della lirica a trasporre la musica in immagini» (cfr. *Opere*, vol. III/3, parte I, pp. 373-74). Sulle origini «istintive» del linguaggio cfr. le lezioni sulla grammatica latina in KGW, vol. II/2, pp. 185-87.

te svincolato dalla brama della volontà, è un puro, limpido occhio solare.

Tutte queste considerazioni si attengono al principio che la lirica dipende dallo spirito della musica tanto quanto la musica stessa, nella sua assoluta illimitatezza, non *ha bisogno* di immagini e concetti, ma li *tollera* soltanto accanto a sé. La poesia del poeta lirico non può esprimere nulla che non si trovasse già con il più alto grado di universalità e validità in quella musica che lo costringeva a un discorso per immagini. Proprio per questo il simbolismo universale<sup>11</sup> della musica non può in nessun caso esser reso esaurientemente mediante il linguaggio, dato che si riferisce in forma simbolica al contrasto e al dolore primigenio nel cuore dell'uno originario e dunque simboleggia una sfera che sta al di sopra e che precede ogni apparenza. Di fronte a questa, ogni apparenza è piuttosto solo un'immagine: per tale motivo il *linguaggio*, in quanto organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun caso rovesciare all'esterno il nucleo più profondo della musica, ma resta sempre, non appena si impegna nell'imitazione della musica, in un contatto solo esteriore con questa, mentre nessuna eloquenza lirica sarà mai in grado di avvicinarci, anche di un solo passo, al suo senso più profondo.

<sup>11</sup> All'inizio del par. 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione* Schopenhauer definisce la musica come linguaggio universale, accessibile a tutti e «oltrepassante in chiarezza la stessa evidenza del mondo intuitivo» [trad. it. cit., p. 370].

Dobbiamo adesso far ricorso a tutti i principî artistici trattati finora se vogliamo orientarci nel labirinto, parola con cui ci pare necessario definire l'*origine della tragedia greca*. Penso di non affermare niente di incongruo se dico che il problema di questa origine finora non è stato neanche posto seriamente, figuriamoci poi se è stato risolto, nonostante la frequenza con cui i brandelli svolazzanti della tradizione antica sono già stati cuciti tra loro in varie combinazioni e poi di nuovo strappati. Questa tradizione ci dice in modo perentorio che *la tragedia è nata dal coro tragico* e che in origine era solo coro e nient'altro che coro<sup>1</sup>: di qui il nostro impegno a scrutare nelle profondità di questo coro tragico in quanto autentico dramma originario senza in qualche modo accontentarci degli stereotipi che circolano sull'arte — che questo sia lo spettatore ideale oppure che debba rappresentare il popolo di fronte allo spazio regale della scena. Quest'ultima spiegazione appare ad alcuni politici di grande rilievo — come se i democratici ateniesi avessero rappresentato nel coro popolare greco l'immutabile legge morale, che riesce sempre ad aver ragione degli eccessi passionali e violenti dei re<sup>2</sup>. Per quanto possa essere stata suggerita da un'osservazione di Aristote-

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, IV, 1449a 9-29; DIOGENE LAERZIO, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, III, 56; TEMISTIO, *Orazioni*, XXVI, 316 d; ATENEO, *Dipsosofisti*, XIV, 630 c.

<sup>2</sup> Per l'interpretazione del coro in chiave politica cfr. G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* (il coro dovrebbe giudicare gli eroi sulla scena); A. W. SCHLEGEL (cfr. p. 70, nota 5) e G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cap. III, sez. C, III, 3c.

tele<sup>3</sup>, tale spiegazione non chiarisce in alcun modo la formazione originaria della tragedia, dato che da quelle origini puramente religiose resta esclusa l'intera contrapposizione tra popolo e regnante, come in genere qualsiasi sfera politico-sociale; ma anche per quel che riguarda la forma classica del coro che ci è nota attraverso Eschilo e Sofocle riterremmo blasfemo parlare qui del presentimento di una «rappresentanza costituzionale del popolo»; anche se altri non sono arretrati di fronte a tale opinione blasfema<sup>4</sup>. Le antiche organizzazioni statali non conoscono *in praxi* una rappresentanza costituzionale del popolo ed è lecito sperare che nella loro tragedia non ne avessero il benché minimo «presentimento».

Ben più nota di questa spiegazione politica del coro è la concezione di A. W. Schlegel, che ci esorta a considerare il coro in certo qual modo come il compendio o l'incarnazione della massa degli spettatori, come lo «spettatore ideale»<sup>5</sup>. Questa opinione, accostata a quella tradizione storica secondo cui originariamente la tragedia era soltanto coro, si rivela per quello che è, e cioè come un'affermazione approssimativa, non scientifica e tuttavia brillante, ancorché abbia ricavato la sua lucentezza dalla forma concentrata dell'espressione, dal pregiudizio tipicamente tedesco a favore di tutto ciò che si dice «ideale» e dal fatto che per un momento ci ha

<sup>3</sup> Forse in *Problemi*, XIX, 47, 922b 16-27, in cui il coro sembra rappresentare il popolo di fronte agli eroi. Su questo passo si sofferma F. Schlegel nella lezione III delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1803-1811), accennando come il coro esprimesse lo «spirito repubblicano» collettivo e nazionale del popolo greco. Cfr. p. 69, nota 1.

<sup>4</sup> Di una «rappresentanza popolare» del coro a tutela della legge parla anche J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, Leipzig 1865, vol. I, p. 162.

<sup>5</sup> Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., lezione III, p. 59-60 sgg.: «Bisogna riguardare il Coro come la personificazione de' pensieri morali che ispira l'azione, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla egli stesso in nome di tutta l'umanità intera [...] Noi abbiamo già veduto che li Ateniesi, per una conseguenza del loro spirito democratico [*bei ihrem republikanischen Geiste*], pensavano che qualunque importante azione aver dovesse una sorta di pubblicità [...] Voleasi che il Coro [...] fosse il rappresentante dello spirito nazionale e quindi il difensore degli interessi dell'umanità: in somma il Coro era lo spettatore ideale».

colto di sorpresa. Noi restiamo infatti stupiti non appena paragoniamo a quel coro il pubblico del teatro che ben conosciamo e ci chiediamo se sia mai possibile idealizzare quel pubblico fino al punto di trarne fuori qualcosa di analogo al coro tragico. Noi, nel nostro intimo lo neghiamo e quello che adesso ci stupisce è tanto l'audacia dell'affermazione di Schlegel, quanto la natura totalmente diversa del pubblico greco. Avevamo infatti sempre pensato che il vero spettatore, chiunque egli sia debba essere sempre ben consapevole di avere davanti a sé un'opera d'arte, non una realtà empirica: mentre il coro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esseri in carne e ossa. Il coro delle Oceanine crede realmente di vedere davanti a sé il titano Prometeo e considera se stesso tanto reale quanto il dio sulla scena<sup>6</sup>. E ritenere, come fanno le Oceanine, Prometeo reale e presente in carne e ossa, dovrebbe davvero corrispondere al genere di spettatore più alto e più puro? E sarebbe il segno distintivo dello spettatore ideale quello di correre sulla scena per liberare il dio dal suo martirio? Noi avevamo creduto a un pubblico estetico, e ritenuto che il singolo spettatore fosse tanto più dotato quanto più fosse in grado di recepire l'opera d'arte come arte, vale a dire esteticamente; mentre l'interpretazione schlegeliana lascerebbe intendere che lo spettatore pienamente ideale è colui che lascia agire su di sé il mondo della scena non esteticamente, bensì in modo reale ed empirico. Oh questi Greci! sospiriamo: ci scombinano la nostra estetica! Ma una volta assuefatti a questa idea, abbiamo ripetuto la sentenza di Schlegel tutte le volte che il discorso è caduto sul coro.

E invece quella tradizione tanto esplicita in questo caso sembra smentire Schlegel: il coro di per sé, senza la scena, dunque la forma primitiva di tragedia e quel coro di spettatori ideali non sono compatibili tra loro. Che genere d'arte sarebbe quello fatto derivare dall'i-

<sup>6</sup> Il riferimento è al *Prometeo incatenato* di Eschilo, vv. 128 sgg.

dea di spettatore come se lo «spettatore in sé» dovesse costituirne la forma peculiare? Lo spettatore senza spettacolo è un controsenso. Temiamo che la nascita della tragedia non si possa spiegare né in base all'alta considerazione dell'intelligenza morale della massa, né in base all'idea di spettatore senza spettacolo, e giudichiamo il problema troppo profondo per essere anche solo sfiorato da punti di vista tanto superficiali. Un'intuizione infinitamente più preziosa sul significato del coro l'aveva già espressa, nella famosa prefazione della *Sposa di Messina*<sup>7</sup>, Schiller, il quale considerava il coro un muro vivente che la tragedia erige attorno a sé per potersi isolare totalmente dal mondo reale, proteggendo così il suo terreno ideale e la sua libertà poetica. Questa è l'arma principale con cui Schiller intende combattere contro la nozione comune del naturale, contro quell'illusione che generalmente si reclama nella poesia drammatica. Mentre il giorno stesso nel teatro è solo artificiale, l'architettura è solo simbolica e il linguaggio metrico ha un carattere ideale, nell'insieme predomina ancora l'errore<sup>8</sup>: per Schiller non basta che si tolleri come una licenza poetica quella che in realtà è l'essenza di ogni poesia. L'introduzione del coro è per lui il passo decisivo con cui si dichiara guerra in modo aperto e leale a ogni naturalismo nell'arte. — Mi pare che per questo modo di vedere la nostra epoca, illudendosi di essere superiore, abbia utilizzato il termine spregiativo «pseudoidealismo». Temo invece che adesso, con la no-

<sup>7</sup> Cfr. F. SCHILLER, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* [trad. it. *Sull'uso del coro nella tragedia*, in ID., *Teatro*, Einaudi, Torino 1969, pp. 901 sgg.]. Cfr. anche quanto scrive Nietzsche sulla *Sposa di Messina* nel capitolo v delle lezioni sulla tragedia: «La tragedia del coro è nata nella realtà trasfigurata, e cioè in una realtà in cui gli uomini cantano e si muovono ritmicamente [...] Schiller istintivamente maturò una concezione del mondo che era la stessa di Sofocle. Con il coro egli disponeva per la prima volta di un mezzo per evitare la fusione con l'oggetto della rappresentazione e il cedimento allo scuotimento orgiastico» (F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca* cit., pp. 50-51).

<sup>8</sup> Parafrasi del testo di Schiller. Nelle lezioni sulla tragedia greca Nietzsche riassume i temi principali della prefazione di Schiller.

stra venerazione del naturale e del reale, siamo approdati al polo opposto di ogni idealismo, intendo dire in un paese in cui si collezionano figure di cera<sup>9</sup>. Anche in queste c'è qualcosa di artistico come in certi romanzi in voga al giorno d'oggi<sup>10</sup>: solo non ci tormentino con la pretesa che con quest'arte si sia superato lo «pseudoidealismo» di Schiller e di Goethe.

E pur vero che è un terreno «ideale» quello su cui, secondo la giusta intuizione di Schiller, suole incedere il coro greco dei satiri<sup>11</sup>, il coro della tragedia originaria, un terreno ben più elevato rispetto ai percorsi che nella realtà compiono i mortali<sup>12</sup>. Il Greco si è allestito per questo coro l'impalcatura aerea di un finto *stato di natura*, ponendovi finti *esseri naturali*. La tragedia è cresciuta su questo fondamento e, a dire il vero, per questo motivo era già fin dall'inizio dispensata dall'obbligo di una penosa riproduzione della realtà. Tuttavia non si tratta di un mondo fantastico arbitrariamente collocato tra il cielo e la terra; ma piuttosto di un mondo tanto reale e degno di fede quanto lo era, per i Greci devoti, l'Olimpo insieme ai suoi abitanti. Il satiro, in quanto coreuta dionisiaco, vive in una realtà ammessa dalla religione attraverso la sanzione del mito e del culto. Il fatto che con lui inizi la tragedia, che per bocca

<sup>9</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, par. 19, p. 558. Schopenhauer afferma che nelle figure di cera, per quanto efficaci, si ha «l'imitazione ingannevole del reale»; «destano raccapriccio, perché fanno l'effetto di un rigido cadavere».

<sup>10</sup> Cfr. 7[114]: «Il romanzo tedesco moderno come frutto dello hegelismo: la cosa principale è il pensiero, che ora viene esemplificato artificialmente. Tale è lo stile di Freytag [...]». Cfr. anche 8[113]: «Julian Schmidt, Freytag, Auerbach. Opposizione contro il mondo autoritario del bello e del sublime: protesta della fotografia contro il dipinto. Il "romanzo"».

<sup>11</sup> L'antica etimologia di tragedia come «canto del capro», ovvero di coreuti travestiti da capri, è riportata, insieme a numerose altre, nel lessico bizantino *Etymologicum Magnum*, Thomas Gaisford, Oxford 1848, pp. 764 sgg.

<sup>12</sup> Cfr. la citazione da Anselm Feuerbach nel *Dramma musicale greco* (*Opera*, vol. III/2, p. 9): «Come in quel caso [le solennità religiose], così anche nella rappresentazione drammatica l'architettura fornisce il quadro e la base, mediante cui la superiore sfera poetica si separa in modo visibile dalla realtà».

di lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia è qui per noi un fenomeno tanto stupefacente quanto lo è in generale l'origine della tragedia dal coro. Forse possiamo porre come punto di partenza per le nostre considerazioni la mia affermazione che il satiro, il finto essere naturale sta all'uomo civilizzato come la musica dionisiaca alla civilizzazione. Di quest'ultima Richard Wagner afferma che viene annientata dalla musica come il lume della lampada dalla luce del giorno<sup>13</sup>. Allo stesso modo, credo, l'uomo greco civilizzato si sentiva annientato al cospetto del coro dei satiri: ed è questo l'effetto più immediato della tragedia dionisiaca, che lo stato e la società, come in genere il divario tra uomo e uomo cedano il passo a un possente sentimento unitario che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica – che, come anticipo fin da ora, lascia dentro di noi ogni vera tragedia – sentire che la vita nel fondo delle cose, nonostante ogni mutamento delle apparenze è indistruttibile nella sua potenza e nella sua gioia, questa consolazione appare chiara e tangibile come coro dei satiri, come coro di esseri di natura che vivono per così dire indistruttibili dietro ogni civilizzazione e che rimangono sempre gli stessi nonostante l'avvicinarsi delle generazioni e i mutamenti nella storia dei popoli. Con questo coro si consola il Greco, profondo e unico nella sua capacità di provare la sofferenza più lieve come quella più acuta, e che ha guardato con sguardo penetrante in mezzo al terribile moto distruttivo della cosiddetta storia universale come pure nella crudeltà della natura ed è esposto al pericolo di aspirare a una negazione buddistica del volere<sup>14</sup>. Lo salva l'arte, e attraverso l'arte lo salva a se stessa – la vita.

<sup>13</sup> R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 287.

<sup>14</sup> Nel par. 51 del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 367, Schopenhauer individua nella tragedia un percorso verso la rassegnazione: la conoscenza dell'essenza tragica del mondo agisce da «quietivo» della volontà. I personaggi tragici, come Amleto, o Margherita nel *Faust*, «muoiono, purificati dal dolore, quando in loro è già morta la volontà di vivere».

L'estasi dello stato dionisiaco, in cui scompaiono le usuali barriere e confini dell'esistenza, contiene infatti per tutta la sua durata un elemento *letargico*<sup>15</sup>, in cui affonda tutto quello che si è personalmente vissuto nel passato. Così, attraverso questa voragine di oblio, il mondo della realtà quotidiana si separa da quello della realtà dionisiaca. Ma non appena quella realtà quotidiana riaffiora alla coscienza, viene percepita come tale con disgusto; esito di quegli stati è una disposizione d'animo ascetica, che nega la volontà. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato per una volta uno sguardo veridico sull'essenza delle cose, hanno *conosciuto* e provano pertanto un sentimento di disgusto per l'agire<sup>16</sup>; poiché la loro azione non può cambiare niente nell'essenza eterna delle cose, sentono come ridicolo oppure disonorevole che ci si aspetti da loro che il mondo uscito dai cardini venga rimesso in sesto<sup>17</sup>. La conoscenza uccide l'agire<sup>18</sup>, per agire occorre essere avvolti dal velo dell'illusione – questo è l'insegnamento di Amleto, non quella saggezza a buon

<sup>15</sup> Cfr. P. YORCK VON WARTENBURG, *La catarsi di Aristotele e l'«Edipo a Colono» di Sofocle* cit. p. 1547: «Come l'estasi tragica non uccide completamente la coscienza, ma per così dire l'addormenta soltanto, così il piacere che l'accompagna non è il delirio privo di sensi dell'orgia bacchica, ma [...] il piacere dell'orrore sotto il quale si compie l'abbandono dell'individuo alla natura universale».

<sup>16</sup> Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit. (lezione XXIX). Secondo Schlegel il fine dell'*Amleto* «è mostrare come la riflessione che vuol ponderare tutte le relazioni e tutte le conseguenze possibili di un progetto fino agli ultimi limiti dell'umana previdenza reprime le forze attive dell'anima. È come dice Amleto stesso: «Il pallore del pensiero assale i colori naturali della risoluzione [...]» [trad. it. Genova 1977, p. 379]. Per considerazioni analoghe sull'*Amleto* e sulla conoscenza che annienta ogni volontà cfr. anche A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 811.

<sup>17</sup> Sono le parole pronunciate da Amleto dopo l'apparizione dello spettro, alla fine dell'atto I.

<sup>18</sup> Cfr. 3[10]: «La perfetta conoscenza uccide l'azione: anzi, quando si riferisce al conoscere stesso, essa uccide se stessa [...]». Cfr. anche 1[43]. L'uso frequente nei frammenti di questo periodo del riferimento all'«inconcio» rimanda alla lettura di E. VON HARTMANN, *Philosophie des Unbewussten*, Berlin 1869.

mercato di Hans il sognatore<sup>19</sup> che, per il troppo riflettere e, direi quasi, davanti all'eccesso di possibilità, non si risolve ad agire. Non la riflessione, no! ma la vera conoscenza, lo sguardo gettato sull'orribile verità prevalgono, tanto in Amleto che nell'uomo dionisiaco, su ogni motivo che spinge all'azione. Adesso non giova più alcuna consolazione, la nostalgia si spinge al di là di un mondo dopo la morte, al di là degli stessi dèi, l'esistenza stessa viene negata insieme al suo luminoso riflesso negli dèi o in un al di là immortale. Consapevole di avere per una volta guardato in faccia la verità, l'uomo ora vede dappertutto solo l'aspetto terrificante e assurdo dell'essere, ora comprende il senso simbolico del destino di Ofelia, adesso comprende la saggezza del dio silvestre Sileno; ed è preso dal disgusto.

Ed è ora, nel momento di estremo pericolo per la volontà, che si avvicina l'arte, l'incantatrice che reca guarigione e salvezza; essa sola è in grado di piegare quei pensieri colmi di disgusto sugli aspetti terrificanti o assurdi dell'esistenza e mutarli in rappresentazioni, con le quali è possibile vivere; queste sono *il sublime*, in quanto ammansimento artistico dell'orrore, e *il comico*, in quanto sfogo artistico della ripugnanza per l'assurdo. Il coro dei satiri del ditirambo è l'azione salvifica dell'arte greca; nel mondo intermedio di questi accompagnatori di Dioniso si acquietano quegli eccessi che abbiamo appena descritti.

<sup>19</sup> Cfr. *Ecce homo* in *Opere*, vol. VI/3, p. 325: «Le quattro Inattuali sono una guerra da capo a fondo. Esse stanno a provare che non "avevo la testa tra le nuvole"» [alla lettera: *dass ich kein »Hans der Träumer« war: «non ero Hans il sognatore»*].

## CAPITOLO OTTAVO

Sia il satiro sia il pastore idilliaco dei nostri tempi<sup>1</sup> sono stati partoriti da un sentimento nostalgico nei confronti dell'originario stato di natura; ma com'era salda e animosa la presa con cui il Greco afferrava il suo uomo boschivo; e com'era invece pudico e molle il modo in cui l'uomo moderno bamboleggiava con l'immagine allettante di un gentile e sensibile pastore che suonava il flauto<sup>2</sup>! La natura, su cui non aveva ancora agito alcuna conoscenza, in cui non erano ancora stati forzati i catenacci per accedere alla civiltà – questo vedeva il Greco nel suo satiro, e per tale motivo non avrebbe potuto ancora scambiarlo per una scimmia<sup>3</sup>. Al contrario era l'immagine ancestrale dell'uomo, l'espressione dei suoi

<sup>1</sup> Cfr. 9[90]: «Il primitivo concetto *idilliaco* dell'*opera*: qui risulta chiaramente l'impossibilità dell'arte nel mondo moderno, liberato dal Medioevo. Si utilizzano i simboli della musica per rappresentare una vagheggiata epoca primitiva, cioè un'epoca artistica [...] Il Rinascimento generò l'*opera*». Cfr. anche il fr. 9[107] sulla nuova cultura del Rinascimento: «Il terreno della nuova arte non è più il popolo; piuttosto si intende il popolo idillicamente e ci si sforza di raggiungerlo. [...] In tal modo il concetto di popolo ha acquistato qualcosa di magico: nel fatto che lo si adori si esprime un estraniamento da esso». Nel famoso saggio schilleriano *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795) l'idillio è, con l'elegia e la satira, uno dei tre tipi di poesia sentimentale in cui si rifletteva la perdita dell'unità immediata con la natura.

<sup>2</sup> Nella stesura preparatoria Nietzsche chiarisce che questo «pastore idilliaco spiega il sorgere dell'*opera* così come l'uomo-satiro ci spiega la nascita della tragedia» (*Opere*, vol. III/1, p. 510).

<sup>3</sup> Nietzsche conosceva attraverso *La storia del materialismo* di Albert Lange la teoria evuzionistica di Darwin (*L'origine delle specie* è del 1859). Che le scimmie occupino nella scala evolutiva l'ultimo gradino prima dell'uomo lo ammette in diversi passi anche Schopenhauer, ad esempio nei *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, pp. 201 e 205. Cfr. anche p. 188.

impulsi piú alti e piú forti in quanto esaltato entusiasta rapito dalla vicinanza del dio, in quanto compagno che ne condivide la sofferenza, in cui si replica la sofferenza del dio, messaggero di una sapienza che scaturisce dal piú profondo seno della natura come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura<sup>4</sup>, che il Greco è abituato a contemplare con reverenziale stupore. Il satiro era qualcosa di solenne e divino: cosí doveva apparire specialmente allo sguardo rotto dalla sofferenza<sup>5</sup> dell'uomo dionisiaco. Il lezioso, finto pastore lo avrebbe offeso: solenne e appagato il suo sguardo amava indugiare sulla scrittura grandiosa, né velata né sbiadita, della natura: qui l'illusione della civiltà era stata spazzata via dall'immagine primigenia dell'uomo, qui si rivelava l'uomo autentico, il satiro barbato<sup>6</sup>, giubilante al cospetto del suo dio. Davanti a lui l'uomo civilizzato si contraeva fino a diventare una caricatura menzognera. Anche per tali inizi dell'arte tragica Schiller ha ragione: il coro rappresenta un muro vivente<sup>7</sup> contro l'irruzione della realtà, in quanto questo – il coro dei satiri – riproduce l'esistenza in maniera piú veridica, reale e completa di quanto non riesca a fare l'uomo civilizzato, che in genere si considera l'unica realtà<sup>8</sup>. La sfera della poesia non si colloca al

<sup>4</sup> Il tipo iconografico arcaico del satiro è barbato e itifallico.

<sup>5</sup> In *Opera e dramma* Wagner parla dello «sguardo rotto ed ebbro di morte» del morente che commuove con l'ultimo raggio del suo splendore (R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, p. 36 [trad. it. cit., p. 196]. «Rotto» (*gebrochen*) o velato è anche lo sguardo di Tristano nell'ultima scena del *Tristano e Isotta*, v. 2177).

<sup>6</sup> Nella prima edizione del 1872, come pure in *Socrate e la tragedia*, Nietzsche aveva scritto «satiro dalle gambe caprine», e su questo particolare Wilamowitz aveva scritto: «Egli che ai satiri [...] fa dono di gambe caprine; che non sa distinguere fra Pan, Sileno e satiro» (cfr. *La polemica sull'arte tragica* cit., p. 216). Su questo Nietzsche scrive a Rohde il 16 luglio: «La mia concezione del satiro è per me qualcosa di molto importante [...] Ha suscitato scandalo che io abbia parlato dei satiri nella loro rappresentazione piú antica [...] Le gambe caprine sono l'elemento propriamente caratteristico della rappresentazione piú antica [...] Naturalmente non confondo i satiri e Pan, come Wilamowitz mi accusa di fare».

<sup>7</sup> Cfr. il capitolo VII.

<sup>8</sup> Cfr. la parafrasi dell'introduzione schilleriana alla *Sposa di Messina* in F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 48: «Il coro trasforma il ba-

di fuori della realtà come fantastico miraggio del cervello di un poeta<sup>9</sup>: vuole essere l'esatto contrario, l'espressione disadorna della verità e proprio per questo deve respingere da sé lo sfoggio menzognero di quella pretesa realtà degli uomini civilizzati<sup>10</sup>. Il contrasto tra questa verità naturale e la menzogna della civiltà che si atteggia a unica realtà assomiglia a quello tra il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé e l'intero mondo dell'apparenza. E come la tragedia, con la sua consolazione metafisica, indica la vita eterna di quel nucleo dell'esistenza nel continuo inabissarsi delle apparenze, il simbolismo del coro dei satiri esprime già metaforicamente quel rapporto originario tra cosa in sé e apparenza. Quel pastore idilliaco dell'uomo moderno è soltanto un'immagine della somma di illusioni culturali che per l'uomo moderno corrisponde alla natura<sup>11</sup>. Il Greco dionisiaco vuole la verità e la natura in tutta la loro potenza – e si vede trasformato per incanto in satiro. Con tali stati d'animo e conoscenze esulta la schiera esaltata dei servitori di Dioniso: il loro potere li trasforma davanti ai loro stessi occhi in modo tale che immaginano di vedere se stessi come geni della natura ricomparsi, come satiri. La costituzione piú tarda del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno naturale; nella quale in ogni caso si rese necessaria una separazione tra spettatori dionisiaci e gli incantati di Dioniso. Ora occorre sempre tenere presente che il pubblico della tragedia attica ritrovava

nale mondo moderno in quello antico e poetico, dal momento che esso rende inutilizzabile per il poeta tragico tutto ciò che contraddice la poesia, riconducendolo ai piú semplici e ingenui motivi originari».

<sup>9</sup> Allusione all'idealismo della concezione schilleriana del coro.

<sup>10</sup> In *Opera e dramma*, Wagner si sofferma sullo sfarzo naturalistico delle scene e sugli effetti esteriori degli allestimenti del genere operistico a partire dal Rinascimento, in cui il dramma era qualcosa di «costruito dall'esterno», e non c'era una corrispondenza «organica» e interna del testo poetico, dato che si trattava soprattutto di uno spettacolo per gli occhi. R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, pp. 16 sgg. [trad. it. cit., pp. 168-69].

<sup>11</sup> Nell'introduzione a *Opera e dramma* Wagner definisce l'opera *Unnatur*, «antinatura» (R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, p. 226 [trad. it. cit., p. 18]).

se stesso nel coro dell'orchestra<sup>12</sup> e che in fin dei conti non c'era nessuna opposizione tra pubblico e coro; dato che tutto è solamente un grande e solenne coro di satiri danzanti e cantanti oppure di coloro che da questi satiri si sentono rappresentati. Ed ecco che la formula di Schlegel deve in questo caso farci intravedere un senso piú profondo: il coro è «lo spettatore ideale» in quanto è l'unico *che guarda*, contempla il mondo di visioni sulla scena. Un pubblico di spettatori quale noi lo conosciamo era ignoto ai Greci: nei loro teatri, con la costruzione terrazzata<sup>13</sup> in cui lo spazio destinato agli spettatori si innalzava in cerchi concentrici, ciascuno poteva propriamente *ignorare* l'intero mondo civilizzato attorno a sé e immaginare se stesso in appagata contemplazione come coreuta. Questa concezione ci consente di chiamare il coro nel suo stadio primitivo nella tragedia originaria, un autorispecchiamento dell'uomo dionisiaco: fenomeno che si può seguire con estrema chiarezza attraverso il processo dell'attore il quale, quando ha davvero talento, vede librarsi davanti ai propri occhi, quasi potesse afferrarla, l'immagine del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei satiri è in primo luogo una visione della massa dionisiaca, come d'altra parte il mondo sulla scena è una visione di questo coro dei satiri: la forza di questa visione ha un'intensità sufficiente per velare lo sguardo agli uomini civilizzati seduti in cerchio sulle gradinate, rendendolo insensibile all'impressione della «realtà». La forma del teatro greco ricorda una solitaria valle tra le montagne: l'architettura della scena appare come una luminosa immagine di nubi che le Baccanti scorgono dall'alto mentre sciamano sui monti<sup>14</sup>, come

<sup>12</sup> Anche secondo Wagner il pubblico della tragedia greca «ritrovava se stesso» nel coro e nell'eroe tragico: «La tragedia dei Greci comprendeva nel coro e nell'eroe il pubblico e l'opera d'arte». Cfr. *Opera e dramma (Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, pp. 268 sgg. [trad. it. cit., p. 78].

<sup>13</sup> Nella stesura preparatoria: «ad anfiteatro».

<sup>14</sup> Probabilmente qui Nietzsche ha presente la famosa ode di Orazio (III, 25) in cui le Baccanti insonni dall'alto dei monti contemplano rapite la Tracia (nota come sede del culto di Dioniso) imbiancata di neve.

la cornice grandiosa al centro della quale si rivela loro l'immagine di Dioniso.

Quel fenomeno artistico originario che introduciamo qui con l'intento di spiegare il coro della tragedia può apparire, di fronte alle nostre concezioni erudite sui processi artistici elementari, quasi sconcertante; mentre non vi può essere niente di piú certo che il poeta è poeta solo in quanto si vede circondato da figure che vivono e agiscono davanti a lui<sup>15</sup>, mentre questi ne scruta la piú intima essenza. Per una peculiare debolezza del talento moderno, tendiamo a rappresentarci il fenomeno estetico originario<sup>16</sup> come troppo complesso e astratto. Per il poeta autentico la metafora non è una figura retorica, ma un'immagine vicaria che gli si libra realmente dinanzi al posto di un concetto<sup>17</sup>. Il carattere non è per lui un insieme di singoli tratti cercati e messi assieme, bensí una persona prepotentemente viva davanti ai suoi occhi, che si distingue dall'analogia visione del pittore solo per il fatto che continua a vivere e ad agire. Per quale motivo le descrizioni di Omero sono piú vive di quelle di tutti gli altri poeti? Perché egli *vede* piú degli altri. Noi parliamo in termini cosí astratti della poesia perché in genere siamo tutti cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice; basta avere la capacità di vedere di continuo uno spettacolo vivente e di vivere ininterrottamente attornati da schiere di spiriti, ed ecco che si è poeti; basta sentire l'impulso a tra-

<sup>15</sup> Cfr. su questo in Wagner lo «Shakespeare visionario ed evocatore di spiriti», paragonato a Beethoven, le cui melodie hanno la stessa origine dei fantasmi shakespeariani (*Beethoven* cit., p. 275). Entrambi forniscono la chiave per comprendere il ruolo che aveva la visione nel dramma musicale antico, «che si proietta sulla scena attraverso il canto corale» (p. 287).

<sup>16</sup> Il termine *Urbänomen* è goethiano e indica, ad esempio nella *Teoria dei colori*, una sintesi di particolare e universale di pensiero e intuizione; fenomeno originario è ad esempio, sulla scia di Kant, la «polarità originaria» di tutti gli esseri.

<sup>17</sup> Cfr. la differenza in Schopenhauer fra il concetto, paragonato a un «recipiente inanimato» e l'idea, vista goethianamente come «un organismo vivente, dotato di facoltà accrescitiva e procreatrice» (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, par. 49).

sformare se stessi e a parlare attraverso altri corpi e altre anime – ed ecco che si è drammaturghi.

L'eccitazione dionisiaca è in grado di comunicare a un'intera moltitudine questa dote artistica di vedersi circondati da una schiera di spiriti, con la quale ci si sente interiormente una cosa sola. Questo processo del coro tragico è il fenomeno *drammatico* originario: vedersi trasformati davanti ai propri occhi e agire adesso come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere. È questo il processo che sta all'inizio dell'evoluzione del dramma. Abbiamo qui qualcosa di diverso dal rapso, il quale non si fonde con le sue immagini ma come il pittore le vede al di fuori di sé contemplandole con lo sguardo; qui abbiamo già un perdersi dell'individuo, che si immerge in una natura estranea<sup>18</sup>. E infatti questo fenomeno si manifesta in forma epidemica: un'intera folla si sente in tal modo in balia di un'incantesimo. Il ditirambo è perciò essenzialmente diverso da qualsiasi altro canto corale. Le vergini che, con in mano rami di alloro, avanzano solennemente verso il tempio di Apollo intonando un canto processionale, restano quelle che sono e mantengono il loro nome da cittadine<sup>19</sup>. Il coro ditirambico è un coro di trasformati che hanno completamente scordato il loro passato civile, la loro posizione nella società: sono diventati i servitori senza tempo del loro dio, che vivono al di fuori di ogni contesto sociale. Tutta la restante lirica corale degli Elleni non è che un enorme potenziamento del singolo cantore apollineo; mentre nel di-

<sup>18</sup> Cfr. 2[25]: «[...] Per ogni arte è necessario un "essere fuori di sé", una ἔκστασις [estasi]», da qui si passa al dramma, per il fatto che non torniamo in noi stessi, bensì in un essere estraneo, «nella nostra ἔκστασις, agendo come sotto un incantesimo».

<sup>19</sup> Nella stesura preparatoria si legge: «un canto di Alcmane». Primo poeta della lirica corale, Alcmane era famoso per i parteni, canti corali di vergini intonati da fanciulle spartane durante le cerimonie religiose. Nel papiro rinvenuto dal francese Mariette in una tomba egiziana, si parla anche della bellezza di due corifee, Agido e Agesicora, presentate dunque con i loro nomi. Ad Alcmane e a questo partenio Nietzsche dedica diverse pagine nelle lezioni sui lirici greci (KGW, vol. II/2, pp. 162-67).

tirambo ci sta davanti una comunità di attori inconsapevoli che contemplano se stessi nella trasformazione degli altri. L'incantamento è il presupposto di qualsiasi arte drammatica. In questo incantamento l'esaltato di Dioniso vede se stesso come satiro e *da satiro contempla a sua volta il dio*, vale a dire, nella sua trasformazione ha fuori di sé una nuova visione come compimento apollineo del suo stato. Con questa nuova visione il dramma raggiunge il suo compimento.

Secondo questa concezione dobbiamo intendere la tragedia greca come coro dionisiaco che si scarica<sup>20</sup> incessantemente in un mondo apollineo di immagini. Quelle parti corali inframmezzate alla tragedia sono dunque, in un certo senso, il grembo materno<sup>21</sup> di tutto il cosiddetto dialogo, vale a dire dell'intero mondo scenico, del dramma vero e proprio. Questo fondamento originario della tragedia irradia quella visione del dramma scaricandosi in varie emanazioni successive: questa è interamente manifestazione onirica e in quanto tale di natura epica, ma d'altra parte, quale oggettivazione di uno stato dionisiaco, non rappresenta la redenzione apollinea nell'apparenza, bensì al contrario il frantumarsi dell'individuo e il suo diventare tutt'uno con l'essere originario. Con ciò il dramma è la manifestazione apollinea concreta di conoscenze ed effetti dionisiaci, e per tale motivo è come se un'enorme voragine lo separasse dall'epos.

Questa nostra concezione ci fornisce una spiegazione esauriente del *coro* della tragedia greca, simbolo dell'intera massa in preda all'eccitazione dionisiaca. Mentre in precedenza, abituati alla posizione del coro su una scena moderna, in particolare del coro nell'opera,

<sup>20</sup> Il termine *entladen* rinvia alla teoria sulla catarsi aristotelica di J. Bernays. Cfr. il paragrafo 6 dell'*Introduzione*, pp. xxxiv sgg.

<sup>21</sup> In *Opera e dramma*, Wagner definiva ogni organismo musicale, per sua natura, un grembo materno, la musica una donna partoriente, il poeta «colui che genera» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, pp. 314-16 [trad. it. cit., pp. 138 sgg.]). In particolare definisce «seno materno» l'orchestra e ci tiene a stabilire una connessione tra il coro della tragedia greca e l'orchestra moderna che ne ha preso il posto (*ibid.*, pp. 190-91 [trad. it. cit., p. 416]).

non riuscivamo assolutamente a comprendere come quel coro tragico dei Greci potesse essere piú antico, originario, addirittura piú importante dell'«azione» vera e propria, – come d'altronde era stato tramandato cosí chiaramente; e mentre d'altra parte non riuscivamo a comprendere come quella grande importanza e originarietá che ci sono state tramandate potessero accordarsi con il fatto che il coro era composto unicamente di basse creature servili, anzi dapprima solo di satiri dall'aspetto di capri<sup>22</sup>, e mentre l'orchestra<sup>23</sup> davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, siamo adesso pervenuti a intuire che la scena insieme all'azione in origine fu concepita in fondo solo come *visione*; che l'unica «realtà» è per l'appunto il coro, che produce fuori di sé la visione e ne parla con l'intero simbolismo della danza, del suono e della parola. Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è per questo eternamente il coro *dei servitori*: vede come questi, il dio, soffre e glorifica se stesso, e per questo motivo da parte sua non *agisce*<sup>24</sup>. In questa posi-

<sup>22</sup> Sul culto bacchico come culla della tragedia cfr. K. O. MÜLLER, *Geschichte der griechischen Literatur* cit., vol. I, p. 27: «L'uso molto frequente nelle feste bacchiche di indossare il costume da satiro scaturisce proprio da questo desiderio di lottare facendosi tutt'uno con il dio, di soffrire e di vincere identificandosi con la divinità [...] È la brama di uscire da se stessi, di rendersi estranei a se stessi [...] nell'avvolgersi pelli di capri e di capriolo attorno ai fianchi [...] È un dato di inesauribile importanza per la storia della poesia drammatica che la parte lirica, il canto del coro, costituissero il nucleo originario [...] Questo canto corale apparteneva alla classe del ditirambo [...] Il ditirambo, da cui crebbe la tragedia, ruotava attorno alle sofferenze di Dioniso [...]». Cfr. il brano riportato nell'antologia, a pp. 246 sgg.

<sup>23</sup> Nel teatro greco, l'orchestra era lo spazio posto fra la scena e le gradinate, con al centro l'ara di Dioniso destinata alle danze del coro. Gli spettatori sulle gradinate si trovavano quindi in una posizione elevata rispetto all'orchestra e al coro, di qui il precedente paragone con le *Baccanti* oraziane.

<sup>24</sup> Cfr. 1[56]: «Perché il dramma greco non prese le mosse dalla rappresentazione epica? *Importantissimo*. L'azione entrò a far parte della tragedia soltanto con il dialogo. Ciò dimostra come fin dall'inizio in questo genere artistico non si mirasse affatto al *δράση* [azione]; bensì al *pathos*». Nella *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, p. 80) Nietzsche cita la testimonianza di Erodoto (V, 67) (di cui si avvale anche K. O. Müller), secondo cui i cittadini di Sicione celebravano con i cori tragici le sofferenze di Adrasto. Cfr. 1[67].

zione assolutamente servile di fronte al dio, il coro resta tuttavia la piú alta, in quanto dionisiaca, espressione della *natura*, e per tale motivo si esprime come questa nell'entusiasmo con sentenze oracolari e di saggezza: in quanto *condivide la sofferenza* è al tempo stesso il *sapiente* che annuncia la verità dal cuore del mondo. Cosí nasce quella figura fantastica e in apparenza cosí sconcerante del satiro saggio ed entusiasta, che è al tempo stesso «l'uomo stupido»<sup>25</sup> contrapposto al dio: immagine della natura e dei suoi istinti piú forti, anzi simbolo di questa e al tempo stesso araldo della sua saggezza e della sua arte: musicista, poeta, danzatore e veggente in un'unica persona.

Inizialmente, nel periodo piú antico della tragedia, *Dioniso*, propriamente l'eroe della scena e il centro della visione, secondo questa concezione e secondo la tradizione, non è realmente presente, ma viene solamente presentato come se fosse presente: vale a dire che originariamente la tragedia era solo «coro» e non «dramma». Piú tardi viene fatto il tentativo di mostrare il dio come reale, rappresentando la figura della visione, insieme alla cornice trasfigurante, come visibile agli occhi di tutti; è allora che comincia il «dramma» in senso piú stretto. Ora al coro ditirambico viene assegnato il compito di indurre chi ascolta in uno stato di eccitazione dionisiaca fino al punto che, quando compare in scena l'eroe tragico, non vede piú l'uomo deformato da una maschera, bensì la figura di una visione nata per cosí dire dalla sua stessa estasi. Proviamo a immaginare Admeto profondamente immerso nel pensiero della sposa Alceste, recentemente scomparsa, che si consuma nello sforzo di rievocarla spiritualmente – immaginiamo come improvvisamente gli si faccia venire incontro l'im-

<sup>25</sup> *Der »stumbe kläre«* («il "puro semplice"») era il Parsifal di Wolfram von Eschenbach (che in Wagner sarà definito da Gurnemanz *dumm* («stupido»), ma anche «puro folle» (*Parsifal*, vv. 261, 462 sgg.); *dumm*, «stupido, ingenuo» è però anche Siegfried; cfr. 3[55]: «Lo "stupido" Sigfrido e gli dèi sapienti!»

agine di una donna velata che assomiglia a lei nella figura e nel modo di camminare<sup>26</sup>: immaginiamoci il suo tremito improvviso e la sua inquietudine, il tumultuoso raffronto, l'istintiva certezza – avremo così qualcosa di analogo alla sensazione con la quale lo spettatore, sotto l'effetto dell'eccitazione dionisiaca, vedeva incedere sulla scena il dio, con la cui sofferenza si era già pienamente immedesimato. Senza volerlo trasferiva l'intera immagine del dio che, come per magia, tremolava davanti alla sua anima su quella figura mascherata, dissolvendone per così dire la realtà in una irrealtà spettrale. Questo è lo stato apollineo del sogno, nel quale il mondo diurno si copre di un velo e davanti ai nostri occhi si crea nuovamente, in un'incessante trasformazione, un mondo nuovo, più chiaro, comprensibile, toccante di quello e tuttavia più simile all'ombra. Corrispondentemente riconosciamo nella tragedia un radicale contrasto stilistico: lingua, colore, movimento, dinamismo del discorso divergono nella lirica dionisiaca del coro e d'altra parte nel mondo onirico apollineo della scena come sfere d'espressione completamente separate tra loro. Le manifestazioni apollinee in cui Dioniso oggettiva se stesso non sono più «un mare eterno, una trama mutevole, una vita ardente»<sup>27</sup>, come lo è la musica del coro, non più quelle energie soltanto percepite e non cristallizzate in immagini, nelle quali l'entusiasta servitore di Dioniso avverte la vicinanza del dio: adesso dalla scena gli parla la solida chiarezza della raffigurazione epica, adesso Dioniso non si esprime più attraverso un flusso di energia, ma come eroe epico, quasi con la lingua di Omero.

<sup>26</sup> Nietzsche si riferisce a una scena chiave della tragedia *Alceste* di Euripide: quella in cui Eracle conduce ad Alceste una donna velata che somiglia in modo inquietante alla donna che ha scelto di morire al posto suo. Dell'*Alceste* di Euripide Nietzsche parlerà anche nella *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, pp. 123-24): «Angoscia di Admeto che ritorna nella casa desolata. Alla fine scena finale: Eracle con un'immagine di donna velata parla ad Admeto pregandolo di accoglierla. Admeto esita, ἀναγνώσις graduale».

<sup>27</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 505-7.

Tutto quello che affiora alla superficie nella parte apollinea della tragedia greca<sup>1</sup>, nel dialogo, appare semplice, trasparente, bello. In questo senso il dialogo è un ritratto dell'uomo greco, la cui natura si rivela nella danza<sup>2</sup>, perché nella danza la forza raggiunge il suo culmine solo in potenza, pur svelandosi nell'agilità e nell'esuberanza del movimento<sup>3</sup>. È così che la lingua degli eroi sofoclei ci lascia stupiti per la sua precisione e chiarezza apollinea, tanto che ci immaginiamo di poter subito scrutare la parte più recondita del loro essere, un po' sorpresi del fatto che la via per giungervi sia così breve. Ma se per una volta lasciamo da parte il carattere dell'eroe che

<sup>1</sup> L'immagine della superficie dell'acqua, in cui si specchia la melodia dalla profondità degli abissi dell'armonia, conclude *Opera e dramma* di Wagner. Questa immagine in Wagner si lega in qualche modo alla parola delle tragedie greche che, nate «in seno alla lirica» pervengono alla «riflessione dell'intelligenza»: «[...] progredendo dal linguaggio delle parole alla lingua dei suoni, noi siamo giunti sino alla superficie orizzontale dell'armonia, in cui la favella del poeta si è rispecchiata quale melodia musicale. Ora [...] stando sopra questa superficie, ci siamo impossessati di tutta la sostanza racchiusa nella smisurata profondità dell'armonia [...] di questo elemento primitivo e materno» [trad. it. cit., pp. 350-52].

<sup>2</sup> Cfr. 7[94]: «[...] così l'essenza greca è esteriormente una bella danza».

<sup>3</sup> Si noti l'analogia strutturale di tutte queste metafore, legate alla proiezione, all'affiorare in superficie, all'espressione attraverso la danza di questo fondo oscuro e tragico, per evidenziare sia l'intima connessione tra la sfera apollinea e quella dionisiaca, sia l'intima necessità della parte apollinea, in questo caso il dialogo, che pertanto non viene adattato dall'esterno. Questa necessità mancava invece, secondo Wagner nell'opera italiana, in cui il dramma era qualcosa di esteriore «costruito dall'esterno» (*von Außen konstruiert*) [trad. it. cit., p. 169]. Per l'analogia strutturale ribadita da prospettive diverse in quasi tutti i paragrafi della prima parte della *Nascita della tragedia* cfr. il paragrafo 10 dell'*Introduzione*, pp. LVII sgg.

affiora alla superficie e diventa visibile – che in fondo non è piú di un'immagine luminosa proiettata su una parete oscura<sup>4</sup>, vale a dire pura e semplice apparenza – e se riusciamo piuttosto a penetrare nel mito che si proietta in questi riflessi luminosi, allora sperimentiamo a un tratto un fenomeno che si pone in rapporto inverso rispetto a un noto fenomeno ottico. Quando, dopo un vigoroso tentativo di fissare il sole a occhio nudo, volgiamo il capo abbagliati, abbiamo davanti agli occhi, come una sorta di rimedio, delle macchie scure colorate: al contrario quei fenomeni luminosi che si presentano agli eroi sofoclei, in breve l'apollineo della maschera, sono la conseguenza necessaria di quello sguardo nelle profondità spaventose della natura, o per cosí dire delle macchie luminose per curare lo sguardo ferito dall'orrore della notte<sup>5</sup>. Solo in questo senso possiamo pensare di intendere in modo corretto il concetto serio e importante di «serenità greca»<sup>6</sup>; mentre nel presente ci imbattiamo per ogni dove in questa idea falsa di serenità, interpretata come stato di benessere al riparo da ogni pericolo.

<sup>4</sup> Riferimento al mito della caverna di Platone (allegoria del processo conoscitivo) in cui gli uomini incatenati prendono per vere le ombre.

<sup>5</sup> In questa immagine è stato visto un esempio del «platonismo rovesciato di Nietzsche», ovvero un riferimento al fatto che per Platone (cfr. nota precedente) l'unica fonte di verità è il sole, mentre in Nietzsche la verità è nell'orrida notte.

<sup>6</sup> Sul concetto di serenità greca è incentrata la prima, lunga prefazione a R. Wagner (1111): «So che Lei, mio venerato amico, so che Lei solo distingue assieme a me un concetto vero e uno falso di "serenità greca", ritrovando quest'ultimo – il falso – nella forma di un'agiatezza senza pericoli, diffusa ovunque; [...] L'arte greca ci ha insegnato che non esiste una superficie veramente bella senza un'orrenda profondità; chi cerca invece quell'arte della pura superficie, deve limitarsi una volta per tutte al presente». Cfr. inoltre 3[71]: «Fustigare la "serena greccità materialistica" sognata dai moderni!»; e 5[11]: «Che cosa si può insegnare riguardo ai Greci, se si parte dalla serenità del loro mondo? e ci si nasconde la loro serietà?» Cfr. anche il paragrafo 1 dell'*Autocritica* e la nota relativa; in particolare la lettera che Rohde scrisse a Nietzsche il 22 aprile 1871: «Come detesto tutta questa penosa sapienza di Gottinga riguardante "la serenità dell'autentica greccità!" Dioniso ha avuto un influsso altrettanto profondo dell'illuminato Apollo che questa infausta genia di professori vede dappertutto!» (KGW, vol. II/2, p. 361).

Il personaggio piú sofferente della scena greca, lo sventurato *Edipo*, è stato inteso da Sofocle come l'uomo nobile che, nonostante la sua saggezza, è destinato all'errore e alla miseria ma che alla fine sprigiona attorno a sé, grazie alla sua sofferenza smisurata, una forza magicamente benefica che continua ad agire anche dopo la sua morte. L'uomo nobile non commette alcuna colpa, intende dirci questo profondo poeta: vada pure in rovina per opera sua ogni legge<sup>7</sup>, ogni ordinamento naturale, persino il mondo morale; proprio in virtù delle sue azioni si crea un cerchio magico e piú alto di influenze che edificeranno un mondo nuovo sulle macerie di quello precedentemente crollato. Questo intende dirci il poeta, dal momento che è al contempo pensatore religioso: in quanto poeta ci mostra dapprima la trama di un processo mirabilmente intricato<sup>8</sup>, che il giudice sbrogliava lentamente sciogliendone i nodi a uno a uno e andando incontro alla propria rovina. La gioia tipicamente ellenica per questa soluzione dialettica è cosí grande che su tutta l'opera alita un soffio di serenità superiore che spezza ovunque la punta acuminata alle spaventose premesse di quel processo<sup>9</sup>. In *Edipo a Colono* incontriamo que-

<sup>7</sup> In *Opera e dramma* (cit., p. 239) Wagner interpreta la tragedia di Edipo re in stretta connessione con quella di Antigone e scorge nel mito di Edipo un'immagine «dell'intera storia dell'umanità, dal primo costituirsi della società sino all'inevitabile dissoluzione dello Stato». La redenzione è per Wagner l'amore di Antigone, sorto «come il fiore piú bello e rigoglioso del puro amore dell'umanità» dalle rovine dell'amore dei genitori e da quello fraterno negati dalla società e dallo Stato» (*ibid.*, p. 236).

<sup>8</sup> L'allusione è al rapporto tra «nodo drammatico» e «scioglimento» analizzato nella *Poetica* di Aristotele (xviii, 1455b sgg.); sulla «forma quasi processuale» dello sviluppo dell'*Edipo re* cfr. P. YORCK VON WARTENBURG, *La catarsi di Aristotele e l'«Edipo a Colono» di Sofocle* cit., p. 1551. Tra l'altro P. von Wartenburg insiste, citando F. H. Jacobi, sul fatto che i due drammi «si coappartengono come l'inizio e la fine, ambedue hanno bisogno l'uno dell'altro come le ali dell'aquila» (*ibid.*, p. 1549).

<sup>9</sup> Cfr. quanto scrive Nietzsche nelle sue lezioni *Sulla storia della tragedia greca*: «La rappresentazione di una tragedia è, per cosí dire, una Corte d'assise [...]»; «Nel caso di Edipo era l'ingiustizia del destino verso l'individuo che appariva tragica ai Greci. [...] L'espressione piú pura sta in entrambe le tragedie di Edipo; nell'una l'essere è dissonante, nell'altra è consonante»; «Il vecchio Sofocle si è espresso nell'*Edipo a Colono* (come Euripide nelle *Bac-*

sta stessa serenità, ma innalzata fino ad apparire infinitamente trasfigurata; di fronte al vecchio colpito da una smisurata sventura, esposto soltanto come *sofferente* a tutto quello che lo colpisce – sta la serenità ultraterrena che discende dalla sfera divina<sup>10</sup> e che ci fa capire come l'eroe, nel suo comportamento meramente passivo, raggiunga l'apice della sua attività, che si estende ben al di là della sua stessa vita, mentre tutto il suo consapevole operare nella vita precedente non lo aveva condotto che a questa passività. Così il nodo del processo nella favola di Edipo, che a un occhio mortale appare inestricabile, viene lentamente sciolto – e noi ci sentiamo pervadere dalla più profonda gioia umana per questa alternativa divina alla dialettica<sup>11</sup>. Ma se con questa spiegazione abbiamo reso giustizia al poeta, ci si può pur sempre chiedere se con ciò si sia interamente esaurito il contenuto del mito: e così possiamo constatare come l'intera concezione del poeta non sia per l'appunto altro che quell'immagine luminosa che la natura risanatrice<sup>12</sup> ci mette davanti agli occhi dopo che abbiamo gettato uno sguardo nell'abisso<sup>13</sup>. Edipo, l'assassino di suo padre, lo sposo di sua madre, Edipo, colui che ha sciolto l'enigma della Sfinge! Cosa ci dice l'arcana triade di queste azioni fatali? Esiste un'antichissima credenza popolare, in par-

*canti*) sull'effetto di liberazione prodotto dalla tragedia» (KGW, vol. II/3, pp. 8, 10, 13 [trad. it. cit., pp. 27, 28-29, 33].

<sup>10</sup> Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., p. 119: «Ma ciò che soprattutto caratterizza la tragedia di Sofocle è quella celeste serenità, quel ricreante soffio di vita e di gioventù che si spande fin sopra gli oggetti più terribili». Cfr. anche la definizione del piacere tragico a p. 59: «No, non è nella vista del patimento ch'è riposto il secreto del piacere della tragedia [...] è la speranza di cogliere, per mezzo dell'apparente irregolarità del corso degli avvenimenti, la misteriosa traccia di un ordine di cose più elevata che per avventura vi si svela».

<sup>11</sup> Nietzsche si riferisce a quanto diceva prima sulla «soluzione dialettica» del dramma precedente, l'*Edipo re*.

<sup>12</sup> Alla *vis naturae medicatrix* accenna anche A. SCHOPENHAUER, *Saggio sulle visioni di spiriti* cit., in *Parerga e Paralipomena* cit., vol. I, p. 321.

<sup>13</sup> Con questa immagine Nietzsche ci rivela che anche le due tragedie di Sofocle rientrano nella tensione strutturale tra fondo dionisiaco-tragico e superficie o proiezione apollinea di cui parlavamo all'inizio del capitolo.

ticolare persiana, secondo la quale un mago sapiente può nascere solo da un incesto<sup>14</sup>: cosa che, nel caso di Edipo che scioglie l'enigma e sposa sua madre, dobbiamo subito interpretare nel senso che là dove, con forze profetiche e magiche, viene rotto l'incantesimo che separa il presente e il futuro, la rigida legge dell'individuazione e in generale la vera e propria magia della natura, se ne deve ricercare la causa in un aberrante atto contro natura avvenuto in precedenza – come in quel caso l'incesto; altrimenti come si potrebbe forzare la natura a svelare i suoi segreti se non contrastandola fino a vincerla, vale a dire attraverso un comportamento innaturale? Questa conoscenza la vedo impressa in quella spaventosa triade nella sorte di Edipo: la stessa persona che scioglie l'enigma della natura – di quell'essere ibrido che è la Sfinge – deve essere anche quella che infrange le più sacre leggi della natura in quanto assassino del padre e sposo della madre. Sì, il mito sembra volerci sussurrare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un abominio contro natura, che colui il quale con il suo sapere fa precipitare la natura nell'abisso dell'annientamento deve sperimentare anche su di sé la disgregazione di questa. «La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente: la sapienza è un crimine contro la natura»<sup>15</sup>: queste sono le frasi tremende che ci grida il mito: ma il poeta ellenico sfiora come un raggio di sole la sublime e terribile colonna memnonica del mito<sup>16</sup> sino a che questo comincia d'improvviso a risuonare – con melodie sofoclee!

<sup>14</sup> Cfr. 7[11]: «Secondo Catullo (Westphal, 120) i Persiani credevano che dall'incesto nascesse un mago». Catullo, 90, vv. 3-4. Nietzsche si riferisce all'edizione di R. Westphal, Breslau 1867: «Nam Magus ex matre et gnato ginatur oportet, | si vera est Persarum impia religio».

<sup>15</sup> Probabile allusione alla frase con cui Tiresia cerca di respingere le insistenti domande di Edipo in *Edipo re*, vv. 316-17.

<sup>16</sup> Memnone, mitico re degli Etiopi, fu oggetto di due tragedie di Eschilo e di una di Sofocle andate perdute. Secondo la leggenda una delle colossali statue di arenaria che lo avrebbe rappresentato, rovinata da un terremoto, produceva un suono al sorgere del sole. Schopenhauer usa questa immagine per descrivere la vibrazione del cervello dei pensatori (*Supplementi* al libro I del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 772).

Alla gloria della passività vorrei adesso contrapporre la gloria dell'attività di cui è circonfuso il *Prometeo* di Eschilo<sup>17</sup>. Quello che intendeva dirci a questo proposito il pensatore Eschilo, ma che come poeta ci lascia solo presagire attraverso la sua immagine simbolica, ce lo ha saputo svelare il giovane Goethe negli accenti temerari del suo *Prometeo*:

Qui siedo, plasmò uomini  
a mia immagine,  
una stirpe che mi sia uguale,  
per soffrire, per piangere,  
per godere e per gioire,  
e non curarsi di te,  
come me!

L'uomo che si eleva alla dimensione titanica, si conquista da solo la propria civiltà e costringe gli dèi ad allinearsi con lui<sup>18</sup> perché nella saggezza che gli è propria tiene in pugno l'esistenza e i suoi limiti. La cosa più mirabile in questa poesia su *Prometeo* che, nel suo primo intendimento, rappresenta un vero e proprio inno dell'irreligiosità<sup>19</sup>, è però la profonda aspirazione eschilea alla *giustizia*: la smisurata sofferenza del «singolo» temerario da una parte, e il divino sgomento, anzi il presentimento di un crepuscolo degli dèi<sup>20</sup> dall'altra, quei due mondi di

<sup>17</sup> La prima edizione della *Nascita della tragedia* aveva sul frontespizio un'immagine di Leopold Rau raffigurante *Prometeo* liberato dalle catene, che con un piede schiaccia l'aquila colpita da Eracle. Come si vedrà nel capitolo x, per Nietzsche doveva rappresentare la forza erculeica della musica che libera *Prometeo* dai suoi avvoltoi.

<sup>18</sup> Nel *Prometeo incatenato*, *Prometeo* spiega al coro delle Oceanine che Zeus, il signore dei beati, avrà bisogno di lui, ma che prima dovrà scioglierlo dalle sue catene e riparare l'offesa (vv. 167 sgg.).

<sup>19</sup> Così infatti venne considerato allorché, pubblicato da Jacobi all'insaputa di Goethe nel 1785 nel suo scritto *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, scatenò la cosiddetta disputa sullo spinozismo (che allora equivaleva all'accusa di ateismo) di Lessing, il quale aveva dichiarato a Jacobi di riconoscersi nel punto di vista dell'inno goethiano. Al riguardo cfr. la nota di G. BAIONI in J. W. GOETHE, *Inni*, Einaudi, Torino 1967, pp. 114 sgg.

<sup>20</sup> Cfr. 1[59]: «L'epoca di Euripide è quella del crepuscolo degli dèi: egli ne ha la sensazione». In questa espressione è evidente l'allusione a Wagner, confermata anche dalla successiva immagine (nel capitolo x) di Zeus spaven-

sofferenza che hanno il potere di costringere alla conciliazione, all'unione metafisica – tutto questo richiama potentemente il perno e il principio fondamentale della concezione del mondo eschilea, che vede la Moira troneggiare come giustizia eterna sugli uomini e gli dèi. Di fronte alla sorprendente audacia con cui Eschilo pone il mondo olimpico sulla propria bilancia della giustizia, dovremmo rammentarci che il Greco, con la profondità del suo sentire, trovava nei suoi misteri una base estremamente solida del pensiero metafisico e che pertanto poteva scaricare sugli dèi olimpici tutti i suoi accessi di scetticismo<sup>21</sup>. In particolare l'artista greco provava nei confronti di queste divinità un sentimento oscuro di reciproca dipendenza: questo sentimento trova una forma simbolica proprio nel *Prometeo* di Eschilo. L'artista titanico trovava in sé la caparbia convinzione di potere creare degli uomini o, per lo meno, di poter annientare gli dèi olimpici: e questo proprio in virtù della sua superiore sapienza, che egli era naturalmente costretto a espiare con un'eterna sofferenza. Questo superbo «potere» del grande genio<sup>22</sup>, per il quale neppure la sofferenza eterna è un prezzo troppo alto, il ruvido orgoglio dell'*artista* – questo è l'oggetto e l'anima della poesia eschilea, mentre Sofocle nel suo *Edipo* intona a guisa di preludio il canto di vittoria del *santo*. Ma neppure con l'interpretazione eschilea del mito riusciamo a misurarne tutta la spaventosa e mirabile profondità: piuttosto il piacere del divenire<sup>23</sup> che prova l'artista, la serenità della creazione artistica che sfida ogni

tato per la sua fine che ricorda Wotan, nella prima scena dell'atto III del *Sigfrido*, anch'egli angosciato per il cupo presentimento del crepuscolo degli dèi, insinuatosi come una spina nel suo cuore per le parole di Erda. Cfr. in particolare i vv. 1675-79 e 1696-700 nell'*Oro del Reno*.

<sup>21</sup> La sfida agli dèi e il loro deprezzamento nel *Prometeo* di Eschilo, raggiungerà poi il vertice dell'umana autocoscienza nell'inno di Goethe.

<sup>22</sup> Nietzsche ha presente lo sviluppo letterario del mito in Inghilterra e in Germania soprattutto nel periodo della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang*, in cui *Prometeo* incarna il demiurgo, il genio creatore che si sostituisce agli dèi.

<sup>23</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 789 sg.: «Se il piacere del divenire | è vicino alla gioia creatrice».

sventura non è che un'immagine luminosa di nubi e di cielo, che si rispecchia sul lago nero della malinconia<sup>24</sup>. La leggenda di Prometeo appartiene al patrimonio originario dell'intera comunità dei popoli ariani<sup>25</sup> e rappresenta un documento della loro attitudine alla profondità tragica, anzi non dovrebbe sembrare inverosimile che questo mito abbia per l'indole ariana<sup>26</sup> il medesimo significato distintivo che ha il mito del peccato originale per quella semitica e che tra i due miti esista un grado di parentela<sup>27</sup> come quello tra fratello e sorella. Presupposto di quel mito di Prometeo è il valore smisurato che un'umanità ingenua attribuisce al fuoco in quanto vero palladio di ogni civiltà in ascesa: ma che l'uomo possa disporre a suo talento del fuoco, invece di accoglierlo soltanto come un dono del cielo, sia che si tratti di un fulmine incendiario o degli effetti del sole rovente, parve a quei primi uomini contemplativi un sacrilegio, come un furto<sup>28</sup> ai danni della natura divina. E così il primo problema filosofico

<sup>24</sup> Cfr. la poesia di Goethe citata nel capitolo sul genio (*Supplementi* al libro III del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 1239) di Schopenhauer: «La poesia delicata come l'arcobaleno, l si stende solo su uno sfondo scuro; l per questo allo spirito della poesia l s'addice l'elemento della malinconia» (J. W. GOETHE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1989, p. 837).

<sup>25</sup> Sugli aspetti antisemiti di questa fase del pensiero di Nietzsche cfr. P. PÜTZ, *Nietzsche und der Antisemitismus* cit., pp. 295-304. Pütz rileva che nella *Nascita della tragedia* «l'antica teodicea si è trasformata in un'antropodicea titanica»; mette a confronto le teorie di Nietzsche con quelle dei suoi maestri antisemiti, Schopenhauer e Wagner; analizza il *topos* Atene contro Gerusalemme e, soprattutto, l'apostasia nietzscheana da questa concezione prometeica antisemita dopo la rottura con Wagner.

<sup>26</sup> È un motivo che ricorre in J. A. GOBINEAU, *Essai sur l'inegalité des races humaines* (1853-55).

<sup>27</sup> Cfr. R. W. EMERSON, *Geschichte, in Versuche (Essays)*, Hannover 1858, p. 23 (BN): «Prometeo è il Gesù dell'antica mitologia. È l'amico degli uomini che si pone tra l'ingiusta "giustizia" del padre eterno e la stirpe umana, pronto a prendere su di sé la colpa di questa».

<sup>28</sup> Anche nella tetralogia wagneriana è un furto, il furto dell'Oro, che innesca tutte le vicende del dramma. E anche nel Wagner preschopenhaueriano la colpa era comunque legata all'individuazione. Quanto Nietzsche avesse presente il parallelismo, già attestato dalla parola *Götterdämmerung*, tra il Prometeo di Eschilo e la tetralogia, lo suggerisce la sua descrizione di Wotan in *Richard Wagner a Bayreuth*: «Nell'Anello del Nibelungo l'eroe tragico è un dio il cui animo è assetato di potere e che [...] si lega con patti, perde la sua libertà e viene implicato nella maledizione che pesa sul potere [...] lo prende

pone fin da subito tra uomo e dio un penoso e insanabile contrasto, sospingendolo come un masso roccioso all'ingresso di ogni civiltà. I beni più alti che le è dato di raggiungere, l'umanità può conquistarseli solo mediante un crimine, e deve quindi accettarne le conseguenze, ovvero l'intera ondata di sofferenze e affanni con cui i celesti offesi sono costretti a tormentare il genere umano che aspira nobilmente a elevarsi: un pensiero aspro, che per la dignità che conferisce al crimine si pone stranamente in contrasto con il mito semitico della caduta nel peccato originale<sup>29</sup>, nel quale la curiosità, l'allettamento bugiardo, la disponibilità a farsi sedurre, la libidine, in breve una serie di inclinazioni essenzialmente femminili sono state considerate come l'origine del male. Ciò che caratterizza la rappresentazione ariana è l'idea elevata del peccato attivo in quanto virtù propriamente prometeica: con questo abbiamo trovato al contempo il fondamento etico della tragedia pessimistica in quanto *giustificazione* del male umano, vale a dire della colpa umana così come della sofferenza che ne deriva. La sventura nell'essenza delle cose – che l'ariano contemplativo non tende a negare con sottili argomentazioni –, la contraddizione nel cuore del mondo gli si rivela come un compenetrarsi di mondi diversi, ad esempio di uno divino e di uno umano, ciascuno dei quali, in quanto individuo, appare giustificato, mentre come singolo accanto a un altro deve soffrire per la propria individuazione. Nello slancio eroico del singolo verso l'universale, nel tentativo di oltrepassare il cer-

la paura della fine e del tramonto di tutti gli dèi e così anche la disperazione di dover assistere impotente a questa fine» (*Opere*, vol. IV/1, p. 79). Naturalmente la situazione nel *Prometeo* è ben diversa dalla fine della dinastia nella *Götterdämmerung* wagneriana: Prometeo sa che se Zeus sposasse Teti, di cui è innamorato, nascerebbe un figlio che minaccerebbe il suo potere e costituirebbe un ostacolo per il nuovo ordine.

<sup>29</sup> L'espressione tedesca che designa il «peccato originale» (*Sündenfall*) è composta dalla parola «caduta» e dal sostantivo *Sünde*, che è di genere femminile e pertanto viene contrapposto al maschile *Frevel* («crimine»). Di qui la schematica antitesi, anche sul piano lessicale, tra passivo e attivo, femminile e maschile.

chio magico dell'individuazione perché vuole essere lui stesso l'*unica* essenza universale, deve sopportare su di sé il contrasto originario nascosto nelle cose<sup>30</sup>, vale a dire commette un crimine e soffre. Così il crimine viene inteso dagli ariani come essere maschile, mentre il peccato viene visto dai semiti come una donna, allo stesso modo che il crimine originale viene perpetrato dall'uomo e il peccato originale dalla donna. Non per nulla recita il coro delle streghe:

Non stiamo troppo a sottillizzare:  
per quanto lesta possa andare,  
con mille passi ci arriva la donna,  
e l'uomo invece d'un balzo solo<sup>31</sup>.

Chi riesca a comprendere quel nucleo più nascosto della leggenda di Prometeo – ossia la necessità del crimine che si impone all'individuo nella sua tensione titanica – deve sentire al contempo quanto di non-apollineo vi sia in questa rappresentazione pessimistica; dato che Apollo intende acquietare i singoli esseri proprio tracciando tra di loro delle linee di confine e additandole di continuo come le più sacre leggi universali attraverso l'esortazione alla conoscenza di sé e alla misura. Ma affinché la forma in questa tendenza apollinea non si fissasse nell'algida rigidità egizia, affinché nello sforzo di prescrivere a ogni singola onda il suo corso e la sua estensione non si estinguesse il movimento di tutto il lago, di quando in quando l'alta marea del dionisiaco veniva di nuovo a distruggere tutti quei piccoli cerchi nei quali la «volontà» unilateralmente apollinea tentava di confinare la greccità. L'improvvisa marea montante del dionisiaco<sup>32</sup> si carica allora sul dorso le piccole creste dell'onda

<sup>30</sup> Cfr. 7[83]: «Prometeo – uno dei Titani che ha dilaniato Dioniso, e perciò soffre in eterno come le sue creature e, contro Zeus, presente l'avvento di una religione universale [...]».

