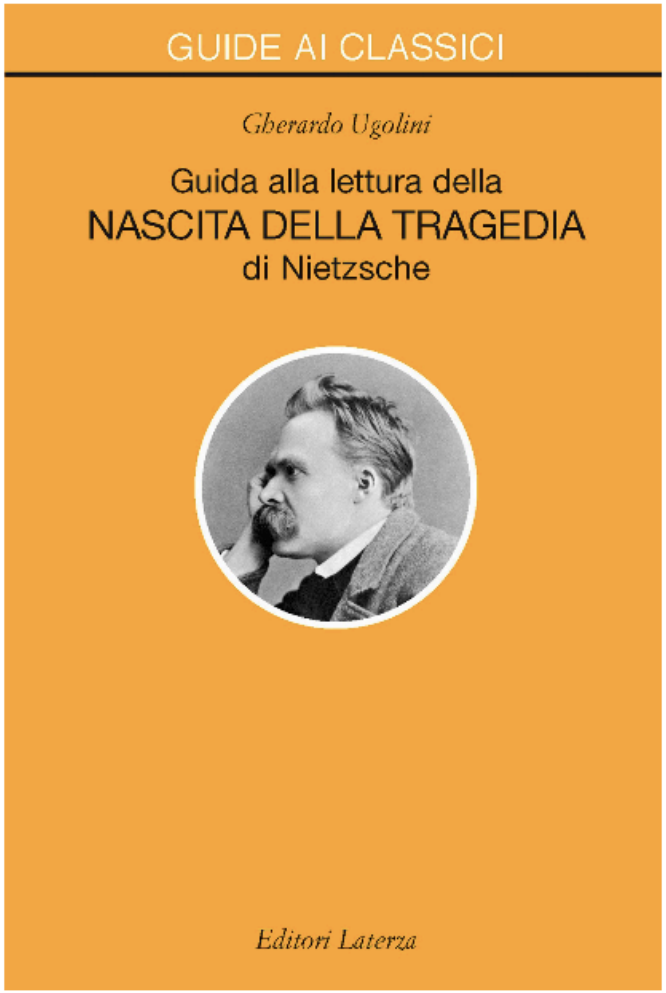
GUIDE AI CLASSICI
Gherardo Ugolini
Guida alla lettura della
NASCITA DELLA TRAGEDIA
di Nietzsche
Editori Laterza

Guide ai classici

Editori Laterza

Gherardo Ugolini

Guida alla lettura della «Nascita della Tragedia» di Nietzsche

© 2007, Gius. Laterza & Figli

Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858118849

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

Edizione digitale: ottobre 2015

www.laterza.it

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Sommario

Avvertenza

Capitolo primo. Genesi dell'opera

1. Il commento al primo canto corale dell'«Edipo re» di Sofocle
2. Il frammento su «I tre tragici greci»
3. Il corso sulle «Coefore» di Eschilo
4. Il corso sui lirici greci
5. La conferenza su «Il dramma musicale greco»
6. La conferenza su «Socrate e la tragedia»
7. «Socrate e l'istinto»
8. Il corso sull'«Edipo re» di Sofocle
9. «La visione dionisiaca del mondo»
10. Gli studi sulla metrica e sulla ritmica antica
11. «La tragedia e gli spiriti liberi» e «Origine e scopo della tragedia»
12. «Musica e tragedia»
13. «Socrate e la tragedia greca»
14. «La nascita della tragedia dallo spirito della musica»

Capitolo secondo. Struttura dell'opera

1. Vicende editoriali
2. Struttura e contenuto
3. Forma e stile
4. Filologia e filosofia

Capitolo terzo. Analisi dell'opera

1. Il destinatario ideale. Prefazione a Richard Wagner
2. Apollineo e dionisiaco
   - 2.1. Scienza e intuizione
   - 2.2. Il sogno e l'apollineo
   - 2.3. L'ebbrezza e il dionisiaco
   - 2.4. La duplicità apollineo/dionisiaco