<sup>31</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 3982 sgg.

<sup>32</sup> Come rileva B. von Reibnitz, l'immagine richiama il motivo centrale dell'inno goethiano *Canto a Maometto* (1772-73), ispirato all'ode oraziana su Pindaro, IV, 2.

degli individui così come il fratello di Prometeo, il titano Atlante si carica sulle spalle la terra. Questa spinta titanica a diventare per così dire l'Atlante di tutti i singoli caricandoseli sulle larghe spalle e portandoli sempre più in alto, sempre più lontano, è quello che hanno in comune il prometeico e il dionisiaco. Il Prometeo eschileo è da questo punto di vista una maschera di Dioniso, mentre, nella profonda aspirazione alla giustizia cui accennavamo prima, Eschilo rivela, a chi sappia scorgerla, la sua discendenza paterna da Apollo, il dio dell'individuazione e dei limiti imposti dalla giustizia. E così la duplice natura del Prometeo di Eschilo, al tempo stesso dionisiaca e apollinea, può essere espressa in una formula concettuale come segue: «Tutto quello che esiste è giusto e ingiusto e, in ambedue i casi, egualmente giustificato».

Questo è il tuo mondo! Questo è quel che si dice un mondo<sup>33</sup>!

<sup>33</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, v. 409. Si tratta della dolente esclamazione che chiude la scena di Faust nel suo studio polveroso, scena a cui Nietzsche e Rohde alludono spesso nelle loro lettere. La frase che nel *Faust* esprimeva l'amarezza del protagonista, esalta qui in tono ammirato la concezione greca del tragico.

Appare inoppugnabile la tradizione<sup>1</sup> secondo cui la tragedia greca nella sua forma piú antica aveva come oggetto unicamente i dolori di Dioniso e che per lungo tempo l'unico eroe presente in scena era proprio Dioniso. Ma si può affermare con altrettanta sicurezza che fino a Euripide Dioniso non ha mai cessato di essere l'eroe tragico e che tutte le famose figure della scena greca, Prometeo, Edipo e via dicendo non sono che maschere di quell'eroe originario Dioniso<sup>2</sup>. Che dietro a tutte quelle maschere si celi una divinità è la ragione fondamentale della tipica «idealità», tanto spesso ammirata, di quelle famose figure. Qualcuno, non so chi, ha affermato che tutti gli individui in quanto individui sono comici e pertanto non tragici<sup>3</sup>: dal che si potrebbe dedurre che i Greci non *potevano* in genere sopportare degli individui sulla scena tragica. In realtà sembra davvero che fosse questo il loro modo di sentire: come del resto la distinzione e la diversa valutazione platonica dell'«idea» in contrapposizione all'«idolo»<sup>4</sup> e alla copia appare profondamen-

<sup>1</sup> ERODOTO, *Storie*, V, 67.

<sup>2</sup> È uno dei passaggi che furono oggetto dell'attacco di Wilamowitz. Cfr. il paragrafo 14 dell'*Introduzione*, pp. LXXIV sgg.

<sup>3</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, libro IV, par. 58, p. 455: «La vita di ciascuno di noi, considerata nel suo insieme [...] è sempre una vera e propria tragedia; ma, esaminata nei particolari, assume il carattere di una commedia».

<sup>4</sup> Platone distingue tra idea e sua riproduzione (εἰδολον: effigie, immagine astratta, simulacro). Nell'allegoria della caverna εἰδολα sono le immagini degli uomini e delle cose riflesse nell'acqua (*Repubblica*, VII, 516). Schopenhauer, nel par. 31 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, asserisce che l'idea platonica è «strettamente affine» alla cosa in sé di Kant; per descrive-

te radicata nella natura ellenica. Ma volendo ricorrere alla terminologia platonica, si potrebbe parlare piú o meno come segue delle figure tragiche della scena ellenica: Dioniso, l'unico davvero reale, appare sotto molteplici figure<sup>5</sup>, con la maschera<sup>6</sup> di un eroe che sta lottando e che resta per così dire impigliato nelle maglie della volontà individuale. Il dio che appare assomiglia, per il modo in cui ora parla e agisce, a un individuo che erra, che si impegna, che soffre: e il fatto che generalmente *appaia* con questa precisione e chiarezza epica è l'effetto di Apollo, interprete dei sogni, il quale con quella apparizione simbolica spiega al coro il suo stato dionisiaco. Ma in realtà quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri<sup>7</sup>, quel dio che sperimenta su di sé la sofferenza dell'individuazione e del quale miti sorprendenti raccontano come da bambino venisse smembrato dai Titani e in questo stato fosse poi venerato come Zagreo: con questo si vuole indicare che lo smembramento, la *sofferenza* dionisiaca vera e propria, equivale a una metamorfosi in

re l'uomo vincolato alla percezione ricorre all'allegoria della caverna platonica, in cui l'uomo prigioniero vedrebbe solo le ombre «delle idee eterne». Nel par. 15, richiamandosi al *simulacrum et reflectio* di Bacone, definiva la filosofia come «rispecchiamento del mondo in concetti astratti» o «astratta riproduzione [*Abbild*] del mondo». Invece l'idea platonica, cui il genio può accedere mediante l'intuizione, è l'oggetto dell'opera d'arte (libro III). Nei *Supplementi* al libro III (par. 34, p. 1271) ribadisce che il fine dell'arte è quello «di facilitare la conoscenza delle idee (in senso platonico)». E chiarisce: «Non è perciò mai autentica l'opera d'arte, la cui concezione è derivata soltanto da puri concetti».

<sup>5</sup> Dioniso sofferente è dunque l'idea platonica, la cosa in sé, mentre gli eroi sulla scena sono i fenomeni.

<sup>6</sup> In una variante di questo passo la maschera tragica è definita, in termini platonici «effigie [*Abbild*] comune», e quindi «immagine riflessa» di due idee, quindi qualcosa di intermedio tra una realtà empirica e una ideale, «la sola reale in senso platonico» (*Opere*, vol. III/1, p. 512).

<sup>7</sup> Si tratta dell'antico mito orfico di Dioniso Iacco bambino, fatto a pezzi dai Titani e venerato in questo stato come Zagreo, mito che sembra alludere all'unità frantumata nell'individuazione, al mondo lacerato degli individui. L'importanza dei rituali misterici per la tragedia era già stata rilevata da Karl Otfried Müller e da Julius Leopold Klein. Tali rituali erano stati anche oggetto degli studi mitologici di Creuzer, che si richiamava in particolare al *Protrepticus* di Clemente Alessandrino (II, 17,2-18,2) e alle *Dionisiache* (IV, 174 sgg.) di Nonno. Cfr. il paragrafo 8 dell'*Introduzione*.

aria, acqua, terra e fuoco<sup>8</sup>, e che quindi dovremmo considerare lo stato dell'individuazione come la fonte e la causa originaria di ogni sofferenza, come qualcosa di per sé riprovevole. Dal sorriso di questo Dioniso sono nati gli dèi olimpici, dalle sue lacrime gli uomini<sup>9</sup>. In quell'esistenza come dio fatto a pezzi, Dioniso rivela la natura duplice di un demone crudele e selvaggio e di un mite e indulgente sovrano<sup>10</sup>. La speranza degli epopti si indirizzava però a una rinascita di Dioniso, che adesso, presaghi, dobbiamo intendere come la fine dell'individuazione: per celebrare l'avvicinarsi di questo terzo Dioniso risuonò con veemenza il canto di giubilo degli epopti. E solo questa speranza rischiarò con un raggio di letizia il volto del mondo dilacerato, spezzettato in individui: come il mito ci mostra attraverso l'immagine di Demetra sprofondata nel suo lutto eterno, la quale prova ancora un sentimento di *letizia* quando le dicono che può generare Dioniso *ancora una volta*<sup>11</sup>. Nelle concezioni che abbiamo qui riportato troviamo già riunite insieme tutte le componenti di una visione del mondo profonda e pes-

<sup>8</sup> Cfr. 7[123] (paragrafo 15 di *Origine e scopo della tragedia*): «Il mito aggiunge che tale dilaniamento, la vera *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra, pietra, piante e animali». La frase è una parafrasi di un passo di PLUTARCO, *Sulla E di Delfi* (388f-389a) ed è riportata anche in Creuzer. Ma, come osserva B. von Reibnitz, nella *Nascita della tragedia* Nietzsche opta per i quattro elementi della dottrina di Empedocle (fr. 17-18 DK).

<sup>9</sup> Cfr. invece 7[123]: «Dal sorriso di Phanes sono stati creati gli dèi olimpici, e dalle sue lacrime gli uomini». Si tratta della parafrasi di un frammento di una poesia orfica (fr. 354 in O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin 1922), riportata in K. O. MÜLLER, *Griechische Literaturgeschichte* cit., vol. I, p. 426.

<sup>10</sup> Cfr. 7[61], in cui Nietzsche cita un passo di Plutarco nel quale si dice che Temistocle sacrifica tre giovinetti a Zagreo, «mangiatore di carne e crudele» prima della battaglia di Salamina (PLUTARCO, *Vita di Temistocle*, 13). Nella *Vita di Antonio*, 24 si accenna anche alla natura mite di Dioniso. Questa natura doppia del dio, insieme creatore e distruttore, forza insieme civilizzatrice e sovvertitrice, riaffiora in diversi carmi di Orazio; nella poesia di Hölderlin, da una parte diventa un mito di fondazione, dall'altra si lega alle istanze rivoluzionarie.

<sup>11</sup> La terza nascita di Dioniso a opera di Demetra che ne avrebbe raccolto e ricomposto le membra è narrata da DIODORO, *Biblioteca storica*, III, 62, 6 e 62,8. Cfr. O. KERN, *Orphicorum Fragmenta* cit., fr. 301, p. 316.

simistica e al contempo *la dottrina misterica della tragedia*: la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto quello che esiste, l'individuazione considerata come la causa prima del male<sup>12</sup>, l'arte come gioiosa speranza che si possa rompere l'incantesimo dell'individuazione e come presentimento di un'unità ristabilita.

Abbiamo accennato prima al fatto che l'epos omerico è il poema della cultura<sup>13</sup> olimpica, che ha intonato il proprio canto di vittoria sul terrore per la battaglia contro i Titani. Ora, sotto l'influsso prepotente della poesia tragica, i miti omerici rinascono in forme nuove e in questa metempsicosi rivelano che nel frattempo anche la cultura olimpica è stata sopraffatta da una concezione del mondo ancora più profonda. Il titano Prometeo ha annunciato con caparbia fierezza al suo torturatore olimpico che un giorno il suo potere sarebbe stato minacciato da un estremo pericolo<sup>14</sup> se questi al momento opportuno non si fosse alleato con lui. In Eschilo noi possiamo riconoscere l'alleanza con il Titano di uno Zeus spaventato, angosciato per la sua fine. E così la precedente età dei Titani viene recuperata in un secondo momento dal Tartaro e ricondotta alla luce<sup>15</sup>. La filosofia della natura sel-

<sup>12</sup> Nella *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, Nietzsche stabilisce un ponte tra Anassimandro e Schopenhauer. L'enigmatica e «lapidaria» sentenza di Anassimandro («Onde le cose trovano la loro nascita, colà devono altresì perire, secondo la necessità: esse infatti devono pagare il fio ed essere condannate per le loro ingiustizie, conformemente all'ordine del tempo») viene interpretata da Nietzsche sulla base di un passo dei *Parerga* di Schopenhauer (vol. II, cap. XII, *Aggiunte alla dottrina del dolore*): «Noi espiamo la nostra nascita, in primo luogo con la vita, e in secondo luogo con la morte» (F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. III/2, p. 286). È proprio questa tensione al ricongiungimento e alla fusione con la divinità e quindi con il tutto che appare adombrata dalle correnti orfiche della religione greca. Su questo cfr. 7[61]: «L'individuazione è il *martirio* del dio - nessun iniziato si trattiata più. L'esistenza empirica è un qualcosa che non dovrebbe essere».

<sup>13</sup> B. von Reibnitz intende il termine come «visione del mondo».

<sup>14</sup> «Oh, lo so bene che Zeus è duro e ha con sé la giustizia, eppure diventerà morbido, quando avrà ricevuto quella ferita, calmerà l'indole inflessibile, cercherà con me armonia e amicizia» (ESCHILO, *Prometeo incatenato*, vv. 186-92). Cfr. *supra*, nota 28 a p. 94.

<sup>15</sup> Cfr. il capitolo IX. Qui Nietzsche sembra anche accennare al tema del *Prometeo liberato*, in cui il coro è formato dai Titani liberati dal Tartaro.

vaggia e nuda contempla con lo sguardo senza veli della verità i miti del mondo omerico mentre trascorrono danzando davanti a lei: essi impallidiscono, tremano di fronte all'occhio lampeggiante di questa dea – fino a che il pugno ferreo dell'artista dionisiaco<sup>16</sup> non li obbliga a servire la nuova divinità. La verità dionisiaca assume l'intero reame del mito come espressione simbolica della propria conoscenza esprimendola in parte nel culto pubblico della tragedia, in parte nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei misteri, ma sempre sotto l'antico velo del mito. Che forza era mai quella che liberò Prometeo dai suoi avvoltoi trasformando il mito in un veicolo di saggezza dionisiaca? Era la forza erculeo della musica: che, dopo essere pervenuta alla sua suprema manifestazione nella tragedia, riesce a interpretare il mito conferendogli un significato nuovo e profondissimo<sup>17</sup>; ed è quello che già prima abbiamo caratterizzato come l'effetto più potente della musica. Dato che è destino di ogni mito quello di insinuarsi a poco a poco nelle strettoie di una pretesa realtà storica e di venire trattato da una qualche epoca posteriore come un evento eccezionale con pretese storiche: e i Greci erano già sulla buona strada per imporre con sottile arbitrio un diverso sigillo a tutto il loro sogno giovanile del mito, trasformandolo in un racconto storico-pragmatico della loro gioventù. Perché questo è il modo in cui sogliono spegnersi le religioni: quando i presupposti mitici di una religione, sotto lo sguardo severo e razionale di un dogmatismo ortodosso, vengono ridotti a sistema come somma chiusa di avvenimenti sto-

<sup>16</sup> Eschilo, che si dice fosse nato a Eleusi e fosse legato ai misteri Eleusini. Il contenuto della trilogia eschilea su Prometeo, che riscatta e riporta alla luce i Titani sconfitti dagli dèi olimpici, sembra illustrare in forma simbolica il riscatto stesso del mito nella tragedia attica. La filosofia dionisiaca attraverso Eschilo costringe i miti omerici al suo servizio. La vittoria delle divinità ctonie, Dioniso e i Titani, viene legata «alla forza erculeo» della musica, che diventa veicolo di sapienza dionisiaca. Il tutto prefigura la rinascita del mito attraverso la musica in Wagner.

<sup>17</sup> Per l'immagine del Prometeo sul frontespizio della *Nascita della tragedia* cfr. *La prefazione per Richard Wagner* a p. 21.

rici e si comincia a difendere ansiosamente la credibilità dei miti, e tuttavia a opporsi al fatto che continuino naturalmente a vivere e a prosperare; quando dunque si spegne il sentimento del mito e al suo posto subentra una religione con la pretesa di un fondamento storico<sup>18</sup>. Ed ecco che di questo mito agonizzante venne a impadronirsi il genio rinato della musica dionisiaca: e nelle sue mani tornò di nuovo a fiorire<sup>19</sup>, con colori che non aveva mai mostrato prima, con un profumo che risvegliava un sentimento nostalgico di un mondo metafisico. Dopo quest'ultima effusione di luce si spegne rapidamente, le sue foglie appassiscono e presto i beffardi Luciani dell'antichità<sup>20</sup> cercano di afferrare i fiori scoloriti e disfatti portati in giro da tutti i venti. Attraverso la tragedia il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva; si solleva ancora una volta come un eroe ferito, e tutta la sua forza in eccesso, insieme alla quiete piena di saggezza del morente, gli arde negli occhi in un'estrema, fulgida luce<sup>21</sup>.

Che cosa volevi, Euripide sacrilego, quando cercasti di costringere ancora una volta questo moribondo al tuo servizio? Morì sotto la violenza delle tue mani: e allora hai avuto bisogno di un mito fasullo, mascherato, che come la scimmia di Eracle<sup>22</sup> riusciva solo ad agghindarsi

<sup>18</sup> Nietzsche condivideva la critica alla teologia protestante e alla critica biblica del XIX secolo con il compagno d'armi e coinquilino di Basilea, il teologo Franz Overbeck, che nei suoi scritti aveva difeso il monachesimo e il cristianesimo primitivo e ravvisava la fine del cristianesimo storico nell'età moderna.

<sup>19</sup> Cfr. I[6]: «Morte della tragedia con L'Edipo a Colono [...] L'epoca di Sofocle è quella della dissoluzione. [...] Il ditirambo diventa il campo dove si esibisce il musicista specifico: ha luogo una seconda nascita artificiale del dramma musicale. Seconda fioritura».

<sup>20</sup> Luciano di Samosata, seguace della Seconda Sofistica, era famoso per i suoi dialoghi che parodiavano argutamente le figure della religione e del mito.

<sup>21</sup> In *Opera e dramma*, Wagner parla della trasfigurazione mediante la morte del morente che «commuove con l'ultimo raggio del suo splendore» (il termine *Leuchten* è lo stesso di Nietzsche) (cfr. R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, p. 36 [trad. it. cit., p. 196]).

<sup>22</sup> Espressione proverbiale greca. La ricorrenza in questo capoverso del motivo della contraffazione e della maschera preannuncia il prevalere di artifici esteriori che uccidono il mito e la musica.

con il fasto antico. E come per te il mito si era spento, allo stesso modo si spegneva anche il genio della musica: anche se cercavi avidamente di saccheggiare tutti i giardini della musica, sei riuscito solo a ottenere una musica contraffatta, mascherata. E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo ti ha abbandonato; scova pure tutte le passioni dal loro nascondiglio e confinale nel tuo cerchio magico, preparati pure una dialettica<sup>23</sup> da sofista affilandola e limandola per i discorsi dei tuoi eroi – anche i tuoi personaggi hanno solo passioni contraffatte e mascherate e recitano soltanto discorsi contraffatti e mascherati.

<sup>23</sup> Sulla dialettica socratica che «sconfigge il gusto aristocratico» e «depo-tenza l'intelletto dell'avversario». Cfr. *Crepuscolo degli idoli, Il problema di Socrate*, parr. 5-7.

La tragedia greca si è estinta in modo diverso da tutte le precedenti manifestazioni artistiche consorelle: morì suicida in seguito a un conflitto insanabile, dunque in modo tragico, mentre tutte le altre hanno incontrato in età avanzata la morte più bella e serena<sup>1</sup>. Se è davvero espressione di un felice stato di natura congedarsi dalla vita con una bella discendenza e senza tormenti, la fine di quei generi artistici più antichi ci rivela un tale felice stato di natura: affondano lentamente e con i loro sguardi morenti scorgono già la loro progenie più bella che alza la testa con atto di coraggio impaziente<sup>2</sup>. Invece la morte della tragedia greca lasciò dietro di sé un enorme vuoto, profondamente sentito ovunque; come una volta, ai tempi di Tiberio, alcuni naviganti greci udirono presso un'isola solitaria il grido che li scosse nel profondo: «il grande Pan è morto»<sup>3</sup>: così ora il mondo

<sup>1</sup> Cfr. il passo cancellato da Nietzsche nel manoscritto per la stampa: «[...] se realmente la tragedia è nata da quella riunione del dionisiaco e dell'apollineo, anche la morte della tragedia si dovrà spiegare con la dissociazione di queste forze primordiali» (*Opere*, vol. III/1, p. 512).

<sup>2</sup> Cfr. 3[6]: «[...] Il vero segno di salute è la bella morte, l'eutanasia: e questa è la caratteristica delle arti e delle forme poetiche greche. E la morte del dramma musicale è terribile: non lascia nessuna nobile discendenza [...] Il compianto per quella perdita si trova nelle composizioni dei comici. Si litiga sul valore dei poeti [...] la poesia era perduta: la si cercava. Si inviavano nell'Adè gli epigoni affamati per andarvi a ricercare le briciole».

<sup>3</sup> PLUTARCO, *L'eclissi degli oracoli*, 17, 419b-e; *Opere morali*, 419 b-e. Nietzsche usa la stessa espressione nell'abbozzo di una tragedia su Empedocle (1870-72); cfr. 5[116]. L'episodio narrato da Plutarco, secondo cui l'annuncio fu udito da alcuni viaggiatori ai tempi di Tiberio, sembra indicare simbolicamente la fine del mondo pagano.

ellenico fu percorso da un suono dolente e lamento-  
so: «La tragedia è morta! La poesia stessa è andata per-  
duta insieme a lei! Via, via voi epigoni intristiti ed ema-  
ciati! Via nell'Ade, affinché laggiù possiate per una vol-  
ta saziarvi con le briciole dei maestri del passato!»<sup>4</sup>.

Ma allorché tornò comunque a fiorire un nuovo gene-  
re artistico che venerava la tragedia come sua antenata  
e maestra, ci si dovette accorgere con orrore che aveva  
sí i tratti di sua madre, ma che erano tratti deformati da  
una lunga agonia. Fu Euripide a combattere in questa lot-  
ta della tragedia con la morte<sup>5</sup>: quel genere d'arte tardi-  
vo che è conosciuto con il nome di *Commedia attica nuo-  
va*. In questa continuò a vivere la forma degenerare della  
tragedia, come monumento della sua fine oltremodo tra-  
vagliata e violenta.

In questo contesto è comprensibile l'attaccamento ap-  
passionato che provavano per Euripide i poeti della  
Commedia nuova; e di conseguenza non sorprende piú  
di tanto il desiderio manifestato da Filemone, il quale si  
sarebbe lasciato impiccare subito pur di visitare Euripi-  
de agli inferi, una volta che si fosse convinto che questi  
era ancora in possesso delle sue facoltà mentali<sup>6</sup>. Ma se  
con la massima concisione e senza la pretesa di dire con  
questo qualcosa di esauriente si vuole indicare che cosa

<sup>4</sup> Cfr. l'inizio di *Socrate e la tragedia*: «Con la morte del dramma musica-  
le greco si produsse invece un enorme vuoto [...] si disse che la poesia stessa  
era andata perduta e si inviarono con scherno nell'Ade gli intristiti, smagri-  
ti epigoni, affinché là si saziassero con le briciole dei maestri» (*Opere*, vol.  
III/2, p. 454).

<sup>5</sup> Nel suo *Corso di letteratura drammatica* cit., lezione X, pp. 130-31, A.  
W. Schlegel afferma che la storia della tragedia antica è terminata con Euri-  
pide, per quanto vi siano stati numerosi tragici posteriori le cui produzioni  
erano tuttavia qualcosa di estremamente «spento, non teatrale, insipido».  
«La forza creativa dei Greci era venuta meno al punto, che si dovevano ac-  
contentare di ripetere gli antichi capolavori».

<sup>6</sup> Poeta comico siracusano, fra i piú significativi rappresentanti della Com-  
media nuova. Il passo è uno degli *excerpta* di Nietzsche da A. W. SCHLEGEL,  
*Corso di letteratura drammatica* cit., lezione VIII, p. 108. Cfr. 1[91]. Nietz-  
sche però traduce arbitrariamente e ironicamente quello che nell'originale si-  
gnificava «se i morti avessero ancora delle percezioni» e con questo si attirò  
le critiche di Wilamowitz.

ha in comune Euripide con Menandro e Filemone e che  
cosa pareva loro tanto stimolante da imporsi come mo-  
dello, basta dire che Euripide è stato colui che ha por-  
tato lo spettatore sulla scena. Chi è stato in grado di ri-  
conoscere con che materia forgiassero i loro eroi i tragi-  
ci prometeici<sup>7</sup> prima di Euripide e quanto fosse lontana  
da loro l'intenzione di portare in scena la maschera fe-  
dele della realtà, vedrà anche chiaramente quanto la ten-  
denza di Euripide vada in tutt'altra direzione. Per ma-  
no sua l'uomo della vita quotidiana approdò dallo spa-  
zio degli spettatori sulla scena<sup>8</sup>; lo specchio<sup>9</sup>, in cui prima  
si riflettevano tratti grandi e ardimentosi, mostrava ora  
quella fedeltà puntigliosa che riproduce scrupolosa-  
mente anche le linee malriuscite della natura. Odisseo, il ti-  
pico Greco dell'arte antica, si ridusse nelle mani dei nuo-  
vi poeti alla figura del greco che da ora in poi si trova  
al centro dell'interesse drammatico come schiavo dome-  
stico bonariamente astuto. Quello che Euripide si attri-  
buisce come merito nelle *Rane* di Aristofane, e cioè di  
avere liberato l'arte tragica grazie ai suoi espedienti ca-  
salinghi dalla sua sfarzosa pinguedine<sup>10</sup>, ce lo lasciano  
percepire innanzitutto i suoi eroi tragici. Adesso lo spet-

<sup>7</sup> Il richiamo all'artista prometeico e demiurgico dei romantici, anche se  
riferito in primo luogo all'argilla, alla materia delle sue creazioni, sottolinea  
ancora una volta la distanza dall'arte come maschera realistica o statua di ce-  
ra, mera riproduzione del reale.

<sup>8</sup> Si vedano le parole con cui Euripide presenta la propria arte a Dioniso  
e a Eschilo nelle *Rane* di Aristofane: «Poi fin dall'inizio non lascio disoc-  
cupato nessuno: avevano uguale diritto di parola la donna, lo schiavo, il pa-  
drone, la ragazza, la vecchia». Eschilo: «E per questa temerarietà non meri-  
tavi la morte?» Euripide: «Per Apollo, il mio era un comportamento demo-  
cratico» (ARISTOFANE, *Le Rane*, vv. 948 sgg., Rizzoli, Milano 1996, p. 145).

<sup>9</sup> In una variante di questo passo, Nietzsche si riallaccia al precedente pa-  
ragone tra le maschere sulla scena e le effigi dell'idea platonica all'inizio del  
capitolo X: «e Platone seppe sentire con disprezzo, quanto fosse qui ricono-  
scibile la copia della copia, e non piú l'idea. Lo specchio» (*Opere*, vol. III/1,  
p. 512).

<sup>10</sup> Cfr. ARISTOFANE, *Le Rane*, vv. 937 sgg., p. 145: «Euripide: "Quando  
ho ricevuto da te l'arte, gonfia di pomposità e di parole pesanti, per prima  
cosa l'ho fatta dimagrire con versetti, giri di parole, bietola bianca, un decot-  
to spremuto dai libri; poi l'ho rinforzata con le monodie [...]"» [trad. it. cit.,  
p. 145].

tatore vedeva e ascoltava sostanzialmente un suo sosia sulla scena euripidea, compiacendosi del fatto che sapesse parlare così bene. Ma non ci si limitava a questo compiacimento: si imparò persino a parlare attraverso Euripide, e proprio di questo egli mena vanto misurandosi con Eschilo: di come con lui il popolo avesse imparato a osservare, a negoziare e a trarre conclusioni a regola d'arte e con le più scaltre sofisticherie<sup>11</sup>. Con questa radicale trasformazione del linguaggio pubblico ha reso nel complesso possibile la Commedia nuova. Dato che da quel momento in poi non fu più un segreto in qual modo e con quali sentenze si potesse rappresentare sulla scena la vita quotidiana. Prese ora la parola la mediocrità borghese, sulla quale Euripide aveva fondato tutte le sue speranze politiche, mentre fino ad allora a conferire l'impronta linguistica erano stati il semidio nella tragedia e il satiro ebbro, per metà uomo, nella commedia. E così l'Euripide di Aristofane ascrive a suo vanto il fatto di aver portato in scena la vita e l'agire comune, consueto, quotidiano, su cui ciascuno era in grado di formulare un giudizio. Se ora l'intera massa si metteva a filosofare, amministrava le sue terre e i suoi beni e conduceva i suoi processi con insolita perizia, questo avveniva per merito suo ed era frutto della saggezza che egli aveva inoculato nel popolo<sup>12</sup>.

Era a una massa così preparata e illuminata<sup>13</sup> che si poteva rivolgere ora la commedia, di cui Euripide è di-

<sup>11</sup> *Ibid.*: «Euripide "Poi ho insegnato a tutti a parlare [...] Ad applicare regole sottili, a misurare le parole con la squadra, riflettere, osservare, capire, rivoltare le cose [...]» [trad. it. cit., pp. 146-47].

<sup>12</sup> *Ibid.*: «Euripide "Io ho inculcato in loro questi pensieri, mettendo nell'arte l'analisi e il ragionamento; ora su tutto riflettono e distinguono, amministrano la loro casa meglio di prima e non fanno che chiedere: Com'è? Dov'è? Chi l'ha preso?"» [trad. it. cit., p. 149].

<sup>13</sup> Si noti l'uso del termine «massa» (*Masse*), consapevolmente contrapposto al wagneriano *Volk*, che il mito rende omogeneo. Nell'*Opera d'arte dell'avvenire*, Wagner si rivolgeva contro coloro che si proponevano di istruire il popolo, invece di imparare da questo (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, pp. 52 sgg.). E nella *Comunicazione ai miei amici (Mitteilung an meine Freunde)* afferma che dopo la rappresentazione dell'*Olandese volante*

ventato in certo qual modo il corifeo; solo che questa volta il coro degli spettatori doveva essere addestrato. Non appena questo ebbe imparato a cantare con cadenze euripidee, ecco che si impose quel genere di spettacolo simile a un gioco di scacchi che era la Commedia nuova, con il suo continuo trionfo dell'astuzia e della furberia. Ma Euripide – il corifeo – continuò a essere incessantemente esaltato: ci si sarebbe persino tolti la vita pur di imparare ancora qualcosa da lui, se non si fosse saputo che i poeti tragici erano morti tanto quanto lo era la tragedia. Ma con essa il Greco aveva perduto la fede nella propria immortalità, non solo la fede in un passato ideale, ma anche quella in un futuro ideale. Anche per l'ellenismo declinante vale il detto del noto epitaffio «da vecchio frivolo e lunatico»<sup>14</sup>. L'attimo, il motto arguto, la leggerezza, il capriccio sono le sue divinità supreme; il quinto stato<sup>15</sup>, quello degli schiavi prende adesso, almeno nel modo di pensare, il sopravvento: e se ora si può parlare ancora di «serenità greca», è la serenità dello schiavo che non è in grado di assumersi una grave responsabilità, di aspirare a qualcosa di grande e non trova niente nel passato e nel futuro che riesca ad apprezzare più del presente. Fu quest'apparente «serenità greca» che fece tanto indignare le profonde e terribili nature dei primi quattro secoli del cristianesimo<sup>16</sup>: a loro que-

si era risolto a non rivolgersi più al «pubblico», a una «massa estranea», ma solo a singoli individui che sentiva emotivamente vicini (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, pp. 282-83).

<sup>14</sup> J. W. GOETHE, *Epitaffio*, in *Tutte le poesie* cit., p. 897.

<sup>15</sup> Usata in luogo della denominazione ottocentesca «quarto stato» e contrapposta alla coscienza aristocratica del periodo arcaico. In questo paragrafo sono diversi gli strali che Nietzsche, appoggiandosi al fatto che Euripide nelle *Rane* di Aristofane definisce il proprio comportamento «democratico», lancia indirettamente contro «le masse illuminate» (cfr. p. 109 e nota 13) e i loro rappresentanti liberali e socialdemocratici nel XIX secolo.

<sup>16</sup> Sia per Nietzsche, sia per Overbeck e Schopenhauer il cristianesimo di questi secoli prima di Costantino era caratterizzato da un profondo e cupo pessimismo e da una negazione del mondo. Al riguardo cfr. A. U. SOMMER, *Der Geist der Historie und das Ende des Christentums*, Akademie Verlag, Berlin 1997, p. 83.

sta fuga femminile di fronte a ciò che è grave e pauroso, questo sapersi vilmente accontentare del facile godimento sembrava non soltanto spregevole, ma addirittura l'atteggiamento anticristiano per antonomasia. E si deve alla loro influenza se la concezione dell'antichità greca, che continuò a vivere attraverso i secoli, mantenne con una pertinacia quasi insuperabile quella tonalità rosea della serenità<sup>17</sup> – come se non fosse mai esistito un VI secolo con la sua nascita della tragedia, i suoi misteri, i suoi Pitagora<sup>18</sup> ed Eraclito, anzi come se non avessimo affatto i capolavori della grande epoca che pure, presi singolarmente, sul terreno di un tale piacere per l'esistenza e di una serenità così senile e da schiavi apparirebbero inesplicabili, mentre lasciano intravedere, come fondamento della loro esistenza, una visione del mondo completamente diversa.

Quanto abbiamo affermato da ultimo, e cioè che Euripide ha portato in scena lo spettatore allo scopo di renderlo per la prima volta realmente capace di esprimere un giudizio sul dramma, può destare l'impressione che l'arte tragica più antica non sia mai riuscita a superare un fondamentale rapporto squilibrato con lo spettatore: e si potrebbe essere tentati di apprezzare come un progresso rispetto a Sofocle la tendenza radicata in Euripide a raggiungere un rapporto di consonanza tra opera d'arte e pubblico. D'altra parte «pubblico» è soltanto una parola e non è affatto una grandezza invariabile e costante. Per quale motivo l'artista dovrebbe sentirsi obbligato a conformarsi a un potere che trae la sua forza solo dal numero? E, se per il suo talento e le sue intenzioni si sente superiore a ogni singolo spettatore, come potrebbe avere una maggiore considerazione per l'e-

<sup>17</sup> Cfr. *Opere*, vol. III/1, p. 512 la variante del testo: «quel funesto vapore della montagna di Venere e quell'immagine che probabilmente conteneva un'allusione alla leggenda del Tannhäuser».

<sup>18</sup> Nel manoscritto per la stampa, invece di Pitagora, Nietzsche aveva scritto «Empedocle». Su Pitagora cfr. 3[46]: «L'essenza della musica come essenza del mondo – la visione pitagorica.[...]».

spressione collettiva di tutte queste capacità a lui inferiori, che non per il singolo spettatore che abbia doti relativamente superiori a tutti gli altri? In realtà non c'è nessun artista greco che abbia trattato nel corso della sua lunga esistenza il suo pubblico con maggior audacia e autocompiacimento di Euripide: lui, che persino quando la massa si gettava ai suoi piedi, con sublime ostinazione respingeva schiaffeggiandola pubblicamente la sua stessa tendenza, quella tendenza con la quale aveva soggiogato la folla. Se questo genio avesse avuto il benché minimo rispetto per il pandemonio del pubblico, sarebbe stramazzone sotto i colpi di clava dei suoi insuccessi ben prima di arrivare a metà del suo percorso artistico. Questa considerazione fa capire come, quando abbiamo affermato che Euripide ha portato in scena lo spettatore per renderlo realmente capace di esprimere un giudizio, si trattasse di una formulazione solo provvisoria, mentre, per comprendere la sua tendenza, dobbiamo cercare una spiegazione più profonda. Al contrario è di certo noto a tutti come Eschilo e Sofocle abbiano goduto pienamente, per tutta la loro vita e anche ben oltre, del favore popolare, e come dunque nel caso di questi predecessori di Euripide non si possa affatto parlare di un rapporto squilibrato tra opera d'arte e pubblico. Cosa spinse con tanta veemenza l'artista così ricco di talento e infaticabile nella creazione facendolo uscire dal sentiero su cui splendeva il sole dei più grandi nomi di poeti e il cielo senza nubi del favore popolare? Quale singolare riguardo per lo spettatore lo spinse contro lo spettatore? Come poté per una eccessiva considerazione del suo pubblico – non tenerlo in alcuna considerazione?

Come poeta Euripide si sentiva sì ben al di sopra della massa – questa è la soluzione dell'indovinello appena proposto – ma non al di sopra di due dei suoi spettatori: quella massa la portò sulla scena, mentre entrambi gli spettatori li venerò come gli unici giudici competenti e maestri di tutta la sua arte: seguendo i loro suggerimenti e avvertimenti trasferì nell'animo dei suoi personaggi

sulla scena l'intero mondo di sentimenti, di passioni e di esperienze che sinora in ogni rappresentazione solenne aveva preso posto come coro invisibile tra i banchi degli spettatori; cedette alle loro richieste allorché cercò per questi nuovi caratteri anche la parola nuova e la nuova intonazione; solo dalle loro voci udiva le uniche valutazioni della sua opera che per lui avessero valore come pure le incoraggianti promesse di vittoria quando si vide ancora una volta condannato dalla giustizia del pubblico.

Dei due spettatori uno è lo stesso Euripide, l'Euripide *pensatore*, non il poeta<sup>19</sup>. Di lui si potrebbe dire che la straordinaria ricchezza del suo talento critico, in maniera analoga a Lessing<sup>20</sup>, ha se non proprio generato, quanto meno fecondato con continuità un impulso secondario alla creazione artistica. Con questa dote, con tutta la chiarezza e l'agilità del suo pensiero critico, Euripide si era seduto a teatro sforzandosi di riconoscere a uno a uno ogni singolo tratto e ogni linea nei capolavori dei suoi grandi predecessori come se si trattasse di dipinti anneriti dal tempo. E proprio qui gli accadde di imbattersi in ciò che non può sorprendere chiunque sia iniziato ai più profondi misteri della tragedia eschilea: in ogni tratto e in ogni linea intravide qualcosa di incommensurabile, una certa ingannevole precisione e al contempo una misteriosa profondità, anzi uno spazio sconfinato sullo sfondo. Persino la figura più chiara aveva ancora come una scia di cometa che pareva richiamarsi all'incerto, a qualcosa su cui non si può far luce. La stessa luce incerta avvolgeva la struttura del dramma e soprattutto il significato del coro. E quanto dovette sem-

<sup>19</sup> Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., lezione VIII, p. 104, in cui Schlegel distingue in Euripide il poeta, che stava sotto l'ala della religione, e il sofista con pretese filosofiche.

<sup>20</sup> Cfr. quanto scrive G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, capp. CXCIV [trad. it. *Drammaturgia d'Amburgo*, Bulzoni, Roma 1975<sup>2</sup>, p. 428]: «Non bisognerebbe trarre conclusioni troppo affrettate da alcuni tentativi che ho fatto in campo teatrale [...] so bene che devo solo e unicamente alla critica ciò che di passabile è in essi».

brargli problematica la soluzione dei problemi etici<sup>21</sup>! Quanto discutibile l'utilizzazione dei miti! Quanto iniqua la ripartizione tra felicità e infelicità! Persino il linguaggio della tragedia più antica aveva per lui molto di sconcertante o quanto meno enigmatico; in particolare trovava eccessivo il fasto per situazioni così semplici, un eccesso di tropi e di stonature rispetto alla linearità dei caratteri. Così egli sedeva a teatro, almanaccando inquieto e, come spettatore, dovette riconoscere che non comprendeva i suoi grandi predecessori. Ma se per lui l'intelletto rappresentava la vera fonte di ogni piacere e di ogni creazione, allora dovette chiedersi, guardandosi attorno, se non c'era nessuno che la pensasse come lui e che ammettesse allo stesso modo quell'impossibilità di un confronto. Ma i molti, e con loro anche i migliori, non avevano per lui che un sorriso diffidente; e tuttavia nessuno fu in grado di spiegargli il motivo per cui, di fronte alle sue perplessità e alle sue obiezioni, i grandi maestri avessero comunque ragione. E in questo stato tormentoso trovò *l'altro spettatore*, che non comprendeva la tragedia e per questo non la rispettava. Unendosi a lui poté osare, una volta uscito dal suo isolamento, di dare l'avvio all'immane battaglia contro le opere d'arte di Eschilo e di Sofocle - non per mezzo di scritti polemici, bensì come drammaturgo che contrappone alla concezione tradizionale la *propria* concezione della tragedia.

<sup>21</sup> Sono le riserve di Euripide su Eschilo che si leggono nelle *Rane* di Aristofane (vv. 907-15; 1056 sgg; 922-41).

Prima di dare un nome a questo secondo spettatore, fermiamoci un attimo per ricordarci l'impressione che avevamo prima descritta, che nell'essenza della tragedia eschilea vi sia qualcosa di contraddittorio e incommensurabile. Pensiamo al nostro senso di disagio dinanzi al coro e all'*eroe tragico* di quella tragedia che non riuscivamo ad armonizzare né con quello a cui eravamo abituati né con la tradizione – fino a che non abbiamo ritrovato quell'elemento duplice come origine ed essenza della tragedia greca e come espressione di due istinti artistici intrecciati tra loro, *l'apollineo* e *il dionisiaco*.

Recidere dalla tragedia quell'elemento dionisiaco originario e onnipotente per poi riedificarla in rinnovata purezza sulla base di un'arte, di una morale e di una visione del mondo non dionisiaca<sup>1</sup> – è questa la tendenza di Euripide che adesso ci si mostra in piena luce.

Euripide stesso, giunto alla sera della sua vita, si è avvalso di un mito per presentare con grande enfasi ai suoi contemporanei la questione del valore e del significato di questa tendenza<sup>2</sup>. Il dionisiaco ha dopotutto il dirit-

<sup>1</sup> Nel manoscritto per la stampa si leggeva «apollinea». Giustamente B. von Reibnitz evidenzia la difficoltà di Nietzsche nel ricondurre l'influsso negativo di Socrate all'apollineo, come invece aveva fatto in *Socrate e la tragedia*, la conferenza in cui non era stata ancora elaborata la coppia di apollineo e dionisiaco (cfr. *Opere*, vol. III/2, p. 40). Il problema si palesa nel momento in cui Nietzsche definisce l'apollineo come proiezione o rovescio del dionisiaco, per cui dovrà ricondurre il dissidio all'opposizione tra arte e scienza, intuizione e astrazione.

<sup>2</sup> Nietzsche interpreta questo dramma, secondo una teoria allora usuale, come palinodia o ritrattazione di Euripide. Cfr. la *Geschichte der griechischen Literatur*: «Solo la grandiosa rappresentazione del culto di Dioniso nelle *Bac-*

to di esistere? Non dovrebbe essere estirpato con la violenza dal suolo ellenico? Certo, ci dice il poeta, se solo questo fosse possibile: ma il dio Dioniso è troppo potente<sup>3</sup>, l'avversario più assennato – come Penteo nelle *Baccanti* – ne subisce inaspettatamente l'incantesimo e sotto i suoi effetti si precipita incontro al suo destino. Il giudizio dei due vecchi, Cadmo e Tiresia, sembra essere lo stesso dell'anziano poeta: la riflessione delle persone più sagge non può sovvertire quelle antiche tradizioni popolari, quella venerazione del dio che si riproduce eternamente<sup>4</sup>, anzi davanti a tali forze prodigiose conviene per lo meno dimostrarsi partecipi con diplomatica prudenza: e tuttavia è comunque possibile che il dio si senta offeso per questa partecipazione così tiepida e che alla fine trasformi il diplomatico, – in questo caso Cadmo – in un dragone<sup>5</sup>. Questo ce lo dice un poeta che nel corso di tutta la sua lunga vita ha contrastato Dioniso con forza eroica – per poi, giunto alla fine, concludere la sua attività artistica con una glorificazione del suo avversario e un suicidio, proprio come uno che soffre di vertigini e che per sfuggire al tremendo e insopportabile capogiro si getti giù dalla torre. Quella tragedia è una protesta contro l'eventualità che la propria tendenza si

*canti* costituisce un'eccezione; quest'opera è una sorta di palinodia, piena di profonda rassegnazione» (KGW, vol. II/5, p. 121).

<sup>3</sup> Come ha già fatto con il *Prometeo* di Eschilo, Nietzsche tende a interpretare il contenuto dei drammi come analogie o anticipazioni della storia letteraria. In questo caso Euripide si identifica con Penteo, e mette in scena il proprio rapporto conflittuale con Dioniso e il relativo contrappasso. Cfr. 7[124]: «La tragedia morì, come ho già detto, suicida. Così si comprende la bramosia orgiastica di autodilaniamento in Euripide».

<sup>4</sup> Cfr. EURIPIDE, *Baccanti*, vv. 201-3. Cfr. la trad. di Nietzsche in 1[78]: «Ciò che ci è stato insegnato da padri devoti, ciò che è stato consacrato dal tempo, sin dall'antichità, non può essere rovesciato da un sottile ragionamento, quand'anche lo escogitasse il più alto spirito umano». Nel frammento citato Nietzsche legge in questi versi un'intenzione ironica. Si veda invece come Hölderlin rovesciava il contenuto di questi versi nel suo *Empedocle*, opera amatissima da Nietzsche: «Osate dunque! Quel che avete ereditato, acquisito, ciò che vi è stato raccontato, insegnato dalla bocca dei padri, leggi e costumi, i nomi degli antichi dèi, scordatelo con fierezza e, rinati, volgete lo sguardo alla divina natura» (*Empedocle*, prima stesura, vv. 1537-40).

<sup>5</sup> EURIPIDE, *Baccanti*, vv. 1330 sgg.

potesse affermare; ma ahimè, questa si era oramai imposta! Il prodigio si era compiuto: quando il poeta ritrattò, la sua tendenza aveva già vinto. Dioniso era già stato cacciato via dalla scena tragica, e ciò era avvenuto in virtù di una forza demonica che parlava per bocca di Euripide. Lo stesso Euripide, in un certo senso, non era che una maschera: la divinità che parlava attraverso di lui non era Dioniso, e neppure Apollo, ma un demone<sup>6</sup> nato assai di recente e che aveva nome *Socrate*<sup>7</sup>. Ecco che si delinea il nuovo conflitto: l'elemento dionisiaco e quello socratico, e fu questo antagonismo a distruggere l'opera d'arte della tragedia greca. Per quanto Euripide abbia poi provato a consolarci con la sua ritrattazione, non ci è riuscito: il più splendido dei templi greci giace tra le rovine; a che ci serve il lamento del distruttore e la sua confessione che quello era stato il tempio più bello di tutti? E benché i critici d'arte di ogni tempo abbiano punito Euripide trasformandolo in un drago, - chi potrebbe ritenersi soddisfatto per questa misera rivalsa?

Accostiamoci ora a quella tendenza *socratica*, con cui Euripide ha combattuto e sconfitto la tragedia eschilea.

Dobbiamo ora chiederci che finalità potesse mai avere l'intento di Euripide, nel suo più alto e ideale adempimento, di fondare il dramma unicamente sull'elemento non dionisiaco. Quale forma poteva essere ancora possibile per il dramma se questo non doveva essere generato dal grembo della musica in quella misteriosa penombra del dionisiaco? Unicamente l'*epos drammatizzato*<sup>8</sup>, regno

<sup>6</sup> Riferimento al *daimonion* che Socrate avverte dentro di sé come «qualcosa di divino e di soprannaturale» (*Apologia*, 31d) e che nello *Sturm und Drang* viene reinterpretato come genio individuale; sul «demonico» cfr. Goethe (*Poesia e verità*, libro XX).

<sup>7</sup> Cfr. la variante, poi cancellata: «la divinità che parlava attraverso di lui non era Dioniso, bensì Apollo, o più precisamente Apollino, un Apollo ridiventato fanciullo in vecchiaia».

<sup>8</sup> Cfr. 8[7]: «[...] il tentativo di Euripide di rendere il dramma del tutto apollineo, come *epos drammatizzato*, con l'etica dell'*epos*: ma nello stesso tempo effetti *non artistici*: dialettica, paura e compassione, il sogno patologico che si fonda sull'inganno». Nella *Storia della letteratura greca* Nietzsche indica come «tentativo di drammatizzare una scena omerica» e «epos drama-

dell'arte apollinea nel quale evidentemente non si può raggiungere alcun effetto *tragico*. Qui non importa il contenuto degli eventi rappresentati: vorrei anzi affermare che allo stesso Goethe sarebbe stato impossibile rendere tragicamente toccante nel suo progetto su Nausicaa<sup>9</sup> il suicidio di quell'essere idilliaco che avrebbe dovuto compiersi nel quinto atto; la potenza dell'elemento epico-apollineo è talmente straordinaria che, con il piacere per l'apparenza e la redenzione mediante l'apparenza riesce a trasformare per incanto davanti ai nostri occhi persino le cose più terribili. Il poeta dell'*epos* drammatizzato, proprio come il rapsodo epico, non riesce a fondersi interamente con le sue immagini: egli è pur sempre contemplazione quieta e immobile che guarda con occhi spalancati le immagini *davanti* a sé. L'attore, in questo *epos* drammatizzato rimane pur sempre, nella sua parte più profonda, un rapsodo; la consacrazione del sogno interiore accompagna tutte le sue azioni, cosicché egli non è mai interamente attore<sup>10</sup>.

Ma qual è il rapporto che intercorre tra questo ideale del dramma apollineo e un dramma di Euripide? È lo stesso rapporto che c'è tra il solenne rapsodo dei tempi antichi e quello moderno che, nello *Ione* di Platone<sup>11</sup>, de-

tizzato» di Euripide *Reso*, un'opera che in realtà fu composta da un poeta sconosciuto del IV secolo (KGW, vol. II/5, pp. 124 sgg.).

<sup>9</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Italianische Reise* [trad. it. *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1983]; (Taormina, 8 maggio 1787) «Rimasi dunque lì a sedere riflettendo sul progetto di Nausicaa, cioè di un concentrato drammatico dell'*Odissea*. Non la ritengo un'impresa inattuabile; occorrerebbe soltanto non perder di vista la distinzione fondamentale fra dramma e poesia epica». In un suo ricordo del 1816 Goethe, presentando il contenuto che avrebbe dovuto avere la sua tragedia, di cui scrisse solo alcuni frammenti, accenna al finale tragico nell'ultimo atto (*ibid.*, pp. 332 sgg.). La differenza fra *epos* e dramma è al centro delle lettere che si scambiarono Goethe e Schiller tra il 21, 22 e 25 aprile 1797. Compare anche negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, libro V, cap. VII.

<sup>10</sup> Cfr. la variante in *Opere*, vol. III/1, pp. 513-14: «Solo per questa via possiamo avvicinarci pieni di comprensione all'*Ifigenia* di Goethe, in cui dobbiamo venerare la suprema creazione drammatico-epica».

<sup>11</sup> Nel dialogo platonico, *Ione* di Efeso è un rapsodo divulgatore della poesia omerica che nella prospettiva platonica si rivela virtuoso, e non ispirato, e viene implicitamente confrontato con il poeta realmente ispirato. Nietzsche intravede dunque, in virtù dello stesso contrasto, un parallelismo con Euripide.

scrive così la propria natura: «Quando dico qualche cosa di triste, i miei occhi si riempiono di lacrime; ma se quello che dico è tremendo e orribile, allora mi si rizzano i capelli in capo per lo spavento e il mio cuore è in tumulto»<sup>12</sup>. Qui non scorgiamo più nulla di quell'epico perdersi nell'apparenza, della freddezza priva di emozioni del vero attore che proprio nei suoi risultati più alti è interamente apparenza e piacere per l'apparenza. Euripide è l'attore con il cuore in tumulto e i capelli ritti sul capo; è un pensatore socratico nel momento in cui abbozza il piano della sua opera, ma nel momento in cui lo realizza è un attore appassionato. Puro artista non lo è né nel progetto né nell'esecuzione. Così il dramma euripideo è una cosa insieme fredda e incandescente, capace al contempo di raggelare e di bruciare<sup>13</sup>; è impossibile che raggiunga l'effetto apollineo dell'*epos*, mentre d'altra parte si è liberato il più possibile dagli elementi dionisiaci; e ora, per avere comunque una sua efficacia, ha bisogno di nuovi mezzi per stimolare il pubblico che però oramai non può più attingere dagli unici due istinti artistici, quello apollineo e quello dionisiaco. Questi mezzi sono freddi *pensieri* paradossali – invece della contemplazione apollinea – ed *emozioni* infocate – invece dei rapimenti dionisiaci – in particolare pensieri e affetti riprodotti con il massimo realismo<sup>14</sup> senza che siano immersi nella sostanza eterea dell'arte.

Dopo avere compreso che Euripide non è assolutamente riuscito a fondare il dramma unicamente su basi apollinee e che la sua tendenza non dionisiaca ha finito piuttosto con il perdersi in una tendenza naturalistica

<sup>12</sup> PLATONE, *Ione*, VI, 535 c.

<sup>13</sup> Cfr. 9[139]: «[...] l'affetto, represso da un principio razionale, viene rappresentato nel suo divampare. Al posto del sostrato musicale è comparso l'affetto [...]».

<sup>14</sup> La polemica antirealistica riprende gli argomenti dell'introduzione schilleriana alla *Sposa di Messima*, ma si aggancia soprattutto al tema dello *Abbild*, della «copia» in Platone e in Schopenhauer. L'arte deve invece riflettere l'idea platonica attraverso l'intuizione. È una concezione tra l'altro molto vicina al simbolo goethiano, cui Nietzsche allude nel capitolo xiv.

estranea all'arte, saremo già in grado di accostarci all'essenza del *socratismo estetico*; la cui legge suprema si potrebbe formulare nel modo seguente: «tutto deve essere ragionevole per essere bello»<sup>15</sup>; principio che va di pari passo con quello socratico «solo chi sa è virtuoso»<sup>16</sup>. Provvisto di questo canone, Euripide si pose a misurare ogni singolo elemento e a correggerlo perché fosse conforme a questo principio: la lingua, i caratteri, la costruzione drammaturgica, la musica corale. Quello che noi addebitiamo tanto spesso a Euripide ritenendolo, in confronto alla tragedia sofoclea, un difetto e un decadimento poetico è per lo più il risultato di quel processo critico che andava facendosi strada, del suo razionalismo temperario. Come esempio degli effetti che può sortire questo metodo razionalistico prendiamo il *prologo* euripideo: non potrebbe esserci nulla di più contrario alla nostra tecnica teatrale di quanto non lo sia il prologo nel dramma euripideo<sup>17</sup>. Il fatto che un singolo personaggio entri in scena all'inizio del dramma per narrare chi egli sia, quali siano gli antefatti dell'azione, che cosa è accaduto fino a quel momento, e persino quello che accadrà nel corso del dramma, verrebbe definito da un drammaturgo moderno come una capricciosa e imperdonabile ri-

<sup>15</sup> Cfr. ARISTOFANE, *Le Rane*, vv. 971 sgg., in cui Euripide si vanta di aver messo nell'arte «l'analisi e il ragionamento». Ma, come rileva B. von Reibnitz, Nietzsche ha di mira anche il *poeta doctus* e le teorie estetiche razionalistiche del XVIII secolo (ad esempio Gottsched che nella sua *Poetica critica* [1730] respinge in nome della razionale chiarezza le opere di Shakespeare, Milton o Klopstock).

<sup>16</sup> PLATONE, *Protagora*, 345 sgg. e 361 a-c. Wilamowitz contestò questa frase con una frase che pronuncia Fedra nell'*Ippolito* di Euripide «si conosce il giusto ma non lo si attua» (*Ippolito*, v. 374). Cfr. F. SERPA (a cura di), *La polemica sull'arte tragica* cit., p. 236. Questo passo di Euripide è menzionato anche da Nietzsche nella *Storia della letteratura greca* per documentare il «singolare pessimismo» di Euripide (KGW, vol. II/5, p. 121).

<sup>17</sup> Cfr. 1[90]: «Lessing a proposito dei prologhi: Euripide si affida soltanto all'efficacia delle situazioni e non conta sulla tensione creata dalla curiosità. Secondo Schlegel questo modo lo si può avvicinare ai cartigli che escono dalla bocca delle figure di certi dipinti antichi». Cfr. G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amurgo* cit., pp. 225-27; A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., lezione VIII, p. 107.

nuncia all'effetto della tensione drammatica. Se si sa già tutto quello che dovrà accadere, chi vorrà aspettare che questo accada realmente, dato che in questo caso non si ha affatto lo stimolante rapporto che c'è tra un sogno premonitore e quanto avverrà realmente in un secondo tempo. Del tutto diverso era il ragionamento di Euripide. L'effetto della tragedia non era mai dipeso dalla tensione epica<sup>18</sup>, dalla stimolante incertezza su quanto stava per accadere o sarebbe accaduto più tardi: si basava invece su quelle grandi scene retorico-liriche durante le quali la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano fino a diventare un fiume largo e possente. Tutto doveva predisporre al *pathos*, non all'azione<sup>19</sup>; e ciò che non predisponesse al *pathos* appariva riprovevole. Ma ciò che impedisce più di tutto il piacevole abbandono a tali scene è un anello che manca a chi ascolta, una lacuna nella trama dell'antefatto; sino a quando l'ascoltatore deve sforzarsi di capire che cosa significhi questo o quel personaggio, quali siano i presupposti di questo o quel conflitto di inclinazioni e intenzioni non gli è ancora possibile calarsi interamente<sup>20</sup> in quello che fanno e patiscono i protagonisti, dividerne con il fiato sospeso patimenti e paure<sup>21</sup>. La tragedia di Eschilo e di Sofocle

<sup>18</sup> Nel suo *Apollo Vaticano*, Anselm Feuerbach osserva che nella tragedia greca non vi era tensione drammatica, dato che ogni Greco conosceva benissimo l'argomento del dramma, e il piacere dello spettatore era dato dall'attesa che linee e contorni già noti si riempissero e animassero, che una «trama» (*Fabel*) ben nota prendesse corpo nella rappresentazione. Cfr. su questo [70]: «Nella tragedia greca la fantasia è quanto mai contenuta [...] per un principio cosciente [...] Euripide vuole, con il prologo, insegnare all'ascoltatore come egli ha rimodellato la trama [...]». Su questi temi cfr. il paragrafo 7 dell'*Introduzione*, pp. xxxvii sgg.

<sup>19</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, VI afferma invece che la tragedia è l'imitazione di un'azione, è rappresentata da personaggi che agiscono e quindi la trama consiste nell'imitazione di fatti (1449b, 21 - 1450b, 20).

<sup>20</sup> Le stesse riflessioni costituiranno la base della teoria dello straniamento in B. Brecht, volta ad annullare l'effetto catartico della paura e della compassione.

<sup>21</sup> Erano gli argomenti di Lessing (e di Diderot) nel cap. XLIX della *Drammaturgia d'Amburgo*. Secondo Lessing, Euripide, che aveva utilizzato con «intelligenza e gusto» questo espediente, non era interessato «all'incertezza e all'aspettativa» del pubblico: «Da dove nascerrebbero allora il terrore e la

che impiegava gli espedienti artistici più ingegnosi per mettere in mano allo spettatore, fin dalle prime scene quasi per caso, tutti i fili indispensabili per comprendere l'azione: un tratto in cui si rivela quella nobile maestria che per così dire maschera e fa sembrare casuale ciò che in realtà è *indispensabile* dal punto di vista formale. In ogni caso Euripide ebbe l'impressione che lo spettatore, durante le prime scene, teso e impegnato com'era ad almanaccare sul problema dell'antefatto, si lasciasse interamente sfuggire le bellezze poetiche e il *pathos* dell'esposizione. Per questo motivo fece precedere quest'ultima dal prologo, che mise in bocca a un personaggio su cui si potesse fare affidamento: spesso era una divinità a rendersi in certo qual modo garante di fronte al pubblico dello svolgimento della tragedia, liberandolo da qualsiasi dubbio sulla realtà del mito: in modo non dissimile da quello in cui Cartesio riuscì a dimostrare la realtà del mondo empirico solo facendo appello alla veridicità di dio e alla sua incapacità di mentire<sup>22</sup>. La stessa veridicità divina viene utilizzata ancora una volta da Euripide alla fine del dramma per rassicurare il pubblico sul futuro dei suoi eroi; questa è la funzione del famigerato *deus ex machina*<sup>23</sup>. Nell'intervallo tra i due mo-

pietà?» [trad. it. cit., p. 228]. Nietzsche si richiama a Lessing nelle sue lezioni *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 66: «In Euripide l'antefatto viene premesso al tutto come l'enunciazione di un programma. Lo spettatore dapprima imparava, quindi sperimentava veramente l'effetto. Lessing ha compreso correttamente questo significato ed ha offerto la sua protezione a Euripide».

<sup>22</sup> Cfr. CARTESIO, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima, nelle quali sono dimostrate l'esistenza di Dio e la distinzione reale tra l'anima e il corpo dell'uomo* (1640), in particolare la quarta meditazione *Del vero e del falso*. Come osserva B. von Reibnitz, non è casuale che Nietzsche chiami in causa, per paragonarlo a Euripide, proprio il padre del razionalismo moderno. Al «misero espediente cartesiano» per risolvere il dubbio sull'esistenza del mondo esterno («il buon Dio non ci vorrà certo ingannare») fa riferimento anche Schopenhauer nei *Parerga e paralipomena* cit., vol. I, p. 21.

<sup>23</sup> Cfr. le lezioni sulla tragedia greca del 1870: «Il *deus ex machina* è già presente in Sofocle, per esempio nel *Filottete*. In Euripide diventa uno strumento della più profonda resa e rassegnazione di fronte al divino [...] Il miracolo rappresenta una soluzione più forte di quella psicologica: *nec deus interis nisi dignus vindice nodus* (che non intervenga un dio se non c'è una dif-

menti epici, lo sguardo preliminare e l'epilogo, si situa il presente lirico-drammatico, il «dramma» vero e proprio.

Così Euripide come poeta è innanzitutto l'eco della sua consapevolezza critica<sup>24</sup> ed è proprio per questo che gli viene assegnata una posizione così memorabile nella storia dell'arte greca<sup>25</sup>. Riguardo al suo procedimento critico e compositivo deve essersi sentito spesso nello stato d'animo di chi debba far rivivere nel dramma l'inizio dello scritto di Anassagora, le cui prime parole suonano: «All'inizio tutto era una confusa mescolanza; poi venne l'intelletto e creò l'ordine»<sup>26</sup>. E se Anassagora con il suo *nous* sembrava tra i filosofi la prima persona sobria in mezzo a gente ebbra<sup>27</sup>, anche Euripide può avere inteso con un'immagine analoga il suo rapporto con gli altri poeti tragici. Fino a quando il *nous*, l'unico principio ordinatore che governa il tutto, era stato escluso dalla creazione artistica, tutto era ancora confuso nel caotico magma originario; questo doveva essere il giudizio di Euripide che, in quanto primo poeta «sobrio», si trovava costretto a condannare i poeti «ebberi». L'affermazione di Sofocle che Eschilo faceva la cosa giusta ancorché inconsciamente<sup>28</sup>, non corrispondeva certo all'intendimento

filosofico degna di un tale risolutore). Aristotele afferma che il ricorso al *deus ex machina* è assolutamente inammissibile» (*Poetica*, XV, 1454a, 37 - 1454b, 2). Cfr. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 66 e relativo commento a p. 96. Il passo in latino è di Orazio, *Ars poetica*, 191.

<sup>24</sup> Cfr. *Socrate e la tragedia*, in *Opere*, vol. III/2, p. 36: «[...] si comprenderà allora come persino un grande talento quale Euripide proprio per la serietà e la profondità del suo pensiero dovette essere trascinato tanto più inevitabilmente sull'aspro cammino di una creazione artistica cosciente». Sulla tensione tra «conscio» e «inconscio» nella *Nascita della tragedia* cfr. il paragrafo 9 dell'*Introduzione*, pp. LIII sgg.

<sup>25</sup> Ateneo lo presenta come «filosofo sulla scena» (IV, 158e; XIII, 561a; cfr. SESTO EMPIRICO, *Contro i matematici*, I, 288).

<sup>26</sup> Per l'inizio dello scritto di Anassagora *Sulla natura*, Nietzsche cita il capitolo su Anassagora di Diogene Laerzio (*Vite*, II, 6) traducendo *nous* con «intelletto» (*Verstand*), invece che con «mente» (*Geist*).

<sup>27</sup> Parafraresi di ARISTOTELE, *Metafisica*, A, 984b, 15; e PLATONE, *Fedone*, 97c.

<sup>28</sup> ATENEIO, *I sofisti a banchetto*, I, 22a-b; X, 33, 428f-429a. La frase di Sofocle tramandata da Ateneo alludeva al fatto che Eschilo componeva i suoi

di Euripide: il quale avrebbe fatto piuttosto valere unicamente il principio che proprio *perché* componeva in modo inconsapevole Eschilo non creava ciò che era giusto. Anche il divino Platone parla per lo più solo in modo ironico del talento creativo del poeta qualora non sia frutto di una visione consapevole, equiparandolo alle doti dell'indovino e dell'interprete dei sogni; il poeta infatti non sarebbe stato capace di far poesia fino a che non si fosse trovato in stato di incoscienza e non albergasse in sé alcun intelletto<sup>29</sup>. Euripide si incaricò, come ha fatto lo stesso Platone, di mostrare al mondo quale potesse essere l'opposto del poeta «irragionevole»; il suo principio estetico che «tutto deve essere consapevole per essere bello» è, come ho già detto, il principio parallelo di quello socratico «tutto deve essere consapevole per essere buono». Allo stesso modo possiamo considerare Euripide come il poeta del socratismo estetico. Ma Socrate era quel *secondo spettatore* che non comprendeva la tragedia antica e per questo non le attribuiva un valore; con Socrate come alleato, Euripide osò farsi banditore di un nuovo tipo d'arte. Se fu lui a decretare la fine della tragedia più antica, il principio distruttore fu il socratismo estetico: ma nella misura in cui quello che si combatteva era il dionisiaco dell'arte più antica, riconosca-

drammi in stato di ebbrezza. Su questo cfr. il fr. 1[44] e il paragrafo 9 dell'introduzione, pp. LIII sgg. Lo stesso aneddoto era stato utilizzato da Schlegel alla fine della lezione VI del suo *Corso di letteratura drammatica* (cit., p. 86) per sottolineare il contrasto tra il genio incosciente e intuitivo e l'artista riflessivo: «Semplici parole, che tuttavia esemplificano pienamente quello che noi intendiamo per il genio che agisce inconsapevolmente».

<sup>29</sup> Cfr. PLATONE, *Apologia di Socrate*, 22b-c: «Non mi ci volle molto per capire che anche i poeti facevano quel che facevano non per sapienza, ma per un qualche talento naturale e trascinati dall'entusiasmo, come gli indovini e i vaticinatori: i quali dicono appunto molte belle cose, senza saperne nulla» [trad. it., Milano 1993]. Il passo è riportato nelle lezioni universitarie *I filosofi preplatonici* (a cura di P. Di Giovanni, Laterza, Bari 1994, p. 139; cfr. anche, soprattutto per il ricco apparato, l'edizione francese curata da P. D'Iorio e F. Fronterotta, F. NIETZSCHE, *Les philosophes préplatoniciens*, éditions de l'éclat, Paris 1994). Cfr. anche *Ione*, 533c-534b: «Il poeta è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare, se prima non sia uscito di senno, e più non abbia in sé intelletto» [trad. it. cit., vol. II, p. 71]. Cfr. anche *Menone*, 99c; *Fedro*, 244a-245a; *Leggi*, 719c.

mo in Socrate l'avversario di Dioniso, il novello Orfeo<sup>30</sup> che insorge contro Dioniso e sebbene sia destinato a essere dilaniato dalle Menadi del tribunale ateniese, costringe tuttavia alla fuga il potentissimo dio: il quale trovò scampo, come quando era fuggito da Licurgo, re degli Edoni, nelle profondità marine<sup>31</sup>, vale a dire nei flutti mistici di un culto segreto che a poco a poco sarebbe dilagato in tutto il mondo.

<sup>30</sup> Il riferimento al mito di Orfeo indica ancora una volta che Nietzsche vi legge, come nel caso del parallelismo tra Euripide e Penteo, una sorta di vaticinio sulla sorte di Socrate. Cfr. 6[14]: «Socrate è avverso ai misteri, la paura della morte si può placare con argomenti razionali». Si osservi inoltre l' analogia con l'episodio che segue, che prefigura, anche ripetuto a Licurgo, re degli Edoni, la rivincita di Dioniso e dei misteri: dopo la fine della tragedia, dunque a partire dal IV secolo, il dionisiaco della tragedia si trasforma in un culto segreto e nei riti misterici. Ovviamente anche qui è implicito il riferimento alla rivincita di Dioniso attraverso la musica di Wagner.

<sup>31</sup> Cfr. *Iliade*, VI, vv. 132-37.

Non sfuggì agli antichi contemporanei di Socrate il suo stretto rapporto con la tendenza di Euripide: e l'espressione più eloquente di questo felice intuito era quella leggenda che circolava ad Atene, secondo la quale Socrate soleva aiutare Euripide nel comporre<sup>1</sup>. Chi stava dalla parte del «buon tempo antico» pronunciava i due nomi tutti d'un fiato ogniqualvolta si trattava di elencare i moderni corruttori del popolo: dipendeva dal loro influsso se l'antica e tetragona vigoria del corpo e della mente attestata a Maratona veniva sempre più sacrificata a un equivoco bisogno di sentirsi rischiarati, mentre le forze fisiche e spirituali continuavano a deperire. In questo tono per metà sdegnato e per metà sprezzante suole parlare di quegli uomini la commedia di Aristofane<sup>2</sup>, con grande sgomento dei moderni, i quali avrebbero anche lasciato perdere senza esitazione Euripide e tuttavia non riuscivano a concepire che Socrate potesse ap-

<sup>1</sup> Cfr. DIOGENE LAERZIO, *Vite*, II, 5, 18: «Si credeva che avesse collaborato con Euripide nella composizione delle tragedie». Cfr. *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 67: «È importante anche la connessione tra i due. Socrate come collaboratore filosofico, Socrate partecipa alla tragedia di Euripide, Socrate il più saggio accanto a Euripide».