2.5. La tradizione dell'apollineo e del dionisiaco
2.6. La 'mimesis' artistica
2.7. Il sogno presso i Greci
2.8. L'ebbrezza presso i Greci: dionisiaco barbarico e dionisiaco greco
2.9. Musica apollinea e musica dionisiaca
2.10. Il ditirambo di Dioniso
2.11. Religione olimpica ed 'epos' omerico
2.12. La massima di Sileno e il pessimismo greco
2.13. L'«ingenuità» dei Greci
2.14. L'uno originario e il sogno apollineo
2.15. Il concetto di 'misura' e l'arte dorica
2.16. I quattro grandi periodi artistici
3. La lirica arcaica: musica e parola
3.1. Soggettività e oggettività. La lirica greca arcaica
3.2. Archiloco. Musica e parola
3.3. L'arte e la giustificazione estetica del mondo
3.4. Il canto popolare e il primato della musica
3.5. La musica dionisiaca e Beethoven
4. Il coro tragico
4.1. La questione delle origini
4.2. Funzioni del coro
4.3. Teorie moderne sul coro (A.W. Schlegel e Schiller)
4.4. I satiri
5. L'esperienza tragica
5.1. Estasi e visione dionisiaca
5.2. Il satiro greco e il pastore idillico
5.3. L'influsso di Karl Ottfried Müller
5.4. Lo 'spettatore ideale' e l'architettura dell'edificio teatrale
5.5. L'effetto della tragedia. La visione dionisiaca
5.6. 'Pathos' e azione
6. Miti e misteri
6.1. Mito tragico e dialogo scenico
6.2. La 'serenità greca'
6.3. Edipo campione della sofferenza dionisiaca
6.4. Prometeo: il furto del fuoco e il peccato originale
6.5. Dioniso sofferente e le maschere apollinee

6.6. Mito e musica
7. Euripide e la 'morte' della tragedia
7.1. Il 'suicidio' della tragedia greca
7.2. La tragedia dopo Euripide
7.3. Euripide e la commedia
7.4. Euripide e il suo pubblico
7.5. L'estetica razionalistica di Euripide
7.6. Le «Baccanti» di Euripide: una ritrattazione
7.7. Un demone chiamato Socrate
7.8. Prologo e 'deus ex machina'
8. Socrate e la condanna dell'arte tragica
8.1. Il legame Socrate-Euripide
8.2. Istinto e razionalità
8.3. La condanna socratica dell'arte tragica
8.4. Tragedia, dialogo platonico, romanzo
8.5. Il coro nel teatro euripideo
8.6. Socrate e la musica
8.7. Socrate e la scienza
9. Tragedia e musica
9.1. Lo spirito della musica
9.2. Musica dionisiaca e nuovo ditirambo attico
9.3. Critica della cultura alessandrina
9.4. Il melodramma e la musica tedesca
10. La rinascita dello spirito dionisiaco
10.1. Civiltà greca e spirito tedesco
10.2. Tragedia e politica
10.3. Musica e mito: l'effetto tragico
10.4. Effetto tragico e catarsi aristotelica
10.5. L'ascoltatore estetico
10.6. La rinascita del mito
10.7. Il piacere proprio della tragedia musicale
10.8. Dioniso e Apollo alleati per la cosmodicea estetica

Capitolo quarto. La fortuna dell'opera
1. La polemica sull'arte tragica
1.1. La posizione di Ritschl
1.2. La recensione di Rohde
1.3. La stroncatura di Wilamowitz
1.4. La lettera aperta di Wagner

1.5. La replica di Rohde
1.6. Il secondo intervento di Wilamowitz
2. La tarda autocritica di Nietzsche
2.1. «Tentativo di un'autocritica»
2.2. «Al di là del bene e del male»
2.3. «Crepuscolo degli idoli»
2.4. «Ecce homo»
3. La ricezione filologica
4. La ricezione filosofica
5. La ricezione artistico-letteraria
Bibliografia