<sup>2</sup> Cfr. la parte dedicata a Socrate nelle lezioni di Nietzsche sui filosofi preplatonici, capitolo XVI. Nietzsche riporta il passo delle *Rane*, vv. 1491 sgg., in cui Euripide e Socrate vengono descritti mentre chiacchierano spregiando la poesia e l'arte tragica: «Bella cosa, non più con Socrate | starsene seduto a cianciare, | disprezzando le arti | e trascurando del tutto | le basi della poesia tragica» (F. NIETZSCHE, *I filosofi preplatonici* cit., p. 136). Gli stessi versi sono citati in *Socrate e la tragedia* (*Opere*, vol. III/2, p. 39). Secondo Aristofane, Socrate non disprezza solo l'arte, ma anche la religione tradizionale; viene infatti paragonato a un ateo le cui teorie sulla natura sono simili a quelle di Anassagora.

parire in Aristofane come il primo e il piú grande *sofista*<sup>3</sup>, come lo specchio e il compendio di tutto quello cui aspiravano i sofisti: mentre l'unica consolazione che a loro restava era di mettere alla berlina Aristofane stesso come un dissoluto e bugiardo Alcibiade della poesia. Senza mettermi ora a difendere da tali attacchi il profondo istinto di Aristofane, continuerò a dimostrare la stretta interdipendenza tra Socrate ed Euripide cosí come veniva percepita dagli antichi; in tal senso va infatti ricordato come Socrate, in quanto avversario dell'arte tragica, si astenesse dall'assistere alle tragedie, mentre prendeva posto tra gli spettatori solo le volte in cui veniva rappresentato un nuovo dramma di Euripide<sup>4</sup>. Ma la piú famosa associazione tra i due nomi si ha nel responso dell'oracolo di Delfi che indicava Socrate come il piú saggio tra gli uomini e al contempo esprimeva il giudizio che nella gara della saggezza il secondo premio spettava a Euripide<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Soprattutto nelle *Nuvole* di Aristofane, che rappresenta Socrate in una cesta dondolante nell'aria, a capo di una setta che insegna come chi ha torto possa avere ragione. Cfr. F. NIETZSCHE, *I filosofi preplatonici* cit., capitolo xvi: «Dalla massa incolta Socrate era accomunato ai sofisti [...] questo è il punto di vista di Aristofane. Egli in Socrate riscontra l'immagine dell'illuminista: a lui sono stati conferiti caratteri propri dei sofisti e di Anassagora» (KGW, II/4, p. 358 [trad. it. cit., p. 140]).

<sup>4</sup> Cfr. ELIANO, *Storie varie*, II, 13, che Nietzsche cita nella *Storia della letteratura greca*: «Anche dell'influsso di Socrate si sapeva molto, gli antichi comici lo definivano un collaboratore di Euripide, secondo Eliano V. H. 2, 13, Socrate frequentava i teatri solo in quelle rare occasioni in cui Euripide presentava un nuovo dramma» (KGW, vol. II/5, p. 121). Cfr. invece il duro giudizio di Wilamowitz sul «collegamento tra i due uomini, stabilito su un paio di versi dei comici, che non provano assolutamente nulla entro una tradizione che si sostiene soltanto su aneddoti [...] infine la puerile invenzione di un detto oracolare» (Cfr. F. SERPA [a cura di], *Nietzsche, Robbe, Wilamowitz, Wagner, La polemica sull'arte tragica* cit., pp. 34-35). Ma anche Nietzsche in una variante di *Socrate e la tragedia* asseriva: «È soltanto un pettegolezzo, sfruttato comunque piú volte dai comici, che egli avesse aiutato Euripide a poetare: da ciò possiamo tuttavia osservare come in Atene si pensava riguardo ai due» (*Opere*, vol. III/2, p. 424).

<sup>5</sup> Cfr. I[43]: «[...] L'oracolo di Delfi assegna il premio secondo il grado di consapevolezza». Sul responso dell'oracolo, che Socrate cerca di smentire mentre lo conferma, cfr. *Apologia* (21a). Cfr. anche *I filosofi preplatonici* cit., cap. xvi, p. 138, in cui Nietzsche riporta il passo sull'oracolo di Delfi e la testimonianza del fratello di Cherofonte nell'*Apologia*; aggiunge che il verso

Come terzo in questa scala gerarchica veniva nominato Sofocle, lui che poteva vantarsi nei confronti di Eschilo di fare la cosa giusta perché *sapeva* che cosa era giusto. Appare evidente che proprio il grado di chiarezza di questo *sapere* caratterizza e accomuna quei tre uomini come i tre «sapianti» del loro tempo.

Ma l'affermazione piú perspicace per quella nuova e inaudita esaltazione del sapere e dell'intelligenza la fece Socrate allorché si ritrovò a essere l'unico a confessare a se stesso *di non sapere niente*; mentre nel suo pellegrinaggio critico attraverso Atene, parlando con uomini di stato, oratori, poeti e artisti, incontrava ovunque la presunzione del sapere. Con sorpresa dovette riconoscere che tutte quelle celebrità non avevano un'opinione chiara e corretta neppure della loro professione e che la esercitavano solo per istinto<sup>6</sup>. Solo «per istinto»: con questa espressione tocchiamo il cuore e il nerbo della tendenza socratica. È per tale motivo che il socratismo condanna sia l'arte sia l'etica del suo tempo: ovunque volga i suoi sguardi indagatori scorge la mancanza di discernimento e la potenza dell'illusione, e da tale mancanza deduce che tutto quel che esiste è fondamentalmente alla rovescia e inaccettabile. Socrate ha creduto di dover correggere l'esistenza partendo da questo unico punto di osservazione: da individuo solitario fa il suo ingresso con espressione di disprezzo e superiorità in quanto precursore di una cultura, di un'arte e di una morale di tutt'altro genere, in quel mondo di cui invece noi considerare-

dell'oracolo è definito «celebre» da Diogene Laerzio (II, 37); e rimanda agli *Scholia* (Arethae) all'*Apologia*, 21a; e agli *Scholia* alle *Nuvole* di Aristofane, 144.

<sup>6</sup> Nelle lezioni sui filosofi preplatonici, capitolo xvi, Nietzsche riporta i passi dell'*Apologia* (21d) in cui Socrate «decide di misurare la sapienza altrui sulla propria» per mettere alla prova l'affermazione dell'oracolo, e consulta gli uomini che hanno fama di essere sapienti, politici, oratori, poeti e artisti. Soprattutto il talento di questi ultimi viene collegato a un dono di natura e all'entusiasmo, quindi alla sfera istintiva; dato che «non già per alcuna sapienza poetavano, ma per non so che naturale disposizione o ispirazione, come gli indovini e i vaticinatori; i quali infatti dicono molte cose e belle, ma non sanno niente di ciò che dicono» (*Apologia*, 22c [trad. it. cit., p. 139]).

remmo un'enorme fortuna riuscire a ghermire, con venerazione, anche solo un lembo.

Questo è il grandissimo senso di imbarazzo che ci afferra ogni volta di fronte a Socrate e che ci spinge sempre di nuovo a cercare di comprendere il significato e i fini di questo fenomeno, che ci si presenta come il piú problematico dell'antichità. Chi è quest'uomo che da solo osò negare l'essenza stessa della greicità, quella che con Omero, Pindaro ed Eschilo, con Fidia, Pericle, la Pizia e Dioniso, con i suoi abissi piú profondi e le sue piú alte cime si è conquistata la nostra stupita adorazione? Quale forza demonica è mai quella che può permettersi di gettare nella polvere questo filtro magico? Che semidio è quello a cui il coro degli spiriti con i piú nobili rappresentanti dell'umanità deve necessariamente gridare: «Ahimè! Ahimè! Questo bel mondo tu l'hai distrutto, con pugno poderoso! Rovinando si sfalda!»<sup>7</sup>.

Una chiave per cogliere la natura di Socrate ce la offre quel fenomeno sorprendente chiamato il demone di Socrate. In circostanze particolari, nelle quali il suo intelletto portentoso iniziava a vacillare, egli trovava un solido appoggio in una voce divina che in quei momenti gli parlava. Questa voce, quando si fa udire, *distoglie* sempre<sup>8</sup>. In questa natura totalmente anomala la saggezza istintiva si mostra solo per fronteggiare e *ostacolare* di tanto in tanto la conoscenza cosciente. Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è per l'appunto la forza creativa e affermativa, e la coscienza agisce in modo critico e dissuasivo, in Socrate l'istinto diventa critico e la

<sup>7</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 1607-111. Gli stessi versi sono citati anche da Yorck von Wartenburg per illustrare il sorgere della coscienza di sé che fa nascere il dubbio sulle figure degli dèi del mondo omerico. La distruzione è opera dello spirito umano (*La catarsi di Aristotele e l'Edipo a Colono di Socrate* cit., p. 1541). Nietzsche posticipa questo processo distruttivo all'età di Socrate.

<sup>8</sup> Cfr. *Apologia* 31c-d, 40a-c, in cui Socrate accenna a una sorta di voce interiore o «segno del dio» che ha soprattutto la funzione di ammonirlo o contrastarlo: «c'è in me qualcosa di divino e demonico [...] una specie di voce che, quando si fa sentire, è sempre per distogliermi dal fare quel che sto per fare, mai per incitarmi».

coscienza creatrice – un'autentica mostruosità *per defectum*! E invero avvertiamo qui un mostruoso *defectus*<sup>9</sup> di qualsiasi disposizione mistica, cosicché Socrate dovrebbe dirsi il non-mistico per definizione, nel quale la natura logica si è sviluppata per superfetazione in modo eccessivo, proprio come la saggezza istintiva nel mistico. D'altra parte a quell'istinto logico che si manifestava in Socrate non era assolutamente consentito rivolgersi contro se stesso; in questo sfrenato fluire tale istinto logico mostra un impeto naturale come ci è dato incontrarlo, con stupore raccapricciante, solo nelle piú grandi forze istintive. Chi negli scritti platonici ha percepito anche solo un soffio di quella divina ingenuità e sicurezza nel contegno abituale di Socrate, sentirà anche come sia per così dire in movimento *dietro* Socrate l'enorme ruota motrice del socratismo<sup>10</sup> logico e come questa debba essere guardata attraverso Socrate come attraverso un'ombra. Ma che lui stesso intuisse questo rapporto, lo si comprende dall'atteggiamento serio e pieno di dignità con cui affermò ovunque, persino davanti ai suoi giudici, la propria vocazione divina. Contraddirlo su questo punto era in fondo altrettanto impossibile quanto approvare la sua influenza che disgregava ogni istinto. Per questo conflitto insanabile, nel momento in cui egli venne condotto davanti al tribunale dello Stato greco, si doveva ricorrere a una sola forma di condanna: l'esilio; si sarebbe potuto bandirlo fuori dai confini come qualcosa di assolutamente

<sup>9</sup> Cfr. 8[14]: «[...] Com'è possibile la serenità artistica di Socrate, dato il mostruoso *defectus* di talento mistico e artistico di cui abbiamo parlato?» Cfr. anche *l'Arte di dirigere l'orchestra* (1869), in cui Wagner afferma che, se paragonato a Mozart, Beethoven può apparire un «*monstrum per excessum*» sul piano della sensibilità non bilanciata dalla «aritmetica intellettuale» (R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. VIII, p. 335).

<sup>10</sup> Cfr. *Socrate e la tragedia* in *Opere*, vol. III/2, p. 40: «Il socratismo è piú antico di Socrate: il suo influsso dissolvitore dell'arte si fa già notare molto tempo prima. L'elemento peculiare del socratismo, la dialettica – si è insinuato nel dramma musicale già molto tempo prima di Socrate». Al riguardo cfr. G. SCHMIDT, *Der platonische Sokrates*, Königshausen&Neumann 2006, p. 49: «Né contro Socrate come persona, né contro la leggenda di Socrate si rivolge la critica di Nietzsche, ma contro il socratismo in quanto principio».

te enigmatico, inclassificabile, inesplicabile<sup>11</sup> senza fornire alcun pretesto a una qualche posterità per accusare gli Ateniesi di un atto ignominioso. Ma pare che lo stesso Socrate, con piena lucidità e senza la naturale paura di fronte alla morte, abbia fatto in modo che venisse pronunciata contro di lui la sentenza di morte e non solo di esilio: andò incontro alla morte con la stessa calma con cui, nella descrizione di Platone<sup>12</sup>, alle prime luci dell'alba abbandona il simposio come l'ultimo dei bevitori per iniziare un nuovo giorno, lasciandosi alle spalle i convitati addormentati che, distesi per terra o sulle panche, sognano di Socrate, il vero erotico<sup>13</sup>. Il *Socrate morente*<sup>14</sup> diventò il nuovo ideale, mai vagheggiato prima di allora, della nobile gioventù greca<sup>15</sup>: fu soprattutto Platone, il tipico giovane ellenico, a gettarsi ai piedi di quell'immagine<sup>16</sup> con tutta la fervida dedizione della sua anima entusiastica.

<sup>11</sup> Cfr. M. SASSI, Introduzione a PLATONE, *Apologia di Socrate* cit., p. 22: «Non casualmente forse la "stranezza" di Socrate, evidente ai suoi interlocutori e a lui stesso, è espressa da un termine il cui senso etimologico è "privato di luogo" (*atopos*: *Gorg.* 494d, *Alc.* I 106a, *Thaet.* 149a). Estremamente fuori luogo egli appare a Fedro, più somigliante a uno straniero che a un nativo [...] (*atopotatos*: *Phaedr.* 230c)».

<sup>12</sup> Cfr. *Simposio*, 223c-d.

<sup>13</sup> Nel suo elogio di Socrate alla fine del *Simposio* Alcibiade paragona Socrate a EROS (215a-222b). Cfr. F. NIETZSCHE, *Introduzione allo studio dei dialoghi platonici* (KGW, vol. II/4, p. 109): «Elogio di Socrate da parte di Alcibiade. Lo paragona ai sileni con zampogne e flauti: se si aprono si scorgono statue di dèi. Elogia la forza incantatrice del suo discorso: come nell'ebbrezza dei coribanti [...] Evidentemente questo discorso ebbro e veritiero deve concludere gli altri discorsi generali con l'esempio di chi sia un tale autentico erotico e dell'influenza che esercita».

<sup>14</sup> Cfr. *Fedone*, 66b-68b.

<sup>15</sup> Cfr. le lezioni sui filosofi preplatonici (KGB, vol. II/4, p. 360 [trad. it. cit., p. 142]): «Grothe dice che la morte l'avrebbe colto nella sua piena grandiosità e gloria, così come tramonta il sole nei paesi tropicali. Gli istinti sono superati: la chiarezza intellettuale governa la vita e sceglie la morte; tutti i sistemi morali dell'antichità cercano di raggiungere o comprendere l'altezza di questo atto». Nietzsche cita da G. GROTHE, *Geschichte Griechenlands. Aus dem Englischen übersetzt v. N. N. W. Meißner*, Leipzig 1850-56, (BN).

<sup>16</sup> Cfr. la stesura preparatoria e il cap. XXI di *Origine e scopo della tragedia*: «Prostrato a terra in un atteggiamento che ci rammenta san Giovanni nella grande passione del Luini» (KSA, vol. XIV, p. 52; KGW, vol. III/1, p. 189). Come si legge nel commento, Nietzsche aveva potuto visitare l'affresco di Bernardino Luini a Lugano nella primavera 1871.

Proviamo ora a immaginare quell'unico, grande occhio da ciclope<sup>1</sup> di Socrate rivolto alla tragedia, quell'occhio<sup>2</sup> nel quale non si è mai accesa la dolce follia<sup>3</sup> dell'entusiasmo artistico – immaginiamoci come a quell'occhio fosse negato il guardare con diletto negli abissi dionisiaci – cosa mai avrebbe dovuto propriamente vedere nella «sublime e glorificata»<sup>4</sup> arte tragica, come la chiama Platone? Qualcosa di assolutamente irragionevole, con cause che sembravano essere senza effetti e con effetti che sembravano senza cause, per di più tutto appariva talmente vario e a tinte così forti da riuscire intollerabile per un carattere riflessivo, mentre per anime impressionabili e sensibili costituiva un innesco pericoloso. Noi sappiamo che il genere di arte poetica che egli comprendeva era uno solo, la *favola esopica*<sup>5</sup>: e questo avveniva

<sup>1</sup> Cfr. il dramma satiresco di Euripide il *Ciclope*, in cui il coro è costituito dai satiri, resi schiavi da Polifemo, il quale ignora Dioniso. Di qui il lamento del corifeo: «Qui non c'è Bacco Bromio, qui non ci son danze né Baccanti portatrici di tirso [...] O caro, o caro Bacco, dove te ne vai solingo scuotendo la tua chioma bionda?» [trad. it. Clueb, Bologna, p. 33]. Al riguardo cfr. il commento a F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris 2000, p. 919.

<sup>2</sup> Nei *Filosofi preplatonici* cit., cap. X, Nietzsche distingue tre tipi di saggi (Pitagora, Eraclito, Socrate), che sarebbero «i più puri» in quanto «legati a tre grandi rappresentazioni unitarie», e pertanto «ciechi e chiusi nei confronti delle altre intenzioni e aspirazioni» (KGW, vol. II/4, pp. 265, 266 [trad. it. cit., p. 53]).

<sup>3</sup> Cfr. PLATONE, *Fedro*, 244a. Nel secondo discorso socratico si accenna alla *mania* ispirata, alla possessione divina, che è qualcosa di più alto della ragionevolezza e appartiene alla sfera del demonico.

<sup>4</sup> Cfr. *id.*, *Gorgia*, 502b.

<sup>5</sup> Cfr. *id.*, *Fedone*, 60d-e, 61b, in cui si dice tra l'altro che Socrate ha mescolato in versi e in musica i racconti di Esopo.

di certo con quella sorridente compiacenza con la quale l'onesto e buon Gellert canta le lodi della poesia nella favola dell'ape e della gallina:

tu vedi in me quanto giova,  
dire a chi non ha molto intendimento  
la verità attraverso un'immagine<sup>6</sup>.

Ma a Socrate l'arte tragica non pareva neanche «dire la verità»: senza tener conto del fatto che si rivolge a chi «non ha molto intendimento», quindi non al filosofo; un doppio motivo per restarne lontani. Come Platone, egli la annoverava tra le arti compiacenti<sup>7</sup>, che rappresentano solo il piacevole ma non l'utile, per questo pretendeva dai suoi discepoli che si astenessero e prendessero seriamente le distanze da sollecitazioni così poco filosofiche; il successo fu tale che il giovane poeta tragico Platone, per poter diventare scolaro di Socrate, prima di tutto dette fuoco alle sue poesie<sup>8</sup>. Ma laddove inclinazioni insopprimibili erano in lotta contro le massime socratiche, la forza di queste massime unita all'impeto di quel carattere portentoso erano pur sempre sufficienti a spingere la poesia stessa verso posizioni nuove e sino a quel momento sconosciute.

Ne è un esempio Platone, che abbiamo appena nominato: lui che nella condanna della tragedia<sup>9</sup> e dell'arte in

<sup>6</sup> Cfr. KGW, vol. III 5/1, p. 700: «Tu vedi in me quanto giova (la poesia) [...]». Cfr. C. F. GELLERT, *Werke*, (ed. Behrend), I, 93. Nietzsche possedeva id., *Fabeln - Moralische Gedichte und Lieder*, Carlsruhe 1774. Il fatto che Nietzsche lo menzioni accanto all'Esopo amato da Socrate, lascia intendere che Nietzsche prende di mira la favola a sfondo morale prediletta dagli illuministi.

<sup>7</sup> Cfr. PLATONE, *Gorgia*, 502b-c. Cfr. F. NIETZSCHE, *Introduzione allo studio dei dialoghi platonici* (KGW, vol. II/4, p. 118): «Dunque egli condanna la retorica come adulazione. [...] il retore è un adulatore. Il dialogo è singolare, perché la concezione è totalmente estranea all'arte: particolarmente ingenuo è un argomento tratto dalla tragedia. Platone deve ammettere che la tragedia ha come fine solo il piacere, e perciò la chiama un'oratoria popolare».

<sup>8</sup> DIOGENE LAERZIO, *Vite*, III, 5.

<sup>9</sup> Cfr. *Socrate e la tragedia* in *Opere*, III/2, p. 37: «Anche il divino Platone, su questo punto, è caduto vittima del socratismo: lui che nell'arte precedente vedeva solo l'imitazione delle immagini illusorie, annoverò altresì "la sublime e molto lodata" tragedia - così si esprime - fra le arti adulatorie che

generale non si tenne certo indietro rispetto all'ingenuo cinismo del suo maestro, ha dovuto tuttavia creare, spinto da un'impellente necessità artistica, una forma d'arte intimamente affine proprio alle forme d'arte esistenti e da lui respinte. Soprattutto non doveva essere rivolto alla nuova opera d'arte il principale rimprovero che Platone muoveva a quella che l'aveva preceduta - che fosse l'imitazione di un'immagine apparente<sup>10</sup> e pertanto appartenesse a una sfera ancora più bassa del mondo empirico; e così vediamo Platone mentre si sforza di andare oltre la realtà e di rappresentare l'idea che sta alla base di quella pseudorealtà. Ma con ciò il pensatore Platone era giunto per via indiretta proprio nel punto in cui come poeta si era sempre sentito a casa sua, e dal quale Sofocle e tutta l'arte più antica protestavano solennemente contro il rimprovero che veniva loro rivolto. Se la tragedia aveva assorbito in sé tutti i generi artistici precedenti, in un senso eccentrico si può dire la stessa cosa del dialogo platonico che, nato dalla mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti<sup>11</sup>, oscilla tra racconto, lirica, dramma, tra prosa e poesia e ha quindi violato la legge più antica e severa della forma linguistica unitaria; su questa via sono andati ancora più lontano gli scrittori *cinici*<sup>12</sup>, che nella più intricata mescolanza di stile, alternando forme ora in prosa ora in metri, sono anche riusciti a realizzare l'immagine letteraria del «Socrate fu-

sgliono rappresentare unicamente ciò che è piacevole [...] Egli riaccosta perciò deliberatamente l'arte tragica all'arte dell'abbigliamento e della cucina [...] A questi artisti "irrazionali" Platone contrappone l'immagine del vero artista, dell'artista filosofico».

<sup>10</sup> Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X, 600 e «Ammettiamo dunque che, a cominciare da Omero, tutti i poeti sono imitatori di copie della virtù e delle altre cose di cui trattano e che non attingono la verità?» [trad. it. in id., *Opere complete*, vol. VI, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 322]. Per la «diversa valutazione platonica dell'"idea" in contrapposizione all'"idolo" e alla copia» cfr. l'inizio del capitolo X.

<sup>11</sup> Sulla rottura della rigida separazione dei generi e sulla mescolanza di stili diversi cfr. *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, pp. 198 sgg.).

<sup>12</sup> Cfr. 1[7]: «[...] Il socratismo influisce sulla distruzione della forma in Platone e nei Cinici. (Socrate stesso non scrive) [...]».

rioso»<sup>13</sup> che solevano rappresentare nella vita. Il dialogo platonico era per così dire la barca su cui si salvò dal naufragio la poesia più antica con tutti i suoi figli: accalcati entro uno spazio esiguo in una trepida sottomissione all'unico timoniere Socrate, facevano ora il loro ingresso in un mondo nuovo che non si sarebbe mai stancato di contemplare l'immagine fantastica di questo corteo. In realtà Platone ha consegnato ai posteri il modello di una nuova forma d'arte, il modello del *romanzo*<sup>14</sup>: che dovrebbe essere definito come la favola esopica immensamente dilatata, nella quale la poesia si trova nei confronti della filosofia dialettica in un ruolo subalterno analogo a quello in cui si è trovata per molti secoli la stessa filosofia nei confronti della teologia, vale a dire come *ancilla*<sup>15</sup>. Era questa la nuova posizione in cui Platone, sotto l'influsso del demonico Socrate, spinse la poesia.

<sup>13</sup> Definizione (attribuita a Platone) di Diogene di Sinope. Wieland aveva scritto *Sokrates mainomenos oder die Dialogen des Diogens von Sinope* (1769-1770). Cfr. *Socrate e la tragedia* (Opere, vol. III/2, p. 39): «[Il dialogo platonico] ondeggia così fra tutti i generi d'arte [...] Il socratismo giunge a una deformazione ancora più spinta negli scrittori cinici: costoro cercano - con la massima screeziatura dello stile e con un ondeggiamento tra forme in prosa e in forme metriche - di rispecchiare in qualche modo quell'aspetto di Sileno che era proprio di Socrate, i suoi occhi sporgenti, le sue labbra tumide, il suo ventre cascante». Cfr. inoltre il paragrafo sulla letteratura cinica nella *Storia della letteratura greca* (KGW, vol. II/5, p. 219): «Ma il vero fondatore della scrittura umoristica è Menippo di Gadara [...], in seguito molto imitato, dal cinico Meleagro di Gadara, che è anche poeta come Menippo [...], e da Varrone, che compose satire menippee. Una mescolanza di prosa e poesia sembra essere sua peculiare [...]».

<sup>14</sup> Cfr. 7[124]: «[...] Ma un nuovo genere dell'arte socratica fu quello che rimase per sempre, un'arte che collegandosi poi al romanzo ha strappato l'ammirazione di tutta la posterità non greca». Questa teoria del romanzo, secondo cui i dialoghi platonici erano «i romanzi del loro tempo», era già stata espressa da F. Schlegel nel *Gespräch über die Poesie*. Cfr. inoltre i *Frammenti critici* di F. Schlegel, pubblicati nel «Lyceum der schönen Künste», in particolare il n. 26: «I romanzi sono i dialoghi socratici del nostro tempo» (fr. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 7). Cfr. anche 7[114]: «Il romanzo tedesco moderno come frutto dell'hegelismo: la cosa più importante è il pensiero, che ora viene semplificato artificialmente».

<sup>15</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 452: «Grande apparve Kant, il quale tolse alla fede religiosa il sostegno della filosofia [...] ed emancipò l'*ancilla theologica*».

Qui il pensiero filosofico soverchia l'arte nella sua crescita<sup>16</sup> tanto da costringerla a tenersi saldamente aggrappata al tronco della dialettica. Nello schematismo logico si è nascosta, come in una crisalide, la tendenza *apolinea*: qualcosa di corrispondente lo abbiamo riscontrato in Euripide, insieme alla traduzione del *dionisiaco* nel naturalismo della passione. Socrate, l'eroe dialettico nel dramma platonico, ci ricorda la sua parentela con l'eroe euripideo che deve difendere i suoi atti con argomenti e controargomenti e per questo corre così spesso il rischio di dover rinunciare alla nostra compassione tragica: dato che chi potrebbe non riconoscere l'elemento *ottimistico* nell'essenza della dialettica, che celebra il proprio trionfo in ogni deduzione e riesce a respirare nella fredda chiarezza e consapevolezza? L'elemento *ottimistico* che, una volta insinuatosi nella tragedia dovrà infestare a poco a poco le regioni dionisiache e spingerla necessariamente verso l'autodistruzione - fino al salto mortale nel dramma borghese. Si pensi solo alle conseguenze delle frasi socratiche «la virtù è sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»<sup>17</sup>; in queste tre forme fondamentali dell'ottimismo si cela la morte della tragedia. Giacché ora l'eroe virtuoso deve essere un dialettico, ora deve esserci un legame necessario e ben visibile tra virtù e sapere, fede e morale, ora la soluzione trascendentale della giustizia che si aveva in Eschilo viene svilita nel principio banale e impudente della «giustizia poetica» con il suo solito *deus ex machina*.

Che parte viene ora ad avere il *coro* e in genere l'intero fondamento musicale-dionisiaco della tragedia in

<sup>16</sup> Cfr. *Introduzione allo studio dei dialoghi platonici* (KGW, vol. II/4, pp. 14-15): «L'istinto creativo in Platone è quasi simile a quello di Erodoto e Tuciddide: è la manifestazione involontaria del Greco artista, ma noi non dovremmo affatto giudicare Platone solo come artista. Egli è per così dire in contrasto con la sua conoscenza socratica, ma a poco a poco la sua forza artistica viene sempre più repressa [...] L'elemento dialettico in Platone è spesso per noi la parte noiosa, ci fa sorridere ecc. Per lui e il suo tempo è ciò che contraddistingue il filosofo ed era considerato un talento rarissimo».

<sup>17</sup> PLATONE, *Protagora*, 345d-347a; 355b-c; 361a-c.

questo nuovo mondo teatrale ottimistico-socratico? Diviene qualcosa di accidentale<sup>18</sup>, come una reminiscenza delle origini della tragedia di cui si potrebbe anche fare a meno; mentre abbiamo compreso che il *coro* non lo si può intendere altrimenti che come *causa* della tragedia e del tragico in genere. Già in Sofocle si manifesta quell'imbarazzo nei confronti del coro – segno evidente del fatto che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia inizia a sgretolarsi. Non osa più affidare al coro la parte di maggiore effetto, e invece ne riduce a tal punto lo spazio da farlo quasi apparire coordinato con gli attori, quasi come se dall'orchestra fosse stato innalzato sulla scena: in tal modo il coro appare interamente snaturato, per quanto lo stesso Aristotele si dimostri favorevole proprio a questa concezione. Quella diversa posizione del coro che Sofocle ha comunque raccomandato nella sua pratica teatrale e, secondo la tradizione, persino con uno scritto<sup>19</sup>, rappresenta il primo passo verso l'*eliminazione* del coro, le cui fasi si susseguono con spaventosa rapidità in Euripide, Agatone e nella Commedia nuova. Con il flagello dei suoi sillogismi la dialettica ottimistica espelle la *musica* dalla tragedia: vale a dire, distrugge l'essenza della tragedia, che si può interpretare unicamente come una manifestazione e una trasposizione in immagini di stati dionisiaci, come interpretazione visiva e simbolica della musica, come il mondo di sogno che nasce dall'ebbrezza dionisiaca.

Se dunque dobbiamo ammettere che vi sia una tendenza antidionisiaca operante ancora prima di Socrate,

<sup>18</sup> Nietzsche ribadisce ancora una volta l'importanza della legge interiore, di qualcosa che ha la sua origine nell'essenza, e non nell'apparenza delle cose, principio che è anche un punto fermo in R. WAGNER, *Beethoven* cit., pp. 286-87].

<sup>19</sup> Si tratta di uno scritto andato perduto *Sul coro*, di cui si parla nella *Suda*, grande lessico ed enciclopedia di età bizantina. Cfr. *Suda* s.v. «Sophokles» 815 Adler. Sulla modificazione del coro da parte di Sofocle, approvata anche da Aristotele, cfr. *Poetica*, IV, 1449a, 17-19 e 18 («Eschilo fu il primo a portare gli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a rendere protagonista la parola»); e 1456a, 29-30: «Il coro deve essere inteso come uno degli attori, deve essere parte del tutto e partecipare all'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle» [trad. it. Laterza, Bari 1998, p. 41].

la quale solo in lui perviene a un'espressione eccezionalmente grandiosa, non dobbiamo tuttavia rifuggire spaventati dal chiederci cosa preannunci un'apparizione come quella di Socrate: che comunque, avendo sotto gli occhi i dialoghi platonici, non ci sentiamo di interpretare unicamente come una forza disgregatrice e negativa. E per quanto sia certo che l'effetto più immediato dell'istinto socratico mirasse a disgregare la tragedia dionisiaca, la profonda esperienza di vita dello stesso Socrate ci costringe a domandarci se fra il socratismo e l'arte debba *necessariamente* sussistere solo un rapporto antipodale e se la nascita di un «Socrate artistico» sia davvero qualcosa di per sé contraddittorio.

Quel logico dispotico aveva infatti talora dinanzi all'arte la sensazione di una lacuna, di un vuoto, di un larvato rimprovero, di un dovere forse trascurato. Più volte ebbe in sogno, come raccontava agli amici in prigione, sempre la stessa apparizione, che gli ripeteva ogni volta: «Socrate, fai della musica!»<sup>20</sup> Fino ai suoi ultimi giorni si consolò all'idea che il suo filosofare fosse la suprema arte delle Muse, senza credere affatto che una qualche divinità gli volesse ricordare «quella comune musica popolare»<sup>21</sup>. Alla fine in prigione, per sgravarsi la coscienza, si decide a praticare anche quella musica che pure apprezza così poco. E con questa disposizione d'animo compone un proemio ad Apollo e mette in versi alcune favole d'Esopo<sup>22</sup>. Ciò che lo spingeva a questi esercizi era qualcosa di analogo alla voce demonica e ammonitrice, era la sua intuizione apollinea del fatto che lui, come un re barbaro, non era in grado di comprendere il nobile simulacro di una divinità e pertanto rischiava di rendersi colpevole nei suoi confronti per il fatto di

<sup>20</sup> PLATONE, *Fedone*, 60e. Cfr. 8[15] «Riguardo a quell'ordine misterioso [...] non possiamo fare a meno di chiederci se in genere sia legittimo pensare a un Socrate dedito alla musica, cioè artisticamente produttivo [...]».

<sup>21</sup> *Ibid.*, 61a.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 61b.

non comprenderlo<sup>23</sup>. Quella frase detta in sogno a Socrate appare l'unico indizio di una qualche incertezza sui limiti della natura logica: non potrebbe darsi – dovette chiedersi – che quello che io non riesco a comprendere non sia necessariamente l'insensato? Esiste forse un regno della sapienza che è precluso al logico? Non sarà l'arte addirittura qualcosa di necessariamente correlato e complementare alla scienza<sup>24</sup>?

<sup>23</sup> Probabilmente Nietzsche ha in mente la figura di Toante nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Cfr. il riassunto del dramma nella *Storia della letteratura greca* (KGB, vol. II/5, p. 139): «[Ifigenia] vuole convincere Toante che il simulacro di Artemide è stato profanato da un matricida e debba pertanto essere purificato sulla riva del mare. Toante si lascia convincere, la fuga riesce».

<sup>24</sup> In una variante Nietzsche aveva scritto (*Opere*, vol. III/1, p. 514): «Una simile visione di sogno deve essere apparsa al vecchio Euripide, mostrandogli Penteo sbranato dalle Menadi. Anche Euripide sacrificò alla divinità offesa, ma egli offrì sull'altare non già favole esopiche, bensì le sue *Baccanti*». Evidentemente Nietzsche intende proporre l'episodio di Socrate che fa musica come una sorta di palinodia parallela a quella delle *Baccanti*.

Queste ultime domande presaghe ci inducono ora ad affermare che l'influenza di Socrate si è proiettata sui posteri come un'ombra che si allunga sempre più alla luce del tramonto, raggiungendo l'età presente ma anche quelle future; e che tale influenza impone sempre di nuovo di ricreare l'*arte* – ovvero l'arte nel senso più vasto e più profondo, già metafisico – e garantisce, con la propria infinitezza, anche quella dell'*arte*<sup>1</sup>.

Prima che questo fatto potesse essere riconosciuto, prima che si potesse dimostrare in modo convincente l'intima dipendenza di qualsiasi arte dai Greci, i Greci da Omero fino a Socrate, abbiamo dovuto rivivere con questi Greci la stessa esperienza che ebbero gli Ateniesi con Socrate. Quasi ogni epoca e ogni grado di cultura ha cercato di affrancarsi con profonda impazienza dai Greci, perché al loro confronto tutto quello che si riusciva a raggiungere, per quanto sembrasse assolutamente originale e venisse sinceramente ammirato, sembrava perdere d'improvviso ogni colore e vita, riducendosi a una pallida copia, anzi a una caricatura. E così torna sempre nuovo a manifestarsi un risentito malumore per quel piccolo popolo presuntuoso che aveva l'ardire di defini-

<sup>1</sup> Cfr. 8[19]: «È tanto certo che un essere come Socrate apparisse agli occhi degli Ateniesi come qualcosa di completamente nuovo ed estraneo, quanto d'altra parte è sicura la profonda affinità di questo Socrate con l'idea platonica della grecità [...] Egli è Prometeo ed Edipo al tempo stesso, ma un Prometeo prima che rapisse il fuoco e un Edipo prima che risolvesse l'enigma della Sfinge. Tramite lui si crea una nuova immagine di quei due rappresentanti che si estende lontana sulla posterità come un'ombra che si allunga all'infinito nel sole calante».

re «barbarico», per ogni tempo a venire, tutto quanto non si producesse sul proprio suolo natale: chi mai sono questi, ci chiediamo, che sebbene non possano vantare che un effimero fulgore storico, istituzioni costrette in limiti ridicolmente angusti, un rigore nei costumi alquanto dubbio e siano stati persino segnati da vizi riprovevoli, pretendono tuttavia tra i popoli la dignità e la posizione privilegiata che compete al genio rispetto alla massa? Purtroppo non si ebbe la fortuna di trovare il calice di cicuta che avrebbe permesso di sbarazzarsi di ciò che un tale popolo rappresentava: poiché tutto il veleno sparso dall'invidia, dalla calunnia e dal livore non bastava a distruggere questo splendore pago di sé. E così ci si vergogna dei Greci e si ha paura di loro; a meno che uno non stimi la verità sopra ogni altra cosa e pertanto osi confessarsela, questa verità: che i Greci tengono in mano, come un auriga, la nostra e qualsiasi cultura, ma che quasi sempre il cocchio e i cavalli sono troppo scadenti e inadeguati alla gloria di chi li conduce, tanto che per i guidatori non è che uno scherzo far precipitare cocchio e cavalli nell'abisso, mentre per parte loro lo superano spiccando il salto di Achille<sup>2</sup>.

Per dimostrare quanto allo stesso Socrate vada riconosciuta una tale funzione di auriga, basta guardarlo come il tipico rappresentante di una forma di esistenza prima di lui inconcepibile, il tipo dell'*uomo teoretico*<sup>3</sup>, di cui sarà ora nostro compito chiarire il significato e le finalità. Anche l'uomo teoretico trova come l'artista un infinito appagamento in quello che esiste e in virtù di tale appagamento, come l'artista, si trova protetto dall'etica pratica del pessimismo con i suoi occhi di Linceo, rilucenti solo nelle tenebre<sup>4</sup>. Se infatti l'artista di fron-

<sup>2</sup> *Iliade*, XXI, vv. 303-5.

<sup>3</sup> Cfr. 2[5] e 7[7]: «A causa dell'ἄνθρωπος θεωρητικός perisce il mondo antico. L'elemento apollineo si separa di nuovo da quello dionisiaco, e adesso degenerano entrambi [...]».

<sup>4</sup> L'immagine dell'occhio di Linceo, tanto potente da trapassare le mura, che diventa metafora del pessimismo, viene contrapposta all'occhio del Ciclope (cfr. l'inizio del capitolo XIV) ma anche all'occhio apollineo di Platone

te a ogni verità disvelata resta attaccato con sguardo rapito a ciò che anche ora, dopo il disvelamento, rimane pur sempre un velo, l'uomo teoretico gode e prova soddisfazione nel velo ormai gettato a terra<sup>5</sup> e trova il suo massimo appagamento in un processo di disvelamento<sup>6</sup> sempre felice, realizzato con le proprie forze. Non ci sarebbe nessuna scienza se a questa non interessasse nient'altro che quell'*unica* dea nuda. Perché allora i suoi adepti si dovrebbero sentire come coloro che intendono scavare un foro che attraversa la terra: ognuno di loro vede bene che anche con il più grande sforzo, durasse pure una vita, non è in grado di scavare che un tratto assai esiguo della profondità smisurata; e questo, sotto i suoi occhi, tornerebbe a essere riempito di nuovo dal lavoro di chi gli sta dietro, cosicché un terzo sembrerebbe nel giusto se scegliesse a sua volta un posto nuovo per i suoi tentativi di perforazione. Ma se ora qualcuno dimostrasse in modo convincente che non è possibile raggiungere la meta degli antipodi con questo percorso diretto, chi se la sentirebbe di continuare a lavorare nei vecchi scavi, a meno che per il momento non si accontenti di trovare pietre preziose o scoprire delle leggi di natura? Per questo motivo Lessing, il più onesto degli uomini teorici, ha osato affermare che per lui la ricerca della verità era più importante della verità stessa<sup>7</sup>: e con

Cfr. 3[36]: «In Platone si ha la massima esaltazione delle cose in quanto modelli [*Urbilder*], il mondo cioè viene considerato completamente dal punto di vista dell'occhio (di Apollo)».

<sup>5</sup> Cfr. 5[33]: «La maggior parte degli uomini sente a volte di vivere in una rete di illusioni [...]. L'uomo teoretico e con lui la volontà di vivere celebra le proprie orge nel togliere la copertura di queste ragnatele [...]».

<sup>6</sup> Variante nella stesura preparatoria: «fosse anche lo sguardo gettato su Iside senza veli» (KSA, vol. XIV, p. 53). Cfr. la poesia di Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais* (*L'immagine velata di Sais*, 1875). Cfr. anche ORAZIO, *Odi*, I, 24, 7: «nudaque veritas». Cfr. inoltre A. SCHOPENHAUER, *Della religione*, in *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 437: «La verità nuda non può essere contemplata dal volgo profano: essa deve apparire al volgo soltanto se celata da un velo impenetrabile».

<sup>7</sup> G. E. LESSING, *Eine Duplik*, I: «A fare il valore dell'uomo non è la verità che questi possiede o presume di possedere, bensì lo sforzo sincero che ha compiuto per scoprirla [...] il possesso rende placidi, indolenti, superbi». Cfr.

ciò è stato svelato, tra lo stupore, anzi lo sdegno delle persone di scienza, il segreto fondamentale di questa. Ora però, accanto a questa nozione isolata, che rappresenta un eccesso di onestà, se non di arroganza, si pone una profonda *rappresentazione illusoria*, manifestatasi per la prima volta nella persona di Socrate, quella fede incrollabile che il pensiero riesca a penetrare, lasciandosi guidare dal filo della casualità, fin nei più profondi abissi dell'essere, e che il pensiero sia in grado non soltanto di conoscere, ma anche di *correggere* l'essere. Questo sublime vaneggiamento metafisico è, come istinto, inerente alla scienza e la riconduce sempre di nuovo ai suoi confini, oltre i quali deve necessariamente ribaltarsi in arte: *che è propriamente il fine a cui è diretto questo meccanismo*.

Sotto la fiaccola di questo pensiero volgiamo adesso lo sguardo a Socrate: così egli ci appare come il primo il quale, condotto per mano da quell'istinto della scienza è riuscito non solo a vivere, ma anche – cosa di gran lunga più importante – a morire: e per questo l'immagine del *Socrate morente* si pone come l'emblema dell'uomo affrancatosi attraverso il sapere e il ragionare dalla paura della morte, emblema posto sopra la porta d'ingresso della scienza per rammentare a ciascuno il compito che a questa è stato prescritto, vale a dire far sembrare l'esistenza comprensibile e di conseguenza giustificata: e qualora il ragionare non dovesse apparire sufficiente allo scopo, da ultimo si può ricorrere anche al *mito*, che ho appena definito addirittura come conseguenza necessaria, anzi come finalità della scienza.

Chi per una volta ha visto con chiarezza come dopo Socrate, il mistagogo della scienza, le scuole filosofiche si siano succedute tra loro come un'onda dietro l'altra; come un'inimmaginabile universalità della sete del sapere nella sfera più vasta del mondo colto, percepita come compito peculiare per chi fosse più dotato di ingegno, abbia spinto la scienza in quel mare aperto da cui da allora nessuno l'ha mai completamente respinta; come in

virtù di questa universalità venne tesa per la prima volta una rete comune del pensiero sull'intero globo terrestre, che consentiva persino qualche sguardo sulle leggi dell'intero sistema solare; chi tenga presente tutto questo, insieme all'altezza prodigiosa dell'odierna piramide del sapere, non potrà fare a meno di vedere in Socrate l'unico punto di svolta e il perno della cosiddetta storia universale. Dato che, se riuscissimo per una volta a immaginare che la somma di energia assolutamente incalcolabile consumata per quella tendenza universale non fosse stata posta al servizio della conoscenza, ma impiegata per scopi pratici, vale a dire egoistici degli individui e dei popoli, il piacere istintivo per la vita, nelle guerre di sterminio onnipresenti e nelle continue migrazioni dei popoli, si sarebbe probabilmente indebolito a tal punto che il singolo, nell'abitudine al suicidio, sentirebbe forse l'ultimo residuo di senso del dovere se, come un abitante delle isole Figi, strangolasse come figlio i genitori e come amico il suo amico<sup>8</sup>: un pessimismo pratico che a sua volta potrebbe generare una spaventosa etica del genocidio per compassione, – che del resto esiste ed è esistito in ogni parte del mondo, dove l'arte non sia apparsa in qualunque forma, in particolare come religione e scienza, come farmaco e protezione contro una tale esalazione pestilenziale.

Di fronte a questo pessimismo pratico Socrate appare l'archetipo dell'ottimista teoretico che nella già ricordata fiducia che si possa scandagliare la natura delle cose conferisce al sapere e alla conoscenza la forza di una

8 [13]: «[...] Credenza che il sapere possa correggere il mondo: idea illusoria della scienza. L'antitesi è Lessing: il tendere verso la verità».

<sup>8</sup> Cfr. 5[50]: «Gli abitanti delle isole Figi sacrificano se stessi: essi ritengono di aver diritto di uccidere i loro migliori amici, per liberarli dalla sventura di questa vita; essi considerano realmente come loro dovere che il figlio strozzi i genitori quando è pregato di ciò». Nietzsche cita Max Müller, indologo e linguista, fondatore della scuola di mitologia comparata, la cui lettura è attestata da diversi frammenti della sezione V nell'inverno 1870-71. Cfr. *Opere*, vol. III/3, parte I, pp. 97 sgg. Il passo qui citato si trova in *Christus und andere Meister*, in M. MÜLLER, *Essays*, Leipzig 1869, vol. I, p. 56.

medicina universale e interpreta l'errore come il male in sé<sup>9</sup>. Penetrare in quei recessi e separare la conoscenza vera dall'apparenza e dall'errore sembrò essere all'uomo socratico la vocazione più nobile, persino l'unica propriamente umana: in egual modo il meccanismo dei concetti, giudizi e deduzioni venne considerato a partire da Socrate come l'occupazione più degna e il più mirabile dono di natura, superiore a tutte le altre facoltà. Persino le azioni morali più nobili, i moti della compassione, del sacrificio, dell'eroismo e quella bonaccia dell'anima<sup>10</sup> difficilmente raggiungibile, che il Greco apollineo chiamava *Sophrosyne*<sup>11</sup>, secondo Socrate e gli eredi del suo pensiero sino a oggi derivavano dalla dialettica del sapere e si riteneva pertanto che si potessero insegnare. Chi abbia provato dentro di sé il piacere di una conoscenza socratica e senta come questa cerchi di abbracciare, in cerchi sempre più ampi, l'intero mondo dei fenomeni, da quel momento in poi non sentirà alcun pungolo più forte per l'esistenza che non sia la brama di completare quella conquista, rendendo la rete sempre più salda e impenetrabile. Per chi abbia una tale disposizione d'animo il Socrate platonico apparirà allora come il maestro di una forma assolutamente nuova di «serenità greca» e di beatitudine dell'esistenza che cerca di riversarsi in azioni e tenderà per lo più a scaricarsi<sup>12</sup> nell'influenza maieutica e pedagogica esercitata sui giovani di animo nobile con lo scopo finale di far nascere il genio.

<sup>9</sup> Allusione ironica alla «cosa in sé» di Kant.

<sup>10</sup> La *Meerestille*, la calma del mare, è l'immagine con cui si conclude il *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (cit., p. 575).

<sup>11</sup> Sulla *sophrosyne* in Platone cfr. *Introduzione allo studio dei dialoghi platonici* (KGW, vol. II/4, p. 178). Cfr. anche A. SCHOPENHAUER, *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 1514: «La saggezza, *sophrosyne*, opposta alla passionalità del carattere, consiste proprio nel fatto che la volontà non domina mai l'intelletto al punto di impedirgli di esercitare correttamente la sua funzione [...]».

<sup>12</sup> *Entladung* («scarica») è un termine usato da Jacob Bernays (*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Hildesheim 1857), per tradurre la catarsi aristotelica. Al riguardo cfr. il paragrafo 6 dell'*Introduzione*, pp. xxix sgg.

Ora però la scienza, spronata dalla forza della sua chimera, corre inarrestabile verso i suoi confini, contro cui naufraga l'ottimismo nascosto nell'essenza della logica. Difatti il bordo del cerchio della scienza consta di un numero infinito di punti, e mentre non si riesce affatto a prevedere come potrebbe essere mai possibile misurare il cerchio per intero, tuttavia l'uomo nobile e dotato, ancor prima della metà della sua esistenza, incontra inevitabilmente tali punti del bordo da cui fissa con sguardo attonito ciò su cui non si riesce a far luce. Quando qui osserva con spavento come la logica su questi confini si attorcigli su di sé e infine si morda la coda - allora ecco che si fa strada la nuova forma di conoscenza, la *conoscenza tragica* che per poter essere sopportata ha bisogno dell'arte come protezione e come medicina.

Se guardiamo con occhi tonificati e confortati dai Greci le sfere più alte di quel mondo che ci fluttua intorno, vediamo come la sete dell'insaziabile conoscenza ottimistica che in Socrate appariva esemplare si sia capovolta in rassegnazione tragica e bisogno d'arte: mentre in ogni caso la stessa sete, nei suoi livelli inferiori, deve manifestare la propria ostilità nei confronti dell'arte e, in particolare, detestare intimamente l'arte dionisiaco-tragica, come ci ha mostrato ad esempio la lotta intrapresa dal socratismo contro la tragedia eschilea.

E giunti a questo punto battiamo con trepidazione alle porte del presente e del futuro: questo «capovolgimento» dovrà condurre a sempre nuove configurazioni del genio e più precisamente a *Socrate che fa musica?* La rete dell'arte stesa sull'esistenza verrà intessuta, sia pure con il nome di religione o scienza, in modo sempre più saldo e delicato oppure è destinata a essere fatta a brandelli nell'agitazione barbarica<sup>13</sup>, irrequieta e vorticosa,

<sup>13</sup> Cfr. la lettera a Nietzsche dell'11 dicembre 1870 (KGB, vol. II/2, pp. 280 sgg.), in cui Rohde contrappone il proprio desiderio di solitudine e di vita contemplativa e claustrale alla barbarie del presente, in cui ogni talento artistico si è disseccato: «[...] non temo un nuovo Medioevo, ma un presente sempre più desolato e sfacciato [...] Si distruggono i conventi, nei quali [...] qualcuno nato troppo tardi potrebbe trovare un riparo da questa orrenda "epoca attuale"».

che ora si chiama «presente»? – Con animo preoccupato e tuttavia non sconcolato ce ne stiamo per un po' in disparte come i contemplativi a cui sia concesso di essere testimoni di quelle lotte e transizioni grandiose. Ahimè! La magia di questi conflitti sta proprio nel fatto che chi li guarda deve anche combattere!

CAPITOLO SEDICESIMO<sup>1</sup>

Nell'esempio storico ora esposto, abbiamo cercato di spiegare come la tragedia si estingua con la scomparsa dello spirito della musica, così come è certo che soltanto questo spirito può generarla<sup>2</sup>. Per attenuare il carattere insolito di questa affermazione e per rivelare d'altra parte come si sia originata questa nostra convinzione, dobbiamo ora porci con sguardo libero di fronte a fenomeni analoghi nel presente; dobbiamo gettarci in mezzo a quei combattimenti che, come dicevo prima, ci conducono nelle più alte sfere del nostro mondo contemporaneo tra l'insaziabile e ottimistica sete di conoscenza e il bisogno tragico dell'arte. Intendo qui lasciare da parte tutti gli altri istinti ostili che agiscono in ogni tempo contro l'arte e in particolare contro la tragedia e che anche ai giorni nostri proliferano vittoriosi, al punto che ad esempio tra le arti teatrali soltanto la farsa o il balletto<sup>3</sup> crescono con un certo rigoglio, e la loro fioritura ema-

<sup>1</sup> La prima versione della *Nascita della tragedia*, che Nietzsche decise di pubblicare a proprie spese come stampa privata nel giugno 1871 con il titolo *Socrate e la tragedia greca*, si concludeva con il capitolo xv. Da ora in poi lo sguardo è rivolto in primo luogo all'epoca presente e alla possibilità di una rinascita del mito tragico.

<sup>2</sup> Cfr. l'autocritica di Nietzsche, in *Ecce homo* (*Opere*, vol. VI/3, p. 319) sul «ripugnante odore hegeliano» della *Nascita della tragedia*: «Un'idea [...] tradotta in metafisica; la storia stessa vista come lo sviluppo di quest'idea; l'opposizione risolta [*aufgehoben* è termine hegeliano] in unità nella tragedia».

<sup>3</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 572 (*Metafisica del bello e estetica*): «Inoltre vi sono ancora i balletti, spettacolo calcolato spesso per soddisfare la lascivia piuttosto che per il godimento estetico». Cfr. inoltre quanto scrive R. Wagner sull'arte della danza che, nell'epoca moderna, invece di essere legata alle arti consorelle come nel dramma antico, è un'arte isolata e innaturale, appare solo «una compilazione» delle

na un profumo che forse non è gradevole per tutti. Voglio solo parlare della *più illustre avversaria* della concezione tragica del mondo, intendo dire la scienza ottimistica nella sua più profonda natura, con in cima il suo progenitore Socrate. Immediatamente dopo verranno anche indicate con il loro nome le forze che mi paiono garantire una *rinascita della tragedia* – e quali altre appa-  
 ganti speranze per l'indole tedesca<sup>4</sup>!

Prima di gettarci nella mischia, indossiamo l'armatura delle conoscenze che abbiamo finora conquistato. A differenza di tutti coloro che si sforzano di far derivare le arti da un unico principio, quale sorgente di vita necessaria per ogni opera d'arte, io appunto gli occhi su entrambe le divinità dell'arte dei Greci, Apollo e Dioniso e riconosco in loro i rappresentanti vivi e plasticamente evidenti di *due* mondi dell'arte che sono diversi nella loro essenza più profonda e nelle loro più alte finalità. Apollo mi sta davanti come il genio trasfigurante del *principium individuationis* e solo attraverso di lui si riesce veramente a raggiungere la redenzione nell'apparenza: mentre con il grido di giubilo mistico di Dioniso viene rotto l'incantesimo dell'individuazione e resta aperta la via che conduce alle Madri<sup>5</sup> dell'essere, al nucleo

diverse danze popolari e dipende dalla moda; alla fine trova uno sbocco nella pantomima, «muto spettacolo assoluto» (*Das Kunstwerk der Zukunft*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, pp. 79-81). Cfr. in particolare R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 245: «Con questa musica [profana] infatti vogliamo anche vedere qualcosa, come dimostra evidentemente "l'opera" dove si è attratti e afferrati dallo spettacolo, dal balletto, ecc., il che rivela abbastanza chiaramente la degenerazione della musica che vi si adotta».

<sup>4</sup> Definire l'indole o l'essenza tedesca (*das deutsche Wesen*) in relazione alla musica, in contrapposizione con quella francese o latina, era una delle finalità del *Beethoven* di Wagner. Cfr. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, p. 123 [trad. it. cit., p. 290]: «Essi devono essersi chiesti in che modo la *natura tedesca*, così goffa e pesante, possa farsi valere con qualche vantaggio accanto alle forme leggere e disinvolute dei nostri vicini di origine latina» [il corsivo è mio]. Qualche riga prima aveva scritto: «Possiamo ritenere per certo che la nostra civiltà [...] può essere rianimata soltanto attraverso lo spirito della nostra musica che Beethoven liberò dai ceppi della moda».

<sup>5</sup> J. W. GOETHE, *Faust* II, vv. 6216 sgg. e 6427 sgg. Cfr. 9[106] e 5[3]: «Non dobbiamo paventare alcun abisso della visione per ritrovare la tragedia presso le sue madri; queste madri sono: vaneggiamento, volontà, dolore [in tede-

più segreto delle cose. Questo contrasto abissale che si spalanca tra l'arte plastica in quanto apollinea e la musica in quanto arte dionisiaca è apparso chiaro a uno solo dei grandi pensatori, in misura tale che, pur non facendosi guidare dal simbolismo degli dèi greci, ha riconosciuto alla musica un carattere e un'origine diversa da tutte le altre arti in quanto non è, a differenza di quelle, una riproduzione del fenomeno, bensì immediata riproduzione della volontà stessa e rappresenta dunque *rispetto a ogni realtà fisica del mondo la metafisica*, rispetto a ogni fenomeno la cosa in sé (Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 310)<sup>6</sup>. Su questa nozione che ha un tale rilievo per tutta l'estetica da segnare, se presa con la dovuta serietà, l'inizio dell'estetica stessa, ha impresso il suo sigillo, a conferma della sua verità eterna, Richard Wagner quando nel suo *Beethoven*<sup>7</sup> stabilisce che la musica si debba valutare in base a criteri estetici del tutto diversi da quelli di tutte le arti figurative, in particolare non in base alla categoria della bellezza: per quanto un'estetica erronea, lasciandosi guidare da un'arte sviata e tralignata, abbia preso l'abitudine, partendo dal concetto di bellezza vigente nel mondo delle arti plastiche, a pretendere dalla musica un effetto analogo a quello delle arti figurative, intendo dire lo stimolo del *piacere per le belle forme*<sup>8</sup>. Consapevole di quell'e-

sco *Wahn, Wille, Webe*]. I tre termini rimandano a Wagner anche per l'allitterazione. Cfr. R. WAGNER, *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, p. 131 sgg. [trad. it. cit., pp. 331 sgg.]. Ma anche Schopenhauer nei *Parerga e paralipomena* cit., p. 568: «[La musica] non parla di cose, ma soltanto di gioia e di dolore [*Wohl und Wehe*]».

<sup>6</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., vol. I, libro III, par. 52, p. 380. Il tedesco *Abbild* viene reso da P. Savi-Lopez con «immagine riflessa» e da A. Vigliani con «riproduzione».

<sup>7</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., pp. 241-42: «Come già dicemmo, si sono applicate alla musica opinioni provenienti esclusivamente dal modo di giudicare delle arti figurative [...] suscitare cioè il piacere che viene dalle forme belle».

<sup>8</sup> Cfr. la definizione kantiana della musica come piacere per le belle forme nel par. 53 della *Critica del giudizio*. In realtà qui l'obiettivo polemico principale sia di Nietzsche sia di Wagner è Eduard Hanslick (1825-1904), auto-

norme contrasto, ho sentito l'assoluta necessità di accostarmi all'essenza della tragedia greca e con questa alla più profonda rivelazione del genio ellenico: dato che solo ora ritenevo di conoscere la formula magica per evocare davanti a me in modo vivo e concreto<sup>9</sup>, al di là della consueta fraseologia della nostra estetica, il problema originario della tragedia: in tal modo mi fu consentito di gettare uno sguardo tanto sorprendente e singolare sul mondo ellenico da riceverne l'impressione che in sostanza la nostra scienza dell'antichità classico-ellenica, con il suo contegno così altero, si fosse deliziata finora solo di giochi d'ombre<sup>10</sup> e particolari esteriori<sup>11</sup>.

Potremmo forse accostarci a quel problema originario con la seguente questione: che effetto estetico si ha quan-

re del *Bello musicale* (1854), in cui polemizzava contro il mito dell'unità delle arti. La musica era per lui un prodotto storico in quanto invenzione di forme sempre nuove. Su di lui cfr. C. WAGNER, *Die Tagebücher*, München 1976, vol. I, p. 251 (29 giugno 1870): «A tavola [Richard] ci racconta di Hanslick (la madre è ebrea) e del signor Ambros, che si è lasciato comprare dalla "Neue freie Presse" [...]»

<sup>9</sup> *Leibhaft*, vale a dire «in carne e ossa», è l'apparizione di Elena nel *Faust*.

<sup>10</sup> L'immagine è probabilmente mutuata dalla traduzione schopenhaueriana. *Schattenbilder* (contrapposte a *Urbilder*) per indicare le immagini proiettate sulla parete nel mito della caverna e nella dottrina platonica delle idee. Cfr. ad esempio il par. 31 del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

<sup>11</sup> Nella stesura originaria era prevista a questo punto la considerazione che riportiamo qui di seguito (cfr. F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. III/2, pp. 515-16): «In particolare ho potuto permettermi adesso di compiere alcuni passi senza l'accompagnamento di Aristotele, che ancora porta la fiaccola nella caverna della poetica greca. Ma si cesserà finalmente di chiedere di continuo i suoi consigli anche per i problemi più profondi della poetica greca, mentre si tratta soltanto di raccogliere dall'esperienza e dalla natura quelle che sono le leggi eterne e semplici della creazione artistica, valide anche per i Greci. Tali leggi si possono studiare in ogni artista intero, in carne e ossa, meglio e più fruttuosamente che non in quella civetta di Minerva che è Aristotele, il quale già in se stesso è estraneo al grande istinto artistico, posseduto ancora dal suo maestro Platone, almeno nella maturità. La vita di Aristotele è inoltre troppo lontana dai periodi rigogliosi in cui sorsero le primitive forme poetiche, perché egli potesse avvertire qualcosa dell'incalzante desiderio di vivere di quei tempi. Nel frattempo si era già sviluppato l'artista imitativo quasi erudito, nel quale il fenomeno artistico primordiale non si poteva più considerare nella sua purezza. Che cosa mai avrebbe potuto riferirci su tali fenomeni di poetica, di mantica e di misticismo un Democrito, il quale, con eccellenti doti aristoteliche di spassionatezza e di gusto per l'osservazione, era tuttavia vissuto in un'epoca più favorevole!»

do le potenze artistiche di per sé separate dell'apollineo e del dionisiaco entrano in azione l'una accanto all'altra? Oppure in forma più concisa: in che rapporto si pone la musica con l'immagine e il concetto<sup>12</sup>? – Schopenhauer, di cui Richard Wagner elogia, proprio su questo punto, l'insuperabile chiarezza e trasparenza nell'esposizione, si esprime in proposito diffusamente nel seguente passo, che riporterò qui in tutta la sua lunghezza (*Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 309)<sup>13</sup>: «Da quanto detto consegue che possiamo considerare il mondo dei fenomeni, o la natura, e la musica come due diverse espressioni della stessa cosa, la quale dunque è a sua volta l'unico anello di congiunzione nell'analogia che si crea tra di loro e la cui conoscenza appare necessaria per intendere tale analogia. In accordo con quanto detto, la musica, se viene vista come espressione del mondo, è una lingua sommamente universale che addirittura, rispetto all'universalità dei concetti, si pone quasi nello stesso rapporto che hanno questi con le singole cose. La sua universalità però non è affatto quella vuota universalità dell'astrazione, ma è di tutt'altra natura e si lega a una chiarezza e precisione assolute. Assomiglia in questo alle figure geometriche e ai numeri che, per quanto forme universali di tutti i possibili oggetti dell'esperienza e applicabili *a priori* a tutti questi oggetti, non sono tuttavia affatto astratti, bensì intuitivi e assolutamente determinati. Tutte le possibili aspirazioni, impulsi e manifestazioni della volontà, tutti quegli eventi all'interno dell'uomo che la ragione confina nel vasto concetto negativo di sentimento, si possono esprimere attraverso le infinite melodie possibili, ma sempre nell'universalità della pura forma, senza la materia, sempre solo secondo la cosa in sé, non secondo l'apparenza,

<sup>12</sup> La questione che affronta ora Nietzsche, partendo dalle riflessioni contenute nel *Beethoven* di Wagner, è quella del rapporto tra il fondo dionisiaco della musica, e la rappresentazione «visiva», ovvero la proiezione delle immagini apollinee sulla scena del dramma. In altre parole la rinascita della tragedia greca nel dramma musicale di Wagner.

<sup>13</sup> *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 52 (*L'idea platonica: l'oggetto dell'arte*), p. 379.

quasi ne rappresentasse per così dire l'anima piú segreta, senza il corpo. Questo intimo rapporto che ha la musica con la vera essenza di tutte le cose spiega anche il fatto che quando nel corso di una scena, azione, evento, o in un determinato ambiente udiamo una musica che si accorda con essi, ci sembra dischiudere il loro senso piú segreto e ci si presenta come il commento piú appropriato e piú chiaro; al tempo stesso spiega anche come mai chi si abbandona interamente all'impressione di una sinfonia, ha la sensazione di veder trascorrere davanti a sé tutte le possibili vicende del mondo e della vita: e tuttavia, quando cerca di riflettere, non riesce a indicare alcuna somiglianza tra quei suoni e le cose che vedeva davanti ai suoi occhi. Dato che la musica è, come dicevo, diversa da tutte le altre arti per il fatto che non è una riproduzione del fenomeno, o piú esattamente, dell'adeguata oggettività<sup>14</sup> della volontà, bensì l'immagine immediata della volontà stessa e dunque rappresenta, rispetto a tutto quello che vi è di fisico nel mondo, la metafisica, rispetto ai fenomeni, la cosa in sé. Di conseguenza si potrebbe chiamare il mondo tanto musica quanto volontà che abbiano preso corpo: in tal modo si riesce a spiegare il fatto che la musica conferisce immediatamente un significato piú elevato e profondo a ogni quadro, anzi a ogni scena della vita reale e del mondo; il che accade in misura tanto maggiore se la sua melodia corrisponde intimamente allo spirito del fenomeno in questione. Per tale motivo si può adattare alla musica una poesia come canto, oppure una rappresentazione visiva come pantomima, oppure tutte e due insieme come nell'opera. Tali singole scene della vita umana che fanno da sfondo al linguaggio universale della musica non sono mai legate a questa con una corrispondenza assoluta; ma hanno con la musica lo stesso rapporto che intercorre tra un esempio scelto a caso e il concetto generale: rappresentano con la determinatezza della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della forma pu-

<sup>14</sup> Termine coniato da Schopenhauer per indicare il manifestarsi della volontà nel mondo fenomenico.

ra. Dato che le melodie sono in un certo senso, allo stesso modo dei concetti universali, un'astrazione della realtà. Questa infatti, ovvero il mondo delle singole cose, fornisce ciò che è evidente, particolare e individuale, il caso singolo, tanto all'universalità dei concetti che a quella delle melodie, ma queste due universalità sono tra loro in un certo senso contrapposte; dato che i concetti contengono unicamente le forme astratte per prima cosa dall'intuizione, per così dire il guscio esterno sottratto alle cose e sono dunque astrazioni in senso proprio; la musica invece offre il nucleo piú interno che precede ogni acquisizione della forma, dunque il cuore delle cose. Questo rapporto si potrebbe esprimere molto bene richiamandosi al linguaggio degli scolastici: i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica ci presenta gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re* [...]. Ma in generale il fatto che sia possibile una qualche relazione tra una composizione musicale e una rappresentazione visiva si basa, come dicevamo, sul fatto che entrambe sono soltanto rappresentazioni molto diverse della medesima intima essenza del mondo. Se dunque nel caso singolo si presenta realmente un tale rapporto e dunque il compositore è stato in grado di esprimere nel linguaggio universale della musica i moti della volontà che costituiscono il nucleo di un avvenimento, allora la melodia del canto, la musica dell'opera sono molto espressive. L'analogia che il compositore ha scoperto tra questi due elementi deve però scaturire dalla conoscenza immediata dell'essenza del mondo, senza che la sua ragione ne sia consapevole, e non può essere un'imitazione consapevole e intenzionale mediata attraverso i concetti: in caso contrario la musica non esprime l'intima essenza, la volontà stessa; ma non fa altro che imitarne in modo imperfetto il fenomeno; proprio come fa ogni musica descrittiva».

Secondo quanto ci insegna Schopenhauer, intendiamo dunque la musica come linguaggio immediato della volontà e sentiamo la nostra fantasia spinta a dar forma

a quel mondo di spiriti che ci parla<sup>15</sup>, così vivo ancorché invisibile, e a rendercelo concreto attraverso un esempio corrispondente. D'altra parte immagine e concetto acquistano, sotto l'influsso di una musica che sia davvero consona, un significato più alto. L'arte dionisiaca sortisce dunque di solito due diversi effetti sulla facoltà estetica apollinea: la musica stimola alla *visione per immagini* dell'universalità dionisiaca, poi mette in risalto l'immagine simbolica nel suo *significato più profondo*. Da questi fatti di per sé comprensibili e che si potrebbero anche prestare a un'indagine più approfondita, deduco la capacità che ha la musica di partorire il *mito*<sup>16</sup>, vale a dire l'esempio più significativo, e per l'appunto il mito *tragico*: il mito che parla per immagini della conoscenza dionisiaca. Con il fenomeno del poeta lirico ho fatto vedere come in lui la musica si sforzi di rivelare la sua essenza attraverso immagini apollinee: se ora proviamo a immaginare che la musica, potenziata al massimo grado, deve anche cercare di pervenire alla suprema espressione per immagini, dobbiamo anche ritenere possibile che sappia anche trovare l'espressione simbolica della sua peculiare sapienza dionisiaca: e dove potremmo cercare questa espressione se non nella tragedia e in generale nella nozione del *tragico*?

Non è onestamente possibile fare derivare il tragico dalla natura dell'arte come viene generalmente intesa, in base alla sola categoria dell'apparenza e della bellezza; solo a partire dallo spirito della musica possiamo com-

<sup>15</sup> Nei *Supplementi sulla Metafisica della musica*, Schopenhauer paragona le sinfonie di Beethoven a «un mondo di puri spiriti, senza la materia», che «nella fantasia tendiamo a rivestire di carne e di ossa». A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 1326. Nel *Beethoven* cit., pp. 275-76, Wagner accomuna lo «Shakespeare visionario», evocatore di spiriti, a Beethoven, le cui melodie hanno la stessa origine dei fantasmi shakespeariani. Entrambi diventano i modelli per il ruolo che viene ad assumere la «visione» nel dramma musicale antico «che si proietta sulla scena attraverso il canto corale». Su questi temi cfr. il paragrafo 12 dell'*Introduzione*, pp. LXVII sgg.