Avvertenza

L'edizione di riferimento per le opere di Nietzsche è: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, avviata da G. Colli e M. Montinari e proseguita da W. Müller-Lauter e K. Pestalozzi, De Gruyter, Berlin-New York 1967 ss., abbreviata con la sigla KGW, seguita dal numero romano del volume e dal numero arabo del tomo e della paginazione. Per alcuni scritti giovanili è ancora inevitabile il rinvio all'edizione *Fr. Nietzsche. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a cura di H.J. Mette, K. Schlechta e C. Koch, 5 + 4 voll., Beck, München 1933-1942 (sigla BAW, seguita dal numero romano del volume e dal numero arabo della paginazione).

Tutti i testi di Nietzsche, salvo diversa indicazione, sono citati in versione italiana da: *Opere di Fr. Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1964 ss., abbreviata con la sigla Op seguita dal numero romano del volume e dalla paginazione in cifre arabe.

Data la frequenza con cui ricorre e per pratiche ragioni di accessibilità, fa qui eccezione la *Nascita della tragedia*, citata col solo numero di pagina, riportato in corso testo fra parentesi, dall'edizione tascabile «Piccola Biblioteca» della casa editrice Adelphi (Milano 1977 con successive frequenti ristampe). La traduzione dal tedesco è di Sossio Giametta. Si è tenuta presente anche la versione di Enrico Ruta, radicalmente rivista ed emendata da Paolo Chiarini (*La nascita della tragedia*, a cura di P. Chiarini, Laterza, Roma-Bari 1982).

Per l'epistolario di Nietzsche l'edizione di riferimento è: *Nietzsche Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, avviata da G. Colli e M. Montinari e proseguita da N. Miller e A. Pieper, De

Gruyter, Berlin-New York 1967 ss. (sigla KGB, seguita dal numero romano del volume e dal numero arabo del tomo e della paginazione). Le lettere sono citate in versione italiana da: *Epistolario di Fr. Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Milano 1976 ss., abbreviata con la sigla Ep seguita dal numero romano del volume e dalla paginazione in cifre arabe. La rivista «Nietzsche-Studien» è abbreviata come «N-St».

Capitolo primo. Genesi dell'opera

Spesso si suole considerare la *Nascita della tragedia* come il punto d'avvio della filosofia di Nietzsche, il momento della rottura definitiva con la scienza filologica e la consacrazione al pensiero filosofico. Ma questa visione delle cose dovrebbe essere in buona misura corretta, perché se è vero che la *Nascita* segnò una svolta per Nietzsche, per la sua parabola esistenziale e per la sua carriera professionale, è anche vero che essa va intesa in primo luogo come il punto d'arrivo di una lunga e tormentata riflessione sul tragico e sulla tragedia, di cui sono testimonianza concreta i numerosi abbozzi rimastici, i titoli provvisori, i libri progettati, i frammenti postumi, gli scritti preparatori, le conferenze e le lezioni universitarie, oltre a quanto Nietzsche stesso confida nelle sue lettere.

È certamente vero che dal punto di vista cronologico la gestazione dell'opera va collocata nei primi due anni della permanenza a Basilea (dall'aprile 1869 al gennaio 1872). In quel periodo Nietzsche dedicò gran parte delle sue energie alla riflessione sull'origine, sulla natura e sulla decadenza della tragedia greca. L'amicizia con Richard Wagner e con la moglie Cosima, le conversazioni nella loro villa di Tribschen, dove Nietzsche era spesso ospite gradito, influirono in modo decisivo, se non sulla sostanza, certamente sulla caratterizzazione del libro. Guardando retrospettivamente a quanto Nietzsche aveva scritto fino al momento dell'arrivo

a Basilea, non si trovano tracce significative di un interesse particolare per la tragedia greca. Tuttavia, a uno sguardo maggiormente attento si possono rintracciare spunti di un più remoto punto d'inizio della riflessione sul tragico. Nelle pagine che seguono si cerca si dare una sintetica ricostruzione delle principali tappe attraverso le quali si andò via via compiendo e definendo il progetto di un libro sulla tragedia[1].