<sup>16</sup> In *Opera e dramma* (parte I), Wagner definiva ogni organismo musicale, per sua natura, un grembo materno, la musica una donna partoriente, il poeta «colui che genera» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, pp. 314-16 [trad. it. cit., pp. 138 sgg.]).

prendere la gioia per l'annullamento dell'individuo<sup>17</sup>. Dato che attraverso i singoli esempi di un tale annientamento ci viene chiarito l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca, che esprime la volontà in tutta la sua onnipotenza, per così dire dietro il *principium individuationis*, la vita eterna dietro ogni apparenza e nonostante ogni annullamento. La gioia metafisica per il tragico è una traduzione dell'istintiva e inconscia sapienza dionisiaca nel linguaggio dell'immagine; l'eroe, la più alta manifestazione della volontà, viene negato per il nostro piacere, proprio perché non è altro che apparenza e attraverso il suo annientamento non viene comunque sfiorata la vita eterna della volontà. «Noi crediamo nella vita eterna», così proclama la tragedia; laddove la musica è l'idea immediata di questa vita. Un fine totalmente diverso ha l'arte plastica: qui Apollo supera la sofferenza dell'individuo attraverso la luminosa esaltazione dell'*eternità dell'apparenza*, qui la bellezza trionfa sulla sofferenza inerente alla vita, in un certo senso si finge che il dolore scompaia dai lineamenti della natura<sup>18</sup>. Nell'arte dionisiaca e nel suo simbolismo tragico la natura stessa si rivolge a noi con la sua voce vera, non contraffatta: «Siate come io sono! La madre originaria<sup>19</sup> che, nell'incessante avvicinarsi delle apparenze, eternamente crea, costringe eternamente all'esistenza, eternamente si appaga di questo continuo mutamento!»

<sup>17</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., pp. 236-37: «[...] soltanto nel musicista la volontà si sente una oltre tutti i limiti dell'individualità [...] Questo grandioso superamento di tutte le barriere del fenomeno non può non provocare nel musicista ispirato un incantamento senza pari».

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 236: «Di qui lo stato ben diverso del musicista che concepisce da quello dello scultore o pittore che abbozza; di qui l'effetto fondamentale diverso della musica e della pittura. Qui massima quiete, là suprema agitazione della volontà».

<sup>19</sup> Cfr. le riflessioni sul *Beethoven* di Wagner in 9[106]: «[...] Quella volontà, che si agita fra tutti i sentimenti e le conoscenze e che è rappresentata dalla musica, risulta, di fronte al mondo empirico, uno stato primitivo paradisiaco [...] Noi godiamo di questo stato primitivo con il senso morale del sublime, di ciò che non si potrà più raggiungere. Sono queste le "madri" dell'esistenza: laggiù dobbiamo andare a prendere la vera Elena, la musica».

Anche l'arte dionisiaca vuole persuaderci<sup>1</sup> del piacere eterno dell'esistenza: solo che questo piacere non dobbiamo cercarlo nelle apparenze, bensì dietro le apparenze. Dobbiamo riconoscere che tutto quello che nasce deve esser pronto a tramontare nel dolore, siamo costretti a gettare uno sguardo negli aspetti spaventosi dell'esistenza individuale – e tuttavia non dobbiamo impietrire<sup>2</sup>: una consolazione<sup>3</sup> metafisica ci strappa momentaneamente dal turbinio delle forme che mutano di continuo. Noi siamo realmente, per brevi istanti, l'essere primordiale stesso e ne percepiamo l'indomabile brama e piacere di esistere<sup>4</sup>; la lotta, il tormento, la distruzione

<sup>1</sup> Dopo lo spostamento della prospettiva sul presente, che inizia con il capitolo XVI, Nietzsche riepiloga le sue concezioni sul tragico applicandole al «noi», parola che d'ora in poi si ripeterà spesso, e che sembra alludere a una sorta di comunità ideale di «iniziati» in senso wagneriano.

<sup>2</sup> Allusione al mito di Medusa. Cfr. *La visione dionisiaca del mondo* in *Opera*, vol. II/2, p. 57: «Vedere la propria esistenza [...] in uno specchio trasfigurante, e difendersi con questo specchio dalla Medusa, ecco la strategia geniale della "volontà" ellenica».

<sup>3</sup> Per Schopenhauer la «consolazione» (*Trost*) nasce dall'assoluta necessità di tutto quanto accade, quindi dal fatalismo. Cfr. il *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 55, p. 435: «Non c'è consolazione più efficace che la piena certezza di una necessità inflessibile» (per un refuso *Trost* è però tradotto con «concezione»). Schopenhauer ricorre all'esempio della *Bhagavad-gita* e dell'illuminazione di *Arjuna*: «[...] armato della conoscenza che gli attribuiamo, egli vedrebbe con indifferenza la morte che gli viene incontro; la considererebbe come un'apparenza mendace, come un fantasma impotente, fatto per spaventare i deboli, ma senza potere sopra chi sa essere lui stesso quel volere [...]».

<sup>4</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 54, p. 395: «Il medesimo sentimento spinse Greci e Romani a ornare i loro sarcofagi preziosi, come possiamo vedere ancora oggi, con rappresenta-

ne delle apparenze ci paiono adesso necessari nella profusione delle innumerevoli forme di esistenza che s'incalzano e premono verso la vita, per la sovrabbondante fecondità del volere universale<sup>5</sup>; noi veniamo trafitti dal pungolo iroso di questi tormenti nello stesso istante in cui siamo, per così dire, diventati tutt'uno con l'immenso piacere originario per l'esistere e in cui riusciamo a presagire, nel rapimento dionisiaco, quanto questo piacere sia indistruttibile ed eterno. Nonostante la paura e la compassione siamo coloro che vivono felici non in quanto individui, ma in quanto siamo quell'*unità* vivente dopo esserci fusi con il suo piacere di procreare.

La genesi della tragedia greca ci mostra ora con nitida chiarezza come l'opera d'arte tragica dei Greci sia stata realmente generata dallo spirito della musica<sup>6</sup>: pensiero con cui riteniamo di aver compreso, dandogli per la prima volta il giusto risalto, il significato originario e così stupefacente del coro. Al tempo stesso dobbiamo tuttavia ammettere che il significato del mito tragico come lo abbiamo precedentemente esposto non è mai stato compreso in modo concettualmente trasparente dai poeti greci, per non parlare poi dei filosofi; i loro eroi appaiono in un certo senso più superficiali nel parlare che nell'agire; il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata nella parola detta. La connessione delle scene e l'evidenza delle immagini<sup>7</sup> rivelano una saggezza

zioni di feste, danze, nozze, cacce, lotte di animali, baccanali, quindi con raffigurazioni del più potente impulso vitale [...] L'intento era evidentemente di distrarre il pensiero dalla morte della persona compianta, per innalzarlo energeticamente alla considerazione della vita immortale della natura [...]

<sup>5</sup> Cfr. i ripetuti accenni di Schopenhauer alla sfrenata prodigalità o dissipazione della natura nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, par. 54, o nei *Supplementi* al par. 25 e 41. Cfr. ad esempio p. 1158: «[...] al punto che essa [la natura], con incomprensibile prodigalità, crea milioni di organismi che non raggiungeranno mai la maturità e, senza alcun riguardo, espone ciascun essere vivente a rischi di ogni genere [...]».

<sup>6</sup> Cfr. il titolo della prima edizione della *Nascita della tragedia*.

<sup>7</sup> Cfr. 7[114]: «[...] In Shakespeare: quando egli fornisce pensieri, si tratta spesso di un'immagine indebolita, anzi intenzionalmente distrutta». In *Opera e dramma* Wagner mette in evidenza come i commedianti shakespeariani (il tedesco *Schauspieler* ha in sé la radice del verbo *schauen*, «guar-

za piú profonda di tutto quello che il poeta stesso riesce a esprimere in parole e concetti. Lo stesso si osserva anche in Shakespeare, il cui Amleto ad esempio è allo stesso modo piú superficiale nel parlare che nell'agire<sup>8</sup>, cosicché l'insegnamento di Amleto che menzionavamo prima si può ricavare non già dalle sue parole, ma da un'approfondita considerazione e visione d'insieme. Per quanto riguarda la tragedia greca che, a dire il vero, perviene a noi come dramma di sole parole<sup>9</sup>, ho addirittura accennato al fatto che quell'incongruenza tra mito e parola ci potrebbe facilmente indurre a ritenerla meno profonda e significativa di quanto non sia realmente e quindi a presupporre un'influenza piú superficiale di quanto invece dovette avere in base alle testimonianze degli antichi: con quanta facilità infatti si dimentica che quello che non era riuscito al poeta della parola, cioè raggiungere il piú alto grado di spiritualizzazione e idealità del mito, poteva riuscirgli in ogni momento in quanto creatore di musica! Noi a dire il vero non abbiamo quasi altra via che l'erudizione per giungere a ricostruire questo potere straordinario dell'effetto musicale, e ricevere parte di quella incomparabile consolazione metafisica che deve essere inerente alla vera tragedia. Però persino questo straordinario effetto della musica lo avremmo perce-

dare») si mostrassero prevalentemente all'occhio attraverso i gesti: «ora col gesto non si esprimono chiaramente che le azioni, ma non – quando manchi la lingua – i moventi interni di queste azioni» (R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, pp. 9 sgg. [trad. it. cit., pp. 157 sgg.].

<sup>8</sup> In *Finalità dell'opera* Wagner, riallacciandosi a Goethe, si sofferma su «tutti quegli strani elementi fortuiti nei gesti e nei discorsi dei personaggi» di Shakespeare «mentre non sarebbe loro adeguato alcun discorso che stesse fuori di quella loro natura quasi magica» (cfr. R. WAGNER, *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 411).

<sup>9</sup> Nel *Dramma musicale greco* Nietzsche afferma che Eschilo e Sofocle ci sono noti solo come «poeti di un testo, come librettisti» (*Opere*, vol. III/2, p. 7). Già Anselm Feuerbach nell'*Apollo Vaticano* aveva osservato che «conosciamo l'intera poesia greca solo dalla relazione delle lettere dell'alfabeto, e pertanto possiamo farci un'idea del loro effetto come se di una statua osservassimo solo "il profilo disegnato"». Cfr. al riguardo il paragrafo 7 dell'*Introduzione*, pp. xxxvii sgg.

pito come tale soltanto se fossimo dei Greci: mentre noi crediamo di udire nell'intera fioritura della musica greca – infinitamente piú ricca rispetto a quella che ci è nota e familiare – soltanto il canto giovanile intonato dal genio musicale mentre mette timidamente alla prova le proprie forze. I Greci sono, come dicono i sacerdoti egiziani, gli eterni bambini<sup>10</sup>, e anche nell'arte tragica sono soltanto i bambini che non sanno quale sublime giocattolo sia nato tra le loro mani – e ne esca in frantumi.

Quella lotta dello spirito della musica che preme verso una rivelazione mitica e per immagini e che si intensifica dagli inizi della lirica fino alla tragedia attica, si interrompe all'improvviso subito dopo aver raggiunto una rigogliosa fioritura e per così dire scompare dalla superficie dell'arte ellenica: mentre la visione del mondo dionisiaca nata da questa lotta continua a vivere nei misteri<sup>11</sup> e non cessa, pur nelle piú sorprendenti metamorfosi e degenerazioni, di attrarre verso di sé le nature piú serie. Riuscirà un giorno a riemergere dal suo golfo mistico come arte?

A questo punto la questione che dobbiamo affrontare è se il potere contro il cui effetto ostile la tragedia si è spezzata avrà in ogni tempo una tale forza da impedire il risveglio artistico della tragedia e della concezione tragica del mondo. Se l'antica tragedia venne spinta fuori rotta dall'impulso dialettico per il sapere e l'ottimismo della scienza, dovremmo dedurre da questo fatto un eterno conflitto tra la *concezione teoretica e quella tragica del mondo*; e solo dopo aver condotto lo spirito della scienza fino ai suoi limiti, demolendo con la dimostrazione di tali limiti la sua pretesa di una validità universale, si potrebbe sperare in una rinascita della tragedia<sup>12</sup>: per una

<sup>10</sup> PLATONE, *Timeo*, 22b.

<sup>11</sup> Cfr. la conclusione del capitolo XII.

<sup>12</sup> Sull'idea di «rinascita», cfr. R. WAGNER, *L'arte e la rivoluzione*, in *Ricordi battaglie visioni* cit., pp. 318-19: «Col susseguente decadere della tragedia, l'arte cessò sempre di piú di essere espressione della coscienza pubblica; il dramma si suddivise nelle sue parti: retorica, scultura, pittura, musica [...] ma l'arte vera e propria non è ancora rinata in virtù del Rinascimento. Infat-

tale forma di cultura dovremmo erigere a simbolo *Socrate che fa musica*, nel senso spiegato in precedenza. In questa contrapposizione intendo come spirito della scienza quella fede, venuta alla luce per la prima volta con la persona di Socrate, che si possa scandagliare il fondo della natura e che il sapere abbia una virtù terapeutica universale.

Chi ricorda le immediate conseguenze di questa avanzata instancabile dello spirito scientifico, si rammenterà subito di come il *mito* venne da questo distrutto e come per questa distruzione la poesia, bandita dal suo naturale terreno ideale, restasse ormai senza patria. Se a buon diritto abbiamo attribuito alla musica la forza di poter partorire di nuovo il mito dal suo grembo, allora dovremo cercare anche lo spirito della scienza su quella rotta in cui entra in collisione con quella forza creatrice di miti che è la musica. Cosa che accade nella fioritura del *nuovo ditirambo attico*<sup>13</sup>, la cui musica non esprimeva più l'intima essenza, la volontà stessa, ma si limitava a riprodurre solo in modo insufficiente l'apparenza attraverso un'imitazione<sup>14</sup> mediata dai concetti: da una tale

ti l'opera d'arte perfetta, la grande espressione di una vita pubblica bella e libera, il dramma, la tragedia [...] non è ancora rinata appunto perché non deve nascere, ma nascere *ex novo*». Cfr. anche la lettera di Nietzsche a Richard Meister del 14 luglio 1871: «Possiamo ancora sperare in un risveglio dell'antichità ellenica come i nostri padri non se lo sarebbero neppure potuto sognare».

<sup>13</sup> Cfr. il corso universitario *Sulla storia della tragedia greca* cit., p. 37: «Con il prevalere della riflessione e del socratismo subentra poi un'atrofizzazione del dionisiaco nella tragedia. Ma il ditirambo, dopo essere stato sospinto fuori dalla tragedia, conosce una nuova forma di sviluppo. Esso raggiunge con Filosseno di Citera e Timoteo di Mileto la piena dimensione saturnale, che era propria di quelle feste estatiche di primavera». In una nota Nietzsche aggiunge: «L'antico ditirambo era strofico, il nuovo, da quando è diventato drammatico, non lo è più (Filosseno, Timoteo, Teleste). Espansione infinita della ritmica e della musica».

<sup>14</sup> Cfr. 8[46] (e relativo commento): «La tragedia "lirica": il ditirambo mimico. Passaggio alla preponderanza della musica [...]: testimonianza di Pratina: la musica sopraffà il canto [...] Platone dice che i poeti del suo tempo avevano aggiunto e mescolato al ditirambo treni, inni e peani: si lamenta del pubblico nel teatro. Enorme chiasso per la mescolanza di ritmo e armonia [...]». Per la testimonianza di PRATINA DI FLIUNTE, cfr. fr. 708 Page; ATENEIO, XIX, 8, 617c-f; per PLATONE cfr. *Leggi*, 700d 1-701a 3.

musica intimamente degenerata le nature veramente musicali si allontanavano con la stessa avversione che provavano per la tendenza socratica a sopprimere l'arte. L'istinto sicuro di Aristofane era certo nel giusto quando investì con un unico sentimento d'odio Socrate stesso, la tragedia di Euripide e la musica del nuovo ditirambo, subodorando in tutti e tre i segni di una cultura degenerare. Attraverso il nuovo ditirambo la musica venne trasformata in modo sacrilego nell'imitazione e contraffazione dell'apparenza, ad esempio di una battaglia o di una tempesta di mare e venne in ogni caso interamente spogliata della sua forza creatrice di miti. Dato che se cerca di suscitare il nostro piacere solo costringendoci a cercare delle analogie esteriori tra un avvenimento della vita e della natura e certe figure ritmiche e sonorità caratteristiche della musica, se il nostro intelletto deve trovare appagamento nel riconoscere tali analogie, allora ci sentiamo sviliti in uno stato d'animo in cui è impossibile ogni concepimento del mitico; dato che il mito vuole essere percepito con l'intuizione come unico esempio di una universalità e di una verità che fissano lo sguardo dentro l'infinito: la musica veramente dionisiaca ci sta di fronte come un tale specchio universale del volere cosmico: quell'evento intuitivo, che si rifrange in questo specchio, si dilata subito nel nostro modo di sentire fino a diventare l'immagine della verità eterna. All'inverso nella musica descrittiva del nuovo ditirambo un tale evento intuitivo viene subito spogliato di ogni carattere mitico. Adesso la musica è diventata una misera riproduzione dell'apparenza e per questo infamamente più povera dell'apparenza stessa: con questa povertà svilisce ancora nel nostro modo di sentire l'apparenza stessa cosicché adesso ad esempio una tale battaglia imitata in musica<sup>15</sup> si riduce a rumori di marcia,

<sup>15</sup> Queste considerazioni ispirate da Wagner sulla contraffazione, sul gioco puramente esteriore, sulla mancanza di un legame necessario tra interno e esterno, tra la musica e la visione, anticipano la critica alla concezione dell'opera italiana rinascimentale nel capitolo XIX. Cfr. le considerazioni sulla mu-

segnalazioni sonore e via dicendo, e trattiene la nostra fantasia proprio su questi aspetti superficiali. La musica descrittiva<sup>16</sup> è dunque da ogni punto di vista l'opposto della forza generatrice di miti della musica vera: attraverso di essa l'apparenza diventa più povera di prima, mentre con la musica dionisiaca la singola apparenza si arricchisce e si dilata a immagine del mondo. Fu una clamorosa vittoria dello spirito non dionisiaco il fatto che questo, mentre fioriva il nuovo ditirambo<sup>17</sup>, avesse reso la musica estranea a se stessa riducendola a schiava dell'apparenza. Euripide, che va definito una natura assolutamente non musicale nel senso alto del termine, è proprio per questo motivo un seguace appassionato della nuova musica ditirambica e ne utilizza con la prodigalità di un masnadiero tutti i virtuosismi e le maniere.

La forza di questo spirito non dionisiaco rivolto contro il mito, la vediamo per altri aspetti in azione quando puntiamo lo sguardo sul prevalere della *rappresentazione dei caratteri* e della sottigliezza psicologica nella tragedia a partire da Sofocle. Il carattere non deve più espandersi fino a rappresentare il tipo eterno, ma deve al contrario agire nella sua individualità attraverso tratti secondari e sfumature artificiali, attraverso la più sot-

sica drammatica contrapposta alla musica «pura» e dionisiaca in 7[127], in cui viene definita «musica eccitante» una musica capace di stimolare nervi ottusi e sfiniti, una musica «che agisce soprattutto fisicamente» e «ondeggia fra il rullo del tamburo e la cornetta».

<sup>16</sup> Nietzsche riprende le considerazioni relative alla musica descrittiva contenute nella lunga citazione schopenhaueriana del capitolo xvi. Schopenhauer accusa lo stesso Beethoven di essersi lasciato fuorviare, insieme a Haydn, dalla musica descrittiva (*Parerga e paralipomena* cit. vol. II, p. 568). Cfr. inoltre R. WAGNER, *Opera e dramma* cit. p. 411: «La cosiddetta "pittura musicale" (*Tonmalerei*) è stata manifestamente il punto, in cui è terminato lo sviluppo della nostra musica strumentale assoluta: con essa quest'arte ha sensibilmente raffreddato la sua espressione, che non si dirige più al sentimento, bensì alla fantasia; questa impressione la riceverà chiara ognuno che, dopo aver udito un pezzo di musica di Beethoven, ascolti una composizione orchestrale di Mendelssohn o anche di Berlioz».

<sup>17</sup> Cfr. 1[6]: «[...] il ditirambo diventa il campo dove si esibisce il musicista specifico: ha luogo una seconda nascita del dramma musicale. Seconda fioritura. Ormai la musica si separa del tutto dalla tragedia, come ogni tendenza idealistica».

tile precisione di tutti i contorni, in modo che lo spettatore in genere non percepisca più il mito, bensì la potente verità naturale<sup>18</sup> e il talento nell'imitazione dell'artista. Anche qui osserviamo la vittoria dell'apparenza sull'universale e il piacere, chiamiamolo così, per il singolo preparato anatomico<sup>19</sup>, respiriamo già l'aria di un mondo teoretico per il quale la conoscenza scientifica ha più valore del rispecchiamento artistico di una regola universale. Il movimento lungo la linea della caratterizzazione progredisce rapidamente: mentre Sofocle dipinge ancora caratteri a tutto tondo, aggiogando il mito al loro raffinato dispiegarsi, Euripide non dipinge oramai che singoli grandi tratti caratteriali che riescono a manifestarsi in violente passioni; nella Commedia nuova attica ci sono solo maschere con *una sola* espressione, vecchi sventati, ruffiani gabbati, schiavi scaltri in un'instancabile ripetizione<sup>20</sup>. Dov'è andato a finire lo spirito della musica che genera il mito? Ciò che adesso rimane ancora della musica ha la funzione di eccitare o di far ricordare, ovvero uno stimolante per nervi intorpiditi o logori oppure musica descrittiva. Per la prima il testo collegato non ha quasi importanza: già in Euripide si avverte un forte senso di sciatteria quando i suoi eroi o cori iniziano a cantare; fino a che punto arriveranno i suoi sfacciati successori?

Il nuovo spirito non dionisiaco si manifesta però nel modo più chiaro nell'*epilogo* dei nuovi drammi. Nella

<sup>18</sup> Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica* cit., p. 102: «Ecco ciò che Sofocle stesso voleva indicare quando dicea: "Io ho dipinto li uomini quali dovrebbero essere, e Euripide quali sono" [...] [Euripide] prende volentieri a svelare i difetti e i vizi degli uomini [...] non solo i suoi personaggi mostrano spesso sentimenti vulgari, ma giungono perfino a darsene un cotal vanto».

<sup>19</sup> La metafora si trova già in A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, p. 39, riferita al contenuto delle discussioni che andrebbe distinto dai trucchi e dai sofismi dell'esposizione.

<sup>20</sup> Nelle lezioni sulla *Storia della letteratura greca* Nietzsche riporta i sedici caratteri enumerati da Apuleio in *Florida*, 16 e osserva che in questo tipo di commedia passano in secondo piano l'aspetto «personale-satirico» e le allusioni alla contemporaneità; in particolare scompare la commedia politica (KGW, vol. II/5, pp. 171 sgg.).

tragedia antica si poteva sentire alla fine la consolazione metafisica, senza la quale non è assolutamente possibile spiegare il piacere per la tragedia; forse è nell'*Edipo a Colono* che si ode echeggiare in tutta la sua purezza il suono conciliante proveniente da un altro mondo. Ma una volta che il genio della musica era fuggito dalla tragedia, questa era morta nel senso proprio del termine: dove infatti si sarebbe dovuta oramai attingere quella consolazione metafisica? Si cercò allora per la dissonanza tragica una soluzione terrena; l'eroe, dopo essere stato torturato a sufficienza dal destino, mieteva un ben meritato compenso con un superbo matrimonio o con onorificenze divine. L'eroe era diventato un gladiatore al quale si dona occasionalmente la libertà dopo averlo martoriato a dovere e coperto di piaghe. In luogo della consolazione metafisica è subentrato il *deus ex machina*. Non intendo dire con questo che la concezione tragica del mondo venisse per ogni dove interamente distrutta dall'incalzare dello spirito non dionisiaco: sappiamo solo che dovette fuggire dal mondo dell'arte e cercar riparo, per così dire, agli inferi, degenerando in un culto segreto. Ma sull'area più vasta alla superficie dell'indole ellenica infuriava il soffio distruttivo dello spirito che si manifesta in quella forma della «serenità greca» di cui parlavamo prima, come di un senile e sterile piacere per l'esistenza; questa serenità è contrapposta alla splendida «ingenuità» dei Greci antichi, che va intesa, secondo la caratterizzazione che ne abbiamo dato, come la fioritura della cultura apollinea che emerge da un abisso tenebroso, come la vittoria riportata dalla volontà ellenica sulla sofferenza e sulla saggezza della sofferenza attraverso il suo rispecchiamento nella bellezza. La forma più nobile di quell'altro tipo di «serenità greca», quella alessandrina, è invece la serenità dell'«uomo teoretico»: mostra gli stessi tratti caratteristici che ho appena dedotto dallo spirito non dionisiaco – il fatto che combatte la sapienza e l'arte dionisiaca, che mira a dissolvere il mito, che sostituisce una consolazione metafisica con una con-

sonanza terrena, anzi con un proprio *deus ex machina*, ovvero con il dio dei macchinari e dei crogioli, vale a dire con le forze degli spiriti della natura conosciute e poste al servizio di un superiore egoismo; il fatto che presume di poter correggere il mondo grazie al sapere, che crede in una vita guidata dalla scienza e che è realmente in grado di confinare il singolo uomo in un cerchio estremamente angusto di problemi che si possono risolvere, dall'interno del quale dichiara sereno alla vita: «Io ti voglio: meriti che ti si conosca»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. 3[3]: «[...] Anche la scienza è dominata dall'impulso alla vita: il mondo è degno di essere conosciuto: il trionfo della conoscenza tiene attaccati alla vita [...]».

È un fenomeno eterno: la volontà insaziabile trova sempre un mezzo per tenere ancorate alla vita le sue creature attraverso un'illusione distesa sulle cose, e per costringerle a continuare a vivere. L'uno è incatenato dal piacere socratico del conoscere e dal vaneggiamento di poter sanare con questo l'eterna ferita dell'esistenza; l'altro è irretito dal seducente velo della bellezza che l'arte gli agita davanti agli occhi; l'altro ancora dalla consolazione metafisica per il fatto che sotto il turbinio dei fenomeni continua a fluire indistruttibile la vita eterna<sup>1</sup>: per non parlare delle illusioni piú comuni e quasi anche piú potenti che il volere tiene pronte a ogni istante. Quei tre gradi d'illusione valgono generalmente solo per chi ha una natura piú nobile e avverte con piú profondo disagio il peso e la difficoltà dell'esistere, tanto che solo con stimoli raffinati può illudersi di superare questo disagio. Di tali stimoli consiste tutto ciò che chiamiamo cultura: a seconda del dosaggio delle misture abbiamo una cultura prevalentemente *socratica* o *artistica* o *tragica*: oppure, se sono concessi degli esempi storici, esiste una cultura alessandrina oppure una ellenica, o una buddhistica<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Allusione alla filosofia di Schopenhauer. Cfr. il capitolo XVII.

<sup>2</sup> Una variante successiva, adottata nella Großoktav-Ausgabe è «indiana (brahmanica)». Sul buddhismo cfr. A. SCHOPENHAUER, *Supplementi* al par. 17 del libro I del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 950: «Se prendessi a misura della verità i risultati della mia filosofia, dovrei accordare al buddhismo la superiorità su tutte le altre religioni». Schopenhauer aveva letto la traduzione latina di Anquetil Duperron di cinquanta *Upanishad* in versione persiana, la *Mythologie des Indous* (1809) di Polier, *Sulla lingua e la sapienza degli Indiani* (1808) di F. Schlegel. Cfr. S. BARBERA, *Il mondo come volontà e rappresentazione. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 1998, pp. 22 sgg.

Tutto il nostro mondo moderno è impigliato nella rete della cultura alessandrina<sup>3</sup> e ha come suo ideale l'uomo teoretico armato delle piú alte forze conoscitive, che lavora al servizio della scienza, e che ha in Socrate il suo modello originario e il suo progenitore. Tutti i nostri metodi educativi hanno originariamente di mira questo ideale: ogni altra esistenza deve farsi strada a fatica per affiancarsi accanto a questo ideale come esistenza non progettata intenzionalmente, ma solo tollerata. Fa quasi paura riconoscere che per lungo tempo l'uomo di cultura è stato concepito solo nella forma dell'uomo erudito; persino le nostre arti poetiche si sono dovute sviluppare a partire da imitazioni erudite e anche nell'effetto principale della rima possiamo constatare che la nostra forma poetica è nata da esperimenti artificiosi con una lingua che non era la nostra<sup>4</sup>, e che era propriamente frutto dell'erudizione. Come dovrebbe apparire incomprendibile per un Greco autentico *Faust*<sup>5</sup>, di per sé comprendibile in quanto uomo di cultura moderno, il Faust che affronta con impeto e attraversa insoddisfatto tutti

<sup>3</sup> L'idea che nella grande cultura alessandrina e nel suo metodo si trovarono le radici della scienza moderna era già stata espressa nella *Storia del materialismo* di Lange. Cfr. F. A. LANGE, *Geschichte des Materialismus* cit., vol. I, cap. IV, pp. 87 sgg.: «Universalmente note sono le biblioteche e le scuole di Alessandria [...] ma il significato storico di Alessandria non sta in tutto questo, quanto piuttosto nel nervo vitale di ogni scienza, il metodo, che qui fece la sua comparsa e in un modo che risultò decisivo per le epoche successive». Nelle lezioni del semestre estivo 1870-71 (*Encyclopedie der klassischen Philologie*), Nietzsche afferma che sul fondamento dei peripatetici e della loro cultura scientifica «fiorsì ad Alessandria e ovunque quell'enorme mondo della ricerca da cui ci ha separato il Medioevo ma a cui si è riaganciato il Rinascimento» (KGW, vol. II/3, p. 409).

<sup>4</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., pp. 296 sgg.: «Là dove, come presso i popoli di razza latina, non si tentò mai una ritmica, che avesse la sua base sopra valori lunghi e brevi di prosodia, e dove per conseguenza la linea del verso non fu determinata che dal numero delle sillabe, si è stabilita la rima finale [...] Questo movimento, che poggiava sulla sillaba di chiusura, corrispondeva interamente al carattere della lingua propria dei popoli di razza latina [...]».

<sup>5</sup> Faust, tra l'altro, insegna a Elena, che come le sue ancelle parla in rimi classici, a parlare in rima (*Faust II*, vv. 9369 sgg.). Elena ne sembra affascinata: «Un suono sembra adattarsi all'altro, quando all'orecchio è giunta una parola, l'un'altra lo raggiunge e l'accarezza».

i campi dello scibile<sup>6</sup>, spinto dalla sete di sapere tra le braccia della magia e del diavolo e che noi dobbiamo accostare a Socrate solo per un raffronto<sup>7</sup>, al fine di riconoscere che l'uomo moderno inizia a intuire i confini di quel piacere per la conoscenza socratico e cerca con ansia una sponda nel vasto e deserto mare della conoscenza. Goethe, nel momento in cui riferendosi a Napoleone dichiara a Eckermann: «Sì, mio caro, esiste anche una produttività dell'azione»<sup>8</sup>, ricorda con amabile ingenuità che l'uomo non teoretico è per l'uomo moderno qualcosa di poco credibile e che desta stupore, cosicché occorre di nuovo la saggezza di un Goethe per trovare comprensibile, anzi perdonabile, anche una forma di esistenza così sconcertante.

E ora non ci si deve nascondere ciò che si nasconde in seno a questa cultura socratica! L'ottimismo che si illude di essere senza limiti! Ora non ci si deve spaventare quando i frutti di questo ottimismo giungono a maturazione, se la società intrisa fin negli strati più profondi dal fermento di una tale cultura comincia a poco a poco a tremare per il crescente fermento e il montare delle aspirazioni, quando la fede nella felicità terrena di tutti, quando la fede nella possibilità di una tale civiltà universale del sapere si rovescerà a poco a poco nella minacciosa rivendicazione di una tale felicità alessandrina sulla terra, nell'evocazione di un euripideo *deus ex machina*! Si ponga bene a mente: per potere durare, la cultura alessandrina ha bisogno di una categoria di schiavi: ma nella sua considerazione ottimistica dell'esistenza rinnega

<sup>6</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Faust I*, vv. 354 sgg.: «Filosofia ho studiato, | diritto e medicina, | e, purtroppo, teologia, | da capo a fondo, | con tutte le mie forze. | Adesso sono qui, povero illuso, e sono intelligente quanto prima!»

<sup>7</sup> Il raffronto è con il Socrate che fa musica e, pertanto, sconfessa il modello dell'uomo teoretico.

<sup>8</sup> Cfr. J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Insel, Frankfurt am Main 1987, pp. 625 sgg. (11 marzo 1828) [trad. it. *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Einaudi, Torino 2008, pp. 521 sgg.]. Nella stessa giornata Goethe, parlando di questa forza «affine al demonico», l'accosta agli effetti dell'ebbrezza e del vino (p. 633 [trad. it. cit., p. 526]).

la necessità di una tale categoria, e per questo motivo una volta svanito l'effetto delle sue belle parole seducenti e rassicuranti sulla «dignità dell'uomo» e sulla «dignità del lavoro», va lentamente incontro a un'orrenda distruzione. Non esiste niente di più terribile di una categoria barbarica di schiavi<sup>9</sup> che abbia imparato a considerare come un'ingiustizia la propria esistenza e si accinga a vendicarsi non solo a nome suo ma di tutte le generazioni. Chi mai oserebbe, di fronte alla minaccia di tali tempeste, fare affidamento con animo saldo sulle nostre pallide e stanche religioni, che sono degenerare persino nelle loro fondamenta fino a diventare religione per i dotti<sup>10</sup>: di modo che il mito, requisito indispensabile per qualsiasi religione, è già paralizzato ovunque, e persino in questa sfera regna sovrano quello spirito ottimistico che abbiamo appena definito come il germe distruttivo della nostra società.

Mentre la sventura assopita in seno alla civiltà teoretica comincia a poco a poco ad angosciare l'uomo moderno, il quale nella sua inquietudine prova ad afferrare nel tesoro delle proprie esperienze i mezzi per sventare questo pericolo, senza tuttavia credere davvero nella loro efficacia; mentre dunque comincia a presagire le conseguenze che egli stesso produce, nature grandi e portate all'universale hanno saputo utilizzare con incredibile circospezione l'armamentario della stessa scienza per mettere in luce i limiti e i condizionamenti della conoscenza in generale, negando così la pretesa della scienza a una validità e a finalità universali: fu con tale dimostrazione che venne riconosciuto per la prima volta il carattere illusorio della presunzione di poter scandagliare,

<sup>9</sup> Per il tema della schiavitù legata alle rivendicazioni sociali contemporanee cfr. *Lo stato greco* in *Opere III/2*, pp. 223-37.

<sup>10</sup> È una critica che Nietzsche condivide con l'amico F. Overbeck, il quale reputa fede e sapere due entità inconciliabili e attacca una teologia tesa a diffondere conoscenze scientifiche e un sapere che distrugge i miti. Al riguardo cfr. A. U. SOMMER, *Der Geist der Historie und das Ende des Christentums*, Akademie Verlag, Berlin 1984, pp. 85 sgg.

con la guida del principio di casualità, l'intima essenza delle cose. Con la loro immensa e ardimentosa sapienza Kant e Schopenhauer sono riusciti a riportare la più difficile delle vittorie, la vittoria sull'ottimismo che giace nascosto nell'essenza della logica ed è a sua volta la base della nostra cultura. Laddove tale ottimismo aveva creduto che si potessero conoscere e penetrare tutti gli enigmi dell'universo, appoggiandosi alle *aeternae veritates* per lui inoppugnabili, e aveva trattato spazio, tempo e casualità come leggi del tutto incondizionate e di una validità universale, Kant rivelò che queste propriamente servivano solo a innalzare la semplice apparenza, l'opera di Maia<sup>11</sup>, a unica e suprema realtà, sostituendola alla più intima e vera essenza delle cose e rendendo in tal modo impossibile la reale conoscenza di questa; in altre parole servivano, secondo il detto di Schopenhauer, a fare addormentare ancora più profondamente il sognatore (*Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 498)<sup>12</sup>. Questa consapevolezza serve a introdurre una cultura che oso definire tragica, il cui principale contrassegno è che sostituisce, come finalità suprema, la scienza con la saggezza<sup>13</sup>, la quale, senza lasciarsi illudere dalle seducenti distrazioni della scienza, si volge con sguardo fermo all'immagine complessiva del mondo e cerca di afferrare in questo, con un partecipe sentimento di amore, la sofferenza eterna sentendola co-

<sup>11</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 63 p. 495.

<sup>12</sup> Cfr. id., *Critica della filosofia kantiana*, *ibid.*, p. 586: «Le assunzioni fatte a questo fine, che Kant critica sotto il titolo di idee della ragione, servivano propriamente solo ad elevare ad unica e somma realtà il puro fenomeno, l'opera della *mâyâ*, il mondo delle ombre di Platone, a porlo al posto dell'essenza intima e vera delle cose: cioè in una parola, ad addormentare ancora più profondamente i sognatori».

<sup>13</sup> Cfr. la lettera a Gersdorff dell'agosto 1866, in cui Nietzsche dichiara di avere compreso Schopenhauer solo attraverso il «rigoroso punto di vista critico» del kantiano Albert Lange: se «la vera essenza delle cose, la cosa in sé, ci è sconosciuta», la filosofia dovrebbe muoversi nella libera sfera dell'arte oppure «elevare», e in entrambi i casi Schopenhauer è un maestro insuperabile (EP, vol. I, p. 463).

me sua<sup>14</sup>. Immaginiamoci una generazione che cresca con questo sguardo imperterrito, con questa eroica tensione verso ciò che appare immane, immaginiamo il passo ardimentoso di questi uccisori di draghi<sup>15</sup>, la fiera audacia con cui voltano le spalle a tutte le fiacche dottrine di quell'ottimismo, per vivere «risolutamente» nell'interezza e nella pienezza<sup>16</sup>: non dovrebbe essere necessario che l'uomo tragico di una tale civiltà, educando se stesso alla serietà e ad affrontare ciò che incute spavento, desideri, come quell'Elena che gli è dovuta, un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, ovvero la tragedia? E debba pertanto esclamare con Faust:

E non dovrei con la violenza del mio desiderio,  
richiamare in vita quella forma unica<sup>17</sup>?

Ma ora che la cultura socratica è stata scossa da due lati ed è in grado di reggere solo con mani tremanti lo scettro della propria infallibilità, prima per la paura delle proprie conseguenze, che comincia a mano a mano a presagire, poi perché essa stessa non è più convinta della validità eterna del proprio fondamento con l'ingenua fiducia che aveva prima, è uno spettacolo triste vedere come la danza del suo pensiero rincorra piena di struggimento forme sempre nuove nel tentativo di abbracciarle, e poi le lasci andare con raccapriccio, come fa Mefistofele con le Lamie tentatrici<sup>18</sup>. Il tratto caratteristico di quella «frattura» di cui ciascuno parla come del male originario della cultura moderna è proprio che l'uomo teoretico, spaventato per gli effetti da lui stesso prodotti e inappagato, non osa più affidarsi al tremendo fiume ghiacciato dell'esistenza: colmo di ansia corre su e giù lungo la riva.

<sup>14</sup> Accenno al tema della «compassione» (*Mitleid*) schopenhaueriana, che supera il «velo di Maia» del *principium individuationis* nel par. 68 del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

<sup>15</sup> Allusione al *Siegfried* di Wagner, che non conosce la paura, e all'uccisione del drago Fafner, vv. 1565 sgg. (atto II, scena II).

<sup>16</sup> Cfr. nota 41 a p. 18.

<sup>17</sup> J. W. GOETHE, *Faust* II, vv. 7438-39.

<sup>18</sup> *Ibid.*, vv. 7760-800.

Non vuole possedere niente per intero, niente che nella sua interezza comprenda anche tutta la naturale crudeltà delle cose. A tal punto lo ha reso debole e molle la considerazione ottimistica delle cose. Per di più sente come una cultura edificata sul principio della scienza debba andare a fondo quando inizia a diventare *illogica*, ovvero a ritrarsi davanti alle proprie conseguenze. La nostra arte rivela questo senso generale di sconforto: non serve che ci si appoggi con l'imitazione a tutte le grandi epoche e alle nature creatrici, non serve che si raccolga attorno all'uomo moderno, per consolarlo, l'intera «letteratura universale»<sup>19</sup> e lo si ponga in mezzo a tutti gli stili dell'arte e agli artisti di ogni tempo perché dia loro un nome come fa Adamo con gli animali<sup>20</sup>: rimarrà comunque eternamente affamato, il «critico» senza gioia e senza nerbo, l'uomo alessandrino che è nel fondo un bibliotecario e un correttore di bozze e finisce per diventare miseramente cieco nella polvere dei libri<sup>21</sup> e tra i refusi<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. 3[48]: «Detto di Goethe: in una letteratura universale i Tedeschi hanno da perdere più di tutti». Cfr. J. W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in *Sämtliche Werke*, Stuttgart-Augsburg 1855-58 (BN), vol. III, p. 225: «Ora che comincia una letteratura universale, il tedesco ha a ben guardare, da perdersi più di tutti; farà bene a riflettere su questo avvertimento». Cfr. inoltre J. P. ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe* cit., p. 175 (31 gennaio 1827): «[...] Oggigiorno letteratura nazionale non vuol dir molto, sta arrivando il tempo della letteratura universale e ciascuno di noi deve contribuire al suo rapido avvento [...]».

<sup>20</sup> *Mosè*, I, 2, 19 sgg.

<sup>21</sup> Cfr. G. W. GOETHE, *Faust* I, vv. 334 e 403.

<sup>22</sup> Cfr. la lettera a Rohde del 20 novembre 1868, in cui Nietzsche paragona «la genia filologica dei nostri giorni» a delle talpe e il loro lavoro a un «affaccendarsi da talpe - le cavità mascellari rigonfie, gli occhi ciechi, - contenti di essersi accaparrate un verme catturato e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita [...]». (EP, vol. II, pp. 651-52). Per questa immagine cfr. anche F. NIETZSCHE, *Appunti filosofici (1867-1869) Omero e la filologia classica* cit., p. 221. Cfr. il paragrafo 2 dell'*Introduzione*, pp. XIII sgg.

Non si potrebbe definire in modo più pertinente il contenuto intrinseco di questa cultura socratica se non chiamandola *la cultura dell'opera*: dato che proprio in tale campo questa cultura si è espressa con l'ingenuità che le è propria su quello che vuole e che conosce, lasciandoci stupiti se confrontiamo la genesi dell'opera e gli episodi concreti del suo sviluppo con le eterne verità dell'apolloineo e del dionisiaco. Per prima cosa vorrei ricordare la nascita dello *stile rappresentativo* e del recitativo. È mai possibile credere che una tale musica operistica del tutto esteriore<sup>1</sup> e incapace di devozione<sup>2</sup> venisse accolta e coltivata con fervida esaltazione, quasi fosse la rinascita di ogni musica autentica, da un'epoca che aveva appena visto levarsi verso l'alto la musica di Palestrina, di una solennità e sacralità inesprimibile<sup>3</sup>? E chi

<sup>1</sup> Wagner aveva attaccato l'opera italiana con il «pathos affettato» del suo recitativo e il suo virtuosismo canoro in scritti teorici come *Finalità dell'opera* (1870-71) e *Attori e cantanti* (1872).

<sup>2</sup> Cfr. 9[5]: «È verosimile che questa musica d'opera totalmente esterizzata e incapace di devozione abbia potuto essere accolta e promossa con entusiastico fervore, quasi come la rinascita di ogni vera musica, in un'epoca nella quale si era appena innalzata la musica inesprimibilmente sacra [...] di Josquin e di Palestrina?»

<sup>3</sup> Cfr. R. WAGNER, *Musica dell'avvenire* (1860), in *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 348: «Dal sorgere dell'opera il competente può infatti datare anche la decadenza della musica italiana: affermazione che apparirà chiara a chi si sia fatto un concetto dell'altezza, della ricchezza e della espressiva profondità della musica sacra italiana nei secoli precedenti e, dopo aver ascoltato per esempio lo *Stabat Mater* di Palestrina, non potrà assolutamente sostenere l'opinione che l'opera lirica italiana sia una figlia legittima di questa madre meravigliosa». Cfr. ID., *Beethoven* cit., p. 243 (attraverso le composizioni sacre di Palestrina si ha un esempio dell'immagine del mondo percepita con «l'occhio interiore»).

d'altra parte si sentirebbe di attribuire la responsabilità di un piacere per l'opera che dilagava con tanto impeto soltanto alla magnificenza avida di distrazioni di quegli ambienti fiorentini<sup>4</sup> e alla vanità dei loro cantanti drammatici? Il fatto che nello stesso periodo, anzi nello stesso popolo, accanto all'architettura a volte delle armonie di Palestrina, innalzate con il contributo dell'intero Medioevo cristiano, si destasse quella passione per una dizione semimusicalità, riesco a spiegarmelo solo ipotizzando una *tendenza extra-artistica* che concorre a determinare la natura del recitativo<sup>5</sup>.

L'esigenza che ha l'ascoltatore di udire distintamente la parola sotto il canto<sup>6</sup> viene soddisfatta dal cantante con il fatto che egli parla di più di quanto non canti e che con questo mezzo canto accentua l'espressione patetica della parola: accentuando in tal modo il *pathos*, facilita la comprensione della parola e sovrasta quella metà della musica che ancora rimane. Il pericolo reale che ora lo minaccia sarebbe poi di consentire che la mu-

<sup>4</sup> Cfr. *id.*, *Opera e dramma cit.*, p. 26: «L'opera non è uscita dalle scene popolari del Medioevo [...] ma nelle corti sontuose d'Italia - nell'unico paese dell'Europa civilizzata in cui il dramma non ha mai ricevuto uno sviluppo di qualche importanza - venne l'idea a gente aristocratica, che non trovava più nessun piacere nell'ascoltare la musica sacra di Palestrina, di far cantare a degli istrioni [...] delle arie [...] alle quali si sottoponevano arbitrariamente dei versi qualunque [...]».

<sup>5</sup> Cfr. *id.*, *Finalità dell'opera*, in *Ricordi battaglie visioni cit.*, p. 415: «[...] il particolare perfezionamento di questa [melodia] [...] determinò il perfezionamento del dramma lirico tentato dagli Italiani nel passaggio all'opera. Dovendo imitare anzitutto la forma della tragedia greca, parve che questa dovesse scindersi in due parti principali: il canto corale e la recita drammatica elevatissimi periodicamente a melopea. In tal modo il vero e proprio "dramma" era affidato al recitativo la cui opprimente monotonia doveva essere rotta dall'invenzione, accademicamente approvata, dell'aria».

<sup>6</sup> Cfr. 9[5]: «[...] Ora l'opera, secondo documenti del tutto espliciti, incomincia con la pretesa dell'ascoltatore di capire le parole. Quando negli ultimi anni del XVI secolo ebbe inizio in Italia quel movimento da cui nacque l'opera, nella buona società di Firenze, soprattutto nella casa del conte Bardi da Vernio, ci si trovò d'accordo, al termine di assidue e animate discussioni riguardo a una possibile rinascita dell'arte musicale, sul fatto che "la nuova musica fosse molto limitata nelle capacità di esprimersi in parole e che per rimediare a questo difetto si dovesse tentare una specie di cantilena o di maniera di cantare in cui le parole non risultassero incomprensibili" [...].»

sica prenda il sopravvento nel momento sbagliato, con la conseguenza che si perderebbero immediatamente il *pathos* del discorso e la chiarezza della parola: mentre d'altra parte egli si sente sempre istintivamente portato allo sfogo musicale e al virtuosismo nell'esibizione vocale. Qui gli viene in soccorso il «poeta»<sup>7</sup>, che riesce a offrirgli sufficienti occasioni di interiezioni liriche, ripetizioni di parole e di sentenze eccetera: in tali passaggi il cantante può riposarsi nel puro elemento musicale senza tener conto delle parole. Questa alternanza tra un discorso emotivo e incalzante e tuttavia cantato solo a metà, e un'inserzione cantata per intero, com'è nella natura dello *stile rappresentativo*, questo sforzo di agire, mutando rapidamente direzione, ora sul concetto e la rappresentazione, ora sul senso musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così profondamente innaturale e in contrasto tanto con gli istinti artistici del dionisiaco quanto con quelli dell'apollineo<sup>8</sup>, che dobbiamo dedurne un'origine del recitativo che si situa al di fuori di tutti gli istinti artistici. In accordo con questa descrizione si può definire il recitativo come una mescolanza tra esposizione epica e lirica, e tuttavia non si tratta affatto di una mescolanza intimamente stabile, che non si potrebbe mai ottenere con elementi così disparati, bensì di un conglomerato del tutto esteriore a forma di mosaico<sup>9</sup> di cui non si trovano esempi né in

<sup>7</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma cit.*, p. 27: «Oggi, come centocinquanta anni fa, il poeta riceve le sue ispirazioni dal musicista, segue i capricci della musica, si acconcia alle inclinazioni del musicista, sceglie il soggetto secondo il gusto del musicista [...]».

<sup>8</sup> Nella concezione di Nietzsche e di Wagner, la musica, in quanto elemento materno, deve partorire il dramma, il dialogo drammatico. Di qui l'intima connessione tra la sfera apollinea e quella dionisiaca e la necessità interna della parte apollinea, in questo caso il dialogo, che pertanto non viene adattato dall'esterno. Questa intima necessità mancava invece, secondo Wagner nell'opera italiana, in cui il dramma era qualcosa di esteriore «costruito dall'esterno» (*von Außen konstruiert*) (*ibid.*, p. 169).

<sup>9</sup> Cfr. *id.*, *Musica dell'avvenire*, in *Ricordi battaglie visioni cit.*, p. 350: «[...] l'opera offriva invece una confusione incoerente di piccole forme non ancora sviluppate [...]».

natura<sup>10</sup> né nell'esperienza. *Tuttavia non erano certo di questo avviso quegli inventori del recitativo*: essi stessi e la loro epoca insieme a loro credevano invece che con quello *stile rappresentativo*<sup>11</sup> fosse stato svelato il segreto della musica antica, l'unico che potesse spiegare l'effetto portentoso di un Orfeo, di un Anfione<sup>12</sup> e persino della tragedia greca<sup>13</sup>. Il nuovo stile veniva considerato come il risveglio della musica più suggestiva, dell'antica musica greca: si poteva persino, in virtù di questa concezione generalmente diffusa e del tutto popolare del mondo omerico come *del mondo primigenio*, abbandonarsi al sogno di essersi nuovamente immersi nello stato paradisiaco dei primordi dell'umanità, allorché anche la musica doveva necessariamente avere quell'insuperabile purezza, potenza e innocenza che i poeti sapevano raccontare in modo così toccante nei loro drammi pastorali. Qui possiamo scrutare al suo interno e nel suo farsi questo genere artistico propriamente moderno, che è l'opera: una forte esigenza riesce qui a conquistarsi un'arte, ma non è un'esigenza di tipo estetico: è il desiderio nostalgico dell'idillio, la fede in un'esistenza primordiale dell'uomo artista e buo-

<sup>10</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., p. 18: «Noi potevamo comprendere chiaramente l'essenza dell'opera come contraria alla natura e vana [...]».

<sup>11</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca* cit., pp. 55-56: «Grandissima importanza ebbe il cantore Jacopo Peri [...] Stile rappresentativo, gli inizi del recitativo. La *Dafne* e l'*Euridice* sono i primi drammi di questo tipo. L'effetto era alquanto monotono».

<sup>12</sup> Figlio di Zeus e di Antiope, che avrebbe contribuito alla costruzione delle mura di Tebe muovendo le pietre del Citerone grazie al suono della lira.

<sup>13</sup> Al riguardo cfr. F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca* cit., pp. 55-56: «Schiller ha individuato nel coro il principale tratto distintivo della tragedia greca, mentre gli Italiani del Rinascimento lo hanno visto nella musica di accompagnamento. Dapprima canto polifonico (madrigale), senza melodia e senza possibilità di rendere comprensibile il testo. La soluzione escogitata dall'epoca fu una trasformazione della musica nel senso in cui la intendevano i Greci. Centro ne fu Firenze a partire dal 1580. Si voleva ritrovare la perduta musica degli antichi. Si voleva una musica per la quale le parole dei testi non risultassero incomprensibili e il verso non andasse distrutto. Dunque si doveva distruggere la polifonicità (monotonia dei Greci). Vincenzo Galilei osò comporre canti monodici. Per la prima volta viene scoperta la bellezza artistica della voce solista [...]».

no. Il recitativo appariva come la lingua riscoperta di quell'uomo originario<sup>14</sup>; l'opera come la terra ritrovata di quell'essere idilliamente o eroicamente buono che segue simultaneamente, in tutte le sue azioni, un istinto artistico naturale, che tutte le volte che deve dire qualcosa canta almeno un po', per poi cantare subito a voce spiegata sotto la più lieve spinta emotiva. Adesso ha per noi scarso significato il fatto che gli umanisti di allora intendessero combattere con questa immagine ricreata dell'artista paradisiaco la vecchia idea della chiesa che l'uomo fosse in sé corrotto e perduto<sup>15</sup>: cosicché l'opera va intesa come il dogma contrapposto dell'uomo buono, con il quale si trovò al contempo una consolazione e un rimedio contro quel pessimismo che, data la spaventosa insicurezza di qualsiasi condizione, esercitava la più forte attrazione proprio sugli animi riflessivi di quel tempo. Per noi è sufficiente aver riconosciuto come il fascino peculiare e dunque la genesi di questa nuova forma d'arte si debba all'appagamento di un bisogno assolutamente non estetico, all'esaltazione ottimistica dell'uomo in sé, alla concezione dell'uomo primitivo come uomo buono e artista per natura: tale principio dell'opera si è trasformato poco a poco in una *pretesa* minacciosa e terribile che di fronte ai movimenti socialisti del presente non possiamo più ignorare. «Il buon primitivo»<sup>16</sup> rivendica i suoi diritti: che prospettive paradisiache!

<sup>14</sup> Cfr. 9[111]: «Quando gli inventori dell'opera credettero di imitare, con il recitativo, l'uso dei Greci, si trattò di un'illusione idilliaca. La musica greca è la più ideale, per il fatto che non prende in alcuna considerazione l'accentuazione delle parole [...] L'effetto si fonda sul *ritmo del tempo* e sulla *melodia* [...]».

<sup>15</sup> Cfr. 9[109]: «[...] L'arte moderna: il Rinascimento mostra la frattura nell'opera, mentre Palestrina è la conclusione più alta del Medioevo. *Comprendere fino in fondo* l'opera significa comprendere lo spirito moderno [...] "L'uomo buono", "il buon selvaggio" viene ora contrapposto all'uomo cristiano. L'arte rivela una concezione morale del mondo. L'uomo moderno ha bisogno dell'arte come bevanda inebriante, in luogo di quella *fede* medievale [...]».

<sup>16</sup> Nietzsche allude al buon selvaggio di Rousseau.

Vorrei ancora aggiungere una conferma altrettanto evidente della mia idea che l'opera sia costruita sugli stessi principî della nostra cultura alessandrina. L'opera è il parto dell'uomo teoretico, del profano critico, non dell'artista: uno dei fatti piú sconcertanti nella storia di tutte le arti. Che si dovesse prima di tutto comprendere la parola era l'esigenza di ascoltatori del tutto privi di senso musicale, per cui ci si doveva aspettare una rinascita dell'arte musicale solo se si fosse scoperto una qualche maniera di cantare nella quale la parola del testo predominasse sul contrappunto come il signore sul servitore<sup>17</sup>: dato che le parole si ritenevano piú nobili del sistema armonico che le accompagnava, tanto quanto l'anima è piú nobile del corpo. Fu con la profana e grezza mancanza di senso musicale di queste considerazioni che agli inizi dell'opera si pose mano al collegamento tra musica, immagine e parola. In accordo con questa estetica, nelle cerchie dei nobili profani di Firenze<sup>18</sup>, si giunse anche ai primi esperimenti con poeti e cantanti che venivano qui patrocinati. L'uomo artisticamente impotente produce una sorta di arte proprio per il fatto che è l'uomo non

<sup>17</sup> Cfr. 9[5]: «Non sarebbe forse ridicolo vedere in pubblico un servitore in compagnia del suo signore che gli impartisse degli ordini, o un bambino che ammonisse il proprio padre e il proprio maestro?» Cfr. E. O. LINDNER, *Die Entstehung der Oper*, in *Zur Tonkunst. Abhandlungen*, Berlin 1864, p. 4. Lindner cita una frase del teorico musicale Anton Francesco Doni (*Opere*, Firenze 1763, vol. II, pp. 233 sgg.)

<sup>18</sup> Nietzsche si riferisce alle dispute teoriche della Camerata fiorentina, ovvero di quei musicisti fiorentini e romani che dal 1580 circa si riunivano insieme a gentiluomini e letterati nel palazzo del conte Giovanni Bardi di Vernio, con l'intento di far rinascere nei tempi moderni l'antica musica dei Greci. Bardi, nel suo *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene*, indirizzato al cantore romano Giulio Caccini, che per primo aveva elaborato il nuovo stile monodico, criticava lo stile polifonico in nome di un'arte che facesse comprendere bene il dialogo nella rappresentazione drammatica. Le sue argomentazioni si ispiravano alla *Repubblica* di Platone (III, 398 d): «Del resto anche la tonalità delle note e il ritmo devono essere seguaci della parola». A questo passo platonico Nietzsche si richiama a proposito di Monteverdi nella *Storia della letteratura greca* cit. p. 56: «Costui era dell'opinione di Platone: il μέλος consiste di tre elementi: parola, armonia e ritmo. Consonanza e dissonanza armonia e ritmo si orientano in base alla parola, e quest'ultima segue le emozioni».

artista in sé. Dato che non riesce a percepire la profondità dionisiaca della musica, trasforma il godimento musicale in una retorica intellettuale delle parole e dei suoni della passione nello *stile rappresentativo*, lo trasforma nella volontà delle arti del canto; dato che non è in grado di contemplare alcuna visione, costringe al suo servizio i macchinisti e gli artisti decoratori<sup>19</sup>; non essendo in grado di comprendere la vera natura dell'artista, evoca quasi per magia e a suo piacimento davanti a sé «il buon primitivo artista», vale a dire l'uomo che nella passione canta e recita versi. Sogna di trovarsi in un tempo in cui è sufficiente la passione per produrre canti e poesie: come se l'emozione fosse mai stata in grado di creare qualcosa di artistico. Il presupposto dell'opera è un credenza erronea per quanto concerne il processo artistico, ovvero quella fede idilliaca che ogni uomo sensibile sia propriamente un artista. Questa fede ci fa capire che l'opera è espressione di un profano diletterantismo nell'arte, che detta le sue leggi con il sereno ottimismo dell'uomo teoretico<sup>20</sup>.

Se volessimo raggruppare in un unico concetto entrambe le concezioni appena esposte che hanno influenzato la nascita dell'opera, non potremmo che parlare di una *tendenza idillica dell'opera*: per la qual cosa dovrem-

<sup>19</sup> Al posto della visione apollinea partorita dal coro si ha uno spettacolo solo esteriore. Già Wagner si era soffermato sull'opera italiana del XVII secolo intesa essenzialmente come «spettacolo per gli occhi» (*Schauspiel*). In *Opera e dramma* Wagner si sofferma sullo sfarzo delle scene e sugli effetti esteriori degli allestimenti del genere operistico. Cfr. R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IV, pp. 16 sgg. [trad. it. cit., pp. 168-69]: «Nell'opera, all'insufficienza scenica del teatro di Shakespeare si oppone [...] l'arredamento piú ricco e piú ricercato di questa scena. Il dramma musicale era propriamente diventato uno spettacolo fatto per gli occhi [...] Noi non abbiamo piú bisogno qui di ricercare la ragione della degenerazione in cui l'opera era caduta abusando dell'arredamento e del cambiamento della scena e della coreografia [...]».

<sup>20</sup> Cfr. la variante nella stesura preparatoria riportata in KSA, vol. XIV, p. 56: «[...] come l'opera è un prodotto del pensiero alla base della cultura alessandrina, così essa dimostra nel suo sviluppo che questo pensiero era una menzogna: cosicché si potrebbe dire, che "l'uomo buono" di Rousseau e i nostri teorletici [...]».

mo necessariamente servirci della terminologia e della spiegazione che ne dava Schiller<sup>21</sup>. Nella sua interpretazione la natura e l'ideale sono oggetto di compianto quando quella viene rappresentata come perduta, questo come irraggiungibile; oppure sono entrambi oggetto di gioia, nel momento in cui vengono rappresentati come reali. Nel primo caso si ha l'elegia in senso stretto, nell'altro l'idillio nel suo significato piú ampio. Qui occorre subito far notare che il tratto caratterizzante e comune delle due concezioni nella genesi dell'opera era che in entrambe l'ideale non veniva sentito come irraggiungibile né la natura come perduta. Si aveva la sensazione che ci fosse un'età primordiale in cui l'uomo viveva in seno alla natura e in questo suo stato naturale avesse raggiunto al contempo l'ideale dell'umanità, quello di una bontà e di un'esistenza artistica paradisiache; da un tale uomo originario perfetto dovremmo discendere noi tutti, anzi dovremmo persino considerarci il suo fedele ritratto: solo che dovremmo disfarci di qualcosa per poterci di nuovo riconoscere come questo uomo originario, spogliandoci volontariamente di ogni erudizione superflua, di un eccesso di cultura. Attraverso la sua imitazione operistica della tragedia greca l'uomo colto del Rinascimento si lasciò accompagnare, in un percorso a ritroso, a una tale consonanza tra natura e ideale, a una realtà idillica; utilizzò la tragedia come fece Dante con Virgilio<sup>22</sup>, per essere guidato fino alle porte del paradiso: men-

<sup>21</sup> Nel suo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* Schiller considera l'idillio una delle tre forme di poesia sentimentale accanto all'elegia e alla satira (cfr. *Werke*, Weimar 1962, vol. XX, pp. 448-49).

<sup>22</sup> Cfr. 9[109]: «[...] Come Dante si fa accompagnare nell'inferno da Virgilio, così l'opera si appoggiava alla tragedia greca». Cfr. anche un precedente manoscritto per la stampa (Mp XII 1a, 11b) in F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. III/1, p. 517: «[...] la sua guida lo condusse in mezzo agli orrori e ai terremoti del suo presente, come Virgilio aveva guidato Dante attraverso l'inferno, sino a che essi giunsero assieme alle altezze idilliche di un paradiso dell'umanità, dove vennero loro incontro, come uomini primitivi, il pastore che canta con il cuore tenero o l'eroe eroicamente buono. La fuga verso le origini, e nel senso piú vasto verso la natura, è lo sforzo dell'uomo moderno, ma questa natura è già un fantasma idillico [...]».

tre di qui proseguí da solo il suo cammino, passando dall'imitazione della piú alta forma d'arte dei Greci a una «rievocazione di tutte le cose», a una riplasmazione del mondo artistico originario dell'uomo. Che fiduciosa bonomia<sup>23</sup> in queste audaci aspirazioni, proprio nel grembo della civiltà teoretica! – Non si potrebbero spiegare se non con la consolante fiducia che «l'uomo in sé» sia l'eroe dell'opera eternamente virtuoso, il pastore che eternamente suona il flauto oppure canta e che deve ritrovare sempre se stesso in quanto tale, posto che abbia davvero perduto se stesso per qualche tempo, frutto unicamente di quell'ottimismo che si leva come una colonna di vapori dolciastri e allettanti dalle profondità della concezione socratica del mondo.

I tratti dell'opera non mostrano affatto quel dolore elegiaco per una perdita eterna, esprimono invece la serenità di un'eterna riscoperta, il comodo dilettarsi di una realtà idillica che per lo meno ci si può immaginare come reale in qualsiasi istante: dove peraltro si potrebbe talora avere la sensazione che questa pretesa realtà non sia altro che un fantastico e melenso bamboleggiare<sup>24</sup>, di fronte al quale, chiunque lo commisurasse alla spaventosa gravità della natura vera e lo paragonasse alle autentiche scene primitive dei primordi dell'umanità, dovrebbe gridare disgustato: fate sparire questo fantasma! E tuttavia sarebbe un'illusione credere di poter fare semplicemente sparire al pari di uno spettro, con un potente esorcismo, un essere così lezioso come l'opera. Chi fosse intenzionato a distruggerla, deve esser pronto a combattere contro quella serenità alessandrina che nell'opera si esprime con tanta ingenuità su quel che ama immaginare, anzi che nell'opera trova la sua autentica

<sup>23</sup> Cfr. 9[109]: «[...] All'uomo cristiano si contrappone adesso "l'uomo buono", "l'uomo buono primordiale": l'arte rivela una concezione morale del mondo [...]».

<sup>24</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*, in *Opere* III/2, p. 5: «Ciò che oggi chiamiamo opera – la caricatura dell'antico dramma musicale – è sorto da una diretta scimmiettatura dell'antichità».

forma d'arte. Ma cosa potrebbe aspettarsi la stessa arte dagli effetti di una forma d'arte le cui origini non appartengono affatto alla sfera estetica e che invece, partendo da una sfera per metà morale, si è insinuata di soppiatto nel territorio dell'arte e solo di quando in quando è riuscita a occultare la sua origine ibrida? Di quali linfe si nutre questo parassita che è l'opera se non sono quelle della vera arte? Non si dovrà sospettare che tra le sue seduzioni idilliache, tra le lusinghe delle sue arti alessandrine<sup>25</sup> il compito più alto dell'arte, quello che deve dirsi veramente serio – ovvero quello di redimere l'occhio dallo sguardo nell'orrore della notte affrancando il soggetto dallo spasimo dei moti del volere con il balsamo risanatore dell'apparenza – degenererà in una vacua tendenza allo svago e alla distrazione? Che ne sarà delle verità eterne del dionisiaco e dell'apollineo in quella mescolanza di stili che ho illustrato come carattere essenziale dello *stile rappresentativo*? Nel quale la musica viene considerata il servitore e la parola del testo il signore, la musica viene paragonata al corpo e la parola del testo all'anima<sup>26</sup>? Nel quale, nel migliore dei casi, la meta suprema sarà una musica descrittiva<sup>27</sup> come era già avvenuto un tempo con il nuovo ditirambo attico<sup>28</sup>? Nel quale la musica è stata interamente spogliata della sua più autentica funzione, quella di essere lo specchio dionisiaco del mondo, cosicché non le resta altro che imitare come schiava dell'apparenza il carattere formale di

<sup>25</sup> Allusione ironica alla definizione della tragedia come «arte che produce diletto» in PLATONE, *Gorgia*, LVII, 502b-c: «Evidentemente Socrate, essa batte piuttosto la via del piacere, la via che punta a suscitare il gradimento degli spettatori» [trad. it. *Opere complete* cit., vol. V, p. 214].

<sup>26</sup> Cfr. il paragrafo 13 dell'*Introduzione*, p. LXXII.

<sup>27</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit. p. 411: «La cosiddetta "pittura musicale" [*Tonmalevei*] è stata manifestamente il punto, in cui è terminato lo sviluppo della nostra musica strumentale assoluta: con essa quest'arte ha sensibilmente raffreddato la sua espressione, che non si dirige più al sentimento, bensì alla fantasia; questa impressione la riceverà chiara ognuno che, dopo aver udito un pezzo di musica di Beethoven, ascolti una composizione orchestrale di Mendelssohn o anche di Berlioz».

<sup>28</sup> Cfr. al riguardo il capitolo XVII.

questa producendo un divertimento tutto esteriore<sup>29</sup> con il gioco delle linee e delle proporzioni. Un esame più rigoroso mostra come questo influsso nefasto dell'opera sulla musica coincida esattamente con l'intera evoluzione della musica moderna; l'ottimismo che è in agguato nella genesi dell'opera e nell'essenza della cultura che questa rappresenta è riuscito con una velocità spaventosa a spogliare la musica della sua vocazione dionisiaca universale e a imprimerle il carattere ameno di un gioco di forme<sup>30</sup>: un tale mutamento lo si potrebbe paragonare soltanto alla metamorfosi dell'uomo eschileo nell'uomo della serenità alessandrina.

Ma se con la precedente serie di esempi abbiamo giustamente collegato la scomparsa dello spirito dionisiaco con una trasformazione e degenerazione dell'uomo greco estremamente vistosa ma fino a ora non spiegata – quali speranze dovrebbero destarsi in noi nel momento in cui i più sicuri auspici sembrano farsi garanti del *processo inverso*, il *graduato risveglio dello spirito dionisiaco* nel nostro mondo di oggi! Non è possibile che la forza divina di Eracle<sup>31</sup> si estenui in eterno nella molle schiavitù presso Onfale<sup>32</sup>. Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco si è levata una forza che non ha niente in comune con i presupposti della cultura socratica e non si riesce a spiegare né a giustificare in base a questa, mentre viene percepita da tale cultura come qualcosa di spaventoso e inesplicabile, di predominante e ostile, la *musica*

<sup>29</sup> Sul tema dell'esteriorità cfr. anche il riferimento all'imitazione dei diversi stili nella retorica in *Storia della letteratura greca*, KGW, vol. II/5, p. 313: «Nel grande artista lo stile è nato da lui, per necessità, qui è come se si potesse indossare o dismettere uno stile come un vestito». Secondo Wagner, Beethoven ha sollevato la musica «degradata a mera arte dilettevole all'altezza del suo compito sublime» (*Beethoven* cit., p. 249).

<sup>30</sup> Allusione al musicologo austriaco, avversario di Wagner, Eduard Hanslick, per il quale la musica è invenzione di forme sempre nuove.

<sup>31</sup> Cfr. il capitolo X, in cui, come nell'immagine della prima edizione della *Nascita della tragedia*, la forza erculeo della musica libera Prometeo dai suoi avvoltoi.

<sup>32</sup> Regina della Lidia che costrinse Eracle a una dipendenza anche erotica.

tedesca da intendersi prima di tutto nella grandiosa orbita solare che va da Bach a Beethoven<sup>33</sup>, da Beethoven a Wagner<sup>34</sup>. Che cosa sarebbe in grado di fare, anche nel caso piú favorevole, l'odierno socratismo assetato di conoscenza di fronte a questo demone che si innalza da profondità infinite<sup>35</sup>? Né partendo dalle dentellature e dagli arabeschi<sup>36</sup> della melodia operistica né con l'aiuto della tavola aritmetica della fuga e della dialettica del contrappunto si riesce a trovare la formula alla cui luce tre volte potente si potrebbe sottomettere quel demone<sup>37</sup> costringendolo a parlare. Che spettacolo vedere ora i nostri studiosi di estetica cercare di colpire e acchiappare, con il retino della loro peculiare «bellezza», il genio della musica che corre davanti a loro con una vitalità per loro incomprensibile, e si affannano in movimen-

<sup>33</sup> Cfr. R. WAGNER, *Musica dell'avvenire*, in *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 350: «[...] e mentre Mozart e Gluck componevano opere italiane e francesi, la vera musica nazionale in Germania si formò su tutt'altre basi che quelle dell'opera. Lontano da questa [...] la vera musica si sviluppò in Germania da Bach fino a Beethoven, raggiungendo quella meravigliosa altezza che l'assurse a un'importanza universalmente riconosciuta. Il musicista tedesco che dal territorio a lui proprio della musica strumentale e corale volgeva lo sguardo alla musica drammatica, non trovò dunque nel genere dell'opera una forma compiuta che [...] potesse fargli da modello [...]».

<sup>34</sup> Diverse le considerazioni nei frammenti postumi. Cfr. in particolare 9[135]: «[...] Noi non dobbiamo infatti dimenticare che da un lato l'antica musica operistica, e dall'altro lato la musica dotta, hanno lasciato le loro tracce piú evidenti anche in Bach e Beethoven. Wagner vagheggia una musica tedesca, che si sia liberata dal giogo neolatino; ma è anzitutto come radicale artista idilliaco, come colui che porta a compimento il pensiero neolatino, che egli può trovare questa musica, insieme all'arte tedesca che le è affine».

<sup>35</sup> Cfr. quanto scrive Wagner su Beethoven: «L'aspra violenza della sua natura umana ci indica come costituissero per lui una sofferenza fisica le catene che tenevano strette il suo genio pressoché quanto ogni altra costrizione convenzionale» (*Beethoven* cit., p. 249). Sull'«abisso senza fondo dell'armonia» cf. R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire* cit., p. 69.

<sup>36</sup> Cfr. 9[98]: «[...] La musica [...] nell'aspetto "soggettivo" è puramente patologica [...] In quanto forma essa è immediatamente affine all'arabesco. Questa è la posizione di Hanslick [...]».

<sup>37</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., pp. 246-47: «Nella musica strumentale di Haydn ci sembra di veder il demone incatenato della musica che suona con l'infantilità di un uomo nato vecchio». Piú oltre, riferendosi a Beethoven, Wagner scrive: «Il demone indocile della sua musica interiore lo spingeva, ben oltre la concordanza formale con il suo maestro, a manifestare la propria forza [...]».

ti che sarebbe meglio non giudicare con il metro delle bellezze eterna o del sublime. Dovremmo solo guardare di persona e da vicino questi patroni della musica quando gridano senza stancarsi «Bellezza! Bellezza!», per capire se si comportano come viziati beniamini della natura, formati in seno alla bellezza, o se piuttosto non cercano una forma che veli in modo ingannevole la propria rozzezza, un pretesto estetico per la propria sobrietà povera di sensazioni: in questo caso mi viene in mente per esempio Otto Jahn<sup>38</sup>. Ma stia in guardia il bugiardo e l'ipocrita di fronte alla musica tedesca: dato che in tutta la nostra cultura è l'unico spirito infuocato, puro e purificante, partendo dal quale e verso il quale si muovono in un doppio moto circolare, come insegna il grande Eraclito di Efeso<sup>39</sup>, tutte le cose: tutto ciò che ora chiamiamo cultura, istruzione, civilizzazione dovrà un giorno presentarsi davanti al giudice infallibile Dioniso.

Se ci rammentiamo inoltre come lo spirito dello *filosofia tedesca*, che scaturiva dalle stesse sorgenti, sia riuscito attraverso Kant e Schopenhauer a distruggere il pogo piacere per l'esistenza del socratismo scientifico con la dimostrazione dei suoi limiti, come attraverso questa dimostrazione venne avviata una considerazione infinitamente piú profonda e seria delle questioni della morale e dell'arte che possiamo definire addirittura come *saggezza dionisiaca* trasposta in concetti: cosa ci indica il mistero di questa unità tra la musica tedesca e la filosofia tedesca se non una nuova forma di esistenza di cui pos-

<sup>38</sup> Otto Jahn nei suoi saggi musicali (*Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866) aveva pubblicato una stroncatura del *Lohengrin*; e sulla rivista «Die Grenzboten» si era espresso contro la musica del futuro. In un frammento postumo Nietzsche lo definisce «brav'uomo, ottuso e privo di slancio» (Cfr. F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi* cit., vol. I, p. 21, e il relativo commento).

<sup>39</sup> Cfr. *I filosofi prelatonici* in KGW, vol. II/4, pp. 274 sgg. [trad. it. cit., pp. 61-62]: «Dal mare salgono solo i vapori puri, che al fuoco servono come alimento [...]. Così si ha un doppio processo, "la via all'ingitù e la via all'insidù"; ambedue sono uno e corrono sempre l'uno accanto all'altro [...] Una terza concordanza curiosa con Anassimandro sta nell'ipotesi di periodiche fini del mondo. Il mondo presente si scioglierebbe nel fuoco, un nuovo mondo si genererebbe dalla conflagrazione universale» (cfr. fr. 31 DK; e fr. 60 DK).

siamo indagare e presagire il contenuto mediante delle analogie con il mondo greco? Dato che il modello ellenico ha per noi, sospesi sulla linea di confine di due diverse forme di esistenza, un immenso valore, quello di aver serbato l'impronta di tutte le transizioni e le lotte per giungere a una forma classica esemplare: solo che sembriamo rivivere per analogia le grandi epoche del mondo ellenico per così dire secondo un *ordine inverso*, ad esempio ripercorrendo all'indietro le tappe che vanno dall'età alessandrina al periodo della tragedia greca<sup>40</sup>. Al contempo vive in noi la sensazione che la nascita di un'epoca tragica debba significare per lo spirito tedesco<sup>41</sup> solo un ritorno a se stesso, un felice ritrovarsi dopo che per lungo tempo forze di una potenza smisurata, penetrate dall'esterno, lo avevano asservito imponendogli per forza la loro forma mentre viveva nell'inerzia della sua barbarie formale. Ora, dopo il ritorno alle sorgenti del suo essere, può finalmente avere il coraggio di incedere ardito e libero davanti a tutti i popoli senza le dande di una civilizzazione latina<sup>42</sup>: purché non si stanchi di imparare da un solo popolo, dai Greci: e riuscire a imparare da loro è già una fonte di gloria e un raro segno di distinzione. E quando questi maestri eccelsi dovrebbero esserci più necessari di ora, nel momento in cui stiamo vivendo *la rinascita della tragedia* e corriamo il pericolo di non saperci spiegare da dove provenga né in che direzione stia andando?

<sup>40</sup> Cfr. 7[191]: «L'antichità è stata scoperta secondo una successione temporale invertita: Rinascimento ed epoca romana, Goethe e alessandrinismo, si tratta ora di liberare dalla sua tomba il VI secolo».

<sup>41</sup> Espressione ricorrente negli scritti teorici di Wagner, insieme a *deutsches Wesen* («essenza o indole tedesca»).

<sup>42</sup> Nel Nietzsche wagneriano, come aveva notato anche Thomas Mann nelle *Considerazioni di un impolitico*, sono frequenti gli attacchi alla «civilizzazione francese». Per lo «spirito della musica», cfr. la parte finale del *Beethoven* di Wagner [trad. it. cit., p. 289]: «Possiamo ritenere per certo che la nostra civiltà, soprattutto in quanto determina l'uomo artista, può essere rianimata soltanto attraverso lo spirito della nostra musica, di quella musica che Beethoven liberò dai ceppi della moda». L'espressione «spirito della musica» viene ripresa da Nietzsche nel titolo originario della *Nascita della tragedia*.

Una volta varrebbe forse la pena di considerare, con lo sguardo di un giudice imparziale, in quale epoca e con quali uomini lo spirito tedesco abbia impegnato finora tutte le sue forze per imparare dai Greci; e se noi possiamo presumere a buon diritto che questo altissimo riconoscimento spetti alla nobilissima battaglia per la cultura intrapresa da Goethe, Schiller e Winckelmann<sup>1</sup>, si dovrebbe in ogni caso aggiungere che da allora, dopo gli effetti immediati di tale battaglia, la tensione per cercar di raggiungere con lo stesso percorso la cultura e i Greci, senza che se ne comprenda il motivo, si è sempre più allentata<sup>2</sup>. Non dovremmo forse trarne la conclusione, per non disperare del tutto dello spirito tedesco, che anche quei combattenti non sono riusciti a penetrare, in qualche punto cruciale, nel cuore della natura ellenica stabilendo un tenace vincolo d'amore tra la cultura tedesca e quella greca? E che, di conseguenza un'inconscia percezione di quell'incapacità spingesse anche le nature più riflessive a dubitare, con un senso di scoramen-

<sup>1</sup> Cfr. 8[23]: «Ciò che vi è di esemplare in Winckelmann. Così lo spirito germanico lotta per penetrare fino allo spirito greco, cfr. Goethe, p. 12». Il rimando è al saggio di Goethe del 1805 *Winckelmann e il suo secolo*. Cfr. anche 7[122]: «Quella quieta semplicità e quella nobile dignità che hanno entusiasmato Winckelmann rimangono qualcosa di inspiegabile se si trascura la realtà metafisica dei misteri».

<sup>2</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in *Opere*, vol. III/2, p. 130: «[...] i nostri studiosi sono caduti e sprofondati da quell'altezza culturale che l'indole tedesca aveva raggiunto per gli sforzi di Goethe, di Schiller, di Lessing e di Winckelmann [...] ma dove questa decadenza si mostra nella misura più grande e più dolorosa è proprio nella letteratura pedagogica che riguarda il liceo».

to, della possibilità di procedere oltre, dopo tali precursori, su questo cammino di formazione e di raggiungere comunque la meta? Per questo motivo assistiamo a come dopo quel periodo il giudizio sull'importanza che hanno i Greci per la cultura stia degenerando nel modo piú preoccupante; nei piú svariati accampamenti dello spirito e dell'assenza di spirito si possono ascoltare espressioni di compassionevole condiscendenza; altrove una retorica totalmente inefficace si trastulla con «l'armonia greca», «la bellezza greca», «la serenità greca»<sup>3</sup>. E proprio nelle cerchie di coloro che dovrebbero sentire il privilegio di attingere instancabilmente all'alveo greco per la salvezza della cultura tedesca, nelle cerchie degli insegnanti degli istituti superiori di cultura, si è imparato di piú a trattare i Greci in modo facile e sbrigativo, giungendo non di rado a lasciar perdere con scetticismo l'ideale ellenico fino a ribaltare completamente quelle che sono le vere finalità di tutti gli studi sull'antichità. Chi in quelle cerchie non si è completamente esaurito nello sforzo di essere un affidabile emendatore dei testi antichi, o di analizzare il linguaggio con il microscopio di uno studioso di scienze naturali, cercherà forse anche lui di impossessarsi «storicamente» dell'antichità greca accanto alle altre antichità, ma in ogni caso con il metodo e con l'aria di superiorità dei nostri dotti storiografi di oggi<sup>4</sup>. Se come risultato la vera forza formativa degli istituti di istruzione superiore<sup>5</sup> non è mai stata piú scarsa e debole di adesso, se il «giornalista», lo

<sup>3</sup> Cfr. I I [1] (la prefazione originaria a Wagner): «So che Lei, mio venerato amico [...] distingue assieme a me un concetto vero e uno falso di "serenità greca" [...] so del pari che Lei considera impossibile giungere a comprendere l'essenza della tragedia, quando si parta da quel falso concetto di serenità». Cfr. inoltre la nota 5 dell'*Autocritica*.

<sup>4</sup> Cfr. La «considerazione inattuale» *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Nell'*Opera d'arte dell'avvenire* anche Wagner ironizzava sugli «insetti eruditi», i professori e i dottori che «trascinavano travi e pietre dell'edificio in rovina della tragedia» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. III, p. 105).

<sup>5</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in *Opere* III/2, pp. 79-206.

schiaivo cartaceo del giorno<sup>6</sup>, ha riportato la vittoria, per tutto quel che concerne la cultura, sui professori, e a questi ultimi non resta che la metamorfosi, già sperimentata di frequente, che consiste nell'adottare la maniera con cui si esprimono i giornalisti, muovendosi con la «lieve eleganza che è loro propria come una lieta farfalla istruita - con che penoso smarrimento persone di una siffatta istruzione in un presente come il nostro dovranno fissare attoniti quel fenomeno, che forse si potrebbe cogliere solo per analogia, attingendo alle profondità piú remote del genio ellenico sinora non compreso, ovvero il risveglio dello spirito dionisiaco e la rinascita della tragedia? Non c'è nessun'altra epoca artistica in cui la cosiddetta cultura e l'arte propriamente detta siano state così distanti e ostili tra loro come al momento presente<sup>7</sup>, cosa che vediamo con i nostri stessi occhi. Possiamo capire come mai una cultura così debole detesti la vera arte; dato che teme di soccombere per causa sua. Ma non avrebbe dovuto esaurirsi un intero tipo di civiltà, ovvero quella socratico-alessandrina dopo aver raggiunto un culmine così gracile e lezioso come la cultura attuale? Se eroi come Schiller e Goethe non sono riusciti a forzare quella magica porta da cui si accede alla montagna incantata<sup>8</sup> della greicità, se con tutto il loro impegno e coraggio non sono riusciti ad andare oltre quello sguardo colmo di nostalgia che l'Ifigenia di Goethe manda dalla barbarica Tauride alla patria oltre il mare<sup>9</sup>, cosa reste-

<sup>6</sup> Schopenhauer aveva ironizzato nei *Parerga* sul significato originario della parola giornalista, «lavorante a giornata». Cfr. vol. II, cap. xxi, *Sul mestiere dello scrittore e sullo stile* [trad. it. cit., p. 664]: «Il nome coglie nel segno! In lingua tedesca si dovrebbe dire "operaio pagato alla giornata"».

<sup>7</sup> In un'annotazione del 1875 (5[17]), Nietzsche contrappone i filologi-poeti come nel loro secolo furono Goethe e Leopardi ai puri «filologi eruditi». In particolare Leopardi appare a Nietzsche «l'ideale moderno di un filologo» (3[23]). Cfr. il paragrafo 1 dell'*Introduzione*, pp. vii sgg.

<sup>8</sup> Un probabile riferimento è al *Venusberg*, al «monte di Venere», tempio della sensualità pagana nelle leggende medievali cui si ispira il Tannhäuser di Heine, di Tieck e di Wagner. Cfr. la stessa immagine nel capitolo III.

<sup>9</sup> Il riferimento è ai versi della scena 1 dell'*Ifigenia in Tauride*, che descrivono Ifigenia mentre sosta a lungo sulla riva del mare «Das Land der Grie-

rebbe da sperare agli epigoni di tali eroi se la porta non si spalancasse improvvisamente da sola davanti a loro, su un versante completamente diverso e mai neppure sfiorato da tutti gli sforzi compiuti sinora dalla cultura – al mistico suono della musica tragica che si è risvegliata?

Che nessuno cerchi di incrinare la nostra fede in una imminente rinascita<sup>10</sup> dell'antichità ellenica; solo tale fede ci infonde la speranza in un rinnovamento e una purificazione dello spirito tedesco attraverso l'incanto infuocato della musica. Cos'altro potremmo indicare, nella stanca desolazione della cultura attuale, che sia capace di risvegliare un'attesa che ci sia di conforto per il futuro? Invano cerchiamo con lo sguardo una sola radice vigorosa nelle sue ramificazioni, un angolo di terra fertile e sana: ovunque polvere, sabbia, irrigidimento, sfinimento. Chi vive in una solitudine priva di conforto non potrebbe trovarsi un simbolo migliore del cavaliere, con la morte e il diavolo, disegnato da Dürer<sup>11</sup>, il cavaliere con la corazza, dallo sguardo ferreo, duro, che sa intraprendere il suo orrido cammino senza lasciarsi turbare dai suoi spaventosi compagni e tuttavia senza speranza, solo con il suo cavallo e il cane. Un simile cavaliere alla Dürer fu

chen mit der Seele suchend» («Cercando con l'anima la terra dei Greci») (vv. 11-12). Cfr. anche *Sull'avvenire delle nostre scuole*, II conferenza, in *Opere* III/2, p. 131: «Ancora una volta [...] abbiamo bisogno [...] dei nostri classici tedeschi, per essere sollevati anche noi dal colpo d'ala delle loro aspirazioni all'antichità e trascinati verso la terra della nostalgia, la Grecia».

<sup>10</sup> Sull'idea di «rinascita», cfr. R. WAGNER, *L'arte e la rivoluzione*, in *Ricordi di battaglie visioni* cit., pp. 318-19: «Con il susseguente decadere della tragedia, l'arte cessò sempre di più di essere espressione della coscienza pubblica; [...] ma l'arte vera e propria non è ancora rinata in virtù del Rinascimento».

<sup>11</sup> Cfr. 9[85]: «[...] Il pessimismo germanico – accompagnato da rigidi moralisti: Schopenhauer e l'imperativo categorico! Noi facciamo il nostro dovere e malediciamo l'enorme peso dell'epoca presente – abbiamo bisogno di una specie particolare di arte. Essa tiene uniti per noi dovere ed esistenza. Il quadro di Dürer, con il cavaliere, la morte e il diavolo, come simbolo della nostra esistenza». Nietzsche donò l'incisione di Dürer a Wagner nel 1870, poi a Overbeck, infine alla sorella come dono di nozze. Wagner nel *Beethoven* allude alla «malinconia» di Dürer per descrivere l'influenza di Bach su Beethoven: «erano le stesse linee enigmatiche intrecciate [...] che al grande Dürer avevano svelato il segreto del mondo» (p. 260).

il nostro Schopenhauer: non nutriva alcuna speranza, ma voleva la verità. Nessuno può stargli al fianco.

Ma come si trasforma d'improvviso quella landa deserta della nostra stanca civiltà, che abbiamo appena raffigurato con toni cupi, quando la sfiora l'incanto dionisiaco! Un vento di tempesta afferra tutto ciò che è morto, marcio, spezzato, deperito<sup>12</sup>, lo avvolge nel vortice di una nube di polvere rossa<sup>13</sup>, portandolo in alto come un avvoltoio. I nostri sguardi cercano smarriti ciò che è scomparso: dato che quello che vedono pare emerso da una cavità<sup>14</sup> alla luce dorata, così pieno e verde, così esuberante di vita, così sconfinato e colmo di desiderio. La tragedia siede in mezzo a questa esuberanza di vita, dolore e gioia, in estasi sublime, ascolta un lontano canto malinconico – che racconta delle Madri dell'essere, i cui nomi sono vaneggiamento, volontà, sventura<sup>15</sup>. – Si amici miei, credete con me alla vita dionisiaca e alla rinascita della tragedia. Il tempo dell'uomo socratico è ormai trascorso: incoronatevi di edera, prendete in mano il tirsò e non stupitevi se la tigre e la pantera si distendono

<sup>12</sup> Cfr. la lettera di Diotima in F. HÖLDERLIN, *Hyperion* [trad. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, Studio Tesi, Pordenone 1989, pp. 164 sgg.]: «[...] Volgi lo sguardo sul mondo! Non è forse come un corteo trionfale in marcia, in cui la natura celebra la vittoria eterna su ogni corruzione [...] E noi, noi siamo come le vergini e i giovinetti che con danze e canti, in forme e suoni mutevoli, scortano il maestoso corteo».

<sup>13</sup> Con la citazione di questo passo inizia l'attacco di Wilamovitz in *Filologia dell'avvenire*. All'aggettivo «rossa» seguiva una domanda «rossa?»; e all'immagine dell'avvoltoio una seconda domanda: «come succede?». Cfr. F. SERPA (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner, La polemica sull'arte tragica* cit., p. 211. Sulla polemica cfr. il paragrafo 13 dell'*Introduzione*, pp. LXXI sgg.

<sup>14</sup> Probabile allusione al «golfo mistico», cavità in cui è collocata l'orchestra «invisibile» wagneriana, in modo che il suono salga verso l'alto.

<sup>15</sup> Cfr. 5[2] (1870-71): «Non dobbiamo temere alcun abisso dell'indagine per ritrovare la tragedia presso le sue Madri; queste Madri sono: volontà, vaneggiamento, sventura [in tedesco *Wahn, Wille, Webe*, nell'allitterazione cara a Wagner, come la precedente *Leben, Leid und Lust*). Per il riferimento alla madre cfr. J. W. GOETHE, *Faust*, vv. 6216 sgg. Sull'allitterazione cfr. R. WAGNER, *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pp. 152 sgg. Cfr. anche 9[96]: «[...] deve perciò cadere la rima latina con i suoi versi uguali. Valore dell'allitterazione in virtù della liberà ritmica. Liberazione ritmica per opera di Wagner».

festose ai vostri piedi. Adesso abbiate il coraggio di essere uomini tragici: dato che dovete essere redenti. Dovete accompagnare il corteo dionisiaco dall'India alla Grecia! Armatevi per un aspro combattimento ma abbiate fede nei prodigi del vostro dio!

## CAPITOLO VENTUNESIMO

Lasciando da parte questi accenti esortativi per scivolare di nuovo verso un tono piú consona a uno spirito contemplativo, torno a ripetere che solo dai Greci si può apprendere che significato debba avere per la vita piú profonda di un popolo un tale risveglio, miracoloso e improvviso, della tragedia<sup>1</sup>. È il popolo dei misteri tragici quello che combatte le battaglie contro i Persiani: e d'altro canto il popolo che ha condotto tali guerre ha bisogno della tragedia come di una pozione risanatrice<sup>2</sup>. Chi avrebbe mai potuto supporre proprio in questo popolo, dopo che nel corso di diverse generazioni era stato scosso fin nei suoi intimi recessi dai sussulti del demone dionisiaco, una tale capacità di lasciar sgorgare in modo così uniforme e vigoroso il piú semplice sentimento politico, i piú naturali istinti patrii, il piú elementare e virile piacere di battersi? Se è vero che ogni diffusione contagiosa degli eccitamenti dionisiaci lascia sempre intravedere come la liberazione dionisiaca dalle catene dell'individuo si manifesti innanzitutto in un deteriorarsi de-

<sup>1</sup> In questo paragrafo le considerazioni sull'apollineo e il dionisiaco nella tragedia greca vengono riprese e verificate sul *Tristano e Isotta* di Wagner. Cfr. 13[5]: «Dai Greci dobbiamo capire l'opera d'arte wagneriana. [...]». Sul *Tristano e Isotta* di Wagner cfr. la lettera di Nietzsche a Rohde del 25 luglio 1872: «Vorrei che tu sentissi il *Tristano* - è la cosa piú incredibilmente pura e inaspettata che io conosca. Ci si immerge nella grandezza e nella felicità»; e la lettera a Gersdorff del 20-21 luglio: «[...] a Monaco - penso veramente con delizia di sorvegliare per la terza volta il *Tristano!*»

<sup>2</sup> I ripetuti riferimenti a una «pozione» o «filtro» sembrano alludere al ruolo che questo motivo ha nel *Tristano e Isotta* di Wagner.

gli istinti politici<sup>3</sup> che giunge sino all'indifferenza, anzi all'ostilità, è altrettanto vero che Apollo, che crea gli stati, è anche il genio del *principium individuationis*, e stato e senso della patria non possono esistere senza l'affermazione della personalità individuale. Per un popolo c'è una sola via che conduce fuori dall'esperienza orgiastica, la via che porta al buddhismo indiano<sup>4</sup>, il quale, perché lo si possa in genere tollerare con la sua nostalgia del nulla, ha bisogno dei suoi rari stati estatici che permettono di elevarsi al di sopra dello spazio, del tempo e dell'individuo: e questi a loro volta esigono una filosofia che insegni a superare attraverso una rappresentazione l'indicibile repulsione per gli stati intermedi. È poi altrettanto inevitabile che un popolo, il quale comincia con il riconoscere agli istinti politici un valore assoluto, si incammini poi per una strada di secolarizzazione estrema, la cui espressione più grandiosa, ma anche più terribile, è l'*imperium* romano.

I Greci, collocati tra l'India e Roma e sentendosi spinti a una scelta insidiosa, sono riusciti a inventare con classica purezza una terza forma, che di certo non pote-

<sup>3</sup> Cfr. la stessa contrapposizione in Bachofen: «La vita politico-statale introduce differenze di ceto, limitazione e superamento completo della libertà. Rispetto a essa la religione dionisiaca presuppone che l'esistenza sia ricondotta nell'ambito della pura materialità e di una vita solo corporea [...] Se il punto di vista statale e civile erige limiti ovunque, separa i popoli e gli individui e dà forma al principio dell'individualità fino al più completo egoismo, per contro Dioniso riporta tutto all'unità, alla pace e alla *φιλία* [amicizia] della vita originaria». Cfr. *Il simbolismo funerario degli antichi* cit., pp. 364-65. Una simile tensione oppositiva tra «valori diurni e valori notturni» si trova anche nel *Tristano e Isotta* di Wagner.

<sup>4</sup> Cfr. 13[2]: «E che cosa dobbiamo imparare innanzitutto dai Greci? Non forse a evitare che la nostra filosofia ci conduca al quietismo dell'inazione e che la nostra musica ci porti al delirio orgiastico? La tragedia deve salvarci dal buddhismo, così come il mito nella tragedia deve salvarci dall'orgasmo musicale». Cfr. su questo E. Rohde in risposta alla critica di Wilamowitz: «Il nostro amico [Nietzsche] esalta l'arte tragica quale mezzo di *redenzione* dalla negazione buddhista della volontà: questo pensiero, che corre per tutto il suo libro [...] egli lo ha enunciato in modo esplicito e comprensibile anche per un intelletto paralitico. Tuttavia il D. Phil. [Wilamowitz] trova conveniente far passare, con completo rovesciamento della verità, "l'uomo tragico" come l'equivalente del buddhista [...]». Cfr. *La polemica sull'arte tragica* cit., p. 258.

va servire a un uso proprio prolungato nel tempo, ma proprio per questo doveva diventare immortale: perché in tutte le cose si può affermare il principio che i prediletti degli dèi muoiono presto<sup>5</sup>, ma è altrettanto certo che questi vivranno poi in eterno con gli dèi. Tuttavia non si pretenda che ciò che vi è di più nobile abbia la tenacia e la durata del cuoio; la rude resistenza al tempo che caratterizzava ad esempio l'istinto nazionale romano non è probabilmente uno dei predicati necessari della perfezione. Ma se ci domandiamo quale fu l'espedito terapeutico che permise ai Greci nella loro grande epoca, nonostante la forza straordinaria dei loro istinti dionisiaci e politici, di non estenuarsi né in fantastiche estatiche né nell'affannoso inseguimento del potere universale e delle onorificenze mondane, bensì di raggiungere quella sublime mistura propria di un vino nobile che al tempo stesso infiamma e dispone alla contemplazione<sup>6</sup>, allora dobbiamo pensare alla smisurata potenza della *tragedia* che stimolava e, attraverso una via di sfogo<sup>7</sup>, purificava l'intera vita del popolo; cominceremo ad avere un'idea del suo altissimo valore allorché ci comparirà davanti come quintessenza di tutte le virtù salutari e profilattiche che aveva già per i Greci, nel suo ruolo di mediatrice capace di incanalare gli istinti più forti e di per sé più nefasti del popolo.

La tragedia assorbe dentro di sé il più alto orgasmo musicale portando direttamente la musica, presso i Greci come presso di noi, alla perfezione; poi però le affianca il mito tragico e l'eroe tragico, il quale poi si carica come un poderoso Titano l'intero mondo dionisiaco sulle proprie spalle sgravandoci dal suo peso<sup>8</sup>: mentre d'al-

<sup>5</sup> Verso di Menandro trasmesso da Plutarco.

<sup>6</sup> Cfr. Orazio, *Od.*, III, 21, 12 sgg.

<sup>7</sup> Per il tema della *Entladung* (*entladen* significa alla lettera «scaricare», «liberare da un peso») in J. Bernays, cfr. il paragrafo 6 dell'*Introduzione*, pp. xxix sgg.

<sup>8</sup> Cfr. 13[2]: «[...] Gli eroi del mito assomigliano ad Atlante, portano il peso del mondo sulle loro spalle. E ne scaricano noi. - Si capisce perché la musica abbia bisogno di immagini: essa vuole Apollo risanatore. Questo è il rap-

tra parte, attraverso lo stesso mito tragico, nella persona dell'eroe tragico riesce a redimere dall' avida brama di esistenza<sup>9</sup> esortandoci con il cenno della mano al ricordo di un altro essere e di un piacere piú elevato, al quale l'eroe in lotta si prepara, presago, con la propria fine, non con la propria vittoria. Tra il valore universale della sua musica e l'ascoltatore con una disposizione d'animo dionisiaca la tragedia pone una sublime analogia, il mito, stando in chi ascolta l'impressione che la musica sia solo un altissimo mezzo<sup>10</sup> per rappresentare e animare il mondo plastico del mito<sup>11</sup>. Sicura della forza di questa nobile illusione può ora sciogliere le sue membra nella danza ditirambica abbandonandosi senza riserve a un sentimento orgiastico di libertà, nel quale non potrebbe sfrenarsi soltanto come musica in sé, se non vi fosse alcuna illusione. Il mito ci protegge dalla musica<sup>12</sup>, ma d'altra parte è il solo che può concederle la massima libertà. Di contro la musica conferisce al mito tragico, per ricompensa, quel significato metafisico così efficace e persuasivo che parola e immagine, senza quell'unico aiuto, non sarebbero mai in grado di raggiungere; e in particolare lo spettatore tragico si sente pervadere grazie alla musica da quel sicuro presentimento di una gioia

porto tra dramma e musica [...]». Forse l'immagine contiene anche un larvato riferimento a Kurwenal che si è caricato Tristano sulle sue «larghe spalle». Cfr. R. WAGNER, *Tristano e Isotta*, vv. 1716-17.

<sup>9</sup> Cfr. le considerazioni sulla tragedia nel par. 51 del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer.

<sup>10</sup> Cfr. l'introduzione di Wagner a *Opera e dramma* cit., p. 25: «[...] Se dunque dichiaro che l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il dramma) si è fatto il mezzo, non è che io mi dia [...] la vana illusione di aver trovato qualcosa di nuovo [...]».

<sup>11</sup> Cfr. A. FEUERBACH, *Der vatikanische Apollo* cit., p. 283-84: «[...] basta guardare solamente la materia di cui si occupa il drammaturgo, per trovarsi interamente trasportati sul terreno della plastica. La cosiddetta trama [...] non è tratta dalla realtà piú vicina né dalla storia, né è tanto meno un'invenzione arbitraria, ma risale alla fonte originaria degli ideali plastici, il mondo degli dèi e degli eroi».

<sup>12</sup> Cfr. invece §[12]: «[...] L'immagine salva dallo sprofondamento in estasi orgiastiche, cfr. il *Tristano*».

suprema<sup>13</sup> a cui conduce la via attraverso il naufragio e la negazione<sup>14</sup>, cosicché gli pare di udire distintamente la voce dell'abisso piú segreto delle cose.

Se con le ultime frasi ho potuto esprimere questo difficile concetto solo in modo approssimativo e immediatamente accessibile a pochi, giunto a questo punto non posso fare a meno di spronare i miei amici a fare un ulteriore tentativo, pregandoli di prepararsi a conoscere il principio generale con l'ausilio di un singolo esempio della nostra comune esperienza. Con questo esempio non mi è permesso riferirmi a coloro che utilizzano le immagini degli eventi scenici, le parole e le emozioni dei personaggi in azione per avvicinarsi con il loro aiuto al sentimento musicale, dato che tutti loro non parlano la musica come lingua madre, e anche con tale aiuto non riescono ad andare oltre il pronao della percezione musicale, senza riuscire a penetrare nella parte piú segreta del tempio; alcuni di questi, come Gervinus<sup>15</sup>, per questa via non riescono neppure a raggiungere il pronao. Invece debbo rivolgermi solo a coloro che con la musica hanno una parentela immediata, direi quasi che trovano in essa il loro grembo materno<sup>16</sup> e che hanno con le cose un legame fatto quasi esclusivamente di relazioni musicali inconscie. A queste autentiche nature musicali pon-

<sup>13</sup> Anticipa i versi finali del *Tristano e Isotta* di Wagner riportati nel par. 22.

<sup>14</sup> Cfr. l'immagine del δευτερος πλοῦς, la «seconda navigazione» attraverso il dolore, nel par. 68 del *Mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 549.

<sup>15</sup> Autore di *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1818, cfr. 1[41]; 1[42]; 1[68]; 3[38] e relativo commento. Su questo saggio cfr. la lettera di Cosima a Nietzsche del 17 gennaio 1870.

<sup>16</sup> Sul tema della musica come «grembo materno» cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., pp. 138 sgg. Wagner definisce ogni organismo musicale, per sua natura, un grembo materno, la musica una donna partoriente, il poeta «colui che genera». Piú oltre (pp. 351 sgg.) Wagner insiste sulla lirica come «grembo materno» della tragedia greca e sulla «smisurata profondità dell'armonia» come elemento primitivo e materno, mentre «l'intento poetico» è l'elemento maschile «generatore». Infine definisce «seno materno» l'orchestra e ci tiene a stabilire una connessione tra il coro della tragedia greca e l'orchestra moderna che ne ha preso il posto (p. 416).

go la domanda se riescono a immaginarsi una persona che sia in grado di recepire il terzo atto di *Tristano e Isotta*, senza alcun ausilio di parola e immagine<sup>17</sup>, solo come grandioso movimento sinfonico, senza esalare l'ultimo respiro nella tensione spasmodica di tutte le ali dell'anima? Chi – come accade qui – abbia per così dire appoggiato l'orecchio sul cuore della volontà universale, sentendo la furiosa brama di esistere riversarsi in tutte le vene del mondo con il rombo di un fiume impetuoso o con il piú lieve mormorio di uno svaporante ruscello<sup>18</sup>, non dovrebbe forse spezzarsi di colpo? Come potrebbe sopportare di sentire, nel suo misero involucro vitreo di individuo umano, l'eco di innumerevoli grida di gioia e di dolore<sup>19</sup> provenienti dal «vasto spazio della notte dei mondi»<sup>20</sup> senza cercare infaticabilmente rifugio – in questa danza pastorale della metafisica<sup>21</sup> – nel grembo della

<sup>17</sup> Cfr. 9[115]: «Nel *Tristano*, parola pensiero e immagine servono da contrappeso all'idealismo totalmente assorbente della musica».

<sup>18</sup> Cfr. la conclusione di R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., p. 465: «Noi non avremo fede e coraggio finché, ascoltando il pulsare della storia, non udremo il mormorio di quella vena d'acqua che vive eterna e che, nascosta sotto le rovine della civilizzazione storica, scorre inesauribile nella sua freschezza primitiva. [...] Noi che udiamo il mormorare di quella vena d'acqua, dobbiamo forse aver paura del terremoto? No, davvero! Poiché sappiamo che egli [...] preparerà alla sorgente il letto del fiume, al quale noi vedremo scorrere le sue onde robuste e viventi [...]».

<sup>19</sup> Cfr. *id.*, *Beethoven* cit., p. 235: «L'oggetto del suono percepito coincide direttamente col soggetto del suono emesso: senza alcuna mediazione concettuale comprendiamo ciò che ci dice la percepita invocazione d'aiuto, il lamento o il grido di gioia [...] e qui non può avvenire come nell'apparenza della luce, che l'essenza fondamentale del mondo fuori di noi non sia pienamente identica con la nostra, per cui il baratro affacciandosi alla vista tosto si chiude».

<sup>20</sup> *id.*, *Tristano e Isotta*, atto III, scena I. Wagner scrive Reich («regno») invece di *Raum* («spazio»). Cfr. altresì *Beethoven* cit., p. 251: «Beethoven invece colloca questo quadro nel silenzio della notte, fra il mondo dei fenomeni e quello dell'intima natura delle cose». Cfr. inoltre 3[37]: «[...] il suono deriva dalla notte [...]».

<sup>21</sup> Cfr. quanto scrive Wagner sulla *Sinfonia pastorale* nel *Beethoven* cit., p. 257: «Ora soltanto l'essenza delle cose comunica con lui [il musicista ispirato]. Ora egli comprende il bosco, il ruscello, il prato, l'etere azzurro, la folia allegra, la coppia di amanti, il canto degli uccelli, il passaggio delle nubi, il rombo della tempesta [...] Persino il lamento, insito fin dalle origini in ogni musica, si placa in sorriso». Una «danza pastorale» si ascolta anche nell'atto

sua patria originaria? Ma se una tale opera potesse comunque essere percepita nella sua interezza senza la negazione dell'esistenza individuale, se si potesse portare a compimento una tale creazione senza ridurre in frantumi il suo creatore – dove potremmo trovare la soluzione di un quesito così contraddittorio?

Qui, tra l'estrema commozione provocata in noi dalla musica e quella musica, vengono a interpersi il mito tragico e l'eroe tragico, che in fondo non sono che un simbolo dei fatti piú universali, dei quali solo la musica riesce a parlare in modo diretto. Però il mito come analogia resterebbe accanto a noi completamente inerte e inavvertito, qualora lo sentissimo come esseri semplicemente dionisiaci, e non riuscirebbe a distoglierci neppure per un istante dal tendere l'orecchio all'eco degli *universalia ante rem*<sup>22</sup>. Qui tuttavia irrompe la forza *apollienea* volta a ricomporre l'individuo quasi esploso con il balsamo salutare di una gioiosa illusione: improvvisamente crediamo di vedere ancora soltanto *Tristano*<sup>23</sup> che immobile e con voce velata si chiede: «L'antica melodia; perché mi desta?»<sup>24</sup> E ciò che prima ci appariva un vuoto sospiro<sup>25</sup> dal centro dell'essere, adesso vuole solo dirci «com'è deserto e vuoto il mare»<sup>26</sup>. E mentre ci sembra di venir meno nell'anelito e nella tensione spasmodica di tutti i sentimenti e ci sentivamo legati solo per

III, scena I del *Tristano e Isotta* («dalla parte esterna si ode, all'alzarsi del sipario, una danza pastorale, nostalgicamente e tristemente suonata su una zampogna»).

<sup>22</sup> Cfr. la lunga citazione schopenhaueriana nel capitolo xvi (*Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 52 [L'idea platonica: l'oggetto dell'arte], p. 379).

<sup>23</sup> Cfr. *Richard Wagner a Bayreuth*, in *Opere*, vol. IV/1, pp. 51-52, in cui Nietzsche definisce *Tristano e Isotta* «il vero *opus metaphysicum* di tutta l'arte, un'opera da cui promana lo sguardo rotto di un morente, con la sua insaziabile, dolcissima nostalgia dei misteri della notte e della morte, remotissima dalla vita, una vita che riluce nel chiarore tagliente di un'aurora orrida e spettrale in quanto essa è male, è inganno, è separazione [...]».

<sup>24</sup> R. WAGNER, *Tristano e Isotta*, atto III, scena III, v. 1664.

<sup>25</sup> Cfr. 8[2]: «[...] L'eroe vince col suo perire [...] La lotta fra gli individui – Fondamento della volontà – sospiro della natura [...]».

<sup>26</sup> R. WAGNER, *Tristano e Isotta*, atto III, scena III, v. 1663.

un filo a questa esistenza, ecco che ora udiamo e vediamo soltanto l'eroe mortalmente ferito ma non ancora in punto di morte con il suo grido disperato: «Anelare! anelare! Morendo anelare di non morire per l'anelito!»<sup>27</sup> E se prima il suono di giubilo del corno dopo una tale profusione ed eccesso di strazianti tormenti ci artigliava il cuore come il tormento piú grande, adesso tra noi e questo «giubilo in sé» si interpone Kurwenal che esulta rivolto alla nave che trasporta Isotta<sup>28</sup>. Anche se ci sentiamo afferrare da un violento moto di compassione, la compassione in un certo senso ci salva dal dolore primigenio del mondo, cosí come l'immagine simbolica del mito ci salva dall'immediata intuizione dell'idea suprema del mondo, e il pensiero e la parola ci salvano dal dilagare senza argini della volontà inconscia. Attraverso quella splendida illusione apollinea ci pare quasi che lo stesso regno dei suoni ci si presenti davanti come un mondo plastico<sup>29</sup>, in cui abbia anche qui preso forma, rimanendovi impresso come nella materia piú duttile e piú eloquente, soltanto il destino di Tristano e Isotta<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, vv. 1923-24.

<sup>28</sup> *Ibid.*, vv. 2052-63.

<sup>29</sup> Nietzsche svilupperà questi temi in un frammento dell'inverno 1872-1873. Cfr. 25[1] (aggiunta alla *Nascita della tragedia*, in *Opere III/3*, parte II, p. 160: «Cosí i migliori fra gli studiosi dei nostri giorni usano servirsi di Goethe per farsi condurre da lui fino ai Greci: altri ricorrono all'aiuto di Raffaello. Io mi tengo fermo alle esperienze che devo a Richard Wagner. La cosiddetta scienza storico-critica non ha alcun mezzo per avvicinarsi a cose tanto remote [...] Perciò penso che sia giusto se parto dall'impressione che produsse su di me un'esecuzione del *Tristano* nell'estate del 1872. Osservai anzitutto, per quanto riguarda la plasticità della rappresentazione, una radicale differenza rispetto alla rappresentazione plastica dei nostri attori [...] in sostanza si vedevano nobili gruppi plastici, appena in movimento, per lo piú quasi fermi. Mi piacque che l'irrequietezza moderna cedesse qui a una tensione verso la plasticità [...]». Sul tema della «plasticità» delle figure del dramma in Goethe e in Anselm Feuerbach cfr. il paragrafo 7 dell'*Introduzione*, pp. XXXVII sgg.

<sup>30</sup> Cfr. R. WAGNER, *Musica dell'avvenire*, in *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 381: «E ogni dubbio mi fu tolto quando finalmente mi votai al *Tristano*. Con piena fiducia mi immersi negli abissi e senza esitazione ne plasmai la forma esteriore partendo da quel centro del mondo [...] La vita e la morte, il significato e l'esistenza del mondo esterno dipendono qui esclusivamente dal moto interiore delle anime [...] nell'esecuzione musicale del *Tristano* [...] tut-

Cosí l'apollineo ci strappa dall'universalità dionisiaca colmandoci di entusiasmo per gli individui; a loro ci incatena il risveglio della nostra compassione, con loro si appaga il nostro senso della bellezza avido di forme grandi e sublimi; ci fa scorrere davanti immagini di vita e ci stimola ad afferrare con il pensiero il nucleo di vita che in queste si nasconde. Con la forza prodigiosa dell'immagine, del concetto, dell'insegnamento etico, della commozione simpatetica, l'apollineo strappa l'uomo dal proprio annichilamento orgiastico facendogli dimenticare con l'illusione l'universalità dell'evento dionisiaco e dandogli la sensazione ingannevole di vedere una singola immagine del mondo, ad esempio Tristano e Isotta, e di doverla *vedere proprio grazie alla musica* in modo ancora piú nitido e profondo. Che cosa non è in grado di fare l'incanto terapeutico di Apollo se riesce a suscitare persino in noi l'illusione che il dionisiaco al servizio dell'apollineo possa realmente potenziarne gli effetti, e addirittura che la musica sia sostanzialmente un'arte per la rappresentazione di un contenuto apollineo?

In virtù di quella armonia prestabilita<sup>31</sup> che regna tra il dramma perfetto e la sua musica, il dramma raggiunto un altissimo grado di evidenza plastica che il dramma parlato non potrebbe altrimenti raggiungere. Cosí come tutte le figure viventi sulla scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche<sup>32</sup> che hanno un movimen-

ta l'estensione della melodia è già predisposta nel tessuto delle parole e dei versi, la melodia è già costruita poeticamente».

<sup>31</sup> Il richiamo alla teoria di Leibniz serve a illustrare il parallelismo tra musica e azione drammatica.

<sup>32</sup> Riferimento ai *Leitmotive* in Wagner, temi musicali (in genere brevi melodie, ma possono essere anche accordi o figure ritmiche) che si ripresentano in molteplici variazioni associati ai personaggi wagneriani (ma anche a sentimenti o situazioni emotive). Wagner li chiama «motivi melodici» e ne parla in *Opera e dramma* cit., p. 429: «Questi momenti melodici, appropriati in sé a mantenere sempre il sentimento a un'altezza uguale, diventano per noi, mediante l'orchestra come indicatori, che guidano il sentimento a traverso tutto l'intero e complesso edificio del dramma». In *Una comunicazione ai miei amici*, Wagner li chiama invece «motivi tematici» o «motivi principali», collegati alla «trama» della sua musica: il loro intreccio e la loro diramazione contribuiscono a determinare l'unità strutturale dell'intero dramma accompagnando la

to autonomo fino a raggiungere l'evidenza della linea ondulata, la compresenza di queste linee melodiche risuona per noi nella modulazione armonica che per simpatia si conforma con la massima delicatezza al movimento degli eventi scenici: grazie a questa modulazione riusciamo immediatamente a percepire le relazioni tra le cose in modo tangibile e per nulla astratto, così come d'altro canto riconosciamo attraverso questa che solo in tali relazioni si manifesta con purezza l'essenza di un carattere e di una linea melodica. E mentre la musica in tal modo ci costringe a vedere di più e più profondamente del solito dispiegando davanti a noi l'evento scenico come un tessuto delicato, al nostro occhio spiritualizzato, che guarda dentro le cose, il mondo della scena appare immensamente dilatato, come pure illuminato dall'interno<sup>33</sup>. Che cosa potrebbe offrire di analogo il poeta con le sole parole, il quale con un meccanismo molto più imperfetto si sforza di raggiungere per via indiretta, partendo dalla parola e dal concetto, quella dilatazione interiore del mondo scenico visibile e la sua illuminazione interna? Se per di più ora anche la tragedia musicale ricorre alla parola, è tuttavia in grado di porle accanto anche il terreno e il luogo che l'hanno generata<sup>34</sup>, spiegando il divenire della parola dall'interno.

percezione degli stati d'animo e del loro sviluppo. Cfr. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pp. 322 sgg.

<sup>33</sup> Cfr. id., *Opera e dramma* cit., p. 415: «[...] il centro, dal quale prende la sua vita l'espressione drammatica è la melodia poetica [...] ad essa si riferisce, come *presentimento*, la melodia orchestrale assoluta, che serve di preparazione al fatto drammatico o alla sensazione presente [...] il presentimento è la luce che si spande e che, cadendo sull'oggetto, trasforma in una evidente verità il suo colore particolare [...]».

<sup>34</sup> Cfr. 2[10]: «[...] la lingua parlata è sonora; e gli intervalli, i ritmi, i tempi, l'intensità e l'accentuazione sono altrettanti simboli del contenuto musicale da rappresentare. Tutto ciò appartiene al tempo stesso alla musica [...]». Cfr. inoltre quanto scrive Wagner sull'origine musicale del linguaggio in *Opera e dramma* cit., p. 274: «Questa melodia ritmica [...] con l'effetto reciproco - di cui non dispongono gli animali - fra la espressione interna della voce e la esterna dei gesti, essa può aumentare senza limiti la sua forza espressiva [...] se questa melodia stabilì [...] la regola del verso [...] Questo fenomeno ci mostra in modo assai spiegabile l'origine della lingua».

Dell'evento che abbiamo descritto si dovrebbe dire tuttavia, in modo altrettanto certo, che si tratta solo di una splendida apparenza, ovvero di quella *illusione* apollinea che abbiamo menzionato prima, la cui influenza ci deve sgravare dalla spinta incalzante e dalla dismisura del dionisiaco. In fondo il rapporto tra musica e dramma è esattamente rovesciato: la musica è propriamente l'idea del mondo, il dramma solo un riflesso di tale idea, una singola ombra proiettata da questa<sup>35</sup>. Quell'identità tra la linea melodica e la figura vivente, tra l'armonia e le relazioni prodotte dal carattere di questa figura è vera in un senso opposto a quello che ci potrebbe sembrare guardando la tragedia musicale. Possiamo muovere la figura in modo che ci risulti più visibile, animarla e illuminarla dall'interno, ma rimane pur sempre apparenza e non esiste alcun ponte che la colleghi alla realtà vera, al cuore del mondo. Però è da questo cuore che parla la musica: e innumerevoli parvenze di questo tipo possono trascorrere davanti alla stessa musica senza mai esaurirne l'essenza, ma solo e sempre come sue immagini proiettate all'esterno. La contrapposizione comunemente usata e completamente falsa tra anima e corpo non riesce di sicuro a spiegare nulla del complesso rapporto tra musica e dramma, anzi rischia di confondere tutto; ma proprio il carattere grossolano e non filosofico di tale contrapposizione sembra diventato, non si sa per quale ragione, un articolo di fede professato di buon grado proprio dai nostri studiosi di estetica, mentre sembrano non avere appreso niente della contrapposizione tra fenomeno e cosa in sé oppure, per una ragione altrettanto ignota, non abbiano voluto imparare nulla.

Se come risultato della nostra analisi dovesse essere emerso che l'apollineo nella tragedia ha riportato in virtù della sua illusione una vittoria completa sull'ele-

<sup>35</sup> Il riferimento indiretto è alla dottrina platonica delle idee e alle ombre proiettate sulla parete nel mito della caverna platonica (nella traduzione schopenhaueriana *Schattenbilder* contrapposti a *Urbilder*). Cfr. ad esempio il par. 31 del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

mento dionisiaco primigenio della musica, avvalendosi di questa per i suoi fini, vale a dire per un estremo chiarimento del dramma, si dovrebbe in ogni caso aggiungere una fondamentale restrizione: nel punto piú essenziale quell'illusione apollinea si è frantumata, annullata. Il dramma che con l'ausilio della musica si dispiega davanti a noi con una tale evidenza e illuminazione interna<sup>36</sup> di tutti i movimenti e le figure, come se vedessimo un tessuto mentre prende forma sul telaio dal movimento altalenante della spola – raggiunge complessivamente un effetto che si situa *al di là di tutti gli effetti artistici apollinei*. Nell'effetto d'insieme della tragedia torna di nuovo a prevalere il dionisiaco: questa si chiude con un suono che non potrebbe mai provenire dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'illusione apollinea si rivela per quello che è, come un velo che avvolge durevolmente, per tutta la durata della tragedia, l'effetto dionisiaco vero e proprio: il quale è comunque così potente che alla fine spinge lo stesso dramma in una sfera in cui comincia a parlare con sapienza dionisiaca rinnegando se stesso e la propria visibilità apollinea. Così il complesso rapporto tra apollineo e dionisiaco nella tragedia si potrebbe realmente simboleggiare con un vincolo fraterno tra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma Apollo da ultimo parla la lingua di Dioniso, raggiungendo in tal modo il fine piú alto della tragedia e, in generale, dell'arte.

<sup>36</sup> L'immagine è ripresa dal *Beethoven* di Wagner: «È come se avessimo visto nelle opere dei suoi [di Beethoven] predecessori un dipinto trasparente, alla luce del giorno [...] Beethoven invece colloca questo quadro nel silenzio della notte fra il mondo dei fenomeni e quello dell'intima natura delle cose, dal quale guida il lume del chiaroveggente fin dietro il quadro: ed ecco questo animarsi in modo meraviglioso e un secondo mondo sorgere davanti a noi, del quale nemmeno il massimo capolavoro d'un Raffaello potrebbe darci un'idea» (R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 251). Poche pagine dopo Wagner scrive ancora su Beethoven: «E ora l'occhio del musicista si illumina dall'interno. Ora egli getta lo sguardo anche ai fenomeni che rischiarati dal suo lume interiore si riflettono in lui meravigliosamente» (*ibid.*, p. 257; cfr. la stessa immagine a p. 243).

L'amico attento provi adesso a rievocare in base alla propria esperienza l'effetto, puro e sganciato da altre sensazioni, di una vera tragedia musicale. Credo di avere descritto entrambi i lati in cui questo effetto si manifesta, cosicché egli sarà ora in grado di interpretare le proprie esperienze. Si ricorderà infatti di avere raggiunto, nei confronti del mito che vedeva muoversi davanti a sé, una sorta di onniscienza<sup>1</sup>, come se ora la capacità visiva dei suoi occhi non si fermasse piú solo alla superficie, ma fosse in grado di penetrare all'interno, e con l'aiuto della musica potesse vedere e percepire quasi concretamente le fluttuazioni della volontà, il conflitto delle motivazioni, l'empito e il dilagare delle passioni, come una profusione di linee e figure in vivace movimento, e potesse in tal modo calarsi nei piú delicati misteri dei moti inconsci. Divenuto in tal modo consapevole di un estremo potenziamento dei propri istinti tendenti alla visibilità e alla trasfigurazione, sente in modo altrettanto chiaro che questa lunga catena di effetti apollinei *non* genera comunque quell'appagante indugio nella contemplazione affrancata dal volere che suscitano in lui, con le loro opere d'arte, lo scultore e il poeta epico, dunque gli artisti propriamente apollinei: vale a dire la giustificazione del mondo della *individuatio* raggiunta attra-

<sup>1</sup> Schopenhauer usa lo stesso termine per descrivere la sensazione che si ha nel sogno. Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Saggio sulle visioni di spiriti*, in *Pareggi e paralipomena* cit., p. 316. Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 239: «[...] ma passiamo ad occhi aperti in quello stato che sostanzialmente assomiglia alla chiaroveggenza dei sonnambuli. E in verità soltanto in questo stato apparteniamo direttamente al mondo del musicista [...]».

verso la contemplazione che è il culmine e la quintessenza dell'arte apollinea. Guarda il mondo trasfigurato della scena eppure lo nega. Vede davanti a sé l'eroe tragico in tutta la sua chiarezza e bellezza epica eppure gioisce del suo annientamento. Comprende ogni segreto degli eventi scenici, ma cerca volentieri rifugio nell'incomprensibile. Sente che le azioni dell'eroe sono giustificate eppure si esalta ancora di più se tali azioni finiscono col distruggere chi le ha compiute. Prova un brivido per le sofferenze che l'eroe dovrà patire eppure ha la sensazione che in esse si celi una voluttà più profonda e molto più intensa. Vede di più e più in profondità che mai eppure vorrebbe essere cieco<sup>2</sup>. A cosa dovremmo ricondurre questa meravigliosa scissione interiore, questo infrangersi della punta apollinea, se non all'incanto *dionisiaco* che, sebbene in apparenza ecciti al massimo grado gli impulsi apollinei, è tuttavia capace di asservire questa profusione di forza apollinea? Il *mito tragico* deve essere ora inteso come rappresentazione per immagini della sapienza dionisiaca con mezzi artistici apollinei; guida il mondo dell'apparenza fino all'estremo limite in cui questo rinnega se stesso e cerca di rifugiarsi di nuovo in seno all'unica e vera realtà; dove poi pare intonare con Isotta il suo metafisico canto del cigno:

Nel flutto ondeggiante  
del mare di voluttà,  
nell'eco e nel concerto  
di vapori e di onde  
nell'alitare immenso  
del respiro del mondo -  
annegare - affondare -  
senza coscienza - voluttà immensa!<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 257: «Noi conosciamo il veggente accecato. A Tiresia, cui si è chiuso il mondo dei fenomeni, cui però l'occhio interiore rivela il fondamento di tutti i fenomeni, somiglia ora al musicista sordo che, senza essere frastornato dai rumori della vita, ascolta solo le armonie della mente e dalle sue profondità parla a quel mondo che [...] non ha più niente da dargli».

<sup>3</sup> Il testo poetico di Wagner («In des Wonnemeeres | wogenden Schwall»), nel gioco delle assonanze e nelle immagini, ricorda da vicino il quinto *Inno*

Allo stesso modo poniamo mente, in base alle esperienze dell'ascoltatore veramente estetico, a come lo stesso artista tragico, simile a una esuberante divinità della *individuatione*, crea le sue figure<sup>4</sup>, e in tal senso la sua opera sarebbe difficilmente comprensibile come «imitazione della natura»; a come poi però il suo straordinario istinto dionisiaco inghiotta tutto questo mondo di apparenze per lasciare presagire dietro di esso, e attraverso il suo annientamento, una suprema gioia artistica originaria nel grembo dell'uno primigenio<sup>5</sup>. È pur vero che i nostri studiosi di estetica non saprebbero riferire niente di questo ritorno alla patria originaria, del legame fraterno di queste due divinità dell'arte nella tragedia e dell'eccitamento tanto apollineo che dionisiaco dell'ascoltatore, mentre non si stancano mai di rilevare come carattere essenziale del tragico la lotta dell'eroe con il destino, la vittoria dell'ordine morale nel mondo oppure lo sfogo delle emozioni per effetto della tragedia<sup>6</sup>: tanta solerzia mi induce a pensare che si tratti di persone del tutto incapaci di emozione estetica e che, quando ascoltano la tragedia, si debbano considerare unicamente esseri morali. Non c'è ancora mai stata, dai tempi di Ari-

*alla notte* di Novalis, («Es wogt das volle Leben | Wie ein unendlich Meer. | Nur Eine Nacht der Wonne») («Pienezza di vita ondeggia | come un mare infinito. | Solo una notte di voluttà»).

<sup>4</sup> Riprende l'immagine dell'artista prometeico del capitolo IX, contrapposta alla concezione aristotelica dell'arte come imitazione. Per questa immagine cfr. R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire* cit., p. 79, dove Wagner scrive riferendosi a Beethoven: «Come un nuovo Prometeo, che dalla creta plasmava gli uomini, Beethoven ha cercato di crearli con i suoni» [come osserva il curatore, Wagner si avvale del gioco linguistico tra *Tbon* («creta») e *Ton* («suono»)]; «Non dalla creta e nemmeno dal suono, ma da questi due elementi fusi insieme deve essere creato l'uomo fatto a immagine di Giove, dispensatore di vita».

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito la testimonianza di Malwida von Meysenbug, che incontrò Nietzsche a Bayreuth in occasione dell'esecuzione di quest'opera: «Questo dramma della morte non mi rende affatto triste, al contrario mi sento felice e redento». Cfr. M. VON MEYSENBUG, *Individualitäten*, Schuster und Loeffler, Berlin 1898, in S. L. GILMAN (a cura di), *Begegnungen mit Nietzsche*, Bouvier, Bonn 1985, pp. 188-89.

<sup>6</sup> Nietzsche riassume le concezioni sul tragico di Schelling, Schiller, Lessing e Bernays. Per quanto riguarda Bernays, cfr. il paragrafo 6 dell'*Introduzione*, pp. XXIX sgg.

stotele, una spiegazione dell'effetto tragico che lasci supporre una disposizione artistica, un'attività estetica degli ascoltatori. Per gli uni sono la compassione e la paura che vengono spinte dai gravi eventi a uno sfogo che ci reca sollievo; per gli altri siamo noi che ci sentiamo in uno stato d'animo elevato ed esaltato per la vittoria dei principî buoni e nobili e per il sacrificio dell'eroe in ossequio a una considerazione morale del mondo; e ancorché io sia assolutamente certo che per molte persone sia proprio questo e solo questo l'effetto della tragedia, ciò nondimeno quel che ne consegue in modo altrettanto chiaro è che tutti loro, insieme a loro interpreti estetici, non hanno la minima idea di cosa sia la tragedia in quanto suprema forma d'arte. Quello sfogo patologico, la catarsi di Aristotele, che i filologi non sanno bene se collocare tra i fenomeni della medicina oppure della morale, ricorda un singolare presentimento di Goethe. «Senza un vivo interesse patologico, — egli afferma, — anche a me non è mai riuscito di elaborare una qualsiasi situazione tragica e per questo ho preferito evitarla invece di cercarla. Non potrebbe forse essere stata una delle virtù degli antichi il fatto che presso di loro l'apice del patetico non sia stato altro che un gioco estetico, mentre presso di noi deve esserci l'effetto concomitante della verità naturale per produrre un tale risultato?»<sup>7</sup> A quest'ultima domanda così profonda possiamo adesso dare una risposta affermativa in base alle nostre esperienze esaltanti, dopo che proprio nella tragedia musicale abbiamo potuto sperimentare con stupore come l'apice del patetico possa essere davvero solo un gioco estetico: per questa ragione siamo autorizzati a credere che solo ora il fenomeno primitivo del tragico possa essere descritto con qualche successo. Chi al momento presente volesse

<sup>7</sup> Cfr. la lettera di Goethe a Schiller del 9 dicembre 1797 in risposta alla lettera di Schiller dell'8 dicembre in cui questi scriveva: «Mi tratterò sul Wallenstein quanto mi è possibile, ma l'interesse patologico della natura per un tale lavoro poetico ha per me qualcosa di spossante».

ancora parlare solo di quegli effetti vicari, derivati da sfere extraestetiche, senza sentirsi oramai sganciato dal processo patologico-morale<sup>8</sup>, non può che disperare della propria natura estetica: in compenso potremmo raccomandargli, come innocente surrogato, l'interpretazione di Shakespeare alla maniera di Gervinus<sup>9</sup> e la zelante ricerca della «giustizia poetica».

Così con la rinascita della tragedia è rinato anche l'*ascoltatore estetico*, mentre sinora al posto suo era solito sedersi a teatro un singolare *quid pro quo*, dalle esigenze per metà morali e per metà erudite, il «critico»<sup>10</sup>. Nella sfera in cui questi si era mosso sinora era tutto artificiale, soltanto imbiancato con una parvenza di vita<sup>11</sup>. In realtà chi praticava l'arte della recitazione non sapeva

<sup>8</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 235, con un evidente riferimento a Hanslick: «Tutti gli esteti si sono urtati finora contro la pretesa di derivare una vera arte da elementi, secondo loro, puramente patologici; e ne hanno riconosciuto la validità soltanto dal momento in cui i loro prodotti si mostrano a noi in una fredda parvenza, propria delle forme dell'arte figurativa». Hanslick, nella sua opera *Il bello musicale* (1854), soprattutto nel capitolo V, intitolato *La ricezione estetica della musica contrapposta a quella patologica*, attacca una musica che alimenta «il sentimento in sé», eccita «affetti indeterminati», «scioglie i piedi o il cuore come il vino la lingua» ed esercita la sua forza soprattutto presso i selvaggi. In altre parole attacca la violenza elementare della musica, ovvero quella che per Nietzsche è la concezione dionisiaca, in nome di una ricezione «colta», capace quindi di esorcizzarne gli effetti patologici. Cfr. E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1865<sup>3</sup>, in particolare pp. 120 sgg. (BN). L'avversario di Wagner diventerà in futuro per Nietzsche un prezioso alleato. Nei suoi scritti contro Wagner, Nietzsche ricorrerà più volte alle concezioni musicali e alle immagini di Hanslick. Cfr. M. EGER, *Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick*, in AA.VV., *Entdecken und Verraten*, Böhlau, Weimar 1999, pp. 111-31.

<sup>9</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 271: «Che cos'è l'azione drammatica del libretto della *Leonora* se non un quasi antipatico affievolimento del dramma vissuto nell'*ouverture* come potrebbe essere un noioso commento di Gervinus a una scena di Shakespeare?»

<sup>10</sup> Cfr. 9[102]: «Il "critico" è una creazione del Rinascimento, quand'è l'ascoltatore a stabilire che cosa sia l'opera d'arte». Sui critici e la critica cfr. l'introduzione di R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., pp. 20 sgg.: «Finché esiste e può esistere, la critica mancherà perpetuamente di essere penetrata a pieno dalla essenza dell'arte [...] non va oltre la superficie dei fenomeni».

<sup>11</sup> Il riferimento è ai «sepolcri imbiancati» (*übertünchten Gräber*) di Matteo, XXIII, 27.

più come comportarsi di fronte a un ascoltatore dall'atteggiamento critico e cercava inquieto con lo sguardo, insieme al drammaturgo e al compositore d'opera da cui traeva ispirazione, gli ultimi residui vitali in questo essere arido nelle sue pretese e incapace di godimento. Ma finora il pubblico era composto di «critici» di questa risma; lo studente, lo scolaro, persino la più innocente creatura femminile erano già inconsapevolmente predisposti, attraverso l'educazione e i giornali, a un'identica percezione di un'opera d'arte. Le nature più nobili tra gli artisti contavano, in presenza di un tale pubblico, sulla sollecitazione delle energie etico-religiose, e al posto del potente incantamento dell'arte, che avrebbe dovuto indurre a un rapimento estatico lo spettatore autentico, subentrò in funzione vicaria l'appello all'«ordine morale del mondo». Oppure una tendenza più grandiosa, o quanto meno eccitante, del presente politico e sociale veniva portata in scena dal drammaturgo con tanta chiarezza che l'ascoltatore poteva dimenticare la propria spossatezza critica e abbandonarsi alle passioni come nei momenti di patriottismo o esaltazione per la guerra, oppure di fronte alla tribuna degli oratori al parlamento o davanti alla condanna del crimine o del vizio: una tale estraneità rispetto alle più autentiche finalità dell'arte doveva condurre direttamente, in alcuni casi, a un culto della tendenza. Ma allora si verificò ciò che si è sempre verificato con le arti rese innaturali, ovvero una degenerazione così repentina di quelle tendenze che, per esempio, la tendenza a utilizzare il teatro come istituzione per l'educazione morale di un popolo<sup>12</sup>, che al tempo di Schiller era presa sul serio, viene già annoverata tra le anticaglie non degne di fede di una cultura ormai superata. Mentre nel teatro e nei concerti predominava il critico, nella scuola il giornalista, nella società la stampa<sup>13</sup>,

<sup>12</sup> Cfr. il saggio di F. SCHILLER, *Il teatro considerato come un istituto morale* (1802).

<sup>13</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 282: «Con l'invenzione delle gazzette, con la piena fioritura del giornalismo, il buono spirito del popolo dovette

l'arte degenerava trasformandosi in un oggetto di intrattenimento della specie più infima e la critica estetica veniva utilizzata come elemento di coesione di una vita di società<sup>14</sup> frivola, distratta, egoista e per di più assolutamente povera di originalità, la cui mentalità ci viene illustrata dalla parabola schopenhaueriana dei porcospini<sup>15</sup>; cosicché non si è mai vista un'epoca in cui l'arte sia stata oggetto di tante chiacchiere e sia stata tenuta in minore considerazione. Ma è ancora possibile avere a che fare con qualcuno che sia in grado di intrattenersi su Beethoven e Shakespeare<sup>16</sup>? Ciascuno può rispondere a questa domanda secondo il proprio modo di sentire: ma con la sua risposta dimostrerà in ogni caso che cosa egli si immagina quando pensa alla «cultura», posto che provi a dare una qualche risposta alla domanda e non resti invece ammutolito per la sorpresa.

Al contrario qualcuno che per natura sia stato dotato di uno spirito più nobile e delicato, anche se poi fosse diventato a poco a poco nella maniera appena descritta un barbaro con un'attitudine critica, potrebbe raccontare l'effetto tanto inatteso quanto assolutamente incomprensibile<sup>17</sup> che, ad esempio, ha avuto su di lui una buona rappresentazione del *Lobengrin*<sup>18</sup>: solo che forse non aveva avuto una mano che lo accompagnasse con esor-

invece ritirarsi dalla vita. Adesso infatti regnano soltanto le opinioni e precisamente le "pubbliche opinioni" che si possono acquistare per denaro come le donne di strada».

<sup>14</sup> La *Geselligkeit* viene qui contrapposta alla coesione della *Gemeinschaft*, comunità popolare, e qui Nietzsche si affianca consapevolmente agli scritti teorici wagneriani che attaccano la società frivola della moda e del lusso.

<sup>15</sup> A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena* cit., vol. II, cap. xxxi, p. 884.

<sup>16</sup> Probabilmente i due autori più citati negli scritti teorici di Wagner.

<sup>17</sup> Cfr. R. WAGNER, *Musica dell'avvenire*, in *Ricordi battaglie visioni* cit., p. 380: «L'interesse destato dal *Lobengrin* si basa tutto su un processo interno [...] l'esistenza di un incantesimo che è fonte di felicità [...] è legata unicamente all'astenersi dal domandare donde esso derivi».

<sup>18</sup> Cfr. la lettera a Rohde del 4 gennaio 1873: «Il secondo giorno di vacanza sono stato a Weimar per sentire il *Lobengrin*: avevo telegrafato all'intendente che non lo avevo mai sentito [...]». Cfr. anche Wagner, che in *Una comunicazione ai miei amici*, definisce «seria e nostalgica» l'atmosfera del *Lobengrin* (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pp. 286 sgg.).

tazioni e indicazioni, per cui anche quella sensazione incomprendibilmente diversa e assolutamente incomparabile, che allora lo aveva scosso, era rimasta isolata e si era spenta dopo un breve scintillio come una stella misteriosa<sup>19</sup>. Quella volta aveva presagito che cosa sia l'ascoltatore estetico.

<sup>19</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia nella vita*, in *Opere*, vol. I/3, p. 316: «Tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi [...]». La stessa immagine verrà poi riferita a Eraclito; cfr. *Opere*, vol. III/2, pp. 214 e 305.

Chi voglia mettersi seriamente alla prova per verificare il proprio grado di affinità con l'autentico ascoltatore estetico<sup>1</sup>, o capire se invece appartenga alla comunità delle persone socratico-critiche, basta che si chieda con sincerità quale sia il sentimento con cui accoglie la rappresentazione del *miracolo* in scena<sup>2</sup>: se in tale occasione sente in qualche modo offeso il suo senso storico orientato verso una rigorosa causalità psicologica; se con una benevola concessione è disposto, per così dire, ad ammettere il miracolo come un fenomeno comprensibile nell'infanzia ma a lui estraneo, o se invece prova di fronte ad esso qualcosa di diverso. In base a questo potrà misurare fino a che punto è in grado di comprendere *il mito*<sup>3</sup>, l'immagine ridotta del mondo che, in quanto sigla dell'apparenza, non può fare a meno del miracolo

<sup>1</sup> Cfr. 9[99]: «L'ascoltatore non è l'uomo estetico: attraverso l'arte il pubblico viene purificato e consacrato a uomo religioso-morale [...]».

<sup>2</sup> Al riguardo cfr. S. BARBERA, *F. Nietzsche dal mito alla tradizione*, in «Bel-fagor», IV (2003), p. 405: «Wagner aveva dedicato una intera sezione di *Opera e dramma* alla identificazione del dramma con il miracolo, e lo aveva fatto discutendo in modo meticoloso il quattordicesimo capitolo dell'*Essenza del cristianesimo* di Feuerbach [...]». Cfr. *Opera e dramma* cit., pp. 160 sgg.

<sup>3</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., pp. 189 sgg.: «[...] solamente dalla natura del mito noi possiamo comprendere l'arte greca [...] Così nel mito ogni impulso (*Gestaltungstrieb*), che il popolo sente di dar forma alle sue concezioni, mira a rendersi sensibile nella forma più concisa l'insieme più esteso delle forme più variate. [...] Il popolo, per conseguenza [...] diventa nel mito il creatore dell'arte. [...] La tragedia greca è l'attuazione artistica del soggetto e degli intenti del mito greco. Come in questo mito la estensione più grande e ramificata dei fenomeni venne condensata in una forma sempre più concisa, così il dramma presentò a sua volta questa forma sotto un aspetto più condensato e il più conciso» (cfr. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pp. 32 sgg.).

lo. È però verosimile che quasi tutti, sottoponendosi a un esame rigoroso, si sentano talmente disgregati dallo spirito storico-critico della nostra cultura da non essere in grado di prestar fede all'esistenza del mito nel passato se non attraverso la via dell'erudizione e con la mediazione di astrazioni. Ma senza mito ogni civiltà viene a perdere la sua sana e creativa energia naturale. Solo un orizzonte costellato di miti può circoscrivere in modo unitario l'intero movimento di una civiltà. È il mito che riesce a salvare tutte le forze della fantasia e del sogno apollineo dal loro vagabondare senza meta. Le immagini del mito debbono essere i demonici spiriti custodi, onnipresenti ancorché invisibili, sotto la cui protezione possano crescere le giovani anime, ai cui segni l'uomo interpreti la propria vita e le proprie battaglie: e persino lo Stato non conosce alcuna legge non scritta che sia più forte del fondamento mitico che ne garantisce il suo legame con la religione, la sua derivazione da rappresentazioni mitiche.

Prendiamo ora per un confronto l'uomo astratto, non guidato da miti, l'educazione astratta, i costumi astratti, il diritto astratto, lo stato astratto<sup>4</sup>: si ponga mente alla fantasia artistica e al suo vagabondare senza regola, senza le redini di un mito del paese natale; si pensi a una cultura che non abbia una sacra e stabile dimora originaria, ma sia condannata a esaurire tutte le possibilità e a nutrirsi stentatamente di tutte le culture – ecco il presente, il risultato di quel socratismo votato alla distruzione del mito. E ora l'uomo senza miti se ne sta eternamente affamato in mezzo a tutti i passati, scavando e frugando in cerca di radici anche a costo di andarle a cercare nelle antichità più remote. Che cosa indica lo smisurato bisogno di storia dell'insoddisfatta cultura moderna, l'esigenza di raccogliere attorno a sé innumerevoli altre culture, la divorante sete di conoscenza, se non

<sup>4</sup> Cfr. il titolo del paragrafo 5 del capitolo I di R. WAGNER, *Opera d'arte dell'avenire* cit., p. 31: «Conformazione sfavorevole dell'arte della vita attuale sotto il dominio dell'astrazione e della moda».

la perdita del mito; la perdita della patria mitica, del mitico grembo materno? Ci si domandi se l'agitazione febbrile e così sinistra di questa cultura non sia qualcosa di diverso dalla mania di chi ha fame e cerca avidamente di afferrare il cibo – e chi mai vorrebbe donare ancora qualcosa a una cultura incapace di saziarsi nonostante tutto quello che ingurgita e al cui tocco il nutrimento più vigoroso e salutare finisce di solito per trasformarsi in «storia e critica»?

Dovremmo dolerci e disperare anche della nostra indole tedesca qualora non riuscisse più a sciogliersi dai lacci della propria cultura, anzi fosse diventata una cosa sola con essa, proprio come possiamo osservare con spavento nella Francia civilizzata<sup>5</sup>; e quello che per lungo tempo è stato il grande privilegio della Francia e la causa della sua straordinaria supremazia, appunto l'identità tra popolo e cultura, ci dovrebbe costringere, nell'osservarla, a lodare la fortuna per il fatto che questa nostra cultura così problematica non ha finora niente in comune con il fondo di nobiltà insito nel carattere del nostro popolo. Ma tutte le nostre speranze si tendono invece, piene di nostalgico desiderio, verso la consapevolezza che sotto questa vita culturale convulsa e irrequieta, con i suoi alti e bassi e la sua tensione spasmodica all'educazione, si nasconda una splendida energia primigenia intimamente sana, che a dire il vero si manifesta nella sua veemenza solo in momenti eccezionali, per poi tornare di nuovo a sognare un suo futuro risveglio. Da questo abisso è sorta la Riforma tedesca nel cui corale risuonò per la prima volta la melodia del futuro della musica tedesca. Era così profondo, pieno di coraggio e di anima il suono di questo corale di Lutero<sup>6</sup>, con una tale

<sup>5</sup> Cfr. gli attacchi al «gusto» francese, all'esteriorità e alla moda in *id.*, *Beethoven* cit., pp. 283 sgg.

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*, p. 282: «Si può asserire che soltanto i magnifici corali di Lutero abbiano salvato il sano spirito della Riforma perché guidarono il sentimento [...]». Cfr. inoltre §[10]: «È stato l'ingegno germanico, manifestatosi prima in Lutero, poi di nuovo nella musica tedesca, a renderci di nuovo famigliare il dionisiaco [...]».

profusione di bontà e tenerezza, quasi fosse il primo richiamo dionisiaco che erompe da una fitta vegetazione all'avvicinarsi della primavera. La risposta, come in un agone, fu l'eco di quel corteo in festa, baldanzoso e solenne, degli esaltati di Dioniso a cui dobbiamo la musica tedesca – e a cui saremo debitori della *rinascita del mito tedesco*<sup>7</sup>!

So che adesso dovrò condurre in alto l'amico che mi segue partecipe, in un luogo di meditazione solitaria dove troverà solo pochi compagni; e in segno d'incoraggiamento gli grido di tenerci ben saldi alle nostre guide luminose, i Greci. E da loro che, per purificare la nostra conoscenza estetica, abbiamo preso in prestito sinora quelle due immagini di divinità che si spartiscono il dominio di due regni separati dell'arte e di cui la tragedia greca ci ha fatto presentire sia il contatto sia il rafforzamento reciproco. Il declino della tragedia greca dovette sembrarci l'esito di una singolare scissione dei due istinti artistici originari: evento che si accompagnava a una degenerazione e trasformazione del carattere del popolo greco, e che ci induceva a riflettere seriamente quanto arte e popolo, mito e costume, tragedia e stato si compenetrasero a vicenda nei loro fondamenti. Quel tramonto della tragedia rappresentò al tempo stesso il tramonto del mito. Fino a quel momento i Greci erano stati involontariamente costretti a collegare immediatamente al mito tutto quel che avevano vissuto, anzi a comprenderlo soltanto in virtù di questo collegamento: per la qual cosa anche il presente più prossimo doveva subito mostrarsi ai loro occhi *sub specie aeterni* e in un certo senso fuori dal tempo. Nel flusso di questo fiume senza tempo si immergevano sia lo stato che l'arte, per trovarvi una quiete sganciata dal peso e dall'avidità dell'attimo. E il valore di un popolo – come del resto anche di un uomo – si misura in base alla sua capacità di im-

<sup>7</sup> Cfr. 8[47]: «Richard Wagner. Il risveglio dell'arte tedesca. [...] Attualmente l'aspirazione all'universalità, cosmopolitismo dei romantici. Con Wagner il ritorno al mito tedesco. Con il mito e il canto popolare, egli distrugge tutti i generi non autoctoni».

primere sulle sue vicissitudini il sigillo dell'eterno: perché così il popolo appare, per così dire, desecolarizzato e mostra di essere inconsapevolmente e intimamente persuaso della relatività del tempo come anche del vero, vale a dire metafisico, significato dell'esistenza. Si ha invece la situazione opposta quando un popolo comincia a intendere se stesso storicamente, distruggendo attorno a sé le roccaforti del mito: con la qual cosa è comunemente connessa una decisa mondanizzazione, una rottura con la metafisica inconscia della sua esistenza precedente, con quel che ne consegue dal punto di vista etico. L'arte greca e specialmente la tragedia greca frenò soprattutto la distruzione del mito: si dovette distruggerle insieme al mito per poter vivere senza freno, sganciati dal suolo patrio, nello squallore incolto del pensiero, del costume e dell'azione. Ancora oggi quell'istinto metafisico si sforza di creare una forma di trasfigurazione, ancorché indebolita, nel socratismo della scienza che spinge alla vita: ma nei suoi gradi più bassi lo stesso istinto condusse solo a una ricerca febbrile che a poco a poco si perse in un pandemonio di miti e superstizioni raccattati e ammassati da ogni parte: in mezzo a questi l'uomo greco se ne stava tuttavia seduto, con il cuore non pago, fino a che fu capace di mascherare quella febbre con serenità greca e con greca leggerezza trasformandosi in *greculo*, oppure stordendosi interamente in una qualche caliginosa superstizione orientale.

È a questa situazione che ci siamo riavvicinati nella maniera più evidente dai tempi del risveglio dell'antichità alessandrino-romana nel xv secolo<sup>8</sup>, dopo un lungo intermezzo difficile da descriversi. In cima la stessa

<sup>8</sup> Jakob Burckhardt intitola il capitolo I della parte III della *Civiltà del Rinascimento in Italia* «Il risveglio dell'antichità». A questo tema Nietzsche dedica la parte iniziale delle sue lezioni nel semestre estivo 1870-71 (*Encyclopedie der klassischen Philologie*, KGW, vol. II/3, pp. 348 sgg.). Nietzsche afferma inoltre che sul fondamento dei peripatetici e della loro cultura scientifica «fiori ad Alessandria e ovunque quell'enorme mondo della ricerca da cui ci ha separato il Medioevo ma a cui si è riagganciato il Rinascimento» (KGW, vol. II/3, p. 409).

smodata mania di sapere, la stessa felicità mai sazia di scoprire, la stessa enorme secolarizzazione, accanto un vagabondare senza patria, un' avida ressa per un un tavolo straniero, un'avventata divinizzazione del presente oppure un ottuso e stordito volgere le spalle, tutto *sub specie saeculi*, al «momento attuale»: sono tutti gli stessi sintomi, che lasciano indovinare una medesima lacuna nel cuore di questa civiltà, la distruzione del mito. Sembra quasi impossibile che si possa trapiantare duramente un mito straniero senza con questo danneggiare l'albero in modo irreparabile<sup>9</sup>: ce ne potrebbe essere anche uno abbastanza forte e sano da espellere con una terribile lotta quell'elemento estraneo, ma il più delle volte dovrà esaurirsi in un'esistenza gracile e stentata oppure in un patologico rigoglio. Noi abbiamo una così alta opinione del nucleo schietto e vigoroso dell'indole tedesca che osiamo aspettarci proprio da questa quel rigetto di elementi estranei trapiantati con la forza e riteniamo possibile che lo spirito tedesco ridiventi consapevole di se stesso. Forse taluno penserà che questo spirito dovrebbe iniziare la sua battaglia respingendo da sé l'elemento latino: e potrebbe vedere una preparazione esteriore e un incoraggiamento in quella direzione nel

<sup>9</sup> Il termine *Jetztzeit* è schopenhaueriano (cfr. la nota al paragrafo 7 della prefazione e il paragrafo 11 della prima «considerazione inattuale» [1873]). In *Arte e politica tedesca* Wagner accenna alla «sinagoga cosmopolita della *Jetztzeit*» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. VIII, p. 46).

<sup>10</sup> Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma* cit., pp. 196 sgg., in cui Wagner contrappone al mito greco il «mito cristiano» e la «trasfigurazione» mediante la morte: «[...] per il cristiano la morte in sé era propriamente il soggetto: la vita in lui non era giustificata né consacrata» (p. 197). Al mito cristiano Wagner contrappone «il secondo circolo di miti» ovvero «la saga nativa dei nuovi popoli europei, soprattutto quella dei popoli tedeschi»: «In una leggenda – la leggenda di Siegfried – noi possiamo ora guardare con discreta chiarezza sino nel suo germe primitivo [...] il mito [...] si manifestò come la religione medesima [...] In questa idea religiosa [...] le più multiformi manifestazioni della leggenda [...] avevano la loro sorgente originaria [...] Ma il cristianesimo pose ora le mani in questa radice: ai rami e alle foglie, di cui era immensamente ricco l'albero popolare germanico, il devoto zelo di conversione di cristiani non poté accostarsi, ma egli cercò di estirparne la radice» (p. 199).

vittorioso ardimento e nella gloria cruenta dell'ultima guerra<sup>11</sup>; mentre invece dovrebbe ricercarne l'intima necessità nella competizione per essere sempre all'altezza dei sublimi precursori su questo cammino, di Lutero come dei nostri grandi artisti e poeti. Ma non creda mai di potere combattere battaglie simili senza le proprie divinità domestiche, senza una patria mitica, senza un «recupero» di tutte le cose tedesche! E se il Tedesco dovesse guardarsi attorno esitante per cercare una guida che lo riporti indietro nella patria<sup>12</sup> da tempo perduta, e di cui non conosce quasi più né le vie né i sentieri – allora resti solo in ascolto per sentire il richiamo suadente e inebriante dell'uccello dionisiaco<sup>13</sup> che, librandosi in volo sopra il suo capo, gli indica il cammino.

<sup>11</sup> Cfr. la conclusione del *Beethoven* di Wagner cit., p. 292: «E alle vittorie riportate dal suo [del popolo tedesco] valore in questo meraviglioso anno 1870, nulla può affiancarsi di così elevato come la memoria del nostro grande Beethoven, nato per il popolo tedesco cento anni sono. Là dove avanzano le nostre armi, nella sede prima della «moda sfacciata» il suo genio aveva già iniziato la più nobile delle conquiste; [...] la religione nuova, il vangelo della sublime innocenza, destinato a redimere il mondo, vi era già compreso come da noi». Non si dimentichi che nella prima «considerazione inattuale» (1873) Nietzsche difende a spada tratta la cultura francese dall'insinuazione che la vittoria prussiana implicasse anche una superiorità tedesca sul piano culturale.

<sup>12</sup> Vale forse la pena osservare che Nietzsche in tutta la *Nascita della tragedia* non usa mai la parola *Vaterland*, la patria intesa come terra dei padri, che ha una coloratura più patriottica, bensì *Heimat*, la terra natale.

<sup>13</sup> L'uccello dionisiaco è la musica di Wagner. L'uccello col suo canto compare nell'Atto II, scena 11 del *Sigfrido* (ad esempio vv. 1894 sgg.; ma anche nei *I maestri cantori di Norimberga*, atto I, vv. 868 sgg.: Walther: «Ed ecco salire, | con le ali d'oro, | meraviglioso un uccello [...]»; atto II, vv. 1035 sgg.: «Suonava così antico, eppure era così nuovo, come canto d'uccello nel dolce maggio»). Tale è per Hans Sachs il canto di Walther.

Tra gli effetti artistici propri della tragedia musicale abbiamo dovuto rilevare una *illusione* apollinea che ci dovrebbe salvare dall'immediata fusione con la musica dionisiaca, consentendo alla nostra eccitazione musicale di scaricarsi in un ambito apollineo e in un mondo intermedio visibile che viene a interpersi tra noi e la musica. Al contempo abbiamo creduto di osservare come proprio attraverso questo sfogo emotivo quel mondo intermedio dell'evento sulla scena, il dramma in genere, diventava visibile e comprensibile dall'interno in un grado che la restante arte apollinea non potrebbe mai raggiungere: cosicché è qui, dove quest'arte ha ricevuto per così dire le ali ed è stata trasportata in alto dallo spirito della musica, che abbiamo dovuto riconoscere il massimo potenziamento delle sue forze; e dunque abbiamo constatato in quel legame fraterno tra Apollo e Dioniso il vertice delle finalità artistiche tanto apollinee che dionisiache.

È vero che la luminosa immagine apollinea non riusciva a raggiungere, proprio nell'illuminazione interna attraverso la musica, l'effetto peculiare dell'arte apollinea nei suoi gradi meno intensi; quello che riescono a fare l'epos o la pietra animata dallo scultore, costringere l'occhio di chi guarda a quel tranquillo rapimento di fronte al mondo dell'*individuatio*<sup>1</sup>, in questo caso non si poteva ottenere, benché l'effetto fosse più animato e la

<sup>1</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 234: «[...] nelle opere d'arte figurativa il cui vero e proprio elemento è l'impiego dell'illusoria parvenza del mondo stesa davanti a noi ad opera della luce [...]».

chiarezza maggiore. Noi guardavamo il dramma, penetrando con l'acume dello sguardo all'interno del suo mondo e nel movimento dei motivi – e tuttavia per noi era come se ci trascorresse davanti solo un'immagine allegorica, di cui ci sembrava quasi di poter indovinare il senso più profondo mentre desideravamo scostarla come un sipario, per vedere dietro questa l'immagine primigenia. La più limpida evidenza dell'immagine non ci bastava: dato che pareva tanto rivelare quanto nascondere qualcosa; e mentre con la sua rivelazione simbolica sembrava esortarci a strappare il velo, e a disvelare il fondo misterioso, proprio quella piena e illuminata visibilità di tutte le parti teneva l'occhio in suo potere, impedendogli di addentrarsi più in profondità.

Chi non ha mai provato la sensazione di sentirsi costretto a guardare, e al tempo stesso il desiderio struggente di spingersi oltre questo sguardo, riuscirà difficilmente a immaginare come sia chiaro e distinto il modo in cui coesistono e vengono percepiti l'uno accanto all'altro questi due processi nella contemplazione del mito tragico: mentre gli autentici spettatori estetici mi potranno confermare che questa compresenza è il più sorprendente tra gli effetti propri della tragedia. Si provi ora a trasporre il fenomeno che sperimenta lo spettatore estetico<sup>2</sup> in un'esperienza analoga dall'artista tragico e avremo compreso la genesi del *mito tragico*. Egli condivide con la sfera apollinea dell'arte il pieno godimento dell'apparenza e della visione e al contempo nega questo godimento e prova una soddisfazione ancora maggiore nel distruggere il mondo visibile dell'apparenza. Il contenuto del mito tragico è in primo luogo un avvenimento epico con l'esaltazione dell'eroe che combatte: ma da cosa nasce quel tratto di per sé enigmatico, per

<sup>2</sup> Il termine «spettatore estetico» viene coniato da Nietzsche in consapevole opposizione all'«ascoltatore musicale» di Hanslick (cfr. *Antologia*, p. 274). Usando la parola *Zuschauer* invece di *Zuhörer* Nietzsche evidenzia l'importanza della «visione» e di una percezione a più livelli del dramma wagneriano.

cui la sofferenza nel destino dell'eroe, i piú dolorosi superamenti, i piú tormentosi conflitti nelle motivazioni, in breve l'esemplificazione della saggezza di Sileno o, formulandolo in termini estetici, il brutto e il disarmonico, vengono rappresentati sempre di nuovo in un'infinità di forme, con una tale predilezione e proprio nell'età della piú fiorente giovinezza di un popolo? Come si potrebbe spiegare tutto ciò se non si provasse proprio in questo una forma superiore di godimento?

Il fatto che nella vita accadono davvero fatti così tragici servirebbe ben poco a spiegare la nascita di una forma d'arte, mentre è vero che l'arte non è solo imitazione della realtà naturale, ma addirittura un suo supplemento metafisico, posto accanto a questa realtà con il fine di superarla. Il mito tragico, in quanto rientra propriamente nella sfera dell'arte, condivide anche pienamente questa sua finalità metafisica trasfigurante: ma che cosa trasfigura quando presenta il mondo dell'apparenza sotto l'immagine dell'eroe che soffre? Meno di tutto la «realtà» di questo mondo dell'apparenza, visto che per l'appunto intende dirci: «Guardate! Fate bene attenzione! Questa è la vostra vita! Questa è la lancetta che segna le ore sull'orologio della vostra esistenza!» E il mito ci avrebbe dunque mostrato questa vita al fine di farcela apparire trasfigurata? Ma se non è così, in che cosa consiste allora il godimento estetico che proviamo nel vederci trascorrere davanti anche quelle immagini? Mi riferisco al godimento estetico, ben sapendo che molte di queste immagini possono occasionalmente produrre un diletto morale, ad esempio sotto forma di compassione oppure di un trionfo morale. Ma chi volesse ricondurre l'effetto del tragico soltanto a queste sorgenti morali, come si è usato fare fin troppo a lungo nell'estetica, non creda assolutamente di avere fatto con ciò qualcosa per l'arte: la quale deve prima di tutto esigere nel suo dominio la purezza. La prima esigenza per spiegare il mito tragico è proprio quella di ricercare il godimento che gli è proprio nella sfera puramente estetica, senza

sconfinare nel territorio della compassione, della paura, del sublime morale. In che modo il brutto e il disarmonico, oggetto del mito tragico, possono suscitare un godimento estetico?

Qui è necessario lanciarsi con un'ardita rincorsa dentro una metafisica dell'arte, mentre torno a ribadire il principio esposto in precedenza, secondo cui l'esistenza e il mondo appaiono giustificati solo in quanto fenomeni estetici: e in tal senso spetta proprio al mito tragico persuaderci che persino il brutto e il disarmonico sono un gioco artistico che la volontà gioca con se stessa nell'eterna pienezza del proprio godimento. Questo fenomeno primigenio pressoché inafferrabile dell'arte dionisiaca ci diventa immediatamente comprensibile soltanto se lo cogliamo per via diretta nel meraviglioso significato della *dissonanza musicale*<sup>3</sup>: allo stesso modo che soltanto la musica, se accostata al mondo, può dare un'idea di cosa si debba intendere per giustificazione del mondo in quanto fenomeno estetico. Il piacere generato dal mito tragico ha le stesse origini della gioiosa sensazione della dissonanza in musica. È il dionisiaco, con il suo piacere originario percepito persino nel dolore, il comune grembo materno della musica e del mito tragico.

Il fatto che siamo ricorsi all'aiuto della relazione musicale della dissonanza, non ha intanto reso decisamen-

<sup>3</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Metafisica della musica in Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione* cit., par. 39, p. 1334: «Di conseguenza il procedere dell'armonia consiste nel sapiente alternarsi di dissonanza e consonanza. Una successione di accordi tutti consonanti sarebbe stucchevole, faticosa e vuota, come il *langueur* prodotto dal soddisfacimento di tutti i desideri. Perciò bisogna introdurre delle dissonanze, sebbene esse provochino un senso di inquietudine e quasi di dolore, ma solo per risolverle di nuovo, con un'adeguata preparazione, in consonanze». Sulla dissonanza in Wagner, cfr. M. MILA, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1963, p. 244: «Il principio romantico della modulazione continua [...] perviene, moltiplicando le dissonanze [...] a quel cromatismo che costituisce il piú opportuno linguaggio musicale per rendere il fondamentale stato d'animo romantico [...]». E su *Tristano e Isotta*: «il cromatismo wagneriano perviene alle sue estreme conseguenze, operando un'autentica rivoluzione nel linguaggio musicale del secolo XIX» (p. 249).

te piú facile l'arduo problema dell'effetto tragico? Ormai riusciamo a comprendere cosa significhi nella tragedia volere guardare e al tempo stesso aspirare ad andare oltre quello sguardo: uno stato che dovremmo caratterizzare, riferendoci alla dissonanza usata per fini artistici, proprio come volontà di ascoltare, e al tempo stesso aspirazione ad andare oltre l'ascolto. Quella tensione verso l'infinito, il battito d'ali del desiderio nostalgico pur nel massimo godimento della realtà percepita con chiarezza, rammentano che in entrambi quegli stati dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco che ci rivela sempre di nuovo il gioco della costruzione e distruzione del mondo individuale in quanto sbocco di un piacere originario, in modo analogo a quando la forza che forma il mondo viene paragonata da Eraclito l'oscuro a un bimbo che disponga qua e là delle pietre per gioco, costruendo e poi di nuovo distruggendo dei mucchi di sabbia<sup>4</sup>.

Per potere dunque valutare correttamente l'inclinazione dionisiaca di un popolo, non dovremmo pensare solamente alla sua musica, ma sarebbe ugualmente indispensabile pensare al suo mito tragico in quanto secondo testimone di una tale inclinazione. Considerata questa strettissima parentela tra musica e mito, potremmo ugualmente supporre che alla degenerazione e alla corruzione dell'uno si accompagnerà il deperimento dell'altro: se è vero che nella debolezza del mito si manifesta un indebolimento della capacità dionisiaca. Ma uno sguardo gettato sull'evolversi dell'indole tedesca non dovrebbe consentirci dei dubbi in proposito: nell'opera, come anche nel carattere astratto della nostra esistenza senza miti, in un'arte svilita a diverti-

<sup>4</sup> Nelle lezioni sui *Filosofi preplatonici* cit., p. 609 leggiamo: «Zeus, nella sua attività di formazione di mondi, viene paragonato a un bimbo che, come è detto di Apollo nell'*Iliade* (XV, 361) sulla riva del mare costruisce e distrugge mucchi di sabbia». Cfr. ERACLITO (fr. 22 B 52 DK). Cfr. inoltre 7[29]: «La tragedia è bella, in quanto l'impulso che crea la terribilità della vita appare qui come impulso artistico, con il suo sorriso, cioè come un fanciullo che gioca [...]».

mento<sup>5</sup> come anche in una vita guidata dal concetto, si è palesata quella natura dell'ottimismo socratico tanto insensibile all'arte quanto dannosa per la vita. A nostro conforto ci sono stati anche dei segnali che indicano come lo spirito tedesco stia tuttavia riposando e sognando in un abisso irraggiungibile, indenne nella sua prodigiosa salute<sup>6</sup>, profondità e forza dionisiaca come un cavaliere immerso nel sopore<sup>7</sup>: da questo abisso sale verso di noi il canto dionisiaco per farci comprendere che questo cavaliere tedesco continua tuttora a sognare il suo antichissimo mito dionisiaco in visioni colme di austera beatitudine. Nessuno creda che lo spirito tedesco<sup>8</sup> abbia perduto per sempre la sua mitica terra natale, se comprende ancora così chiaramente le voci degli uccelli che gli raccontano di quella terra. Un giorno egli si scoprirà desto, in tutta la freschezza mattutina di un lunghissimo sonno: allora egli ucciderà draghi, annienterà i nani maligni e ridesterà Brunilde – e neppure la lancia di Wotan potrà sbarrargli la via<sup>9</sup>!

<sup>5</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 292: «Sia ora il popolo tedesco valoroso anche nella pace [...] e deponga le false apparenze; [...] Ad esso è negato l'elemento piacevole; intimo e sublime è in compenso il suo modo di pensare e di agire».

<sup>6</sup> Richard Wagner, in *Arte e politica tedesca* (1868), commentando la «rinascita del popolo tedesco dallo spirito tedesco» (si noti l'analogia con *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*) accenna alla «forza inesauribile dello spirito tedesco» contrapponendolo alla *Civilisation* francese (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. VIII, p. 34).

<sup>7</sup> Probabile allusione alla leggenda di Federico Barbarossa che giacerebbe addormentato con i suoi compagni d'arme nel Kyffhäuser in attesa di un risveglio. Cfr. H. HEINE, *Deutschland, Ein Wintermärchen*, cap. XIV.

<sup>8</sup> Cfr. invece quanto scriverà Nietzsche in una lettera al wagneriano Von Seydlitz del 24 febbraio 1887: «[...] non ho piú alcun rispetto per questa Germania del presente [...] Rappresenta la forma piú stupida, piú degenerata, piú falsa dello "spirito tedesco" che ci sia mai stata sino ad ora – e quante cose assolutamente "prive di spirito" non ha preteso di raggiungere questo "spirito". Non perdono a nessuno di scendere a patti con esso, si chiami pure Richard Wagner, specialmente quando questo viene fatto in maniera così vergognosamente ambigua e accorta come quel che è riuscito a realizzare negli ultimi anni della sua vita il furbo, troppo furbo adoratore della "pura follia" [...]».

<sup>9</sup> Le immagini rimandano agli eventi del *Sigfrido* nella tetralogia wagneriana. Cfr. la lettera a Krug del 20 agosto 1869: «Tutto quello che ora conosco del *Sigfrido*, in base al primo abbozzo, è concepito grandiosamente, per esempio la lotta di Sigfrido con il "drago", il canto dell'uccello e così via» (EP, vol. II, p. 36).

Amici miei, voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche quello che la tragedia significa per noi. E qui che troviamo, rinato dalla musica, il mito tragico – è in tale mito che potete riporre tutte le vostre speranze dimenticando le peggiori sofferenze! Ma la cosa più dolorosa per tutti noi è – la lunga umiliazione in cui è vissuto il genio tedesco, divenuto straniero nella sua casa e nel suo paese natale, al servizio di nani maligni<sup>10</sup>. Voi comprendete ciò che intendo dire – come, giunti alla conclusione, comprenderete anche quali siano le mie speranze.

<sup>10</sup> Allusione all'*Anello del Nibelungo* (cfr. la nota precedente). Cfr. il frammento 14[20] della primavera 1888: «[...] questi nani maligni sono i preti [...]».

Musica e mito tragico sono allo stesso modo espressione dell'inclinazione dionisiaca di un popolo e non si possono separare l'una dall'altro. Derivano ambedue da un ambito artistico situato al di là dell'apollineo; ambedue trasfigurano una regione nei cui accordi voluttuosi e nel cui incanto si stempera tanto la dissonanza quanto la spaventosa immagine del mondo; ambedue giocano con il pungolo del dispiacere, confidando entrambi nell'enorme potere delle loro arti magiche<sup>1</sup>; ambedue giustificano con questo gioco persino l'esistenza del «peggiore dei mondi»<sup>2</sup>. Qui il dionisiaco, messo a confronto con l'apollineo, si rivela come l'eterna e primigenia potenza dell'arte che chiama all'esistenza l'intero mondo dell'apparenza: al centro del quale appare necessaria una nuova luce trasfigurante per trattenerne in vita il mondo animato dell'individuazione. Se potessimo immaginarci la dissonanza che si fa uomo, – e cos'è l'uomo se non questo? – la dissonanza avrebbe bisogno per poter vivere di una meravigliosa illusione che le celasse la sua vera essenza con un velo di bellezza. È questa la vera finalità artistica di Apollo: sotto il cui nome riassumiamo tutte quelle innumerevoli illusioni della bella parvenza, che rendono in ogni istante l'esistenza degna di essere vissuta e spingono a sperimentare l'istante successivo.

<sup>1</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 251: «La potenza del musicista non la si può concepire se non mediante l'idea della magia [...]».

<sup>2</sup> Allusione ironica alla concezione di Leibniz già oggetto di scherno nel *Candide* di Voltaire.

Ma al contempo, di quel fondamento dell'intera esistenza, del fondo dionisiaco del mondo, può varcare la soglia della coscienza individuale solo quel tanto che può essere di nuovo superato da quella forza trasfigurante di Apollo, cosicché entrambi gli istinti artistici sono costretti a dispiegare le loro forze in un rapporto di equivalenza reciproca, secondo la legge della giustizia eterna. Laddove le potenze dionisiache si levano con la veemenza che ci è dato sperimentare, è necessario che anche Apollo sia già disceso tra noi avvolto in una nube; e sarà senza dubbio una prossima generazione a contemprarne la più copiosa profusione di bellezza.

Ma che questo effetto sia necessario, ciascuno lo potrebbe sentire con estrema certezza in virtù dell'intuizione se si sentisse per una volta, sia pure in sogno, trasportato indietro nel tempo nell'esistenza di un Greco antico: camminando sotto alti colonnati ionici, volgendo lo sguardo a un orizzonte tagliato da linee nobili e pure, accanto a lucenti forme marmoree in cui si rispecchia la propria immagine trasfigurata, attorno a sé persone che incedono solenni o che si muovono leggiadre, con voci dal suono armonioso e con il linguaggio dei gesti ritmati – non dovrebbe egli, in questo continuo effluvio di bellezza, esclamare levando le mani verso Apollo: «O popolo beato degli Elleni! Quanto deve esser grande Dioniso tra di voi se il dio di Delo reputa necessari tali incanti per sanare la vostra follia ditirambica!» – Ma a chi parlasse in un tal stato d'animo potrebbe rispondere un vecchio Ateniese, volgendo verso di lui lo sguardo solenne di Eschilo: «Aggiungi però anche questo, insolito straniero: quanto ha dovuto soffrire questo popolo per poter diventare così bello! Ma ora seguimi alla tragedia e sacrifica con me nel tempio di entrambi gli dèi!»

*Antologia*

Questa *Antologia* di testi di Nietzsche o dei suoi corrispondenti e delle principali fonti filologiche e musicali della *Nascita della tragedia* comprende: *a*) testi in parte non ancora tradotti (alcuni passi degli scritti giovanili e delle lezioni universitarie di Nietzsche o delle lettere dei suoi corrispondenti) e comunque meno noti e meno accessibili al lettore italiano di quanto non lo siano, ad esempio, le lettere dello stesso Nietzsche e le sue conferenze sulla tragedia, facilmente reperibili nelle edizioni Adelphi; *b*) testi filologici e musicali contemporanei, citati negli scritti di questo periodo, posseduti da Nietzsche o presi in prestito nella biblioteca universitaria di Basilea. Tutte le note introdotte da un asterisco sono degli autori dei testi riportati. I testi non ancora apparsi in italiano sono tradotti da Barbara Di Noi. Ringrazio Enrico Medda per le indicazioni relative al ditirambo e all'origine della tragedia.

I. F. Nietzsche, «I tre tragici greci»<sup>1</sup>.

Chi pronuncia l'uno dopo l'altro i nomi di Esch[ilo], Sof[ocle] ed Eur[ipide] nella loro successione cronologica tende, soprattutto se è un Tedesco, a delineare una successione storica collegando a questi nomi sviluppo, fioritura e decadenza dell'arte tragica. In tal caso si pensa a quel che in natura è il crescere, il fiorire e l'appassire della pianta<sup>2</sup>, laddove ogni stadio successivo è conseguenza di quello precedente. Euripide appare dunque come la «pianta che sta appassendo».

Ma chi è filologo avrà la tentazione di stabilire il momento culminante già in Eschilo in quanto signore della trilogia, seguito da due fasi di progressivo decadimento. In questa prospettiva Euripide è posto ancora più in basso.

Questo giudizio è già stato formulato per un verso da critici competenti, ovvero da Aristosseno<sup>3</sup> in riferimento alla musica.

Invece tale giudizio appare smentito da Aristotele, che indica Euripide come *culmine* dell'evoluzione drammatica, il *τραγικώτατος*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Die drei griechischen Tragicer*, cfr. BAW, vol. V, pp. 218-19; KGW, vol. I/4, pp. 490-91 (numerato come 58[45]). Si tratta di un appunto scritto tra l'autunno 1867 e la primavera 1868 (quaderno P 17 c). Cfr. *Introduzione*, p. xxv.

<sup>2</sup> Anche P. Yorck von Wartenburg definisce la tragedia greca antica una «pianta meravigliosa» e la sua genesi «quella di un prodotto di natura» (cfr. *La catarsi di Aristotele e l'«Edipo a Colono» di Sofocle* cit., p. 1544). Nel suo saggio su Shakespeare, Herder descriveva la tragedia di Shakespeare, «fratello di Sofocle» come una pianta che non si può strappare dalle proprie radici; e A. W. Schlegel, nelle sue lezioni sull'arte drammatica definiva la tragedia greca «una pianta straniera per il nostro teatro», coltivata nelle serre delle esercitazioni dotte ma sostanzialmente estranea alla mentalità degli spettatori sia per la forma che per i contenuti mitici.

<sup>3</sup> Cfr. *Fragmenta Historicorum Graecorum*, a cura di K. Müller, Paris 1848, vol. II, p. 272.

<sup>4</sup> Cfr. *Poetica*, XIII, 1453a 29: «[...] ed Euripide, anche se non sa organizzare bene il resto, risulta comunque il più tragico dei poeti».

Occorre considerare innanzitutto che la sequenza dei nomi induce in errore, mentre esisteva una *vicinanza* cronologica con lievi differenze di età. Se si tracciasse una linea da Eschilo a Euripide, Sofocle non è un punto fermo ma oscillante.

È assolutamente sbagliato rappresentarsi come un genio non combattivo e incapace di evolversi come lo era Raffaello ma non Mozart, anche se viene annoverato tra questi. Ma proprio ora è circondato da un'aura di santità, perché nessuno vuole riconoscere l'enorme superficialità degli stereotipi; in generale la *pigrizia* senza impegno, l'immobilità senza desiderio di progredire. Sofocle invece ha fatto grandiosi passi avanti: come il suo stile, stando alla sua testimonianza<sup>3</sup>, si è evoluto in tre stadi, dallo sfarzo eschileo a un tipo artificioso e austero, infine al γένος ἠθικώτατον<sup>6</sup>; e questo occorre spiegarlo. Nella sua giovinezza fu influenzato da Eschilo, in vecchiaia da Euripide.

Mentre Sofocle dice di Eschilo «egli fa inconsciamente quel che è giusto»<sup>7</sup>, Sofocle voleva fare il giusto coscientemente. Invece Euripide riteneva che Esch[ilo] sbagliasse perché operava in modo inconscio.

## 2. F. Nietzsche, «Concezioni estetiche fondamentali»<sup>8</sup>.

Il razionalismo dice: la sensazione artistica è essere ingannati e lasciarsi *coscientemente* ingannare. In questo stato sospeso si colloca il piacere per l'arte.

Il filosofo dice: l'essenza di ogni arte si trova nell'inconscio, la musica parla nel modo più perspicuo. Tutte le altre arti sono arti quando hanno un elemento fondamentale in comune con la musica, ad esempio il ritmo.

L'artista si pone di fronte all'opera d'arte prima di produrla in modo pressoché analogo allo spettatore che sta di fronte a quella prodotta.

<sup>3</sup> Cfr. PLUTARCO, *Il progresso nella virtù*, 79b.

<sup>6</sup> Cfr. le lezioni sulla tragedia greca del 1870 in KGW, vol. II/3, p. 49, in cui Nietzsche traduce «più caratteristico, corrispondente all'*ethos*».

<sup>7</sup> cfr. ATENEIO, I 22A e X 428F; cfr. inoltre F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. III/I, p. 44, e il cap. XII della *Nascita della tragedia*.

<sup>8</sup> Fr. 77[13] (settembre 1868 - autunno 1869), in KGW, vol. I/5, p. 393-394.

La poesia è arte solo se ha in sé elementi musicali. Il τέλος è la sensazione potenziata e incantata nella quale tutto sembra nuovo e bello. Assai più potente della parola, del povero segno, è inoltre il battito ritmato del polso<sup>9</sup>.

L'arte è il riflesso di un altro mondo latente sotto le cose in un spazio più elevato del sentimento.

Nel mondo dell'inconscio non esiste intenzione alcuna: il creare artistico è un'azione istintiva.

Colore, linea, disposizione - armonia, melodia, ritmo.

La pittura e la scultura esigono che noi crediamo a un mondo incantato, che le pietre prendano vita per noi e dalla tela ci muova incontro la vita: questo accade per il potere della melodia e del ritmo nella scultura; in virtù della melodia, dell'armonia e del ritmo nella pittura.

## 3. F. Nietzsche, «Introduzione alla tragedia di Sofocle». Lezioni del semestre estivo 1870-71<sup>10</sup>.

### Introduzione

[...] L'equilibrio tra destino e carattere, tra punizione e colpa, non costituisce assolutamente un punto di vista estetico, quanto piuttosto un punto di vista morale o, meglio ancora, un punto di vista giuridico limitato perché umano. La rappresentazione di una tragedia è, per così dire, una Corte d'assise: lo spettatore viene esortato ad accordare il suo plauso e la sua approvazione alla punizione che il poeta propone per il criminale. La consapevolezza che «se lo è meritato» e che «grazie a dio io non sono come questo Edipo ecc.» contiene in sé un certo sottile compiacimento: si tratta della sensazione di avere nelle propri mani la bilancia che misura colpa e punizione, di essere esecutore della legge morale e, d'altro canto, di vedere se stesso rimanere del tutto puro su uno sfondo completamente cupo. La κἀθαριος tragica sarebbe dunque, secon-

<sup>9</sup> Nei suoi studi di ritmica antica (KGW, vol. II/3, p. 298) Nietzsche cita Marziano Capella, cap. IX, 926, p. 348: «Herophilus aegrorum venas rhythmorum conlatione pensabat».

<sup>10</sup> KGW, vol. II/3, pp. 8 sgg. Utilizziamo la traduzione di G. Ugolini, che ha pubblicato i primi dieci paragrafi delle lezioni con il titolo *Sulla storia della tragedia greca* cit., pp. 31 sgg. La traduzione di Ugolini è basata sulla GA (Grossoktav-Ausgabe, Leipzig 1894-1913) (al momento della pubblicazione non era ancora uscito il vol. II/3 della KGW). Ssono state comunque appor-

do questo punto di vista estetico-morale, nient'altro che la sensazione di trionfo dell'uomo giusto, misurato, senza passioni: e dunque, se volessimo descrivere la cosa in termini piú radicali, il fariseismo del filisteo. Ma questa concezione non può certo essere la fonte del genere poetico piú eccelso. Una tale visione costituisce, invece, lo stato d'animo assolutamente non estetico, perché privo di ogni entusiasmo e passione. Essa corrisponde alla sensazione di sicurezza della chiocciola che sta sempre nella sua casa e se la trascina dappertutto. La quotidianità e la tranquillità del filisteo sono estranee alla musa tragica. [...]

#### I. La tragedia antica e moderna e il problema dell'origine.

[...] La lirica da cui si sviluppò la tragedia era la lirica dionisiaca, non quella apollinea. Questo fatto conferisce una differenza di stile a tutta l'arte greca: ciò che nella musica è architettonicamente costruito e conforme a leggi è caratteristico dell'arte apollinea; ciò che è musicale in senso puro, ciò che è propriamente patologico<sup>11</sup> del suono, è caratteristico dell'arte dionisiaca. Da una parte il dattilo, dall'altra il giambo. Qui [scil. nella lirica apollinea] il singolo arriva all'intonazione elevata: andante solennemente maestoso. Là [scil. nella lirica dionisiaca] la massa arriva all'eccitazione estatica: ciò che è istintivo, si esprime senza mediazioni. Forza smisurata dell'*impulso primaveraile*: (festa di San Giovanni di San Vito)<sup>12</sup> oblio dell'individualità affine all'autoalienazione ascetica mediante dolore e paura<sup>13</sup>. La natura unifica nella sua forza suprema i singoli individui e fa sí che si sentano un'*unità*, cosicché il *principium individuationis* appare per cosí dire come persistente stato di debolezza della natura. Quanto piú la natura è corrotta, tanto piú si sbriciola in singoli individui; quanto piú l'individuo si è sviluppato sicuro di sé e capace di decidere arbitrariamente, tanto piú la natura del popolo è debole. - La condizione estatica delle feste dionisiache di primavera è il luogo di nascita della musica e del ditirambo (della tragedia): la natura rigogliosa festeggia nella musica i suoi saturnali, nel-

tate lievi modifiche (riguardanti ad esempio i termini evidenziati da Nietzsche e l'interpunzione) in base al testo dell'edizione critica.

<sup>11</sup> Cfr. R. WAGNER, *Beethoven* cit., p. 235, Cfr. E. HANSLICK, *infra*, pp. 273 sgg. e il capitolo XXII della *Nascita della tragedia*.

<sup>12</sup> Su queste feste cfr. il cap. I della *Nascita della tragedia* e le note relative.

<sup>13</sup> Cfr. P. YORCK VON WARTENBURG, *infra*, pp. 365 sgg.

la tragedia essa aspira all'oblio di se stessa e all'estasi attraverso il dolore e la paura. Coloro che erano consacrati al servizio di Bacco venivano colpiti con immagini terrificanti: l'anima era sospinta al di fuori di se stessa<sup>14</sup>. In questo stato l'anima penetra in altri esseri; la fede in questo incantesimo era comune. Il travestimento non era arbitrario. Il dramma veniva rappresentato senza spettatori perché tutti vi prendevano parte. Il *principium individuationis* era spezzato, il dio ὁ λύσιος<sup>15</sup> aveva liberato ogni cosa da se stessa, ognuno era trasformato. Nell'estasi le passioni sono trasformate, i dolori suscitano piacere, il terribile suscita gioia. Il canto e la mimica di tali maschere cosí impetuosamente eccitate erano qualcosa di assolutamente nuovo e inaudito nel mondo greco-omerico; è un elemento asiatico e orientale quello che i Greci con la loro mostruosa forza ritmica e immaginativa, in breve con il loro senso della bellezza, hanno domato fino a produrre la tragedia, cosí come hanno domato anche lo stile del tempio egizio. Fu il popolo apollineo che mise le catene della bellezza alla potenza incontenibile dell'istinto: il fatto che abbiamo a che fare con un *prigioniero* lo mostrano la grande cautela e il rigore delle regole drammatiche. Gli argomenti mitici fissi, lo scarso numero dei coreuti e degli attori, la misura del piacere che si provava durante quelle feste dionisiache, tutto ciò indica quanto fosse pericoloso questo elemento, che si trattasse delle forze piú temibili della natura, simili alla pantera e alla tigre<sup>16</sup> che trainano il carro di Dioniso.

L'*idea tragica* è quella del culto di Dioniso: la dissoluzione dell'*individuo* in un altro ordine del mondo, l'impulso alla fede nella trascendenza ottenuto mediante gli spaventosi mezzi di terrore dell'esistenza. Colpa e destino sono *solo* siffatti mezzi, siffatte *μηχαναι*: il Greco voleva una fuga assoluta da questo mondo della colpa e dal mondo del destino: la sua tragedia non faceva sperare affatto in un mondo dopo la morte. Ma in quel momento si apriva agli occhi del Greco la visione di un ordine delle cose del tutto trasfigurato: la medesima tra-

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Epiteto di Bacco, «il liberatore», detto piú solitamente Lyæus.

<sup>16</sup> Cfr. i capitoli I e XX della *Nascita della tragedia*. Qui, come nella *Nascita della tragedia*, l'immagine esplicita ulteriormente il motivo dell'istinto incatenato, alludendo al fatto che le forze piú temibili della natura vengono, come la pantera e la tigre, aggioate al carro di Dioniso.

sfigurazione che proviamo quando assistiamo a una tragedia [eschileo-]shakespeariana. Ma non possiamo pretendere che i poeti stessi siano tenuti a esprimere ciò che l'effetto tragico produce *in noi*. Eppure gli Ateniesi lo hanno fatto apertamente, allorché non incoronarono l'*Edipo re*<sup>17</sup>; essi sentivano semplicemente i colpi orgiastici del timpano, lo strillare selvaggio delle menadi, ma volevano anche che Sofocle dicesse loro di aver visto Dioniso. Il vecchio Sofocle si è espresso nell'*Edipo a Colono* (come Euripide nelle *Baccanti*)<sup>18</sup> sull'effetto di liberazione prodotto dalla tragedia. Euripide fa lo stesso, come in una specie di palinodia, nel momento in cui fa sbranare se stesso nei panni di Penteo, l'avversario assennato e razionalista del culto di Dioniso. [...]

#### 4. F. Nietzsche, «I lirici greci»<sup>19</sup>.

Ditirambo. Originariamente espressione del benessere provocato dall'ubriachezza, di ebbro ottimismo con danza mimica e improvvisazione. Il suo nucleo uno spettacolo mimico, nel quale figure provenienti dal seguito di Dioniso si abbandonavano ai loro eccessi: storia del dio, fragorosa musica di flauti<sup>20</sup>. La celebrazione di Bacco ha qualcosa di estatico: si bramava lo scotimento, questa è la fonte di tragedia e commedia (da distinguere accuratamente dalla nostra moderna idea del comico: il regno dei miracoli comici, mentre la tragedia è il regno dei miracoli terribili)<sup>21</sup> / Il ditirambo si contrappone al peana: questo lo dice

<sup>17</sup> Il dramma di Sofocle ottenne solo il secondo premio nell'agone drammatico.

<sup>18</sup> Cfr. i capitoli IX e XII della *Nascita della tragedia*.

<sup>19</sup> *Die griechischen Lyriker*, corso tenuto da Nietzsche nel semestre estivo 1860 e poi ripreso varie volte nei semestri successivi. Cfr. KGW, vol. II/2, pp. 146-48. Del ditirambo (e in particolare della diversa scala, che da diastaltica, misolidia diventerà successivamente esicastica, dorica e eolica, si parla anche alle pp. 157-62. Alla p. 385 si trovano infine degli appunti accurati (di mano sconosciuta) della lezione di Nietzsche sul ditirambo.

<sup>20</sup> La fonte di questo primo passaggio sul ditirambo è G. BERNHARDY, *Grundriß der griechischen Literatur*, Halle 1836-45, vol. II/I, p. 646 sgg. Cfr. B. VON REIBNITZ, *Ein Kommentar* cit., p. 361.

<sup>21</sup> Cfr. *La visione dionisiaca del mondo*, in *Opere*, vol. III/II, pp. 69-70: «Lo spettatore si trova dunque di fronte all'esigenza dionisiaca, che tutto quanto gli si presenti come incantato, [...] e che tutto il mondo della scena e dell'orchestra sia il regno dei miracoli».

bene Plut[arco] in *Sulla E di Delfi*, p. 389: «canti ditirambici pieni di passioni e variazione con una certa propensione alla digressione e alla distrazione: al contrario il peana un inno più ordinato e temperato. Convieni che accompagni Dioniso un umore misto di scherzo ed eccesso di serietà e invasamento». [...] Proclo dice (*Crestomazia*, p. 523): «Il ditirambo è nato dai lazzi villeggiare e dalle baldorie conviviali – è agitato e contiene molto entusiasmo, con l'accompagnamento della danza, in quanto evoca le passioni pertinenti al dio»<sup>22</sup>. Da non confondere con il culto pubblico statale ufficiale: ad Atene i ditirambi avevano luogo nelle Lenee e nelle grandi Dionisie (a metà gennaio e metà aprile). Istruttivo l'epigramma di Simonide n. 150 Bergk<sup>23</sup>: «Assai spesso nei cori della tribù acamantide le Horai dionisiache hanno esultato in ditirambi coronati di edera e ombreggiato con nastri e boccioli di rosa il crine dei savi, i quali elessero questo tripode a testimone dei loro agoni dionisiaci. Antigene ammaestrò gli uomini del coro e bellamente coltivò la sua amabile voce Aristone d'Argo, facendo fluire un dolce soffio dal puro flauto dorico. Allestitore e scenografo dell'armonioso canto strofico era Ipponico, figlio di Strutone, portato sul carro delle Grazie»<sup>24</sup> n. 148<sup>25</sup>. Arconte di Atene era Adimanto, allorché la tribù antiochide conquistò l'artistico tripode. L'astuto figlio di Xenofilo, Aristide, conduceva il coro di cinquanta uomini che apprendeva la leggiadria: «per la poesia (διδασκαλία) fu l'ottantenne Simonide a mietere onori». Si distingue tra il διδάσκαλος (maestro e poeta), il flautista e il χορηγός (che conduce il tutto). Il coro di cinquanta uomini: definito κύκλιος [disposto in cerchio]. Un tempo si riteneva che fosse collocato tutt'intorno all'altare: questo non è compatibile con una cerchia orgiastica di uomini.

<sup>22</sup> Per questa citazione dalla *Crestomazia* di Proclo, come pure per la precedente da Plutarco, cfr. l'osservazione della Reibnitz: si tratta di brevi parafrasi dell'originale.

<sup>23</sup> TH. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci*, Teubner, Leipzig 1843, vol. III (*Poetae melici*), p. 497. Il frammento è il 148[205]. Come osserva B. von Reibnitz, Nietzsche riporta la traduzione di Hartung. L'epigramma è di paternità incerta. L'*Antologia palatina* lo attribuisce a Simonide o a Bacchilide. Wilamowitz e Page allo stesso Antigene. Cfr. G. IERANÒ, *Il ditirambo di Dioniso: le testimonianze antiche*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1997, n. 99.

<sup>24</sup> Cfr. *Sulla storia della letteratura greca* cit., p. 37 e nota relativa. Sul ditirambo come nucleo germinale della tragedia cfr. anche *infra*, pp. 239 sgg., le lezioni di *Storia della Letteratura greca* (KGW, vol. II/5, pp. 79-83. Per il ditirambo come γένος ἡουχιστικόν, cfr. *La visione dionisiaca del mondo* (*Opere*, vol. III/2, p. 53).

<sup>25</sup> Fr. 147[203] Bergk = 77 Diehl.

Arione<sup>26</sup> è l'inventore. Aristotele dice ὅς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορὸν<sup>27</sup> La *Suda* spiega λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενεῖσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ἄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ῥῥόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας...<sup>28</sup> Arione dette al coro una collocazione fissa, divise i canti del coro dai ruoli drammatici dei satiri (il prologo della tragedia), il tutto era per lui il ditirambo, lo stile τραγικὸς τρόπος [modo tragico]. Il coro cantava in maniera antistrofica, come dice Aristotele, *Problemi*, XIX 15; κύκλιος significa infatti «canto disposto in cerchio»: presso gli antichi il ditirambo, come dice Dionigi di Alicarnasso, *Sulla disposizione delle parole*, XIX, ancora completamente τετραγμένος<sup>29</sup>. La forma strofica secondo Aristotele è necessaria, perché una massa non può ἀγωνιστικῶς ᾄδειν: deve cantare semplici canzoni<sup>30</sup>. Il singolo partecipante all'agone poteva eseguire ogni genere di modulazioni. In seguito il ditirambo sarebbe divenuto drammatico senza più strofe e antistrofe. Il che non deve trarre in inganno. Si riferisce ai più recenti poeti ditirambici, come Filosseno<sup>31</sup> nel *Ciclope*: qui il poe-

<sup>26</sup> Operò a Corinto al tempo del tiranno Periandro e fu considerato l'inventore del ditirambo letterario. Accanto a questo la tradizione colloca una sorta di ode corale, originariamente di tipo narrativo e non mimetico-drammatico, eseguita ad Atene a partire dal 509 a. C. negli agoni drammatici con tragedie e commedie. Cfr. A. PRIVITERA, *Origini della tragedia e ruolo del ditirambo*, in «Studi italiani di Filologia classica», LXXXIV (1991), pp. 184-95; cfr. inoltre la postfazione di G. UGOLINI a F. NIETZSCHE, *Storia della tragedia greca* cit., pp. 76-77. Ugolini rimanda tra l'altro ai frammenti 1[67] e 1[69] dell'autunno 1869, in cui Nietzsche fa riferimento ad ARISTOTELE, *Poetica*, IV, 1449a, 10-11, in cui si dice che la tragedia sarebbe sorta in origine dall'improvvisazione, «da coloro che intonavano il ditirambo».

<sup>27</sup> Fr. 677 Rose; PROCLUSO, *Crestomazia*, 43: «il quale per primo guidò il coro ciclico».

<sup>28</sup> s.v. «Arion», I, 3886 Adler; ERODOTO, I, 23: «di lui [Arione] si dice che sia stato anche lo scopritore del modo tragico [cioè fissò il modo musicale che sarà tipico della tragedia (Privitera)] e che abbia cantato il ditirambo e che abbia dato nome a ciò che era cantato dal coro e che abbia introdotto dei satiri che recitavano versi».

<sup>29</sup> Adv.: «ordinatamente, regolarmente».

<sup>30</sup> ARISTOTELE, *Problemata Physica*, XIX, 15, 918b 13 sgg: «Perché i *nomoi* non vengono costruiti in antistrofe, mentre le restanti canzoni, ossia quelle del coro sì? Certo perché le melodie (*nomoi*) venivano cantate da virtuosi che, con la loro capacità di imitare diversi caratteri e di tirare per le lunghe i ruoli, rendevano il canto lungo e multiforme. Ora come le parole, anche la musica si adegua al tipo di rappresentazione e perciò è diversa ogni volta, poiché con la musica si deve rappresentare ancor più che con le parole. Perciò anche i ditirambi, da quando hanno avuto il ruolo di rappresentare, non hanno più l'antistrofe come in precedenza [...]».

<sup>31</sup> Filosseno visse alla corte di Dionisio di Siracusa. Morì nel 380 a. C.. Una ulteriore caratterizzazione si trova in KGW, vol. II/2, p. 162.

ta si presenta in veste di Polifemo malato d'amore, con un sacco in spalla e la cetra in mano, per fare la serenata a Galatea: aveva con sé un coro di capri e caproni [...] Il ditirambo si è sviluppato *due volte* in dramma: ma accanto al dramma nella sua forma definitiva, il ditirambo continuò a sopravvivere nella sua forma più antica.

Sono canzoni che celebrano la primavera (Pindaro, fr. 45): la nascita del ditirambo è il ritorno della stagione migliore annunciato da tempeste e dal capriccioso mutamento del clima: il tempo di marzo e aprile [...] Dunque tempo di tempesta, turbolenze meteorologiche e fracasso. Essenza di Dioniso nella trasformazione e nello spostamento (Apollo al contrario sovrintende a tutto ciò che è regolato e permanente). Perciò padre delle bevande che danno l'ebbrezza poiché provoca disordine nello spirito. Le opinioni degli antichi θεολόγοι in Plutarco, *Sulla E a Delfi*, p. 389. Hartung. Sarebbe una festa di Zeus. I più recenti fanno discendere il termine da τυρῳιαμβος, «giambo del capro», τύρῳος σάτυρος capro, ma lo strano passaggio dei suoni T: che cosa c'entra lo ἱαμβος. Non ha niente a che vedere con δτ ripetuto due volte, Bernhardt ne ricerca l'origine in Asia. La variante del nome non è di alcuna utilità διθύραμβος in un dipinto vascolare. Welcker, *Alte Denkmäler*, III p. 125<sup>32</sup>. Una testimonianza contraria sono le forme affini θριάμβος (ἱακχε θριάμβε: ποὶ Ἰθυμβοὶ ἐπὶ Διονύσῳ Pollux IV 104). [...]

### 5. F. Nietzsche, «Storia della letteratura greca»<sup>33</sup>.

#### La tragedia.

La tragedia è nata dal ditirambo; il nome secondo l'Etym. [ologicum] M. [agnum]<sup>34</sup> «canti di capri», dato che i cori erano per lo più costituiti di satiri chiamati τράγοι. L'origine della trage-

<sup>32</sup> Cfr. F. G. WELCKER, *Alte Denkmäler*, Göttinger Verlag der Dieterichschen Buchhandlung 1849-64, vol. III, pp. 131-32, che descrive un vaso a campana con un'iscrizione greca del Museo Nazionale di Napoli raffigurante Como che canta suonando la lira in presenza di Bacco (T 2 tab. 45): «Forma etiam nominis adscripti *dithirambos* animadversione digna est». Welcker collega questa immagine al frammento di Eschilo (409 ediz. Schütz) in cui il ditirambo viene detto «Bacchicae commissationis socium».

<sup>33</sup> Corso universitario tenuto da Nietzsche a Basilea nel semestre invernale 1874-75 e in quello estivo del 1875, in KGW, vol. II/5, pp. 79-83.

<sup>34</sup> Lessico bizantino, cfr. p. 73, nota 11.

dia nel Peloponneso, presso gli abitanti di Corinto e di Sicione<sup>35</sup>. Il retore Temistio, *Orazioni*, XXVII, p. 337 dice τραγωδίας εὔρεται μὲν Σικυόνιοι. τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοί. Erodoto, V, 67 dice: «I cittadini di Sicione tributavano ogni onore ad Adrasto, inoltre celebravano le sue sofferenze con τραγωδοὶ χοροὶ». Epigene di Sicione viene detto il poeta, secondo la *Suda* egli è il sedicesimo tragico prima di Tespi. A Corinto è appunto Arione, il cui ditirambo è stato caratterizzato: lo scolio a Pind.[aro] dice (*Olimpiche*, 13, 25) che a Corinto è comparso per la prima volta τὸ σπουδαιότατον<sup>36</sup> del ditirambo. È un'idea falsa che questi cori di satiri ditirambici avessero un carattere di allegra e scherzosa letizia e che qualcuno più tardi avesse cambiato assolutamente tutto, coreuti, contenuti, il carattere del canto. Piuttosto per questo ditirambo più antico è accertato il τραγικὸς τρόπος [modo tragico] e l'ἦθος diastaltico, come contenuto i πάθεια di Dioniso, più tardi di altri eroi, come coreo i τράγοι, più tardi gli accompagnatori di altri eroi. Tutto quello che sappiamo della storia della tragedia prima di Eschilo autorizza la stessa supposizione. Basta guardare i temi: il *Penteo* di Tespi (con follia e mutilazione), *Le gare per Pelia* (fatto a pezzi dalle figlie su consiglio di Medea), di Frinico *La presa di Mileto* (scena di disperazione durante la conquista da parte dei Persiani nel 494, il popolo sconvolto), *Le Fenicie* (lamenti appassionati delle Fenicie private dei loro padri e dei loro fratelli alla corte persiana all'annuncio della battaglia di [presso] Salamina), *Erigone* (la storia di Icaro e del suicidio di E.), *Le donne di Pleurone* (dal mito di Meleagro), le *Danaidi* (le future nozze di sangue). In un determinato periodo si aggiunge alla tragedia già sviluppata il dramma σατυρικόν (non è affatto derivato da questa). Lo introduce Pratina della città dorica di Fliunte (ha composto cinquanta drammi satireschi, tuttavia ha vinto una sola volta), Cherilo ha perfezionato questa forma artistica ed Eschilo l'ha portata a compimento.

Dunque punti principali: 1) Gli elementi lirici costituiscono la base vera e propria della tragedia; solo a poco a poco passano in secondo piano rispetto alle parti dialogate. Ancora nel-

<sup>35</sup> Cfr. 1[67]: «[...] È importante che a Sicione vengano cantate poesie per Adrasto, trasferite poi ufficialmente a Dioniso. Non si trattava però di drammi satireschi: che cosa aveva a che fare Adrasto con i satiri? Si trattava appunto di misteri».

<sup>36</sup> «La parte più seria».

la tragedia di Eschilo la recitazione dei *carmina* richiede molto più tempo del dialogo. Una grande unità musicale trascorre attraverso le parti liriche della tragedia più antica. Una bella dimostrazione per quanto riguarda Agamennone si ha in H. Schmidt, *Kunstformen der griech[ischen] Poesie*, vol. II, pp. 474 sgg.<sup>37</sup> 2) La tragedia è nata dalla rappresentazione dei miti di Dioniso carichi di orrore e dolore, e non ha mutato la propria tonalità di fondo. Il suo ἦθος era sin dall'inizio diastaltico, il suo τρόπος τραγικός. 3) L'antico coro satiresco della tragedia non era fatto di quei burleschi satiri (puerilmente allegri), che la tarda greccità conservò quasi esclusivamente; l'antica idea popolare dei satiri burleschi, le caricature umane, perviene a perfezionamento artistico solo nel dramma satiresco e da qui agisce a sua volta sull'arte figurativa. Vi sono elementi di una concezione del cerchio dionisiaco completamente diversa, ad esempio la leggenda del dialogo tra Mida e il sileno. 4) Se la tragedia è nata dal ditirambo, non bisogna pensare a quest'ultimo nella sua forma successiva, classica; perché questa si distingue radicalmente da quella di Arione quanto ad atmosfera, tonalità, ecc. Naturalmente nemmeno al moderno ditirambo. Subito dopo lo sviluppo della tragedia dal ditirambo di Arione, il ditirambo stesso venne annientato (perché superato) o dovette crearsi una nuova sfera e una nuova tonalità; nacque così il ditirambo esicastico, con la calma estasi della felicità. Entrambe le forme artistiche, tragedia e ditirambo esicastico, si sviluppano nel culto statuale l'una accanto all'altra, e si contrappongono l'una all'altra in maniera sempre più decisa. 5) La trag[edia] greca è scaturita dalla lirica, la moderna dall'epos. Con quali conseguenze! 6) Ma è sorta dalla lirica *dionisiaca*, non da quella *apollinea*. Dolore, spavento piacere voluttà della sofferenza, eccitazione elementare, una sorta d'incantesimo, terrificante anche nella sua gioia: un dio straniero che ha vinto la più ferrea resistenza. Lo sviluppo artistico del ditirambo è un tentativo di soggiogare questo demone [...]. L'idea tragica è nata da questi stati dionisiaci; per l'uomo, scosso in tutte le sue fondamenta dal piacere e dal terrore, dai miracoli che lo circondano, si dischiude un ordine delle cose completamente trasfigurato; colpa destino naufragio dell'eroe solo dei mezzi per gettare quello sguardo nel mon-

<sup>37</sup> J. H. H. SCHMIDT, *Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung*, F. G. Vogel, Leipzig 1868.

do trasfigurato. 7) La tragedia è una festa dell'intera comunità cittadina. Atmosfera sacrale degli ascoltatori, serena e vigorosa atmosfera mattinata. L'ampio cerchio di 20-30 000 concittadini, il cielo aperto, l'ingresso dei cori con le corone d'oro e le vesti preziose, la scena architettonicamente bella, l'unione di tutte le arti delle Muse. Lo stato d'animo degli spettatori ha la massima influenza sullo sviluppo del teatro [...]

6. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 22 aprile 1871<sup>38</sup>.

[...] Dalla Pasqua sono qui ad Amburgo. Ma tornerò martedì prossimo a Kiel. Nell'ultimo periodo mi sono occupato molto di cose pitagoriche; il problema è interessante da ogni lato: ho scritto un saggio sulle fonti di Giamblico<sup>39</sup>. Tra parentesi: si dovrebbe scrivere anche dopo Lobeck<sup>40</sup> un libro sulla mistica greca: l'uomo in questione sa tutto, ha la massima chiarezza intellettuale, ma gli manca quell'amore che solo rende perspicuo ogni oggetto dall'interno. Come detesto questa fatale sapienza di Gottinga sulla «serenità della gremità autentica»! Dioniso ebbe un influsso altrettanto profondo dell'Apollone illuminato che questa infausta genia di professori vede dappertutto. Tra Omero ed Eschilo si ha un'epoca di profonda eccitazione mistica e scavo interno di cui solo la piatta chiarezza dell'età alessandrina ha lasciato ben poco. Mai le nature più serie di questo popolo unico si sono abbassate alla piattezza dell'«ovvietà» moderno-ottimistica del mondo e dei destini umani, oppure al castigato protestantesimo da vecchie signore di questa nobile corporazione di professori, con il loro bravo Domineddio e il suo seguito. Così questa specie non riesce neanche ad ammansire il pitagorismo senza averne fatto un illuminume *politico*, come se non si dovesse piuttosto

<sup>38</sup> KGB, vol. II/2, pp. 360-61.

<sup>39</sup> *Abhandlung über die Quellen des Jamblicus in der vita Pythagorae*, in «Rheinisches Museum», XXVI (1871), pp. 554 sgg.; ivi, XXVII (1872), pp. 23 sgg. (rist. in E. ROHDE, *Kleine Schriften*, Verlag von G.C.B. Mohr, Tübingen-Leipzig 1901, vol. II, pp. 102-72; rist. anast. G. Olms, Hildesheim - New York 1969). Su questo saggio cfr. la lettera di Nietzsche a Rohde del dicembre 1871 (EP, vol. II, p. 244): «[Burckhardt] ha letto con grande interesse il tuo saggio su Pitagora stralcandone i passi che gli servivano».

<sup>40</sup> Il riferimento è a C. A. LOBECK, *Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Königsberg 1829 (rist. anast. WBG, Darmstadt 1961).

essere lieti di cacciar via la politica e l'illuminume dove realmente si annidano. Ma come tornano a respirare quando hanno di nuovo sospinto un qualche angolo oscuro dell'antichità sulla vetta delle loro proprie idee e possono salutare nel vecchio Pitagora un gagliardo confratello *in politicis*! Basta: odio questa stirpe, che circonda la bellezza e la profondità dell'aura giovinezza degli uomini con il mucco delle proprie parole dolciastre di Gotha: tipo: E. Curtii Göttinger Festreden<sup>41</sup>.

Qui ho sentito poco tempo fa i *Maestri cantori* (con Nachbaur<sup>42</sup>) vale a dire circa un terzo della nobile opera orrendamente mutilata, tuttavia con grande piacere [...]. In questi giorni ho riascoltato anche il *Lobengrin*: lo amo da tempo; ma che amplificazione dei mezzi da allora, sia di quelli poetici che di quelli musicali, dai suoni seducenti e incantati del *Lobengrin* al fiume possente dei *Maestri cantori*, in cui confluiscono con magnifica veemenza innocente allegria, tenero amore, un senso infuocato di sublime entusiasmo, la schietta profondità sassone: e su tutto questo lo splendore dorato di una profonda serenità che redime<sup>43</sup>! Questa è vita, ascoltare e guardare questo è felicità.

Per oggi basta, carissimo amico, il mio affetto è sempre con te.

Il tuo E. R.

7. Lettera di H. Romundt a Nietzsche del luglio 1871<sup>44</sup>.

[...] Qui il tuo trattato ha suscitato grande scalpore e da ogni parte mi vengono posti in proposito quesiti e domande; - ma tutti coloro che lo conoscono, anche i Ritschl, desiderano che i concetti di apollineo e dionisiaco vengano sviluppati più diffusamente e con più chiarezza. Queste due condizioni e tendenze artistiche sono loro certo esteriormente note e comprensibili, ma rimane e rimarrà loro preclusa la spiegazione delle medesime a partire dall'intima essenza delle cose, dai due contrapposti

<sup>41</sup> E. CURTIUS, *Göttinger Festreden*, Berlin 1864.

<sup>42</sup> Franz (Ignaz) Nachbaur (1830-1902) famoso tenore e interprete wagneriano.

<sup>43</sup> Cfr. nel capitolo IX della *Nascita della tragedia* la distinzione tra un'idea falsa e una vera di serenità greca in riferimento all'*Edipo a Colono*.

<sup>44</sup> KGB, vol. II/2, pp. 400-1.

versanti del mondo che reciprocamente si avversano. E il merito enorme, assolutamente straordinario delle tue considerazioni, risiede nel fatto che tu risalì a questa scaturigine originaria dei fenomeni. Del resto manca anche a me, per un'autentica, intima comprensione, la musica, sentirmi a casa mia nel regno di Dioniso; ma presagisco e avverto tuttavia questo contrasto e riconosco qual è il suo fondamento; io ho a portata di mano le premesse e i presupposti della tua interpretazione<sup>45</sup> [...].

8. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 17 luglio 1871<sup>46</sup>.

[...] Il discorso su Socrate mi ha scosso fin nel profondo; sarebbe certo un punto di partenza per un approfondimento davvero filosofico in questi mirabili processi della nascita della piú misteriosa delle arti, dinanzi alla quale noi tardi epigoni non troviamo altrimenti alcun  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$  particolare. Provo un senso di felicità nel poter almeno discendere, tenendoti per mano, in questa porpora oscurità. Ribbeck<sup>47</sup> ha letto lo scritto con molto interesse e ti invia i suoi piú sentiti ringraziamenti [...].

9. Lettera di E. Rohde a Nietzsche del 1° agosto 1871<sup>48</sup>.

[...] Dal tuo scritto sulla tragedia ho di nuovo colto, con la piú profonda soddisfazione, quella piena consonanza che mi procura sempre la piú consolatrice consapevolezza di quanto siamo uniti e di come, giú nel profondo, le nostre radici si intreccino, per quanto, all'esterno, noi maturiamo per vie diverse, per volere di demoni malvagi.

<sup>45</sup> Cfr. la lettera del 4 maggio 1869, nella quale Romundt menziona i temi di conversazione dei due amici, quali il pessimismo antico che torna a risorgere nella filosofia di Schopenhauer, la rinascita di Sofocle nel dramma wagneriano del futuro e la musica come chiave di ogni filosofia sull'arte.

<sup>46</sup> KGB, vol. II/2, pp. 403-4.

<sup>47</sup> O. Ribbeck, filologo classico, allievo di Ritschl e autore di una importante biografia su di lui, aveva insegnato filologia classica a Basilea prima di Nietzsche. Su di lui Nietzsche risponde nella lettera del 3 agosto a Rohde: «Il tuo Ribbeck, che vorrebbe prove e testimonianze, mi ha divertito assai, e come dovrebbe essere piú o meno questa testimonianza? Ci si sforza di avvicinarsi all'origine delle cose piú enigmatiche [...]» (EP, vol. II, p. 206).

<sup>48</sup> KGB, vol. II/2, pp. 405-7.

Il buon Ribbeck ha molto lodato il tuo scritto; soltanto desiderava delle *prove*, anche solo una *testimonianza* che effettivamente, dal magico sogno del coro entusiasta da Dioniso, immagini strane e di origine misteriosa si proiettino sulla  $\sigma\alpha\eta\eta\eta\eta$ . È questo senza dubbio il punto! E del resto che strana idea: come se la difficile arte di acquisire consapevolezza dell'inconscio, fino a fissarlo con chiarezza nei termini di una logica prosaica, fosse esistita nel mondo da qualche parte, prima della filosofia tedesca del nostro secolo! Magari si crede che l'arte omerica si esaurisca nei miseri aspetti del mondo esteriore, di cui il divino cantore diviene *cosciente*<sup>49</sup>, e che egli con tanta ingenuità fa esprimere al suo Odisseo e al suo Demodoco<sup>50</sup>!

Solo che nell'esposizione di questo riaffiorare alla coscienza dell'inconscio dal piú profondo abisso, nel godimento dell'arte, la concatenazione logica si lacera<sup>51</sup>: inutile spiegare a chi non vede e non sente allo stesso modo. Chi può afferrarlo, lo afferra; che nessuno qui si aspetti artifici della logica. Mi ha molto impressionato quanto tu dici dello sfondo del *mito* che fissa gli occhi sull'illimitato. Può ben essere ciò a rendere questi poemi mitici assolutamente incommensurabili rispetto a qualsiasi altro genere artistico: un'immagine del mondo in cui qualcosa di terribilmente violento e originato da un orizzonte amplissimo si condensa in piccole figure individuali sbalzate in primo piano; e unicamente questo primo piano noi vediamo, e tuttavia intuiamo che è solo la superficie. Del resto, dove manchi questo sfondo sconfinato – come in tante presunte opere tragiche – anche il tragico autentico viene meno, come ciò che si rivela creativo proprio ed esclusivamente nella lotta della duplice natura dell'uomo, come individuo e come tutto – sembra risiedere nella reciproca lotta dei due versanti di questa ancipite natura<sup>52</sup>.

Nell'effetto tragico il sublime e ciò che eleva risiede forse nello spettacolo di un uomo che preme per evadere eroica-

<sup>49</sup> Su questi temi, legati anche alla lettura di Hartmann, cfr. il paragrafo 9 dell'*Introduzione*.

<sup>50</sup> Aedo omerico, che compare in particolare nel libro VIII dell'*Odissea*.

<sup>51</sup> Nella sua lettera di risposta del 4 agosto, Nietzsche conferma: «Mi sono veramente frenato nello stile [...] ma in queste cose non ci si può liberare da una certa  $\alpha\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$  [irrazionalità] [...]».

<sup>52</sup> L'argomentazione di Rohde si affianca a quella di Nietzsche in una ridefinizione del dionisiaco e del tragico in termini schopenhaueriani.

mente dall'angustia dell'essere individuo, verso una piú vasta azione; egli vuole divenire il dio che sente di essere. Se a so-spingerlo è un eccesso di sentimento personale di grandezza, egli sarà allora un eroe tragico attivo; vi sono anche esempi nei quali la forza che tutto sovrasta si espande in un individuo, quasi contro la propria volontà, fino a esercitare un influsso che trascende i suoi limiti individuali, così da far saltare ogni contorno formale. Sono questi i caratteri tragici passivi, come la pulzella di Schiller. Sempre in questa lotta vi è qualcosa di sublime; e infine si prova una gioia amara, allorché il completamente infranto, che voleva l'inconciliabile – ossia la felicità individuale e le gesta sovrumane, si libera gioiosamente dell'individuo gettandolo via da sé. Perciò quasi soltanto figure sovrumane sono adatte a personaggi attivamente tragici, che non si domandano affatto dove tutto le spinga: verso la loro illimitata onnipotente violenza, dalla quale, *per effetto dell'innocenza*, essi sprofondarono in questa misera individualità, oppure verso una brama di felicità tutta limitata e terrena, che poggia e può poggiarsi solo sull'individuo. Queste sono incarnazioni della volontà, che si sono individuate solo per così dire contro voglia. In fondo tutto anela a far di nuovo ritorno all'unità; e ogni anelito che sospinge l'uomo verso la felicità, altro non è che la nostalgia per l'universale; soltanto nel carattere tragico questa prepotente nostalgia volta all'indietro lacera l'impedimento del velo – e cosa avviene allora? Con questi dionisiaci fantasmi rimango il tuo fedele amico E. R.

10. K. O. Müller, «Storia della letteratura greca»<sup>53</sup>.

[...] La poesia drammatica si basa, come dice molto semplicemente il nome greco, su azioni che non vengono semplicemente raccontate, come nella poesia epica, ma che sembrano realmente svolgersi davanti agli occhi degli spettatori. Tuttavia la differenza sostanziale tra il dramma e l'*epos* non può consistere in questo tratto puramente esteriore; poiché le azioni non si svolgono realmente al momento della rappresentazione, dato che si tratta solamente di una *finzione* del poeta e, se produce l'effetto desiderato, di una *illusione* degli spettatori che i per-

<sup>53</sup> K. O. MÜLLER, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders, nach der Handschrift des Verfassers*, 2 voll. Breslau 1841, cap. XXI, pp. 21-39.

sonaggi parlino e agiscano davanti a noi [...]. Evidentemente la cosa essenziale è che il poeta epico assume le azioni che intende narrare a oggetto di una tranquilla contemplazione e ammirazione, tenendole a una certa distanza, senza mai perdere la consapevolezza del vasto spazio che lo separa dal proprio oggetto, laddove invece il poeta drammatico si immerge con tutta l'anima nella situazione della vita degli uomini, così da *viverla realmente* mentre rappresentandosela le dà forma.

Egli la vive in modo duplice; in primo luogo in quanto le azioni drammatiche, nel loro *sorgere* dall'intimo dell'anima umana, dall'oscuro desiderio fino alla matura risoluzione e al compimento frutto di riflessione, si mostrano con tanta pienezza e naturalezza, quasi sorgessero davvero dalla nostra interiorità; e in secondo luogo anche l'effetto delle azioni o dei destini dei personaggi sull'animo partecipe viene rappresentato in maniera tale, che l'ascoltatore si sente spinto da parte sua a questa partecipazione e si sente potentemente coinvolto nella cerchia degli eventi drammatici. Questo secondo mezzo per rappresentare in modo vivo l'azione drammatica, all'epoca dello sviluppo di questo genere poetico era di gran lunga il piú importante; proprio in ciò risiede la necessità del *coro* come di qualcuno che prende parte ai destini dei personaggi principali nel dramma di questo periodo. Ciò è a sua volta connesso con il fatto che il dramma quando nasce presso i Greci, non si riallaccia alla poesia epica, bensì derivava da un genere della poesia lirica [...].

(p. 25) Una spiegazione soddisfacente sull'origine del dramma deve fornirle il suo legame con il culto divino, e in particolare con quello di *Bacco*. Il culto religioso dei Greci contiene una gran quantità di elementi drammatici. [...] I misteri eleusini erano essi stessi, secondo le parole di uno scrittore antico<sup>54</sup>, un dramma mistico, nel corso del quale sacerdoti e sacerdotesse inscenavano la storia di Demetra e Core: ma probabilmente soltanto mimando l'azione [...]. Anche il culto bacchico contiene tali rappresentazioni mimiche.

(p. 26) Il culto bacchico, però, possiede una peculiarità che piú degli altri lo rendeva atto a divenire la culla del dramma e della tragedia in particolare: l'entusiastica esaltazione che vi si connette [...]. È scaturito da una simpatetica partecipazione alla vicenda della natura nel corso delle stagioni, in particolare

<sup>54</sup> \* CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protreptico*, p. 12. Potter.

alla lotta che la natura per così dire combatte durante l'inverno, per erompere in primavera in rinnovata fioritura: di lì le feste del dio ad Atene e altrove venivano celebrate tutte nei mesi che sono più prossimi al più breve dei giorni<sup>55</sup> [...] La schiera di esseri subordinati che circondavano Bacco, i satiri, Pan, le ninfe, nei quali in un certo senso si diramava la vita del dio della natura, nel regno vegetale e in quello animale, dissolvendosi in una molteplicità di forme belle o bizzarre, restarono sempre vivamente presenti alla fantasia greca, e non c'era bisogno di uscire troppo dalla cerchia consueta delle rappresentazioni, per vedere, come con i propri occhi, nei luoghi solitari boscosi e rocciosi le danze di ninfe leggiadre con satiri sfacciati e per mescolarsi idealmente a essi. L'intimo desiderio di lottare in sodalizio con il dio stesso, di soffrire e di vincere con lui, che pervadeva tutti gli adoratori di Bacco, trovava in questi esseri subordinati un comodo gradino intermedio, per potersi innalzare in prossimità di Dioniso; (p. 27) l'uso molto frequente nelle feste bacchiche di indossare il costume da satiro scaturisce proprio da questo desiderio di lottare facendosi tutt'uno con il dio, di soffrire e di vincere identificandosi con la divinità, e non solo dalla brama di poter più liberamente dar sfogo al proprio capriccio al riparo di una maschera; in quest'ultimo caso, assai difficilmente dai cori di tali satiri sarebbe potuta sorgere una rappresentazione così seria e piena di pathos come la tragedia. La brama di uscire da se stessi, di farsi estranei a se stessi e di partecipare, in tal guisa, a un meraviglioso mondo della fantasia, che irrompe in mille manifestazioni nelle feste bacchiche, in quel colorare i corpi con il gesso, la fuligine, il minio e con linfe vegetali rosse e verdi di ogni genere, nell'avvolgersi pelli di capro e di capriolo attorno ai fianchi, l'ombreggiarsi il volto con grandi foglie di piante d'ogni tipo invece della barba, nell'indossare infine maschere di legno, di cortecchia d'albero e d'altro materiale e un costume completo di un determinato personaggio appartenente proprio a questa sfera dell'immaginazione.

<sup>55</sup> \* Ad Atene i mesi si succedevano l'un l'altro nell'ordine seguente: posideon, gamelione (anticamente Ieneo), antesterione, elafebolione. In questi, come dimostra convincentemente Böck, si celebravano le feste di Bacco, le piccole Dionisie rurali, le Lenee, le Antesterie, le grandi Dionisie urbane. A Delfi i tre mesi invernali erano sacri a Dioniso (PLUTARCO, *Sulla E di Delfi*, IX) e la grande festa trieterica veniva celebrata sul Parnaso nel periodo del giorno più breve.

Si comprende così, secondo noi, come il dramma sia potuto sorgere, senza arbitrarie finzioni, dall'entusiasmo del culto bacchico come una parte della venerazione solenne del dio [...] È un dato di inesauribile importanza per la storia della poesia drammatica, che la parte lirica, il canto del coro, costituissero il nucleo originario. L'azione, il destino del dio venivano dati per scontati, oppure a essi alludeva in forma simbolica tramite il sacrificio rituale; il coro esprimeva i propri sentimenti in proposito. Questo canto corale apparteneva alla classe del ditirambo [...] Il ditirambo, da cui crebbe la tragedia, ruotava attorno alle sofferenze di Dioniso, come fa intuire chiaramente la sorprendente notizia di Erodoto, secondo cui al tempo del tiranno Clistene sarebbero andati in scena cori tragici che, invece di Dioniso, avrebbero celebrato l'eroe Adrasto. Clistene avrebbe poi restituito (ἀπέδωκε) questi cori al culto di Dioniso.

Si vede dunque che a quel tempo non vi erano solo cori tragici, ma anche che, nelle rappresentazioni tragiche, si era già verificata la trasposizione da Dioniso agli eroi, ossia a coloro che, in virtù della loro sofferenza, apparivano più adatti a rivestire il ruolo che già era stato del dio. Qui sta soprattutto la ragione per cui i ditirambi talvolta, e poi la tragedia di regola, venivano trasposti da Dioniso agli eroi, e non ad altri dèi dell'Olimpo: poiché questi ultimi si innalzano al di sopra dell'alterna vicenda dei destini, al di sopra degli opposti di gioia e dolore, cui invece Dioniso e gli eroi sono sottoposti in egual misura. Se ci è lecito farci un'idea ancor più nitida di quell'antica tragedia ancor tutta interna al culto bacchico, le parole di Aristotele, «che la tragedia sarebbe scaturita dai canti preliminari del ditirambo», ci autorizzano a presumere che il corego eccellesse nel coro assumendovi un rilievo particolare. Costoro avranno annunciato, sia come rappresentanti di Dioniso stesso, sia come messaggeri vicini al Dio, i pericoli che incombevano su di lui, narrando come venissero superati o schivati, mentre contemporaneamente il coro dava voce alle proprie emozioni, quasi queste nascessero da un evento che si stesse svolgendo sotto gli occhi. Nel far ciò il coro considerava se stesso alla stregua di schiera appartenente a Dioniso e si ritrovava da se stesso nel ruolo dei satiri, atti ad accompagnare Dioniso non solo nelle allegre avventure, ma anche nelle lotte e nei tristi destini d'ogni sorta, ed erano altrettanto accaniti a esprimere timore e terrore, come pure gioia e piacere.

11. K. O. Müller, «I Dori»<sup>56</sup>.

Sorge la domanda, come mai questa tonalità antica e schiettamente greca sia stata chiamata proprio dorica: domanda alla quale si potrà difficilmente rispondere se non adducendo il motivo che essa fu creata in terre effettivamente doriche, gli antichissimi luoghi natali della musica: Creta, Sparta, Sicion, Delfi [...]

Con ciò torniamo sempre alla conclusione che prima ancora della fioritura di questa scuola proveniente dall'Asia con molteplici contatti (la Frigia, la Lidia), i Dori del Peloponneso, i puri Elleni, coltivarono l'arte della musica prima delle altre stirpi greche. Che il nome della scala abbia la propria ragione non semplicemente nella prevalenza tutta esteriore di una stirpe, è attestato anche dall'intima concordanza del carattere della scala con il dorismo in genere. Gli antichi, che sapevano intendere in maniera infinitamente più precisa la dimensione etica della musica, di quanto non sia possibile nella nostra musica attuale, che è incline all'amorfo e all'indeterminato, conferivano a quest'arte qualcosa di insolitamente serio, saldo e virile, atto a conferire durata, a superare pericoli e immani fatiche, a temprare al tempo stesso l'animo irrobustendolo contro le tempeste interiori; in essa trovarono solenne elevazione e semplice grandiosità, incline al versante della severità inflessibile, e in grado di opporsi a quanto è instabile, passionale, sfrenatamente entusiasta [...] La severità e la durezza di questa musica, che già alla tarda antichità apparve fosca e priva di grazia (*σκηθρωπός*, *tetrica*); ha qualcosa di inconfondibile, se comparata al carattere grazioso, mite e lieto, che allora già da tempo costituiva il tratto dominante della poesia epica.

12. A. Feuerbach, «L' Apollo vaticano»<sup>57</sup>.

Gli ammiratori di Omero vedevano racchiusa nella sua opera la quintessenza di tutte le arti. In un certo senso avevano

<sup>56</sup> *Die Dorier*, Breslau 1844<sup>2</sup>, parte II, cap. vi.

<sup>57</sup> *Der vaticanische Apollo* (1833), J. C. Cotta, Stuttgart-Augsburg 1855<sup>2</sup>, cap. xiv. In questo capitolo dell'opera dell'«ingegnoso» Feuerbach Nietzsche

visto giusto e non avevano esagerato. Ma tutte le arti che in quei vasti poemi si trovano raccolte come figli attorno al padre, rimasero affratellate tra loro anche quando, raggiunta la maggior età, lasciarono la casa paterna. Notiamo una costante segreta tendenza a riavvicinarsi; dal palcoscenico e dai tempi esse si porgono la mano, e il poema eroico omerico si trasforma in un epos vivente, nel quale ora pittori e scultori, cantori e drammaturghi sono gli eroi che agiscono. Se la scultura prese in prestito dalla sua arte sorella, la pittura, l'ornamento dei colori, e spesso attraverso la costruzione complessiva della statua si perse nella superficie del dipinto, allo stesso modo la pittura si appropriò del carattere della scultura, mettendo in evidenza l'organismo umano e escludendo quasi del tutto l'elemento paesistico, tramite la giustapposizione delle figure tipica di un bassorilievo. In entrambe poi di nuovo la visibile tensione a sublimarsi nel movimento e nella pregnanza simbolica della poesia! Quest'ultima cerca di conquistarsi un contorno sensibile e di acquisire la presenza immediata propria della scultura, e questa a sua volta, legandosi alla musica, evade nel libero spazio dell'immaginazione e del sentimento. Alla musica stessa non basta quanto ha in comune con l'arte poetica. Sia nella danza sia nella mimica muove incontro alla plastica e alla pittura.

Non deve meravigliare che le singole arti, unite tra loro da una così profonda affinità elettiva, si fondano davvero di nuovo in un tutto indissolubile fino a costituire una nuova forma artistica. I giochi olimpici radunavano insieme in una unità politico-religiosa le diverse stirpi elleniche; la solenne celebrazione drammatica assomiglia alla festa di riunificazione delle arti greche. Il suo modello si trovava già in quelle feste celebrate nei templi, in cui la plastica apparizione del dio veniva solennemente celebrata dalla folla devota con la danza e il canto. In quel caso, come anche in questo, l'architettura costituisce la cornice e la base tramite cui la superiore sfera poetica si separa visibilmente dalla realtà. Negli scenari vediamo all'opera il pittore, e tutta l'attrattiva di un variopinto gioco cromatico si dispiega nello splendore dei costumi. La poesia si è impadronita dell'anima del tutto ma, a sua volta, non come

riprende una descrizione della tragedia come «festa di riunificazione delle arti greche», paragonandola al *Gesamtkunstwerk* wagneriano, nel *Dramma musicale greco* (*Opere*, vol. III/2, pp. 8 sgg.). Quasi certamente derivano da Feuerbach anche le considerazioni sul colore delle statue greche che precedono la citazione (*ibid.*, p. 8). Sui motivi ripresi da Feuerbach nella *Nascita della tragedia* cfr. il paragrafo 7 dell'*Introduzione*.

forma poetica singola, ad esempio come inno nel servizio del tempio. Quei racconti, così essenziali per il dramma greco, dell'*angelos* o dell'*exangelos*, oppure quelli dei personaggi dell'azione, ci riconducono all'*epos*. La poesia lirica ha il suo posto nelle scene passionali e nel coro, e questo in tutta la gamma delle sue variazioni, dall'immediata eruzione del sentimento nelle interiezioni, dal fiore più delicato della canzone su su fino all'inno e al ditirambo. Nella recitazione, nel canto, nella musica del flauto e nel passo cadenzato della danza, il cerchio non si è chiuso ancora del tutto. Perché se la poesia costituisce la più intrinseca componente del dramma, tuttavia le viene incontro, in questa sua nuova forma, come seconda componente di base e a farle da contrappeso, l'arte plastica. E quest'ultima componente ha un'impronta tanto marcata, che per la tragedia greca non si può parlare semplicemente dell'elemento scultoreo inerente al fatto che il dramma - contrariamente alla poesia epica - non racconta semplicemente un'azione, ma la rappresenta come se stesse realmente accadendo. Questa naturale plasticità della poesia drammatica, come la si potrebbe definire, nel teatro greco è diventata una nuova, peculiare forma della plastica estetica.

Così si presenterebbe spontaneamente e in maniera inattesa ai nostri occhi, uscendo dalla corona delle arti greche, un'immagine simmetrica della statuaria! Noi vedremo, a fronte di un'arte plastica che tendeva a infondere vita e anima all'arte poetica, una poesia che vuole immergersi completamente nella quiete della scultura. Certo va oltre le nostre intenzioni, voler rappresentare in maniera esaustiva quest'aspetto della tragedia, tanto più che l'attitudine plastica dell'antico dramma, nelle sue caratteristiche principali, è stato messo da tempo bene in luce dagli studi dei più eminenti conoscitori dell'antichità. Lasciamo ora che sfilino dinanzi ai nostri occhi singole immagini rapidamente tratteggiate del teatro greco. Che il nostro occhio si abitui alla vista di figure drammatiche che solo per poco non si tramutano in un'immagine plastica nel senso vero e proprio del termine. Non sarà certo una sorpresa per noi dover riconoscere una nuova fonte della statuaria greca, la più proficua accanto a quella epica, proprio nella poesia drammatica, e infine trovare in mezzo a una serie di opere di scultura che devono la loro origine in primo luogo al teatro, proprio l'Apollone vaticano.

Basta considerare semplicemente la materia di cui si occupa il drammaturgo, per vedersi trasferiti di nuovo, di punto

in bianco, sul terreno della scultura. Non attinta né dalla realtà prossima, né dalla storia, né tanto meno frutto di invenzione puramente soggettiva, la cosiddetta *fabula* drammatica ricade nell'originaria fonte degli ideali plastici, nel mondo degli dèi e degli eroi. Con ciò è stabilito una volta per tutte quale sia l'unico rapporto possibile dell'argomento con lo spettatore. La fede del popolo nelle saghe dei padri, il grande riguardo nei confronti delle vestigia del passato, l'orgoglio nazionale e la sacralità delle solenni rappresentazioni drammatiche assicurano alla tragedia, fin dai contenuti, l'efficacia di una realtà essenziale. Tuttavia anche la statua non era semplicemente il dio reale, ma era portatrice al tempo stesso dell'idea poetica di quello, e così d'altro canto la confidenza e la consuetudine del popolo con l'effettivo oggetto del dramma vanificava ogni interesse banalmente contenutistico. Già da prima il dramma, sul versante del contenuto e in parte perfino della forma, si poneva dinanzi all'immaginazione del popolo bramoso di vedere, come un tutto in sé concluso simile al profilo di un gruppo, al contorno di una statua; e come nel tempio il piacere del contemplante consisteva in ciò, che l'idea di uno Iupiter, nota già da tempo, si manifestava di nuovo in questa statua, facendosi sempre più chiara e intima nel perdurare dello sguardo, allo stesso modo l'interesse di chi assisteva alla rappresentazione altro non era, se non veder colmati quei contorni, e vederli assumere rotondità, vedere l'immagine immateriale e fantastica della favola prendere corpo nella rappresentazione. Euripide ha maneggiato la materia offertagli dal mito, in parte in maniera sufficientemente libera, in parte ha prescelto saghe che non erano tra le più generalmente note. Ben lungi da trarre da ciò un banale vantaggio, egli lo ha piuttosto vanificato di proposito fin dall'inizio con i suoi prologhi. Ciò avveniva già nella cosiddetta Commedia nuova, dove tuttavia l'effetto del brano si basava in larga misura sull'invenzione di una nuova *fabula* artificiosamente intricata. Il poeta, come *prologus*, aveva assunto il compito dell'esegeta nel tempio, il quale con la sua interpretazione del monumento, aiuta il viandante avido di vedere ad andare al di là della prosaica esigenza della curiosità tramite la rapida soddisfazione della stessa, per giungere poi a una più profonda comprensione artistica.

Insieme alla *fabula* della rappresentazione, il poeta trova una naturalmente bell'e pronti anche i personaggi drammatici.

Allo stesso modo l'artista figurativo trovava le proprie figure ideali già preformate nei poemi omerici. Tra le mani dello scultore, però, la figura mitica doveva essere di nuovo reinventata, e per così dire trasformata, come soggetta alle condizioni di un'arte estranea. Al poeta drammatico non rimaneva in realtà che il compito di sviluppare ulteriormente il carattere consegnatogli dalla tradizione, e di portarlo lentamente a compimento alla stregua di un artista figurativo. Come l'idea della statua della divinità, passando dalla fucina di un artista all'altro, trasmigrando di epoca in epoca, per rinserrarsi sempre più saldamente nell'idealità sua propria, finché, ormai degenerata, finisce per cristallizzarsi nel meccanismo della pura ripetizione artigianale: così i caratteri di un Edipo, di un Oreste, passarono di mano in mano ereditati da un drammaturgo all'altro. Essi percorrono, parallelamente alla statua del dio, tutti gli stadi di uno stile artistico che si evolve seguendo l'intima necessità delle proprie regole. Anche questi caratteri teatrali fissi non rappresentano dei tipi astratti, né simboleggiano concetti generali quasi fossero pure e semplici personificazioni. Come la Minerva di un Fidia, anche l'Elettra di Eschilo e Sofocle è e rimane un puro individuo, ovvero un individuo colto nella sua essenzialità, e perciò nobilitato in un significato tutto umano, un ideale plastico [...].

[...] La passione e la violenta emozione trovano nella tragedia greca il più vasto e il più libero campo d'azione. Addirittura, ciò che sulla scena moderna non potrebbe quasi più accadere – il dolore del Filottete sofferente, dell'Eracle furente – non commuove soltanto il nostro cuore, investe con violenza fisica i nostri stessi sensi. Ma la vera anima della scena passionale consiste in una certa oscillazione tra la fedele imitazione e una trasformazione artistica puramente ideale. L'emozione violenta è in lotta con il rigore della forma artistica, aspira a infrangere le sue barriere per far valere la propria violenza in tutta la sua forza naturale<sup>58</sup>. L'arte vi si contrappone con raddoppiato vigore.

<sup>58</sup> \* Si confronti il lamento dell'*Elettra* sofoclea, vv. 825-39 sgg. con il suo lamento all'inizio della tragedia. Caratteristici sotto questo riguardo sono i racconti degli antichi attori, che cercavano di raggiungere l'effetto tragico della commozione tramite la pura e semplice realtà della medesima, come Polo nel ruolo di Elettra che abbraccia l'urna cineraria del suo stesso figlio – *opplevit omnia non simulacris neque imitantis sed luctu atque lamentis veris et spirantibus*. AULO GELLIO, *Noctes Atticae*, VII, 5.

Non appena il dolore si è manifestato in quegli immediati sfoghi selvaggi, essa lo sfiora con la sua bacchetta magica, e ciò che nella realtà si sussegue con l'irregolarità di un ritmo convulso, si tramuta nel battito con movenza ritmica; una costruzione strofica simmetrica isola i singoli stadi dell'emozione, e dalla laconica brevità di quei suoni di dolore, che tornano a irrompere solo qua e là, scaturisce la bella pienezza di una lingua intesista ad arte, che si ripete a intervalli regolari. Un'inesauribile ricchezza di immagini chiare e nitide nel loro disegno si unisce infine ancora all'ampiezza e regolarità dell'esecuzione, il cui esito naturale non può essere altro che un'immagine dell'emozione completa e stabilita con rigore. Addirittura l'emozione, non di rado, preda di una plastica solo astratta, svincolata da qualsiasi tratto individuale, sembra rappresentare solo la vuota universalità del proprio concetto. [...]

Recitazione, canto e mimica devono aver respirato il medesimo spirito<sup>59</sup>. Un particolare dispositivo della maschera amplificava il suono della recitazione, e doveva amplificarlo, se la capienza di un teatro greco doveva essere colmata<sup>60</sup>. Questi suoni che riecheggiavano possenti si sarebbero però velocemente dissolti urtando gli uni con gli altri, confondendosi in un mormorio indistinto, e il pubblico ateniese non avrebbe mai sperimentato il trionfo di fischiare un'accentazione sbagliata. Esigevano un ben ponderato alternarsi di arsi e tessi, che si mantenesse il tempo, e le debite pause secondo intervalli opportunamente cadenzati. Il rapido movimento delle membra, le svolte repentine erano ostacolati già dalle lun-

<sup>59</sup> \* Recitazione e canto erano gli elementi fondamentali della declamazione tragica antica. Quest'ultima veniva affidata alle strofe del coro e ai monologhi lirici o agli alterni discorsi degli attori. Tuttavia anche la recitazione non va intesa nel senso del nostro tono colloquiale drammatico. Si pone nei confronti del canto vero e proprio come il nostro recitativo nei confronti dell'aria, ecc., anche se non si può ignorare che doveva essere altrettanto lontana dal nostro recitativo vero e proprio, quanto la declamazione del coro era lontana dalle parti legate cantate della nostra opera. Cfr. su questo P. J. BARTHEZ, *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains*; e H. C. GENELLI, *Das Theater zu Athen*, Berlin-Leipzig 1818, pp. 132 sgg.

<sup>60</sup> \* Con ciò si accorda anche la bocca spalancata che Luciano attribuisce espressamente anche alle maschere tragiche. Στόμα κειμένον πάμπαν, *De saltatione*, IV, p. 363. Questa conformazione della bocca viene intenzionalmente rappresentata in modo esageratamente caricaturale nelle maschere comiche romane più tarde, parodiata come conchiglia sonante di un tritone *quem (tritōnem) toto litore pontus Audit ventosa perflantem murmura concha*. LUCIANO, *Farsalia*, IX, 349.

ghe vesti panneggiate del costume teatrale e dal coturno, e le piccole dimensioni, che di regola si accompagnano a tale mobilità, non si conciliavano né con la dignità di un eroe, né con la pesantezza di un colosso. La statua nella sua nudità, come il lottatore olimpico, poteva esprimere qualsiasi movimento possa compiere la nuda natura non coartata; la figura teatrale viene compressa in una massa più ridotta dal peso e dalla pompa del drappoggio; essa ricerca il saldo punto di equilibrio di una compatta corporeità con la stessa determinazione con la quale, di converso, la statua aspira a evadere e a sfuggire dal proprio piedistallo. Il movimento tragico dovette perciò trapassare in elemento puramente artistico; obbediva al ritmo cadenzato della danza, era pacato e ben definito, ma trasportato e reso elastico dallo slancio della musica, estremamente espressivo nella passione, certo eccentrico e, come imponevano la grandezza del teatro, il peso del coturno e lo stentoreo tono di voce amplificato dalla maschera, dilatato, imponente, persino enfatico e imperioso. Fin dalla prima entrata in scena, l'attore doveva incidere con passo ritmicamente cadenzato, e ἤρω καὶ κατέρχομαι dell'*Oreste* eschileo, censurato da Euripide nelle *Rane* di Aristofane<sup>61</sup>, può certamente prestarsi a un'interpretazione diversa da quella filologica.

Eccidi, battaglie e scene di omicidio sono bandite dal palcoscenico e relegate dietro le quinte. In particolare per quanto riguarda le scene di assassinio non si è mancato di scorgere un ulteriore tratto dell'umanità greca in questa dissimulazione dell'orrore cruento, un certo riguardo nei confronti dello spettatore artistico<sup>62</sup>. Appare però difficilmente conciliabile con questo il fatto che nelle *Eumenidi* si porti sul palcoscenico l'ombra macchiata di sangue di Clitemnestra, in Euripide la pietosa, massacrata figura di Ippolito, e che Oreste nelle *Coefore* faccia ritorno dal matricidio con le mani grondanti sangue<sup>63</sup>. L'ostensione

<sup>61</sup> \* ARISTOFANE, *Le rane*, vv. 1126 sgg: «Erme sotterraneo, che vegli sui poteri paterni, | sii mio Salvatore e alleato, ti supplico, | giacché torno e rientro in questa terra». Il vero e proprio significato di κατέρχομαι, che Eschilo nella scena suddetta adduce a sua difesa, non cambia essenzialmente nulla. Ci si attiene quasi esclusivamente al momento della comparsa o dell'avvenuta apparizione (ESCHILO, *Prometeo*, v. 284, *Coefore* 828).

<sup>62</sup> \* La prima trasposizione di scene cruente dietro la scena si attribuisce a Eschilo. FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 11, p. 244 ed. Olear. Eppure era proprio lo stesso Eschilo che non tralasciava alcun mezzo per produrre un effetto impressionante sugli spettatori.

<sup>63</sup> \* *Eumenidi*, vv. 94 sgg., in part. v. 103. *Ippolito*, vv. 1327 sgg. *Coefore*, v. 1045.

di cadaveri sulla scena greca è all'ordine del giorno<sup>64</sup>; e se cerchiamo di figurarci l'effetto che doveva produrre la catastrofe nell'*Agamemnone* di Eschilo, nell'*Elettra* di Sofocle, il criterio di mitigazione dell'orrore dettato da un senso di umanità umana o morale, si rivelerà in tutta la sua inconsistenza. Vale qui più o meno quanto già è stato ricordato a proposito della *Medea* di Timomaco e altre opere dell'arte figurativa e del disegno. Si può presumere che sulla scena potesse e dovesse essere proprio il mistero in cui si svolgeva la scena cruenta ad accrescere l'orrore, e se il poeta tragico avesse voluto quanto meno impedirne il crescendo fino all'atrocità, perché non faceva allora ammutolire il grido d'angoscia del morente<sup>65</sup>? Egli nasconde la vista per colpire con tanto maggiore efficacia quello dei nostri sensi che più celermente e profondamente conduce nella regione della più viva empatia, addirittura della simpatia più dolente<sup>66</sup>. Così è come se a quel grido di angoscia si spalancasse una porta mai notata prima, lasciando sciamare, come ombre inferi, tutti gli orrori di un'immaginazione martoriata, su per la scala carontea verso il nitido, plastico mondo della scena<sup>67</sup>. [...]

(pp. 300-2) [...] All'amico dell'arte basterà aver osservato quanto fosse giusto il sentimento che guidava l'artista greco quando, se la materia che aveva davanti era inanimata, poneva subito mano al suo contrario, all'anima e alla vita, mentre sottoponeva quella che era già di per sé animata alla quieta determinatezza delle forme spaziali. Una ricerca più approfondita

<sup>64</sup> \* S'intende che con ciò non si mirava esclusivamente all'effetto d'orrore. Cfr. Süvern sulle allusioni storico-politiche di Sofocle nella *Abhandlung der historisch-philologischen Klasse*, Berlin 1824, p. 29.

<sup>65</sup> \* Questo era all'ordine del giorno sulla scena attica: ESCHILO, *Agamemnone*, vv. 1335 sgg.; SOFOCLE, *Elettra*, vv. 1396 sgg.; EURIPIDE, *Elettra*, vv. 1098 sgg.

<sup>66</sup> \* Questa peculiarità del senso dell'udito non era sfuggita agli antichi. PLUTARCO, *L'arte di ascoltare*, ed. Xyl., II pp. 37, 38.

<sup>67</sup> \* Se si osserva la rappresentazione greca di un crimine di sangue durante tutto il suo svolgimento, non si riesce a immaginare un piano o un artificio per cui avrebbe potuto avere un effetto più sconvolgente. Prima i preparativi all'azione diffusamente descritti; poi il buio misterioso in cui si avvolge; infine viene alla luce nel suo spaventoso risultato, il cadavere sanguinante. Questo lo hanno percepito persino i Romani. Si legga la descrizione dell'assassinio di Hiempsal in SALLUSTIO, *De bello Iugurthino*, XII. La banda di Giugurta ha fatto irruzione - *dormientes alios, alios occurrantes interficere, scrutari loca abdita, clausa effringere; strepitu et tumultu omnia miscere, quum Hiempsal interim reperitur, occultans sese Iugurio mulieris ancillae, quo initio pavidus et ignarus loci perfugerat*. Ora una pausa, l'azione stessa viene passata sotto silenzio, ma alla fine ecco il cadavere sanguinante della scena greca: *Numidae caput eius, ut jussi errant, ad Jugurtham referunt*.

dita condurrebbe di sicuro anche ad altre implicazioni. Non c'era fin dall'inizio, per menzionarne solo una, al fondo della tragedia, la tendenza a rappresentare il divino in una forma plastica e tuttavia animata? Persino l'entusiasmo bacchico che cos'era se non la beatitudine del dio nella quale l'uomo si trasferiva per potere acquistare in essa l'anima della statua di un dio che aveva preso vita e che egli non si rappresentava più come qualcosa di estraneo, doppio, al di fuori di sé, bensì come se stesso? Da questo punto di vista riceverebbe il suo vero significato anche il molto discusso οὐδὲν πρὸς Διόνυσον<sup>68</sup> e si risolverebbe la questione: come fu possibile che l'immagine più cupa dell'esistenza si mutasse nella solenne celebrazione del dio che dona la gioia e scioglie le cure?

L'entusiasmo bacchico era una condizione dell'anima nella quale l'uomo doveva pervenire con la massima vivacità e chiarezza alla coscienza di una scissione insanabile del suo stesso essere, al sentimento di un mondo duplice, le cui parti si escludono a vicenda, e si toccano solo nel reciproco annientamento. Ciò che accompagnò la prima diffusione del culto bacchico, la sua celebrazione in Italia, non fu in effetti di tipo genuinamente tragico? – La beatitudine del dio, cui l'uomo aveva avuto l'ardire di commisurarsi, si era tramutata nel suo malvagio demone che imprigionava la sua libera volontà, che aveva distrutto ogni barriera della vita consueta, calpestando tutte le leggi della disciplina e della morale, e che infine, per soddisfare l'empio godimento in tutta la sua gamma, o per ravvivare quello già esaurito, chiamava in soccorso la voluttà del dolore. A imprimere una direzione a questa sfrenatezza autenticamente tragica, in Grecia intervenne l'arte in persona, risolvendo l'inconciliabile contraddizione nelle armoniche antitesi della propria creazione, oppure facendo scoppiare il mondo intero, con estro aristofanesco, in una sonora risata. Ma il contegno dell'alta Melpomene dovette essere tanto più misurato, quan-

<sup>68</sup> L'espressione «nulla a che fare con Dioniso» era un grido di disapprovazione da parte degli spettatori dei drammi di Epigene, divenuta poi proverbiale. Il lessico *Suda* (o 806 Adler) riconduce invece il proverbio a una diversa origine: «In principio, quando i poeti scrivevano in onore di Dioniso, competevano con opere che erano chiamate anche σατυρικά; passando in seguito a scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a intrecci e storie, non ricordandosi più di Dioniso: di qui questo grido. Così all'incirca narra anche Camaleonte nell'opera *Su Téspi*». Cfr. G. MASTROMARCO e P. TOTARO, *Storia del teatro greco*, Le Monnier, Milano 2008, pp. 52 sgg.

to più sfrenato era il comportamento della menade di cui aveva preso il posto, quanto più profondo il senso del segreto da questa ereditato. Il marmo di Pigmalione dovette scaldarsi alla vita, ma la furia liberatasi dovette tramutarsi in marmo. Non per nulla Eschilo era detto con deferenza il compagno di Dioniso. Già nella sua infanzia aveva ricevuto dall'apparizione del Dio in persona la consacrazione a poeta tragico<sup>69</sup>, e la leggenda che lui scrivesse inebriato dal vino e in uno stato di totale incoscienza, deve ben significare qualcosa di più profondo del fatto che si trattasse di un ubriacone<sup>70</sup>. In nessun altro tragico si esprime con eguale solennità la devota reverenza nei confronti di tutto quanto è stato consacrato da antica consuetudine, nei confronti di ogni limite sancito dalla legge. Egli aveva, afferrato dallo spirito dionisiaco, riconosciuto con la massima chiarezza il punto che all'uomo non è dato oltrepassare, senza divenire cieco strumento di forze demoniache.

Ma abbandoniamo queste regioni misticamente inquietanti per volgerci speditamente a opere, nelle quali le idee tragiche si rispecchiano con il cristallino nitore delle arti visive!

13. J. Bernays<sup>71</sup>, «Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sugli effetti della tragedia»<sup>72</sup>.

(cap. 1) [...] I canti frigi fatti derivare dal mitico cantore Olimpo – dato che è questo in primo luogo che si intende per

<sup>69</sup> \* PAUSANIA, I, 21, 2, pp. 38, 39.

<sup>70</sup> \* Cfr. i passi principali citati da S. BUTLER in *Aeschyl's Tragoediae quae supersunt ac deperditarum Fragmenta*, ed. Schütz, 1821, p. xxxii. Anche Grattino, l'audace poeta della commedia antica, spirito ad Eschilo affine, viene tacciato di ubriachezza. Cfr. ARISTOFANE, *I cavalieri*, V, 534, ed. Brunk.

<sup>71</sup> Su Bernays cfr. il paragrafo 6 dell'*Introduzione*, pp. xxix sgg. e C. GENTILI, *Autonomia ed eteronomia della mimesis* in ID., *Ermeneutica e metodica*, Marietti, Genova 1996, pp. 258 sgg.

<sup>72</sup> *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1858. Il saggio di Bernays prende le mosse dall'interpretazione di uno dei passi più celebri e controversi della *Poetica* di Aristotele, opera che dopo la traduzione di Giorgio Valla (1498) ha costituito la base di tutte le successive teorie sul teatro. Il passo in questione è quello sulla tragedia e la «catarsi tragica» (1449b, 21-28). In primo luogo Bernays prende le distanze dall'interpretazione in senso morale di Lessing, che nella *Drammaturgia d'Amburgo* traduceva il termine καθαρισμός con *Reinigung* («purificazione»), e lo riconduceva alla «trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose» [cfr. trad. it. cit., p. 347]. Questa teoria non era peraltro condivisa

«canti sacri», come si deduce con certezza da un altro passo di Aristotele e di Platone<sup>73</sup> – pongono persone altrimenti tranquille in uno stato di entusiasmo; mentre le persone già esposte all'entusiasmo provano, dopo aver udito o cantato quelle melodie rumorose, un effetto tranquillizzante. [...] All'ambito strettamente patologico rientrano inoltre, [...] anche le espressioni esplicative con le quali Aristotele vuole chiarire la catarsi. «Gli entusiasti placati – dice al rigo 24 – hanno sperimentato, per così dire, una cura medica e una catarsi (ὥστερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως)». «Per così dire», dunque, non realmente; dunque alla base della catarsi c'è una metafora, proprio come nel termine ἰατρεία. Ora però κᾶθαρσις, se si fa astrazione dal

dall'anziano Goethe, «ostile a ogni teleologia», in quanto secondo lui né la musica né l'arte in generale può avere alcuna influenza sulla morale, e le tragedie, al pari dei romanzi, non sono affatto in grado di «placare lo spirito», ma tendono piuttosto a renderlo inquieto; inoltre Goethe negava che la tragedia si occupi dell'effetto che questa può avere sugli spettatori. Proponeva pertanto di riferire la catarsi non agli spettatori, bensì ai personaggi tragici (cfr. J. W. GOETHE, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* [1826], in *Sämtliche Werke*, München 1992, vol. XIII/1, pp. 340 sgg.). Questo punto viene contestato da Bernays sulla base di un passo parallelo della *Politica* di Aristotele (VIII, 1341b, 32), in cui si dice che questa parola indica un evento che si produce nell'animo di chi ascolta e di chi guarda (cfr. la nota di G. Paduano alla sua edizione della *Poetica* cit., p. 74 sulla «lettura medica» della catarsi, che alluderebbe «a uno svuotamento degli umori capace di ristabilire un equilibrio corporeo: l'ambito materialistico è richiamato in causa per via analogica o di similitudine, come avviene già in un noto passo della *Politica*, 1341b, 32 sgg., dove la terapeutica medica viene messa sullo stesso piano di un'esperienza rituale esercitata attraverso la musica»). Il passo in questione riguarda i diversi effetti della musica: Aristotele distingue tra melodie «che hanno un contenuto morale», quelle «che stimolano all'azione» e infine quelle «che suscitano entusiasmo». Tra i *benefici* della musica indica poi quello di procurare la catarsi, aggiungendo che avrebbe spiegato il significato di questo termine parlando di poetica. A questo punto segue la frase che utilizzerà Bernays per la sua definizione di catarsi: «È infatti vediamo che quando alcuni, che sono esposti all'entusiasmo, odono canti sacri che trascinano l'anima, allora si calmano come se fossero nelle condizioni di chi è stato risanato o purificato. La stessa cosa vale necessariamente anche per quelli che provano pietà, paura e in genere tutte le emozioni di cui abbiamo parlato; ma anche per gli altri, nella misura in cui hanno queste emozioni. E tutti possono procurarsi una catarsi e un piacevole alleggerimento. Analogamente anche le melodie particolarmente adatte a produrre catarsi danno agli uomini una innocente gioia e terrore» [trad. it. in ARISTOTELE, *Politica e costituzione di Atene*, Utet, Torino 1955, pp. 340-41]. Pertanto, secondo Aristotele, la musica deve essere coltivata ai fini dell'educazione e della catarsi (VIII, 1341b, 32 - 1342a, 28). Partendo da queste considerazioni Bernays propone di ricondurre il significato del termine alla sfera medico-patologica.

<sup>73</sup> ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 5, pp. 1340-48; PLATONE, *Simposio*, p. 215.

concetto molto generale di «purificazione», che proprio per la sua generalità non spiega un bel nulla, e che Aristotele non avrebbe avuto alcuna ragione di aggiungere *dopo* il più concreto ἰατρεία, che infine è tanto generale che sarebbe stato inopportuno premettergli un «per così dire», adatto solo a una metafora – in concreto dunque κᾶθαρσις nella lingua greca significa solo due cose: o un'espiazione della colpa per mezzo di precise cerimonie sacerdotali, una lustrazione, oppure un incremento o una mitigazione della malattia tramite mezzi medici. [...] Se invece si intende la catarsi nell'unico significato rimasto, quello attinente alla sfera medica, ecco che tutto torna nel modo migliore. Dato che *katharsis* è solo un genere particolare della *iatreia* in generale, che per questo viene nominata al primo posto; gli entusiasti si placano per mezzo dei canti orgiastici come malati grazie a un trattamento medico, e non un qualsiasi trattamento, ma deve essere un trattamento che utilizza mezzi catartici, che espelle quanto provoca la malattia. Ora si spiega il misterioso fenomeno patologico spirituale, dato che viene rappresentato in modo concreto attraverso il paragone con fenomeni patologici corporei.

E subito dopo (rigo 27) quando, con un chiaro riferimento alla tragedia, di tutte le persone facilmente impressionabili cui si prospetta una catarsi simile a quella orgiastica, si menzionano solo «quelli che provano pietà e paura», mentre gli altri vengono semplicemente indicati come παθητικοί, Aristotele non riesce a escogitare nessun altro sinonimo adeguato al termine se non quello di «alleggerimento» (rigo 31) che, come ciascuno può vedere, non può avere niente a che fare con la morale [...]

Nessuno arricci il naso in un moto di sdegno per il preteso abbassamento dell'estetica alla sfera medica. Il nostro scopo in primo luogo non è quello di dare una definizione di tragedia in sé perfetta, ma di far capire, attraverso un'ermeneutica metodica, il significato delle parole che Aristotele ha usato nella sua definizione. Se questa via ci conduce invece che nel boschetto delle Muse, davanti al tempio di Esculapio, per chi conosce lo stagirita è solo una prova in più che le tracce che stiamo seguendo sono quelle giuste. Figlio di un medico di corte e avendo egli stesso in gioventù praticato le arti mediche, Aristotele ha messo a frutto l'inclinazione ereditaria per la medicina non soltanto per la parte strettamente naturalistica del proprio lavoro filosofico; anche le sue teorie psi-

cologiche ed etiche mostrano, nonostante tutti i fili che le riallacciano alla metafisica, un'attenzione e un riguardo sempre vigile per il corporeo, quel rifiuto non solo dell'ascesi, bensì di ogni ipersensibilità spiritualistica, che in tutte le epoche è così ovvio nei medici e negli uomini di mondo che praticano la scienza, ma che anche in Grecia era divenuto raro nei filosofi una volta che questi avevano dato la scalata al cielo dell'idea.

(cap. III)<sup>74</sup>: [...] «Questo [il culto fallico] però si può spiegare ancora in un altro modo. La forza delle passioni universalmente umane presenti in noi, diventa tanto più veemente là dove si voglia reprimerle a ogni costo. Se invece vengono attrite a manifestarsi per breve tempo nella giusta misura, deriva a loro una gioia che rimane entro i giusti limiti, sono placate e scaricate e si calmano poi spontaneamente e senza violenza. Perciò noi nella commedia e nella tragedia, contemplando le altrui passioni, siamo soliti placare, ridimensionare e scaricare le nostre stesse affezioni, e altrettanto ci liberiamo nei templi, con la visione e l'ascolto di certe oscenità, del danno che ci arrecherebbe compierle realmente».

[...] dovremo dunque accontentarci di dire che qui Giamblico sfrutta interpretazioni della catarsi che sono andate perdute nella *Poetica* giunta fino a noi; infatti nulla si oppone all'ipotesi che la prima parte della frase, che contiene il pensiero generale, sia uscita quasi con le stesse parole dalla penna di Aristotele<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> A sostegno della propria interpretazione della catarsi in termini medicopatologici come *purgamentum*, Bernays utilizza un trattato attribuito al filosofo neoplatonico Giamblico (cfr. *I misteri egiziani: Abammon, Lettera a Porfirio*, a cura di A. R. Sodano, Rusconi, Milano 1984), che verso la fine del Quattrocento fu tradotto in latino da Marsilio Ficino (A. R. Sodano lo descrive come una sorta di «breveario del paganesimo al suo tramonto»). L'autore, nella finzione, si presenta come un egiziano di nome Abammon, che scrive in risposta a un libello in forma epistolare apparso alcuni decenni prima e indirizzato a un sacerdote egizio di nome Anebo. Ne era autore Malco, noto nella cerchia neoplatonica col nome di Porfirio. Come osserva Bernays, nel divulgare quello che apparve come un compendio di filosofia neoplatonica, gli italiani del Quattrocento vi apposero il titolo, allettante in virtù della brevità ma del tutto fuorviante, *Dei misteri egiziani (De mysteriis Aegyptiorum)*, e per tale motivo, in età più recente, lo scritto era sfuggito all'attenzione del pubblico non particolarmente interessato all'Egitto. Nel suo scritto in risposta ad Anebo, Abammon fa riferimento a un'opinione nota tanto a Porfirio, quanto a ciascuno dei suoi lettori, e Bernays ipotizza che si tratti di un'idea sviluppata da Aristotele nelle parti mancanti della sua *Poetica*.

<sup>75</sup> Bernays troverà poi un'ulteriore conferma a questa sua supposizione nel commento di Proclo alla *Repubblica* di Platone, in quanto vi scopre una terminologia analoga a quella dell'autore dei *Misteri* riguardante la «deviazione» delle eccitazioni.

(p. 43) [...] Come quasi tutte le volte che esprime quanto gli è più peculiare, anche qui Aristotele pone alla base [della teoria della catarsi] un fatto tratto dall'osservazione empirica; esso rientra nell'ambito dei fenomeni estatici, che nell'antichità orientale e greca si presentavano con frequenza tanto maggiore quanto più forte era la sollecitazione che un simile crescere e traboccare di tutte le energie psichiche doveva esercitare sulla vivace eccitabilità di quei popoli, e quanto più la coscienza di sé, non ancora consolidata nella sua supremazia, tendeva a cedere abbandonando l'uomo a un'estatica uscita da sé. Dove però lo spirito umano non si è ancora abituato a se stesso, allora la condizione di chi si trovi fuori di sé è tenuta per sacra e divina; e il rito collettivo accolse perciò sotto la propria ala protettrice la frenesia orgiastica, destinandole precise forme di mitigazione. Tra questi mezzi sacerdotali di sedazione dell'estasi, lo sguardo del filosofo, che tien dietro alle tracce empiriche con aspettativa tanto maggiore, là dove queste si dirigono in direzione contraria alla logica astratta, doveva essere attratto principalmente da un procedimento che attutisce il moto con il moto, lo strepito dell'animo con un canto rumoroso. Per poter ottenere una prima comprensione filosofica del fenomeno manifesto, ma incompreso dalla moltitudine e perciò ammirato come sacro, egli lo inserisce nella serie di esperienze mediche analoghe. Come i mezzi catartici procurano al corpo la salute incalzando la materia morbosa finché questa non si manifesta, allo stesso modo agiscono le ebbre melodie di Olimpo sull'elemento estatico, sollecitandolo, finché questo non assale schiudendo i vincoli della coscienza, senza poterli peraltro spezzare in virtù della sua sola forza; scavando incessantemente, finirebbe per scalzare le fondamenta dell'animo, se non trovasse un sostegno nella violenza del canto, dalla cui corrente ora si lascia trascinare via velocemente, si abbandona al piacere di sentirsi libero da tutti i cardini e da tutti i lacci del proprio sé, per poi tuttavia, una volta soddisfatto questo piacere, reinserirsi nella calma e nel contegno di uno stato d'animo disciplinato. In entrambi i casi, pertanto, nella catarsi somatica abituale come in quella estatica, l'equilibrio perduto viene riacquisito attraverso la sollecitazione della sostanza disturbatrice; la catarsi estatica si distingue solo per il fatto che essa può procurare unicamente un sollievo temporaneo, non comporta mai un recupero durevole, e che essa, conformemente alla propria natura estatica, deve manifestarsi sempre con un sentimento di piacere [...]

Poiché ogni tipo di *pathos* è essenzialmente estatico; tramite questo l'uomo è posto al di fuori di sé; e nell'estasi propriamente detta, quella che Aristotele e tutti i Greci intendevano con la parola entusiasmo, i fenomeni estatici si manifestano con la massima intensità per il fatto che qui l'estasi è priva di oggetto, si accende e si alimenta alla sua stessa fiamma. Proprio per questo in essa si possono osservare con la massima purezza tanto i sintomi che l'effetto del procedimento di guarigione; e ciò che del *pathos* originario, non catturato da oggetto alcuno, si preserva nell'estasi, deve potersi trasportare con successo anche al *pathos* che si è legato a un determinato oggetto, solo che si presti la debita attenzione alle circostanze determinate di volta in volta dalla commistione con un oggetto sempre diverso; si coglierà allora che la catarsi genericamente patologica, esattamente come il suo modello particolare della catarsi estatica, esercita solo un effetto temporaneo e che è accompagnata sempre da un sentimento di piacere. E proprio queste due determinazioni secondarie imposte dalla logica, dovettero esercitare la più forte attrazione su Aristotele, spingendolo a elaborare ulteriormente la teoria catartica, in quanto sono strettamente legate ai principî psicologici ed etici che gli sono più congeniali. Poiché egli non ritiene né possibile, né auspicabile soffocare interamente quella parte dell'anima nella quale è di casa la parte emotiva (τὸ παθητικόν); in uno scritto andato perduto egli aveva detto chiaramente, con meraviglia di Seneca il quale civettava con l'apatia stoica (*De ira*, I, 17), che le emozioni, correttamente impiegate, diventano armi della virtù; e non vuole che la ragione domini su quella parte dell'anima ricca di emozioni come un signore sugli schiavi, ma essa deve solo governare, come un funzionario o un sovrano costituzionale su cittadini che godono di diritti (*Politica*, I, 5). Tanto poca dunque era la fiducia che Aristotele riponeva nella cura delle emozioni violente ad opera delle terapie radicali tese alla loro soppressione, tanto più grande era quella che doveva nutrire nei confronti della catarsi patologica, con il suo effetto di deviazione<sup>76</sup>, proprio in virtù del suo carattere di momentaneo palliativo. E doppiamente benvenuta, sotto l'aspetto pratico e teorico, poté apparirgli la natura edonistica della medesima. Poiché, per quanto riguarda la prassi, ogni lettore della sua

<sup>76</sup> Sulla questione cfr. C. GENTILI, *Ermeneutica e metodica* cit., p. 277.

*Etica* sa bene che Aristotele non considera il piacere (ἡδονή) né con il solenne disprezzo che gli riserba Platone, né con l'arcano ribrezzo degli stoici; perfino quando deve mettere in guardia contro il suo potere che offusca il giudizio, egli si riconosce in quella stessa sensazione che s'impadronì degli anziani di Troia, allorché videro giungere Elena: costoro trovarono ben comprensibile che Troiani e Greci sopportassero da tanto tempo le loro tribolazioni per questa donna che pareva una dea immortale, ma tuttavia, benché fosse tanto avvenente (*Iliade*, III, 158), erano pronti a mandarla via, affinché non scaturisse a loro e ai loro figli ulteriore sventura (*Etica nicomachea*, II, 9).

(pag. 47) [...] Ora, molto prima che un filosofo escogitasse delle teorie estetiche, lo spirito della stirpe greca che si esprime nei poeti, in onore del dio che al suo solo avvicinarsi induceva l'umanità in uno stato d'estasi reale, e per questo gli erano e gli rimasero sempre consacrate le cerimonie orgiastiche, aveva creato un genere letterario che fissava l'estasi bacchica originaria, adattandola ai cambiamenti sociali intervenuti, e contemporaneamente la nobilitava, sostituendo il delirio entusiastico privo di oggetto con una rappresentazione del destino del mondo e dell'uomo basata sull'eccitazione estatica di emozioni universalmente umane. Non soltanto il poeta, quando considerava ciò che aveva creato nelle ore colme di entusiasmo, ma anche lo spettatore abituale, semplicemente ricettivo, erano ben consapevoli di quali fossero le emozioni che lo spettacolo tragico sollecitava [...]

14. P. Yorck von Wartenburg, «La catarsi di Aristotele e l'Edipo a Colono di Sofocle»<sup>77</sup>.

A un risultato assolutamente divergente da tutte le interpretazioni della catarsi fin qui date, giunge la ricerca del geniale ed erudito Bernays [...]

È un fatto noto che la tragedia greca si sviluppò dalle feste organizzate in onore di Dioniso, ma questo fatto giace come un morto capitale, mentre esso è in grado di chiarire l'essen-

<sup>77</sup> *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlin 1866 [trad. it. in P. YORCK VON WARTENBURG, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2006, pp. 1527, 1543, 1545, 1547].

za della poesia tragica. Non ci sbaglieremo, infatti, se, laddove ci è tramandata una connessione esterna di fenomeni significativi, andiamo alla ricerca della connessione interna [...]

Questo conflitto tragico tra il divino e l'umano all'interno della coscienza scuote le sue fondamenta. La coscienza di sé separata dalla coscienza del dio, vacilla come una nave che si sia staccata dal suo ancoraggio e sprofonda nel mare dell'oblio di sé. Solo nell'abbandono della coscienza di sé, nel ritorno al grembo originario della natura che governa ogni cosa, l'uomo trova la salvezza. Così egli compie il sacrificio di se stesso e si trasforma in organo, in vaso della potenza della natura in quanto conduce in sé la corrente delle forze che muovono l'universo. Nei loro flutti si inabissa il sole della conoscenza e si compie l'antica saga che Zeus sarà rovesciato dai Titani.

Questo è il significato e la necessità del culto di Dioniso. Il culto del dio consiste nel fatto che i suoi seguaci si pongono in uno stato estatico, liberandosi dal tormento della coscienza che pesava su di loro. Perciò Bacco è il liberatore (ὁ λύσιος) e la bevanda del vino a lui sacra fuga gli affanni, porta il sonno, scioglie le membra e redime l'anima da preoccupazione e timore. Come l'estasi, però, non è altro che un perdersi nel dominio delle potenze della natura, così essa è prodotta dal fatto che, attraverso l'eccitazione e l'intensificazione degli effetti del dolore e del piacere, è data via libera al rompere della natura. Queste sono le radici con le quali l'uomo, aderendo alla natura, prende in sé le sue forze. Sappiamo che coloro che venivano iniziati al culto di Bacco venivano scossi con immagini di terrore, si abbandonavano a dolori che distruggevano l'individualità per trasferire l'anima fuori di sé, intensificavano il piacere fino a un'esultanza che arrivava alla perdita dei sensi. L'anima in preda a tale sgomento, perduta in dolore e piacere, cade nello stato dell'estasi. Le forze della natura, dissolto il legame della coscienza di sé, ondeggiavano liberamente su e giù in essa, ma nell'estasi gli affetti da essa provocati sono annullati. I dolori risvegliano piacere, il terrore gioia, il piacere ha un che di convulsamente doloroso. L'estasi è l'unità superiore del dolore e del piacere. La sensazione di malinconia, frammista di piacere e dolore, estende il suo smalto alle statue di Dioniso nella riproduzione del Periboeo di Prassitele.

Così attraverso l'eccitazione del dolore e del terrore, è prodotta una purificazione da questi affetti e l'umanità gre-

ca è almeno temporaneamente liberata dalla sofferenza data da dio, per il fatto che essa – come accadeva nel culto di Dioniso – offre in sacrificio la sua somiglianza divina e quindi la sua essenza.

Questo è il terreno da cui germogliò la meravigliosa pianta della tragedia antica. [...]

Come l'estasi tragica non uccide completamente la coscienza ma, per così dire, l'addormenta soltanto, così il piacere che l'accompagna non è il delirio privo di sensi dell'orgia bacchica, ma essendo la coscienza, anche se come momento dileguante, conservata, sorge coll'oscillazione dell'anima tra i poli del conservarsi e del perdersi, il piacere dell'orrore sotto il quale si compie l'abbandono dell'individuo alla natura universale. La tragedia greca produce alla coscienza mortalmente stanca un sonno sereno, da cui l'uomo, ritornato in forze, si risveglia ai dolori e alle fatiche del giorno. Tale è il significato umano e la necessità storica della tragedia che, come il culto di Dioniso, di cui è la forma più alta, per così dire la fioritura, non solo libera i singoli da singole sofferenze, ma, preparando il felice oblio di sé, redime momentaneamente l'umanità, non sacrificandola, ma conservandola dalle divine sofferenze della sua coscienza. Questo profondo, beatificante effetto è quello espresso nelle parole aristoteliche, secondo cui la tragedia produce «purificazione» di pietà e terrore attraverso l'eccitazione di queste affezioni. L'interpretazione patologica, trovata dal geniale Bernays, in questo senso generale, che trascende il campo della singolarità e della casualità, è la soluzione dell'enigma della catarsi. [...]

#### 15. R. Wagner, «Beethoven»<sup>78</sup>.

(p. 228) [...] Proprio da questa intuizione dell'idea si fonda tutta la diversità fra poeta e musicista [...]. La diversità alla quale si allude, appare ben visibile nel cultore delle arti figurative se lo confrontiamo col musicista e col poeta che si trova nel mezzo fra i due, perché con la sua opera cosciente

<sup>78</sup> Per questo saggio (ed. W. Fritzsche, Leipzig 1870 [BN]; R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* cit., vol. IX, pp. 105 sgg.) utilizziamo la traduzione di E. Pocar in R. WAGNER, *Ricordi battaglie visioni*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 233-39. Lievi modifiche della traduzione servono a esplicitare analogie terminologiche con la *Nascita delle tragedie*.

egli si avvicina all'arte figurativa, mentre sul terreno oscuro dell'inconscio si trova a contatto con la musica [...]

(p. 232) Anche per proseguire su questa via Schopenhauer<sup>79</sup> ci è di buona guida con la sua profonda ipotesi circa il fenomeno fisiologico della chiaroveggenza e con la teoria del sogno che vi è fondata. In quel fenomeno, infatti, la coscienza rivolta all'interno giunge a una reale chiaroveggenza, vale a dire alla facoltà di vedere dove la nostra coscienza sveglia e rivolta al giorno sente soltanto oscuramente il potente sostrato dei nostri affetti volitivi; da questa notte, invece, anche il suono entra nella percezione realmente desta, come diretta manifestazione della volontà. Come il sogno sta a confermare a chiunque ne faccia esperienza, il mondo, intuito mediante le funzioni del cervello sveglio, è accompagnato da un altro mondo in tutto uguale al primo per chiarezza e non meno evidente di esso; e questo mondo, in quanto oggetto, non può stare in nessun caso fuori di noi, e quindi deve essere fatto conoscere alla coscienza da una funzione del cervello rivolta all'interno, sotto forme di percezioni proprie soltanto a questo, forme che Schopenhauer chiama l'organo del sogno. Un'esperienza non meno precisa è anche la seguente: accanto al mondo che si presenta visibile tanto nella veglia quanto nel sogno, esiste per la nostra coscienza un altro mondo percettibile soltanto con l'udito per mezzo del suono, dunque un vero e proprio mondo del suono accanto al mondo della luce; e possiamo dire che quello sta a questo come il sogno alla veglia: infatti è altrettanto chiaro quanto quello, anche se dobbiamo riconoscere che è in tutto diverso. Come il mondo visibile del sogno può formarsi solo attraverso una particolare attività del cervello, così anche la musica entra nella nostra coscienza soltanto attraverso una simile attività cerebrale; ma questa è altrettanto diversa dall'attività guidata dalla vista quanto l'organo cerebrale del sogno si distingue dalla funzione del cervello eccitato durante la veglia da impressioni esterne.

Siccome l'organo del sogno non può essere messo in azione da impressioni esterne, alle quali il cervello è ora interamente precluso, ciò deve avvenire mediante processi nell'or-

<sup>79</sup> Sull'utilizzo da parte di Wagner del *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso* di Schopenhauer, cfr. il paragrafo 12 dell'*Introduzione*, pp. LXVII sgg.

ganismo interno i quali si presentano alla nostra coscienza sveglia soltanto come oscuri sentimenti. Ma proprio questa vita interiore ci fa direttamente affini all'intera natura e quindi partecipi dell'essenza delle cose, in maniera che le forme della conoscenza esteriore, cioè tempo e spazio, non possono più trovarvi applicazione. Di qui Schopenhauer deduce in modo così convincente l'origine dei sogni premonitori o tali da rendere percettibili le cose più lontane, la fonte dei sogni fatidici e persino, in casi rari ed estremi, l'avverarsi della chiaroveggenza sonnambula. Dai più angosciosi di questi sogni ci svegliamo con un grido, col quale la volontà travagliata si esprime quanto mai direttamente e s'introduce decisa nel mondo sonoro per manifestarsi all'esterno. Ora, se vogliamo considerare il grido, in tutte le attenuazioni della sua intensità fino al più tenero sospiro del desiderio, come elemento fondamentale di ogni comunicazione umana all'udito, e se in esso dobbiamo trovare la più diretta, più rapida e sicura espressione della volontà verso l'esterno, non dovremo stupirci della sua immediata comprensibilità quanto piuttosto del fatto che da questo elemento nasce un'arte, essendo d'altro canto evidenti che tanto la creazione artistica quanto l'artistica intuizione possono avere la loro origine soltanto nel distacco della coscienza dalle eccitazioni della volontà.

Per spiegare questo miracolo ricordiamo ancora una volta la menzionata profonda osservazione del nostro filosofo: che non comprenderemo neanche le idee stesse, le quali per loro natura sono comprensibili soltanto attraverso l'intuizione indipendente dalla volontà, ossia oggettiva, se non trovassimo aperto un altro accesso alla natura delle cose, che ne è il fondamento, vale a dire la diretta conoscenza di noi stessi. Mediante questa coscienza infatti abbiamo la facoltà di comprendere la natura, a sua volta interiore, delle cose fuori di noi, e precisamente in modo da riconoscere in esse la medesima essenza fondamentale che nella coscienza di noi stessi si manifesta come nostra. Ogni inganno in questo proposito è derivato soltanto dal vedere un mondo fuori di noi che al chiarore della luce perceivamo come un che di interamente diverso da noi: soltanto attraverso l'intuizione (spirituale) delle idee, cioè attraverso una larga mediazione, arriviamo a un gradino successivo di disillusione, in quanto ora non conosciamo le cose singole separate nel tempo e nello spazio, bensì il loro carattere in sé; e ciò appare più che mai chiaro

nelle opere d'arte figurativa il cui vero e proprio elemento è l'impiego dell'illusoria parvenza<sup>80</sup> del mondo steso davanti a noi ad opera della luce in virtù di un gioco sommamente avveduto con questa parvenza, al fine di manifestare l'idea del mondo da essa parvenza celato. A ciò corrisponde anche il fatto che il vedere gli oggetti in sé ci lascia freddi e indifferenti, e soltanto la percezione tra i rapporti fra gli oggetti veduti e la nostra volontà produce le commozioni dell'affetto. È giusto pertanto che, come primo principio estetico di quest'arte, si evitino interamente nell'arte figurativa quei rapporti con la nostra volontà individuale e si prepari invece alla vista quella tranquillità che sola rende possibile la contemplazione dell'oggetto secondo il suo peculiare carattere. Efficace rimane però sempre e soltanto l'apparenza delle cose, nella cui contemplazione ci immergiamo nei momenti di intuizione estetica, indipendente dalla volontà. Questo essere tranquilli nel puro compiacersi dell'apparenza, trasportato dall'arte figurativa a tutte le altre, fu considerato il postulato del godimento estetico in genere, e con esso postulato ha prodotto il concetto della bellezza.

La coscienza che solamente nella contemplazione dell'apparenza ci ha dato la possibilità di afferrare l'idea che per essa si manifesta, potrebbe infine sentirsi spinta ad esclamare con Faust: «Quale spettacolo! Ma, ahimè, spettacolo soltanto! Dovre potrà afferrarti natura illimitata?»<sup>81</sup>.

La risposta più sicura a questa invocazione è data dalla musica. Il mondo esteriore ci parla qui in modo quanto mai comprensibile perché, attraverso l'udito e in virtù dell'effetto sonoro, ci comunica esattamente ciò che noi stessi gli diciamo dall'intimo. L'oggetto del suono percepito coincide direttamente col soggetto del suono emesso: senza alcuna mediazione concettuale comprendiamo ciò che ci dice la percepita invocazione d'aiuto, il lamento o il grido di gioia, e rispondiamo subito in senso adeguato. Come il nostro grido, il lamento o l'esclamazione di piacere sono la più diretta espressione dell'affetto volitivo, così l'uguale suono, che ci perviene attraverso l'udito, è inteso come espressione del medesimo affetto; e qui non può avvenire, come nell'apparenza della luce,

<sup>80</sup> In tedesco *täuschender Schein*. Nietzsche usa termini molti simili (*schöner Schein* e *apollinische Täuschung*) per definire l'apollineo.

<sup>81</sup> *Faust*, vv. 454-55.

che l'essenza fondamentale del mondo fuori di noi non sia pienamente identica con la nostra, per cui il baratro affacciato alla vista tosto si chiude.

Se dunque da tale diretta coscienza dell'unità fra la nostra natura interiore e quella del mondo esterno vediamo sorgere un'arte, è chiaro anzitutto che questa dovrà essere soggetta a norme estetiche in tutto diverse da quelle di ogni altra arte. Tutti gli esteti si sono urtati finora contro la pretesa di derivare una vera arte da elementi, secondo loro, puramente patologici<sup>82</sup>; e ne hanno riconosciuto la validità soltanto dal momento in cui i loro prodotti si mostrarono a noi in una fredda parvenza, propria delle forme dell'arte figurativa. [...]

(p. 238) In una notte insonne a Venezia, mi affacciai una volta al mio balcone sul Canal Grande: come in un sogno remoto la favolosa città lagunare si stendeva nell'ombra, davanti a me. Dal più perfetto silenzio si levò il forte aspro lamento d'un gondoliere appena svegliatosi nella sua imbarcazione; ed egli lo ripeté nella notte a intervalli finché da molto lontano il medesimo richiamo rispose lungo il canale notturno: riconobbi l'antica malinconica melodia che a suo tempo accompagnava anche i noti versi del Tasso e per se stessa è certamente antica quanto i canali di Venezia e la loro popolazione. Dopo pause solenni il dialogo risonante da lontano finì con l'animarsi e fondersi all'unisono finché vicino e lontano il suono tornò a spegnersi nel sonno riacquistato. Che cosa potrebbe dirmi di sé la Venezia diurna illuminata dal sole e piena di movimento che quel sonante sogno notturno non mi abbia fatto sentire con immediata, infinitamente maggiore profondità?

[...] Così dalla notte del grembo materno il bambino si sveglia col grido di desiderio, e la placida carezza della madre gli risponde; così il giovane nostalgico intende il richiamo degli uccelli silvestri, così il lamento degli animali, il fischio del vento, l'urlo furioso degli uragani parlano all'uomo pensoso che ora entra in quello stato quasi sognante nel quale, attraverso l'udito, percepisce ciò che la vista gli ha velato con l'inganno della distrazione: il fatto, cioè, che la sua più intima natura è una cosa sola con l'intima natura di tutte le cose percepite e che soltanto in questa percezione può riconoscere realmente anche la natura delle cose fuori di lui.

<sup>82</sup> Si vedano, nel brano riportato a pp. 273 sgg., le considerazioni di Hanslick sulla ricezione musicale di tipo «patologico».

Lo stato sognante, nel quale ci pongono gli indicati effetti attraverso l'udito simpatico e nel quale ci si rivela quell'altro mondo donde ci parla il musicista, lo riconosciamo subitica la vista perde tanto di potenza da non permetterci di vedere acutamente neanche ad occhi aperti. Lo possiamo notare in qualunque sala da concerto, ascoltando un brano musicale che veramente ci afferra: davanti ai nostri occhi si svolgono le cose piú brutte e piú atte a distrarre: cosí, oltre al quadro molto volgare dell'uditorio, i movimeti macchinali dei sonatori e tutta la complicata apparecchiatura di un'esecuzione orchestrale. E se questo quadro, l'unico che importi a chi non è preso dalla musica, finisce col non disturbare affatto coloro che ne sono compresi, appare chiaro che non lo percepiamo piú con la coscienza, ma passiamo ad occhi aperti in quello stato che sostanzialmente somiglia alla chiaroveggenza dei sonnambuli. Da questo mondo, che nulla può descrivere, il musicista, accostando suono a suono, ci getta, per cosí dire, la rete addosso o asperge con le gocce miracolose dei suoi suoni la nostra facoltà percettiva in modo da eliminare come per magia ogni percezione che non sia quella del nostro mondo interiore. [...]

(p. 275) Con questo fenomeno fisiologico della chiaroveggenza dei sonnambuli, citato qui per analogia, confrontiamo ora quella visione di spiriti e ricorriamo di nuovo all'ipotetica spiegazione di Schopenhauer, secondo il quale si tratterebbe di una chiaroveggenza a cervello sveglio: questa, infatti, avrebbe luogo in seguito a un affievolimento<sup>83</sup> della vista sveglia, dalla cui velata facoltà di vedere, lo stimolo interiore approfitterebbe per fare una comunicazione alla coscienza prossima a svegliarsi e mostrarle palesamente la figura comparsa nel sogno. Questa figura proiettata dunque dall'interno davanti all'occhio non appartiene in alcun modo al mondo reale dei fenomeni; eppure vive davanti al visionario con tutte le caratteristiche di un essere reale. Con questa proiezione che alla volontà interiore riesce soltanto in casi rari e straordinari, con questo proiettare davanti agli occhi della persona sveglia l'immagine vista soltanto da lui, confrontiamo ora l'opera di Shakespeare per spiegarcelo come visionario ed evocato-

<sup>83</sup> In tedesco il termine è *Depotenzierung* («depotenziamento»), lo stesso usato varie volte in un contesto analogo da Nietzsche.

re di spiriti, il quale sa mettere davanti agli occhi svegli, suoi e nostri, le figure degli uomini di tutti i tempi cosí che pare essi vivano realmente davanti a noi.

Tosto che ci impadroniamo di questa analogia con tutte le sue conseguenze, possiamo dire che Beethoven, già confrontato col sonnambulo chiaroveggente, è l'operante fondamento dello Shakespeare visionario: ciò che produce le melodie di Beethoven proietta anche le figure degli spetttri shakespeariani [...].

16. E. Hanslick, «*Del bello musicale*»<sup>84</sup>.

(cap. v: *La ricezione della musica di tipo estetico contrapposta a quella di tipo patologico*). Non c'è niente che abbia ostacolato lo sviluppo scientifico dell'estetica musicale tanto quanto il valore eccessivo attribuito agli effetti della musica sui sentimenti. Quanto piú tali effetti erano evidenti, tanto piú venivano esaltati come araldi del bello musicale. Abbiamo visto al contrario che proprio nelle impressioni piú travolgenti della musica, nell'ascoltatore si mescola una piú forte componente di eccitazione fisica. Da parte della musica questa energica capacità di penetrare nel sistema nervoso non risiede tanto nella sua dimensione artistica, che certo è di natura spirituale e si rivolge allo spirito, quanto piuttosto nella sua parte materiale, con cui la natura ha una congenita e insondabile affinità elettiva fisiologica. L'elementare della musica, il suono e il movimento, sono ciò che riduce gli inermi sentimenti di cosí tanti amici della musica in catene, che essi cosí volentieri fanno cigolare. Lungi da noi voler sminuire i diritti del sentimento nella musica. Solo che questo sentimento, che effettivamente si associa con maggiore o minore intensità alla pura intuizione, può valere artisticamente, solo là dove rimanga consapevole della sua origine estetica, ossia la gioia per una sola bellezza, e proprio per quella determinata bellezza.

Se manca una tale consapevolezza, viene meno la libera intuizione del bello artistico determinato, e se l'animo si sente prigioniero unicamente della potenza naturale dei suoni, allora l'arte può tanto meno attribuire a sé medesima una simile impressione, quanto maggiore è la forza con cui essa si pre-

<sup>84</sup> E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, Rudolf Weigel, Leipzig 1854 [BN ed. 1865].

senta. Il numero di quanti ascoltano o realmente sentono la musica in tal modo, è molto considerevole. Lasciando agire su di sé con passiva ricettività l'elementare della musica, costoro vengono a trovarsi in uno stato di vaga eccitazione sensualmente sovrasensibile, definita unicamente dal carattere generalissimo del brano musicale. Il loro comportamento nei confronti della musica non è intuitivo, bensì patologico; un continuo stato crepuscolare, un sentire, un fanatico entusiasmarisi, un trepido rimaner sospesi nel nulla risonante [...] Esattamente all'opposto si comporterà l'ascoltatore musicale. La forma artistica peculiare di una composizione, ciò che, in mezzo a una dozzina di altre simili quanto all'effetto, imprime su di essa il sigillo dell'opera d'arte autosufficiente, cattura in maniera tanto esclusiva la sua attenzione che egli darà ben poco peso all'espressione del sentimento uguale o diversa. La ricezione isolata di un contenuto emotivo astratto invece della concreta manifestazione artistica è del tutto peculiare di una simile educazione musicale. Solo la violenza di una illuminazione particolare si rivela non di rado analoga, allorché afferra qualcuno in modo tale, che egli non è più in grado di rendere conto a se stesso del paesaggio così illuminato. Una sensazione generale non motivata e perciò stesso tanto più penetrante viene assorbita in blocco<sup>85</sup>.

Appoggiati in dormiveglia sul loro *fauteuil*, quegli entusiasti si lasciano trasportare e cullare dalle vibrazioni sonore invece di considerarle con sguardo vigile. Quando il suono cresce via via d'intensità, decresce, esulta oppure si estingue in un tremito, si sentono trasportati in uno stato sentimentale indeterminato che considerano in tutta innocenza puramente spirituale. Costituiscono il pubblico più «riconoscente», quello più sicuramente adatto a discreditarne la dignità della musica. Al loro udito manca il contrassegno estetico del piacere spirituale; un sigaro raffinato, una prelibatezza piccante, un bagno tiepido offre loro, senza che lo sappiano, lo stesso piacere di una sinfonia. Sia che se ne stiano seduti comodamen-

<sup>85</sup> \* Il duca innamorato nella *Dodicesima notte* di Shakespeare è una personificazione poetica di un tale tipo di ascolto musicale. Egli dice: «If music be the food of love, play on [...] O, it came o'er my ear like the sweet soth, | That breathes upon a bank of violets, | Stealing and giving odor». E più tardi, nell'atto II esclama: «Give me some music [...] | Me thought it did relieve my passion much [...]».

te e senza pensieri, sia che siano rapiti da un folle entusiasmo, il principio è lo stesso: il piacere per l'elementare nella musica. L'epoca moderna del resto ha fatto una magnifica scoperta, che supera di gran lunga quest'arte, per gli ascoltatori che cercano solo il residuo sentimentale della musica senza alcuna attività dello spirito: intendo dire l'etere etilico, il cloroformio. Difatti questi mezzi inducono come per magia un'ebbrezza che attraversa in modo dolcemente sognante l'intero organismo facendolo vibrare – senza la volgarità dell'ubriachezza, che pure ha una sua qualche efficacia musicale.

Le opere musicali rientrano in tale concezione nella serie dei prodotti della natura, il cui godimento ci colma di entusiasmo, ma non può costringerci a pensare, a meditare su di uno spirito consapevolmente creatore. Il dolce profumo di un albero di acacia si lascia aspirare a occhi chiusi, sognando. Le creazioni dello spirito umano lo vietano assolutamente, se non vogliono abbassarsi al livello di stimoli naturali che parlano ai sensi.

In nessun'altra arte ciò è possibile in così alto grado come nella musica, la cui parte sensibile permette quanto meno un piacere privo di spirito. Già lo scorrere via della musica, là dove le opere delle arti permangono, assomiglia in modo problematico all'atto del consumare. Un dipinto, una chiesa, un'opera drammatica non si lasciano sorseggiare, ma un'aria sí. Per questo anche il godimento di qualsiasi altra arte non si presta a un tale servizio supplementare. Le migliori composizioni si possono suonare come musica conviviale e favoriscono la digestione dei fagiani. La musica è la più invadente, ma al tempo stesso la più indulgente delle arti. Si è costretti a udire il più lamentoso organetto appostato davanti alla nostra casa, ma quanto ad ascoltare, nemmeno una sinfonia di Mendelssohn pretende di essere ascoltata. [...]

Il creditore insistente, che si lascia indurre dal tono di voce del proprio debitore a donargli l'intera somma<sup>86</sup>, non subisce una sollecitazione diversa da colui che, mentre riposa, si sente spinto d'improvviso a danzare con entusiasmo dal motivo di un valzer. Il primo è mosso dagli elementi più spirituali, armonia e melodia, il secondo dal ritmo, che si rivolge più ai sensi. Ma nessuno dei due agisce per libera autodetermina-

<sup>86</sup> \* L'episodio è raccontato dal cantante napoletano Palma e da altri (A. BURGH, *Anecdotes on Music*, 1814).

zione, nessuno è sopraffatto da una superiorità spirituale o da una bellezza di tipo etico, bensì agisce in risposta di impellenti sollecitazioni nervose. La musica gli scioglie i piedi o il cuore, esattamente come il vino scioglie la lingua. Simili vittorie rivelano soltanto la debolezza del vinto. Subire affetti privi di scopo, motivazione e contenuto per opera di una forza che non sta in alcun rapporto né con il nostro pensiero, né con la nostra volontà, è indegno dello spirito umano. Quando gli uomini si lasciano trascinare con tale intensità dall'elementare presente in un'arte, fino a perdere il pieno dominio delle loro azioni, questo ci sembra non rendere onore a quest'arte, né tanto meno agli stessi eroi.

La musica non ha affatto questa finalità, solo che l'intensità della sua componente emotiva fa sì che essa venga goduta con questa inclinazione. Questo è il punto da cui derivano le più antiche accuse mosse contro la musica; che essa snervi, renda molli e infiacchisca. Là dove si fa musica per suscitare «affetti indistinti», come nutrimento del «sentire» in sé, allora quel rimprovero è fin troppo vero. Per Beethoven la musica dovrebbe infiammare l'animo dell'uomo. Beninteso: «dovrebbe». Ma non sarà proprio il fuoco, generato e alimentato dalla musica, a ritardare e a ostacolare lo sviluppo dell'uomo guidato dalla forza della volontà e sorretto dall'energia del pensiero?

In ogni caso questa accusa rivolta all'influsso musicale ci sembra più dignitosa che non la sua lode esagerata. Così come gli effetti fisici della musica stanno in rapporto proporzionale con la morbosa eccitabilità del sistema nervoso che viene loro incontro, allo stesso modo l'influsso morale dei suoni aumenta con la mancanza di cultura dello spirito e del carattere. Quanto più flebile l'eco della cultura, tanto maggiori le ripercussioni di un tale potere. Com'è noto la musica esercita il più potente influsso sui selvaggi.

Ciò non fa indietreggiare i nostri etici musicali. Costoro iniziano, quasi preluendo, preferibilmente con numerosi esempi, su come «addirittura gli animali» si pieghino alla potenza dei suoni. È vero, il richiamo della tromba riempie di coraggio e di sete di combattimento il cavallo, il violino eccita l'orso a cimentarsi nella danza, il ragno delicato e il grave elefante si muovono obbedendo ai suoni prediletti. È davvero così onorevole trovarsi in una tale compagnia nel novero degli entusiasti della musica?

[...] Non vi è alcun dubbio, che presso i popoli antichi la musica agisse con ben maggiore immediatezza che non ai giorni nostri; poiché l'umanità proprio nelle fasi primitive della sua cultura è molto più affine all'elementare e in suo potere che non nei periodi più tardi, allorché affermano il loro diritto coscienza e autodeterminazione. La condizione della musica propria dell'antichità greca venne soccorrevolmente incontro a questa naturale ricettività. Non era arte come la intendiamo noi oggi. Suono e ritmo agivano autonomamente, quasi isolati l'uno dall'altro e, facendosi avanti con la loro povertà di mezzi, sostituivano le ricche forme piene di spiritualità della musica attuale. Tutto quanto è noto della musica di quei tempi, ci induce a dedurre con certezza una musica che parlava unicamente ai sensi ma in compenso raffinata nell'effetto, sia pure con questa limitazione. Nell'antichità classica non esisteva la musica nel moderno significato artistico, altrimenti nello sviluppo successivo non sarebbe andata perduta, proprio come non sono andate perdute la poesia, la scultura e l'architettura classica. La predilezione dei Greci per lo studio approfondito dei rapporti sonori, da loro indagati con esagerata sottigliezza, esula dai limiti del presente studio.

## Indice dei nomi e dei personaggi

- Abammone, 262 n.  
 Achille, 44, 58, 140.  
 Adamo, 172.  
 Adimanto, 237.  
 Admeto, 85, 86 n.  
 Adorno, Theodor Wiesengrund, LXXVII n.  
 Adrasto, xxxiii, 84 n, 240 e n, 249.  
 Agamennone, 53 n, 241.  
 Agatone, 136.  
 Agesicora, 82 n.  
 Agido, 82 n.  
 Alcesti, 85, 86 n.  
 Alcibiade, 126, 130 n.  
 Alcmane, 82 n.  
 Alfieri, Vittorio Amedeo, LXXIX n.  
 Ambros, August Wilhelm, 150 n.  
 Amleto, 74 n, 75 e n, 76, 158.  
 Anassagora, 122 e n, 125 n, 126 n.  
 Anassimandro, XLIX, 101 n, 185 n.  
 Anebo, 262 n.  
 Anfione, 176.  
 Anquetil Duperron, Abraham Hyacinthe, 166 n.  
 Antigene, 237 e n.  
 Antigone, 53 e n, 89 n.  
 Antiope, 176 n.  
 Apollino, *vedi* Apollo.  
 Apollo, xxv, xxviii, xxx, xxxvi, xxxviii, xxxix n, xli, xlvi, xlvii, l, 4 n, 23 n, 24, 27 e n, 28 e n, 29, 36 e n, 37 e n, 38 n, 40, 43 n, 47, 49, 50 e n, 51 e n, 52 n, 55 n, 57, 64 n, 82, 88 n, 96, 97, 99, 104, 116 e n, 137, 141 n, 148, 155, 194, 195 n, 201, 204, 220, 224 n, 227, 228, 239, 242, 252.  
 Apuleio, Lucio, 163 n.  
 Archiloco, xlv, lxi, 54 n, 55 e n, 57 e n, 59, 63 e n, 65.  
 Arione di Metimna, 238 e n, 240, 241.  
 Aristide, 237.  
 Aristofane, xxviii, xliv n, liv n, 107 e n, 108, 109 n, 113 n, 125 e n, 126 e n, 127 n, 161, 256 e n, 259 n.  
 Aristone d'Argo, 237.  
 Aristosseno, 231.  
 Aristotele, xxxiv, xxxv, 35 n, 42 n, 65 e n, 69 e n, 70, 89 n, 119 n, 120 n, 122 n, 136 e n, 150 n, 207, 208, 231, 237, 238 e n, 249, 259 n, 260 e n, 261-65.  
 Arnim, Achim von, 64 n.  
 Artemide, 138 n.  
 Artemidoro di Daldi, 35 n.  
 Atena, 40 n; *vedi anche* Minerva.  
 Ateneo di Naucrati, xliii n, lv, 30 n, 69 n, 122 n, 160 n, 232 n.  
 Atlante, xxxvi, 97, 195 n.  
 Atridi, 42.  
 Auerbach, Berthold, 73 n.  
 Avenarius, Richard, xxii.  
 Baccante/baccanti, xlvii n, 80 e n, 131 n, 138 n.  
 Bacchilide, 237 n.  
 Bacco (Bacco Bromio), 31 n, 38 n, 131 n, 235 e n, 236, 239 n, 247, 248 e n, 266; *vedi anche* Dioniso.  
 Bach, Johann Sebastian, lxxviii, 184 e n, 190 n.  
 Bachofen, Johann Jakob, xlvii n, lxxvii n, 27 n, 30 n, 31 n, 51 n, 53 n, 194 n.  
 Bacone, Francesco (Francis Bacon), 99 n.  
 Baioni, Giuliano, xlvi n, 92 n.  
 Barbera, Sandro, ix n, xi n, lix n, lxxviii n, lxx n, 25 n, 166 n, 213 n.

- Bardi di Vernio, Giovanni, LXXI, LXXII, 174 n, 178 n.  
 Barthez, Paul-Joseph, 255 n.  
 Bäumler, Alfred, LXXXVI e n.  
 Beethoven, Ludwig van, XLVII, LVI n, LXVIII, LXX, LXXI, LXXVI, LXXXIII, 22 e n, 31, 32 n, 65, 66 n, 81 n, 129 n, 148 n, 154 n, 162 n, 182 n, 183 n, 184 e n, 186 n, 190 n, 198 n, 204 n, 207 n, 211, 219 n, 273, 276.  
 Behler, Ernst, xxx n, 28 n.  
 Benn, Gottfried, LXXXV, LXXXVI.  
 Benne, Christian, XII n, XVII n, LVII n, LXXX n.  
 Bergk, Theodor, 237 n.  
 Berlioz, Hector, 162 n, 182 n.  
 Bernhardt, Gottfried, 236 n, 239.  
 Bernays, Jacob, XXIX, XXXIV e n, XXXV-XXXVIII, 83 n, 144 n, 195 n, 207 n, 259 e n, 260 n, 262 n, 265, 267.  
 Bloch, Ernst, LXXXV e n.  
 Böck, August, 248 n.  
 Bourget, Paul, XXIII n.  
 Borghese, Lucia, VII n.  
 Bornmann, Fritz, LXXXVII, 30 n.  
 Borsche, Tilman, XXXII n.  
 Borso, Dario, VII n.  
 Bourget, Paul, 17 n.  
 Brahm, Johannes, 66 n.  
 Brecht, Bertolt, 120 n.  
 Brentano, Clemens, 64 n.  
 Brobjer, Thomas H., XXV n, XXXII n.  
 Brocker, Hermann, LXV.  
 Brunilde, 225.  
 Bülow, Cosima von, *vedi* Wagner, Cosima Francesca Gaetana (*nata* Liszt).  
 Bülow, Hans von, LXVI.  
 Burckhardt, Carl Jacob, IX n, XII e n, XIII e n, XVI e n, XXX, LI e n, 49 n, 217 n, 242 n.  
 Burgh, Allatson, 275 n.  
 Butler, Samuel, 259 n.  
 Byron, George Gordon Noel, lord, XXI n.  
 Caccini, Giulio, LXXII, 178 n.  
 Cadmo, 115.  
 Calonda, 55 n.  
 Camaleonte, 258 n.  
 Campioni, Giuliano, IX n, LXVIII n, LXX n, LXXI n, LXXXVII, 25 n, 45 n.  
 Capella, Marziano Minneio Felice, 233 n.  
 Carpitella, Mario, XXV n, LXXXVII, 30 n.  
 Cartesio (René Descartes), 121 e n.  
 Cases, Cesare, LXXXIII n.  
 Cassandra, 53 e n.  
 Castorp, Giovanni, LXXXIV.  
 Catullo, Caio Valerio, 91 n.  
 Centauro, x.  
 Cherilo, 240.  
 Cherofonte, 126 n.  
 Chiarini, Paolo, XXXIX n, LXXXVIII.  
 Chladni, Ernst, LXIX n.  
 Ciclope, 131, 140 n.  
 Clarisse, LXXXIII.  
 Claudio, XVI n.  
 Clemente Alessandrino, XLVIII, XLIX, 99 n, 247 n.  
 Clistene, tiranno di Sicione (ca. 600-570 a.C.), 249.  
 Cliternestra, 256.  
 Colli, Giorgio, VIII n, XIV n, LXXXVII, LXXXVIII.  
 Colli Staude, Chiara, LXXXVII.  
 Cometa, Michele, 134 n.  
 Como, 239 n.  
 Conte, Gian Biagio, VII n.  
 Core, 247; *vedi anche* Persefone.  
 Corssen Paul Wilhelm, XXXI.  
 Costantino I (Flavio Valerio Costantino), *detto* il Grande, imperatore romano (306-37), 109 n.  
 Cozzi, Alfio, LXXXVIII.  
 Cratino, 259 n.  
 Crescenzi, Luca, XXXII n, XXXVII n.  
 Creuzer, Friedrich, XXIX, XLVIII, XLIX e n, LXXVII n, 99 n, 100 n.  
 Cristo, *vedi* Gesù Cristo.  
 Curtius, Ernst Robert, 243 e n.  
 D'Annunzio, Gabriele, LXXXIII.  
 Dante Alighieri, 26 n, 180 e n.  
 Darwin, Charles Robert, 77 n.  
 Demetra, 24 n, 100 n, 247.  
 Democrito, 150 n.  
 Demodoco, 245.  
 Deussen, Paul, IX, XV n, XXVII, XXXIV, LXV.  
 Diderot, Denis, 120 n.

- Diels, Hermann, XLIX n.  
 Di Giovanni, Piero, LXXXVII, 123 n.  
 Diodoro Siculo, 100 n.  
 Diogene di Sinope, 134 n.  
 Diogene Laerzio, XXXI n, XXXII n, LIII n, 69 n, 122 n, 125 n, 127 n, 132 n.  
 Dione Crisostomo, 54 n.  
 Dionigi di Alicarnasso, 52 n, 238.  
 Dionisio I, *detto* il Vecchio, tiranno di Siracusa (405-367 a.C.), 238 n.  
 Dioniso (Dioniso Iacco, Dioniso Zagreo), XXV, XXVI, XXX e n, XXXIII, XXXVI, XLIII n, XLVII, XLVIII e n, XLIX n, L, LIII, LX, LXI, LXXVII, LXXXII, LXXXIV, LXXXV, 4 n, 6 n, 8 e n, 12, 15, 17 n, 23 n, 24, 28 n, 31 e n, 36, 39, 41, 42 n, 51, 57 e n, 76, 79, 80 n, 81, 83, 84 e n, 85, 86, 88 n, 96 n, 97, 98, 99 e n, 100 e n, 102 n, 104, 107 n, 114 n, 115 e n, 116 e n, 124 e n, 128, 131 n, 148, 185, 194 n, 204, 216, 220, 228, 235 e n, 236, 237, 239, 240 e n, 241, 242, 244, 245, 248 e n, 249, 258 e n, 259, 265-67; *vedi anche* Bacco.  
 D'Orlo, Paolo, XVIII n, LXXXVII, 123 n.  
 Diotima, 191 n.  
 Donadio, Francesco, XXXVI n.  
 Doni, Anton Francesco, LXXXIII n, 178 n.  
 Dostoevskij, Fëdor Mihajlovič, 5 n.  
 Dürer, Albrecht, 190 e n.  
 Eckermann, Johann Peter, 168 e n, 172 n.  
 Edipo, 42, 50, 89 n, 90, 91 e n, 98, 139 n, 233, 254.  
 Eger, Manfred, 209 n.  
 Elena, XV, 18, 41 e n, 150 n, 155 n, 167 n, 171, 265.  
 Elettra, XLIII, 254 e n.  
 Eliano, Claudio, 126 n.  
 Emerson, Ralph Waldo, 94 n.  
 Emilio, 44, 45.  
 Empedocle, 100 n, 105 n, 110 n.  
 Engelmann, Wilhelm, XXIX.  
 Epicuro, 11 e n.  
 Epigene di Sicione, 240, 258 n.  
 Eracle, 21 n, 24 n, 86 n, 92 n, 103, 183 e n, 254.  
 Eraclito di Efeso, 12, 62 n, 110, 131 n, 185, 212 n, 224 e n.  
 Erda, 93 n.  
 Erigone, 240.  
 Erinni, 51 n; *vedi anche* Eumenidi.  
 Ermes, 256 n.  
 Erodoto, XXXIII, 84 n, 98 n, 135 n, 238 n, 240, 249.  
 Eros, 130 n.  
 Erythraeus, Ianus Vinicius (Gian Vittorio Rossi), LXXII n.  
 Eschenbach, Wolfram von, 85 n.  
 Eschilo, XXV, XXVI, XXXVIII, XLI, XLIII e n, L, LV e n, LVI n, LXI, LXVII, 27 n, 53 n, 66 n, 70, 71 n, 91 n, 92, 93 e n, 94 n, 97, 101 e n, 102 n, 107 n, 108, 111, 113 e n, 115 n, 120, 122 e n, 123, 127, 128, 135, 136 n, 158 n, 228, 231, 232, 239 n, 240-42, 254, 256 n, 257 e n, 259 e n.  
 Esculapio, 261.  
 Esiodo, XX, 44 n, 52 n.  
 Esopo, 131 n, 132 n, 137.  
 Eumenidi, XXXVIII; *vedi anche* Erinni.  
 Euripide, XXIV n, XXV, XXVII, XXX, XXXIII, XXXIX, XLVII e n, LIII e n, LIV e n, LV e n, LXXVII, 32 n, 57, 86 n, 89 n, 92 n, 98, 103, 106 e n, 107 e n, 108 e n, 109 e n, 110, 111, 112 e n, 113 n, 114 e n, 115 n, 116 e n, 117 e n, 118, 119 e n, 120 e n, 121 e n, 122 e n, 123, 124 n, 125 e n, 126 e n, 131 n, 135, 136 e n, 138 n, 161, 162, 163 e n, 231 e n, 232, 236, 253, 256, 257 n.  
 Fadini, Umberto, LXXXVIII.  
 Fafrner, 171 n.  
 Fagioli, Ettore, LXXXVIII.  
 Faust, XIV, XV e n, 18, 41 n, 97 n, 167 e n, 171, 270.  
 Federico I Hohenstaufen, *detto* il Barbarossa, re di Germania (1152), re d'Italia (1155), imperatore del Sacro Romano Impero (1155-90), 225 n.  
 Fedra, 119 n.  
 Fedro, 130 n.  
 Fercede di Siro, XLVIII n.  
 Feuerbach, Anselm, XXXVII n.

- Feuerbach, Henriette (*nata* Heydenreich), xxxvii.  
 Feuerbach, Joseph Anselm, xxxvii, xxxviii n, xxxix e n, xl-xlii, xliii e n, xliv, 35 n, 56 n, 63 n, 73 n, 120 n, 158 n, 196 n, 200 n, 250 e n, 251 n.  
 Feuerbach, Ludwig, lxvii n, 40 n, 213 n.  
 Fichte, Johann Gottlieb, xxxi, 58 n.  
 Ficino, Marsilio, 262 n.  
 Fidia, xliii, 128, 254.  
 Filemone, 106, 107.  
 Filosseno di Citera, 160 n, 238 e n.  
 Filostrato, Flavio, *detto* l'Ateniese, 256 n.  
 Filottete, xli, 254.  
 Flaubert, Gustave, xxiii e n, 17 n.  
 Frank, Manfred, xxx n.  
 Frauenstädt, Julius, lix n.  
 Freud, Martha (*nata* Bernays), xxxiv n.  
 Freud, Sigmund, xxxiv e n.  
 Freytag, Gustav, 73 n.  
 Frinico, 240.  
 Fritsch, Ernst Wilhelm, vii e n, lxxxvii, 3 n.  
 Fronterotta, Francesco, lxxxvii, 123 n.  
 Furia/furie, xxxviii, xliii, 259.  
 Galatea, 239.  
 Galilei, Vincenzo, 176 n.  
 Gellert, Christian Fürchtegott, 132 e n.  
 Gellio, Aulo, 254.  
 Genelli, Bonaventura, 31 n, 255 n.  
 Gentili, Carlo, xxxv n, xxxvii n, lxxx n, lxxxv n, 259 n, 264 n.  
 George, Stefan, lxxxii, lxxxiii, lxxxv, 8 n.  
 Gerratana, Federico, ix n, xxxii n, lvi n, lxiv n, lxxxvii, 38 n, 45 n.  
 Gersdorff, Carl von, xii n, xviii, xix e n, xx, lxii, lxiv, lxxv, lxxvi, 21 n, 170 n, 193 n.  
 Gervinus, Georg Gottfried, 197, 209 e n.  
 Gesù Cristo, lxxxiv, 49 n, 94 n.  
 Gherardini, Giovanni, lxxxix.  
 Giamblico di Calcide, 242, 262 e n.  
 Giametta, Sossio, lxxxviii.  
 Gilman, Sander L., 207 n.  
 Giovanni evangelista, santo, xv n, 130 n.  
 Giove, 36 n, 207 n; *vedi anche* Iupiter, Zeus.  
 Giugurta, re della Numidia, 257 n.  
 Giulia, xvi n.  
 Gluck, Christoph Willibald, 184 n.  
 Gobineau, Joseph-Arthur, de, 94 n.  
 Gödde, Günter, xxxiv n, xxxvi n, lvi n.  
 Goethe, Johann Wolfgang von, ix, xv n, xix, xliii n, xliv n, li, lxxxiii e n, lxxxvi, 4 n, 18 n, 23 n, 28 n, 31 n, 36 n, 41 n, 43 n, 56 n, 58 n, 64 n, 73, 86 n, 92 e n, 93 n, 94 n, 96 n, 97 n, 109 n, 116 n, 117 e n, 128 n, 148 n, 158 n, 168 e n, 171 n, 172 n, 186 n, 187 e n, 189 e n, 191 n, 200 n, 208 e n, 260 n.  
 Gorgone, 36 n; *vedi anche* Medusa.  
 Gottsched, Johann Christoph, 35 n, 119 n.  
 Gozzi, Gasparo, lxxxiii.  
 Granier, Raimund, 44 n.  
 Grazie, 237.  
 Grilli, Alessandro, liv n.  
 Grothe, George, 130 n.  
 Gründer, Karlfried, xxxiv n.  
 Guerrieri Gonzaga, Emma, 18 n.  
 Guglielmo I (Guglielmo Federico Ludovico), imperatore tedesco (1871-88), re di Prussia (1861-1888), 16 n.  
 Gurnemanz, 85 n.  
 Hanslick, Eduard, 66 n, 149 n, 150 n, 183 n, 184 n, 209 n, 221 n, 234 n, 271 n, 273 e n.  
 Hans il sognatore, 76 e n.  
 Hansson, Ola, lxxxii e n.  
 Hartmann, Eduard von, li n, lv, lxiv n, lxxxii e n, 38 n, 75 n, 245 n.  
 Hartung, Johann Adam, 237 n.  
 Hauptmann, Gerhart, lxxxii.  
 Haydn, Franz Joseph, 66 n, 162 n, 184 n.  
 Hebbel, Friedrich, 25 n.  
 Hecker, Justus Friedrich Karl, 30 n.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, xlix n, lvi n, lxxxviii e n, 23 n, 57 n, 69 n.  
 Heine, Christian Johann Heinrich, lxix n, 14 n, 189 n, 225 n, 225 n.

- Hennemann Barale, Ingrid, xxx n.  
 Herder, Johann Gottfried, xxx, xlvi e n, lix, 25 n, 35 n, 231 n.  
 Hermann, Gottfried, lxxxvii.  
 Hiempsal, 257 n.  
 Hillebrand, Bruno, lxxxiii n.  
 Hofmannstahl, Hugo von, lxxxiii.  
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich, xi n, xxx n, xlii n, 42 n, 100 n, 115 n, 191 n.  
 Horkheimer, Max, lxxxvii n.  
 Humboldt, Wilhelm von, xxix n.  
 Icario, 240.  
 Ieranò, Giorgio, 237 n.  
 Ifigenia, 138 n, 189 e n.  
 Ione di Efeso, 117 n.  
 Ippolito, 256.  
 Ipponico, 237.  
 Iside, 141 n.  
 Isotta, 200, 201.  
 Iupiter, 253; *vedi anche* Giove, Zeus.  
 Jacobi, Friedrich Heinrich, 89 n, 92 n.  
 Jahn, Otto, xxxi, lxxvi, lxxvii, 185 e n.  
 Jean Paul, *pseudonimo* di Johann Paul Friedrich Richter, lix, 25 n, 35 n.  
 Jesi, Furio, lxxvii n.  
 Josquin (Josquin Lebloitte, *detto* Josquin des Prés), 173 n.  
 Jung, Carl Gustav, lxxxv.  
 Kant, Immanuel, lviii, lxii, lxiii, 15, 23 n, 81 n, 98 n, 134 n, 144 n, 170 e n, 185.  
 Kern, Otto, 100 n.  
 Klages, Ludwig, lxxxv.  
 Klein, Julius Leopold, xlix e n, 70 n, 99 n.  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, xxxi, 119 n.  
 Kranz, Walther, xlix n.  
 Krug, Gustav, lxiv-lxvi, lxxxii n, 225 n.  
 Krummel, Richard Frank, lxxxii n.  
 Kurvenal, 196 n, 200.  
 Lachmann, Carl, lxxvii.  
 Lacoue-Labarthe, Philippe, lxxxviii.  
 Lamie, 171.  
 Landfester, Manfred, lxxxviii.  
 Lange, Friedrich Albert, lvii e n, lxii e n, lxiii, 77 n, 167 n, 170 n.  
 Lassalle, Ferdinand, xlix n.  
 Launay, Marc Buhot de, lxxxviii.  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 201 n, 227 n.  
 Leopardi, Giacomo, ix, 5 n, 189 n.  
 Lessing, Gotthold Ephraim, xi, xxxiv, xxxix n, lxxx, 69 n, 92 n, 112 e n, 119 n, 120 n, 121 n, 141 e n, 143 n, 187 n, 207 n, 259 n.  
 Licambe, 57 e n.  
 Licurgo, re degli Edoni, 124 e n.  
 Linceo, 140 e n.  
 Lindner, Ernst Otto, lxxii n, lxxxiii n, 178 n.  
 Liszt, Franz, lxii n.  
 Lobeck, Christian August, xlvi n, 242 e n.  
 Lohner, Edgar, lxxxix.  
 Löwith, Karl, 43 n.  
 Lucano, Marco Anneo, 255 n.  
 Luciano di Samosata, 103 n, 255 n.  
 Lucrezio Caro, Tito, 24.  
 Luini, Bernardino, 130 n.  
 Lutero, Martin (Martin Luther), 215 e n, 219.  
 Mach, Ernst, xxii.  
 Mac-Mahon, Marie Edmé Patrice Maurice, duca di Magenta e Maresciallo di Francia, 3 n.  
 Maeterlinck, Maurice Polydore Marie Bernard, lxxxiv.  
 Maia, 29 n, 170.  
 Malco (Porfirio), 262 n.  
 Mangini, Marzio, lxxxviii.  
 Mann, Heinrich, lxxxvi.  
 Mann, Thomas, lxxxiii, lxxxiii n, lxxxiv, lxxxvi, 42 n, 186 n.  
 Maragliano, Giorgio, xlvi n.  
 Margherita, 74 n.  
 Maria Maddalena (o di Magdala), lxxxiv.  
 Mariette, Auguste, 82 n.  
 Marsia, 65 n.  
 Mastromarco, Giuseppe, 258 n.  
 Mayer, Hans, lxii n.  
 Mazzini, Giuseppe, 18 n.

- Medea, 240.  
 Medusa, 36, 43 n, 156 n; *vedi anche* Gorgone.  
 Mefistofele, xv, 171.  
 Meingast, LXXXV.  
 Meister, Richard, xvi n, 160 n.  
 Meleagro, 240.  
 Meleagro di Gadara, 134 n.  
 Melpomene, XLIII, 258.  
 Memnone, 91 n.  
 Menade/menadi, XLIII, XLVIII n, LXXXIV, 8, 57, 124, 138 n.  
 Menandro, 107, 195 n.  
 Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix, 162 n, 182 n, 275.  
 Menippo di Gadara, 134 n.  
 Meysenbug, Malwida von, 207 n.  
 Mida, 41, 241.  
 Mila, Massimo, 223 n.  
 Müller, Norbert, LXXXVII, 35 n.  
 Milton, John, 119 n.  
 Minnermo, 44 n.  
 Minerva, XLIII, 150 n, 254; *vedi anche* Atena.  
 Moira, 42, 93.  
 Mommsen, Theodor, LXXVI.  
 Montaigne, Michel Eyquem de, LXXXIX n.  
 Monteverdi, Claudio, 178 n.  
 Montinari, Mazzino, VII n, XII n, XIII n, XIV n, XVII n, XXIV n, XXVIII, XXIX, XXX n, LIII e n, LXIII e n, LXXXVI n, LXXXVII.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus (Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus) 129 n, 184 n, 232.  
 Müller, Karl Otfried, XXIX, XXXII, XXXIII e n, XLIX e n, 27, 38 n, 51 n, 52 n, 84 n, 99 n, 100 n, 231 n, 246, 250.  
 Müller, Max, 143 n.  
 Müller-Lauter, Wolfgang, LXXXVII.  
 Muschacke, Hermann, XXXII n.  
 Muse, 28 n, 31 n, 51, 55 e n, 137, 242, 261.  
 Musil, Robert, LXXXIII, LXXXV, 33 n.  
 Nachbaur, Franz (Ignaz), 243 e n.  
 Nägelsbach, Carl Friedrich, 40 n.  
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi (dicembre 1804 - 14 aprile 1814, 20 marzo - 22 giu-  
 gno 1815), re d'Italia (1805-14) 4 n, 168.  
 Nauck, August, XXXI.  
 Nausicaa, 117 e n.  
 Nietzsche, Rosalie, XXXIV n, LXIII.  
 Ninfe, 248.  
 Nonno di Panopoli, XLIX e n, 99 n.  
 Oceanine, 71, 92 n.  
 Odisseo, 107, 245.  
 Ofelia, 41 n, 76.  
 Olimpo, 65 e n, 259, 263.  
 Omero, XX, XXVI, L, 27, 35, 44 n, 45 e n, 46, 54 e n, 55, 63 e n, 65, 81, 86, 128, 133 n, 139, 242, 250.  
 Onata di Egina 24.  
 Onfale, 183.  
 Orazio Flacco, Quinto, X n, XXX n, 57 n, 80 n, 100 n, 122 n, 141 n, 195 n.  
 Oreste, 42, 254, 256.  
 Orfeo, XLVIII n, 64 n, 124 e n, 176.  
 Orsucci, Andrea, VII n, VIII n.  
 Ottmann, Henning, VIII n.  
 Otto, Walter, VIII n.  
 Overbeck, Franz, LXXX, LXXXV, 3 n, 103 n, 109 n, 169 n, 190 n.  
 Paduano, Guido, VII n, LXXI n, 260 n.  
 Paganini, Niccolò, LXIX n.  
 Page, Denys, 237 n.  
 Palanga, Nicola, LXXXVIII.  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 173 e n, 174 e n, 177 n.  
 Palma, Silvestro, 275 n.  
 Pampaloni Fama, Maria Ludovica, LXXXVII.  
 Pan, 78 n, 105, 248.  
 Pannwitz, Rudolf, LXXXI.  
 Parmenide di Elea, 57 n.  
 Parrasio di Efeso, 24.  
 Parsifal, 85 n.  
 Pascal, Blaise, 5 n.  
 Pausania il Periegeta, XXXVIII n, 259 n.  
 Penteo, 115 e n, 124 n, 138 n, 236.  
 Peri, Jacopo, 176 n.  
 Periadro, 238 n.  
 Perioboeto, 266.  
 Pericle, XXII, 9 e n, 128.  
 Persefone, XLVIII n; *vedi anche* Core.

- Pestalozzi, Karl, LXXXVII.  
 Phanes, 100 n.  
 Pieper, Annemarie, LXXXVII.  
 Pigmaliione, XLIII, 259.  
 Pindaro, 52 n, 65, 66 n, 96 n, 128, 239, 240.  
 Pinder, Wilhelm, 40 n.  
 Pitagora di Samo, 110 e n, 131 n, 242 n, 243.  
 Pitone, 43 n.  
 Pizia, 55 n, 128.  
 Platone, LV, LXXIII n, 10 e n, 23 n, 88 n, 98 n, 107 n, 117, 118 n, 119 n, 122 n, 123 e n, 130 e n, 131 e n, 132 e n, 133 e n, 134 e n, 135 n, 137 n, 140 n, 141 n, 144 n, 150 n, 159 n, 160 n, 170 n, 178 n, 182 n, 260 e n, 262 n, 265.  
 Plotino, 28 n.  
 Plutarco, XLIII n, 38 n, 100 n, 105 n, 195 n, 232 n, 237 e n, 239, 248 n, 257 n.  
 Pocar, Ervino, LXXXVIII, 267 n.  
 Polier, Marie Elisabeth de, 166 n.  
 Polifemo, 131 n, 239.  
 Polo, 254 n.  
 Poseidone, 40 n.  
 Prassitele, 266.  
 Pratina di Fliunte, 160 n, 240.  
 Privitera, Giuseppe Aurelio, 238 n.  
 Proclo, 38 n, 237 e n, 238 n, 262 n.  
 Prometeo, XXVIII n, 21 e n, 42, 50, 71, 92 e n, 93 n, 94 e n, 95 n, 96 e n, 97, 98, 101, 102 e n, 139 n, 183 n.  
 Puppò, Mario, LXXXIX.  
 Pütz, Peter, XXVIII n, LXXXIII n, LXXXVIII, 94 n.  
 Quatrèmere de Quincy, Antoine Chrysostome, XXXVIII n.  
 Raffaello Sanzio, LXI, 48, 49 n, 200 n, 204 n, 232.  
 Ranke, Leopold von, XXXI.  
 Rau, Leopold, 21 n, 92 n.  
 Reibnitz, Barbara von, VIII n, XXVII n, XXVIII n, XXXII n, XLVII n, XLIX n, LXXXVIII, 29 n, 30 n, 35 n, 37 n, 39 n, 52 n, 96 n, 100 n, 101 n, 114 n, 119 n, 121 n, 236 n, 237 n.  
 Ribbeck, Otto, LI e n, 244 e n, 245.  
 Riconda, Giuseppe, LXXXVIII.  
 Ries, Wiebrecht, LXXXVIII.  
 Rilke, Rainer Maria, LXXXIII, LXXXIV e n.  
 Ritschl, Friedrich Wilhelm, VIII, XI, XII e n, XIII, XX n, XXX-XXXIV, LI e n, LVI, LXXIV, LXXV e n, LXXXVI e n, LXXXVII, 38 n, 65 n, 243, 244 n.  
 Ritschl, Sophie, LI e n, 243.  
 Rohde, Erwin, X, XII e n, XIII, XIV e n, XV, XVI, XVII e n, XVIII, XXII n, XXVII, XXIX, XXXV, XXXVII n, I, LI e n, LII e n, LXV, LXVI n, LXXV, LXXVI, LXXXVIII e n, LXXXIX e n, LXXX, 4 n, 12, 22 n, 27 n, 31 n, 45 n, 78 n, 88 n, 97 n, 145 n, 172 n, 193 n, 194 n, 211 n, 242 e n, 243, 244 e n, 245 n, 246.  
 Romagnoli, Sergio, LXXXVIII.  
 Romundt, Heinrich, XXV, LI, LXXX, 243, 244 n.  
 Rousseau, Jean-Jacques, LXXI, 44 e n, 177 n, 179 n.  
 Ruta, Enrico, LXXXVIII.  
 Sachs, Hans, 24, 219 n.  
 Sallustio Crispo, Caio, 257 n.  
 Santangelo, Antonino, XLIV n.  
 Sassi, Maria Michela, 130 n.  
 Satiro/satiri, XXVI, XXXII, LXXXV, 10, 36, 73, 74, 76, 77, 78 e n, 79, 80, 83-85, 108, 238 e n, 239, 240 e n, 241, 248, 249.  
 Savi-Lopez, Paolo, 149 n.  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, XLIX n, 207 n.  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von, XXX, XLIII n, XLIV n, LXVIII n, LXXXI, 7 n, 14 n, 23 n, 25 n, 32 n, 33 n, 44, 56 e n, 58 n, 72 e n, 73, 78, 117 n, 141 n, 176 n, 180 e n, 187 e n, 189, 207 n, 208 n, 210 e n, 246.  
 Schlegel, Johann Elias, XXXI.  
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von, XXIX, XXX e n, LIV e n, 28 n, 70 n, 134 n, 166 n.  
 Schlegel, Wilhelm August von, XII n, XXIX, XXX e n, XXXIX n, LIV e n, LXXXIX, 69 n, 70 e n, 71, 75 n, 80, 90 n, 106 n, 112 n, 119 n, 123 n, 163 n, 231 n.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 25 n.  
 Schmidt, Gerhart, 129 n.  
 Schmidt, Johann Hermann Heinrich, 240 e n.  
 Schmidt, Julian, 73 n.  
 Schopenhauer, Arthur, XII n, XVII, XVIII, XXI, XXV, XXVIII n, XLV e n, XLVI e n, XLIX e n, LII, LVI n, LVII, LVIII e n, LIX e n, LX n, LXII e n, LXIII e n, LXIV, LXVIII, LXIX n, LXX, LXXVII, LXXVIII e n, LXXXI, LXXXIII n, LXXXVIII, 5 n, 12 e n, 15 e n, 21 n, 23 n, 25 n, 26 e n, 27 n, 28 e n, 29 e n, 35 n, 41 n, 46 n, 47 n, 48 n, 55 n, 59, 60 e n, 61 n, 66 n, 68 n, 73 n, 74 n, 75 n, 77 n, 81 n, 90 n, 91 n, 94 n, 98 n, 101 n, 109 n, 118 n, 121 n, 134 n, 141 n, 144 n, 147 n, 149 e n, 151, 152 n, 153, 154 n, 156 n, 157 n, 162 n, 163 n, 166 n, 170 e n, 185, 189 n, 190 n, 191, 196 n, 205 n, 211 n, 223 n, 244 n, 268 e n, 269, 272.  
 Schubert, Gotthilf Heinrich von, 25 n.  
 Schuler, Alfred, LXXXV.  
 Seneca, Lucio Anneo, *detto* il Giovane, 264.  
 Serpa, Franco, XVII n, XXXV n, LXXVII n, LXXIX n, LXXXVIII, 8 n, 119 n, 191 n.  
 Sesto Empirico, 122 n.  
 Seydlitz, Friedrich Wilhelm von, 15 n, 225 n.  
 Sfinge, 50, 90, 91, 139 n.  
 Shakespeare, William, 31 n, 35 e n, 41 n, 119 n, 157 n, 158 e n, 179 n, 209 e n, 211, 231 n, 272, 273, 274 n.  
 Sigfrido (Siegfried), 5 n, 85 n, 218 n, 225 n.  
 Sileno/sileni, XLVII, LX, 41 e n, 42 n, 44, 49, 51, 76, 78 n, 134 n.  
 Silk, Michael S., XVII n, XXX n, LXXX n.  
 Simon, Anita, LIV n.  
 Simonide di Ceo, 237 e n.  
 Snell, Bruno, VIII n, LIV n.  
 Socrate, XVII n, XXIV n, XXV, XXVII, XXVIII, LII, LIII e n, LIV, LV e n, LXXVII, 6, 116 e n, 123, 124 e n, 125 e n, 126 e n, 127 n, 128 e n,

129 e n, 130 e n, 131 e n, 132 e n, 133-37, 138 e n, 139 e n, 140, 142-45, 148, 161, 167, 168 e n, 182 n, 244.  
 Sodano, Angelo Raffaele, 262 n.  
 Sofocle, XXIV-XXVI, XXXII, XLI, XLIII, LII e n, LV e n, LVI n, LXVII, 40 n, 42 n, 70, 72 n, 89 e n, 90 n, 91 n, 93, 103 n, 110, 111, 113, 114 n, 120, 121 e n, 122 e n, 127, 133, 136 e n, 158 n, 160, 162, 163 e n, 231 e n, 232, 236 e n, 244 n, 254, 257 e n.  
 Sommer, Andreas Urs, 109 n, 169 n.  
 Spengler, Oswald, LXXXVI.  
 Steinhart, Carl, XXXI.  
 Stern, Joseph Peter, XVII n, XXX n, LXXX n.  
 Sterne, Laurence, 16 n.  
 Strabone, 30 n.  
 Strutone, 237.  
 Stüvern, Johann Wilhelm, 257 n.  
 Tasso, Torquato, 271.  
 Teleste, 160 n.  
 Temistio, 69 n, 240.  
 Temistocle, 100 n.  
 Teognide, XXXI n.  
 Terpandro, 64 e n.  
 Tespi, 240.  
 Teti, 95 n.  
 Tiberio Giulio Cesare Augusto, imperatore romano (14-37), XV n, 105 e n.  
 Tieck, Johann Ludwig, LIX n, 189 n.  
 Timomaco di Bisanzio, 257.  
 Timoteo di Mileto, 160 n.  
 Tiresia, 91 n, 115, 206 n.  
 Titano/titani, XLVIII e n, LX, 45, 50, 96 n, 99 e n, 101 e n, 102 n, 195, 266.  
 Toante, 138 n.  
 Tolomei, dinastia, LXXV n.  
 Torchi, Luigi, LXXXVII.  
 Totaro, Piero, 258 n.  
 Trakl, Georg, LXXXIII, LXXXIV.  
 Trasillo di Alessandria, XV n.  
 Trifonio, XVIII.  
 Tristano, 78 n, 196 n, 199-201.  
 Tucidide, XXII, 9 e n, 135 n.  
 Turgenev, Ivan Sergeevič, 17 n.

Ugolini, Gherardo, XXIV n, XXVI n, LXXXVII, LXXXVIII, 233 n, 238 n.  
 Uhland, Ludwig, 30 n.  
 Usener, Hermann Carl, XXXV e n.  
 Valla, Giorgio, 259 n.  
 Varrone, Marco Terenzio, *detto* il Reatino, 134 n.  
 Vasoli, Cesare, LXII n.  
 Vattimo, Gianteresio, *detto* Gianni, LXXXVIII.  
 Venturelli, Aldo, XXXII n, LXVIII n.  
 Venuti, Roberto, LXXXVIII.  
 Vigliani, Ada, LXXXVIII, 149 n.  
 Vigny, Alfred Victor de, 5 n.  
 Virgilio Marone, Publio, 180 e n.  
 Vischer, Friedrich Theodor von, 57 n.  
 Vischer-Bilfinger, Wilhelm, IX n, XX e n.  
 Visconti, Ennio Quirino, XXXVIII n.  
 Vitiello, Vincenzo, LXXXVIII.  
 Volkmann, François, XXXI.  
 Voltaire, Diderich-Marie Arouet, *detto*, 227 n.  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, LIX n.  
 Wagner, Cosima Francesca Gaetana (*nata* Liszt), XXVIII e n, XXXV, LVI n, LXV, LXVI, 3 n, 150 n, 197 n.  
 Wagner, Wilhelm Richard, VII, X, XI e n, XII e n, XIII e n, XV n, XVI, XVII, XXI, XXIII, XXIV, XXV n, XXVI e n, XXVIII n, XXXIX e n, XLIII, L, LIV n, LVI e n, LIX, LXII n, LXIV, LXV, LXVI e n, LXVII e n, LXVIII, LXIX e n, LXX, LXXI, LXXII e n, LXXIV, LXXVI-LXXXVIII, LXXXI, LXXXII, LXXXIII e n, LXXXVIII, 3 n, 5 n, 7 e n, 11, 15 n, 16 n, 17 n, 22 n, 25 n, 27 n, 31 n, 32 n, 33 n, 39 n, 40 n, 41 n, 42 n, 43 n, 47 n, 49 n, 55 n, 56 n, 58 n, 63 n, 74 e n, 78 n, 79 n, 80 n, 81 n, 83 n, 85 n, 87 n, 88 n, 89 n, 92 n, 94 n, 102 n, 103 n, 108 n, 124 n, 129 n, 136 n, 147 n, 148 n, 149 e n, 150 n, 151 e n, 154 n, 155 n, 157 n, 158 n, 159 n, 161 n, 162 n, 167 n, 171 n, 173 n, 175 n, 176 n, 179 n, 182 n, 183 n, 184 e n, 186 n,

188 n, 189 n, 190 n, 191 n, 193 n, 194 n, 196 n, 197 n, 198 n, 199 n, 200 n, 201 n, 202 n, 204 n, 205 n, 206 n, 207 n, 209 n, 210 n, 211 n, 213 n, 214 n, 216 n, 218 n, 219 n, 220 n, 223 n, 225 n, 227 n, 234 n, 267 e n, 268 n.  
 Walter, LXXXIII.  
 Walther, 219 n.  
 Warburg, Aby, VIII n.  
 Welcker, Friedrich Gottlieb, XXXIX e n, XXXI, XXXIII, 54 n, 239 e n.  
 Westphal, Rudolf Georg Hermann, 63 n, 91 n.  
 Wieland, Christoph Martin, 134 n.  
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, XVII n, XXXI, XXXII, XXXV, LXXIV, LXXV e n, LXXVI, LXXVII e n, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI n, 8 n, 22 n, 31 n, 45 n, 53 n, 78 n, 98 n, 106 n, 119 n, 126 n, 191 n, 194 n, 237 n.  
 Winckelmann, Johann Joachim, XXX, XXXVIII, LII, 4 n, 28 n, 35 n, 38 n, 42 n, 187 e n.  
 Wodtke, Friedrich Wilhelm, LXXXV n.  
 Wohlfahrt, Günter, XLVIII n.  
 Wolf, Friedrich August, 45 n.  
 Wotan, 93 n, 94 n, 225.  
 Xenofilo, 237.  
 Yorck von Wartenburg, Paul, XXIX, XXXVI e n, XXXVII e n, 37 n, 38 n, 75 n, 89 n, 128 n, 231 n, 234 n, 265 e n.  
 Zagreo, *vedi* Dioniso.  
 Zarathustra, XXIV, LXXXIV, 18, 19.  
 Zettel (Bottom), 31 n.  
 Zeus, XLVIII n, 92 n, 95 n, 96 n, 101 e n, 176 n, 224 n, 239, 266; *vedi anche* Giove, Iupiter.

Piccola Biblioteca Einaudi  
Nuova serie

Storia

5. Jean Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*
12. Marc Bloch, *La società feudale*
24. Eileen Power, *Vita nel Medioevo*
26. Jacques Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*
29. Giovanni Tabacco, *Le ideologie politiche del medioevo*
37. Edward H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*
42. Christopher Tyerman, *L'invenzione delle crociate*
43. Moses I. Finley, *Gli antichi Greci*
45. David S. Landes, *Prometeo liberato*
47. Roland H. Bainton, *La Riforma protestante*  
*Storia moderna e contemporanea:*
49. I. Adriano Prosperi, *Dalla Peste Nera alla guerra dei Trent'anni*
50. II. Adriano Prosperi e Paolo Viola, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*
51. III. Paolo Viola, *L'Ottocento*
52. IV. Paolo Viola, *Il Novecento*
54. Giovanni Tabacco, *Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano*
71. Carlo Ginzburg, *Miti emblematici*
73. Jacques Le Goff, *L'Italia nello specchio del Medioevo*
80. Edward Grant, *Le origini medievali della scienza moderna*
84. John Bossy, *L'Occidente cristiano. 1400-1700*
88. Jonathan Dewald, *La nobiltà europea in Età moderna*
95. Peter Brown, *Genesi della tarda antichità*
111. *Costituzione italiana*, a cura di Giangiulio Ambrosini
117. Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*
121. Frances A. Yates, *Astrea*
123. Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'illuminismo*
125. Lawrence Stone, *Le cause della rivoluzione inglese (1529-1642)*
138. Georges Duby, *L'Anno Mille*



Stampato per conto della Casa editrice Einaudi  
presso ELCOGRAF S.p.A. - Stabilimento di Cles (Tn)

C.L. 19717

Ristampa

Anno

6 7 8 9 10

2022 2023 2024

42. Federico Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*  
 43. Giorgio Vercellin, *Istituzioni del mondo musulmano*  
 45. Dimitri Gutas, *Pensiero greco e cultura araba*  
 46. Carlo Ginzburg, *I benandanti*  
 47. Jörg Jarnut, *Storia dei Longobardi*  
 57. Robert Fossier, *Il lavoro nel Medioevo*  
 62. Wolfgang Reinhardt, *Storia del colonialismo*  
 65. Manfred Heim, *Introduzione alla storia della Chiesa*  
 67. Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione.*  
 69. Frances A. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*  
 70. Manfred Clauss, *Introduzione alla storia antica*  
 72. Francesco Barbagallo, *La modernità squilibrata del Mezzogiorno d'Italia*  
 78. Silvia Ronchey, *Lo Stato bizantino*  
 79. Eric J. Hobsbawm, *I banditi*  
 74. Johan Huizinga, *Homo ludens*  
 80. Eric J. Hobsbawm, *I ribelli*  
 88. Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II (2 voll.)*  
 99. Johan Huizinga, *Erasmus*  
 02. Eric J. Hobsbawm, *I rivoluzionari*  
 04. Eric J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1780*  
 10. Léon Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*  
 16. Franco De Felice, *L'Italia repubblicana*  
 17. Donna R. Gabaccia, *Emigranti*  
 19. Marcello Carmagnani, *L'altro Occidente*  
 20. François-Louis Ganshof, *Che cos'è il feudalesimo?*  
 31. Jaime Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna*  
 33. Merry E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna*  
 41. Tiziano Mannoni e Enrico Giannichedda, *Archeologia della produzione*  
 44. Ludo Milis, *Monaci e popolo nell'Europa medievale*  
 46. Adriana Castagnoli e Emanuela Scarpellini, *Storia degli imprenditori italiani*  
 47. Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*  
 51. Claudio Lo Jacono, *Storia del mondo islamico, I. Il Vicino Oriente*  
 52. Michele Bernardini, *Storia del mondo islamico, II. Il mondo iranico e turco*

261. *Storia della letteratura polacca*, a cura di Luigi Marinelli  
 263. Santo Peli, *La Resistenza in Italia*  
 270. Paolo Viola, *L'Europa moderna. Storia di un'identità*  
 279. Christopher R. Browning, *Uomini comuni*  
 293. Peter Brown, *Agostino d'Ippona*  
 316. Francis Conte, *Gli Slavi*  
 318. Valerio Castronovo, *Storia economica d'Italia*  
 327. Fernand Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*  
 336. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*  
 345. Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente*  
 348. Jacques Le Goff, *San Luigi*  
 352. Jean-Pierre Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*  
 357. James L. Gelvin, *Il conflitto israelo-palestinese*  
 365. David Cook, *Storia del jihad*  
 384. Guido Samarani, *La Cina del Novecento*  
 389. Orlando Figes, *La danza di Nataša*  
 390. Carlo Ginzburg, *Storia notturna*  
 406. Maxime Rodinson, *Maometto*  
 408. Antonella Tarpino, *Geografie della memoria*  
 410. Johan Huizinga, *La civiltà olandese del Seicento*  
 418. Karl Brandt, *Carlo V*  
 419. Piero Gobetti, *La Rivoluzione Liberale*  
 433. Christopher A. Bayly, *La nascita del mondo moderno*  
 454. Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento.*  
 460. Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*

#### Scienza

4. Robert Kandel, *L'incertezza del clima*  
 9. Pascal Duris e Gabriel Gohau, *Storia della biologia*  
 19. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nuova alleanza*  
 22. J. Douglas Macdougall, *Storia della Terra*  
 63. Thomas S. Kuhn, *La rivoluzione copernicana*  
 48. Piergiorgio Odifreddi, *La matematica del Novecento*  
 76. Alexandre Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*  
 218. Steven Shapin, *La rivoluzione scientifica*  
 277. Timothy Gowers, *Matematica. Un'introduzione*

289. Giulio Barsanti, *Una lunga pazienza cieca*  
 314. Franco Carlini, *Lo stile del Web*  
 381. Saskia Sassen, *Una sociologia della globalizzazione*

#### Scienze religiose e antropologiche

3. Maurice Sachot, *Genesi del cristianesimo*  
 124. Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*  
 195. Jan Assman, *La morte come tema culturale*  
 196. Peter Brown, *Il culto dei santi*  
 275. Giovanni Filoramo, *Che cos'è la religione*  
 338. Guy G. Stroumsa, *Lafine del sacrificio*  
 340. Gavin Flood, *L'induismo*  
 407. Martin Lutero, *Degli ebrei e delle loro menzogne*  
 434. *Dizionario di antropologia e etnologia*. A cura di Pierre Bonte e Michel Izard. Edizione italiana a cura di Marco Aime  
 457. Giovanni Filoramo, *Il sacro e il potere. Il caso cristiano*

#### Saggistica letteraria

7. Giuseppe Mazzotta, *La nuova mappa del mondo*  
 13. Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*  
 15. Peter Szondi, *Saggio sul tragico*  
 18. Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*  
 28. Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*.  
 31. Viktor Žmegač, Zdenko Škreb e Ljerka Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca*  
 33. Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *L'universo del romanzo*  
 35. Erich Auerbach, *Mimesis* (2 voll.)  
 38. Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*  
 39. Christian Meier, *L'arte politica della tragedia greca*  
 56. *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa  
 57. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*  
 59. Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni*  
*Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti:  
 60. I. *Dalle origini al Settecento*

61. II. *Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*  
 64. Northrop Frye, *Anatomia della critica*  
 65. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*  
 74. Carlos Alvar, José-Carlos Mainer e Rosa Navarro, *Storia della letteratura spagnola*  
 79. Erich Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza*  
 85. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*  
 87. Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*.  
 91. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*  
 92. Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*  
 93. Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (2 voll.)  
 94. Gianni Celati, *Finzioni occidentali*  
 97. Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*  
 99. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, *Mito e tragedia due*  
 100. Bice Mortara Garavelli, *Le parole e la giustizia*  
 102. Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*  
 103. Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*  
 105. Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*  
 116. Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*  
 119. Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*  
 131. Nicole Loraux, *La voce addolorata*  
 132. Furio Jesi, *Materiali mitologici*  
 141. Roland Barthes, *Elementi di semiologia*  
 148. Leonard R. Palmer, *La lingua latina*  
 153. Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà*  
 159. Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*  
 161. Nikolaj Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*  
 164. Roland Barthes, *L'impero dei segni*  
 168. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*  
 181. Furio Jesi, *Letteratura e mito*  
 184. Roland Barthes, *Saggi critici*  
 185. Roland Barthes, *Critica e verità*  
 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*:  
 190. I. *Dai primordi pagani all'età barocca* (2 tomi)  
 191. II. *Dal pietismo al romanticismo* (3 tomi)  
 192. III/1. *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)* (2 tomi)  
 193. III/2. *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)* (3 tomi)

201. Vincenzo Di Benedetto e Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*
203. Michail Bachtin, *Dostoevskij*
221. Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*
224. Antoine Meillet, *Lineamenti di storia della lingua greca*
230. André Breton, *Manifesti del Surrealismo*
236. Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*
249. Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*
260. Paolo Bertinetti, *Breve storia della letteratura inglese*
280. *Dizionario di linguistica*, a cura di Gian Luigi Beccaria
282. Stefano Calabrese, *www letteratura global*
295. Mauro Martini, *L'utopia spodestata*
301. G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero*  
*Letteratura giapponese:*
302. I. *Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, a cura di Adriana Boscaro
303. II. *Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, a cura di Luisa Bienati
304. Martín de Riquer, *Don Chisciotte e Cervantes*
308. Luciano Canepari, *Avviamento alla fonetica*
312. Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*
315. Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese*
321. Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*
331. Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*
334. Roman Jakobson, *Linguaggio infantile e afasia*
335. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*
343. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*
354. Edward Sapir, *Il linguaggio*
364. *Barthes di Roland Barthes*
383. Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*
392. Cesare Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*
415. *La cultura del romanzo*. A cura di Franco Moretti
420. Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*
422. Dante Isella, *Le carte mescolata vecchie e nuove*
425. Enrico Testa, *Eroi e figuranti*
426. Alberto Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana 1*
427. Alberto Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana 2*
428. Alberto Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana 3*
448. Carlo Rosselli, *Socialismo liberale*
455. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*