1. *Il commento al primo canto corale dell'«Edipo re» di Sofocle*

Nella primavera del 1864, il diciannovenne Nietzsche, allievo dell'ultimo anno presso la scuola di Pforta, scrisse un commento al primo canto corale dell'*Edipo re* di Sofocle. Titolo del saggio, redatto in latino con parti anche in greco antico e rimasto tra le carte postume del filosofo: *Primum Oedipodis regis carmen choricum commentario illustravit, dissertationibus adornavit Fr. Gu. Nietzsche*[2]. Nonostante l'impostazione scolastica, alcuni paragrafi appaiono estremamente originali e contengono nuclei tematici di straordinaria importanza, perché anticipano molte delle idee che successivamente Nietzsche approfondirà e tematizzerà negli anni di Basilea. Vi è espressa, per esempio, la tesi che la tragedia greca sia nata dalla lirica, il che spiegherebbe il dominio delle scene corali nella struttura originaria. La musica è vista come elemento essenziale, ed è singolare come già allora Nietzsche, riferendosi alle tesi di Wagner, paragonasse la tragedia dei Greci alle moderne composizioni operistiche, nel senso che i vari temi musicali sarebbero corrisposti ai vari personaggi e ai diversi stati d'animo dell'azione. Secondo quest'ottica,

discuteva con gli amici, come dimostra una lettera scrittagli da Heinrich Romundt il 4 maggio 1869, nella quale si rievocano le conversazioni dell'inverno precedente riepilogando i principali argomenti di discussione: il concetto di pessimismo nell'antichità e nella cultura moderna, la rinascita della tragedia greca nelle opere di Richard Wagner, la musica come chiave di ogni filosofia dell'arte etc[5].

3. *Il corso sulle «Coefore» di Eschilo*

È comunque soltanto con l'arrivo a Basilea e con l'inizio dell'attività didattica che Nietzsche concentrò le sue riflessioni e i suoi studi sulla tragedia greca. Nel suo primo semestre come professore (il semestre estivo 1869) tenne tra l'altro due corsi i cui contenuti sono per certi tratti riferibili all'area tematica di quella che sarà la *Nascita della tragedia*: uno sulle *Coefore* di Eschilo e uno sui poeti lirici.

Il primo recava il titolo preciso di *Prolegomeni alle «Coefore» di Eschilo*[6], una tragedia che doveva essere particolarmente cara a Nietzsche visto che se ne occupò più volte negli anni di Basilea prendendola come argomento di corsi monografici e di seminari. Il modo in cui affronta le *Coefore* è particolarmente sobrio e ha carattere espositivo. Dopo una descrizione del contenuto, Nietzsche mostra come la medesima saga (ritorno e vendetta di Oreste contro gli uccisori del padre) sia stata utilizzata in modo differente da altri poeti prima e dopo Eschilo (da Omero, da Stesicoro, da Sofocle e da Euripide). L'attenzione si rivolge in particolare alla drammaturgia di Eschilo e il discorso verte principalmente su determinati aspetti tecnici: la struttura del teatro in cui aveva avuto luogo la rappresentazione, l'articolazione delle parti corali, il numero dei coreuti, la distribuzione delle parti tra gli attori, la prassi di legare gruppi

di drammi in trilogie etc. Una parte è dedicata poi alla fortuna del teatro eschileo fino ai bizantini. Gli appunti preparatori che ci sono rimasti sono completati da molteplici annotazioni di ordine critico-testuale e metrico. È curioso notare il fatto che in questo corso, uno dei primi in assoluto del giovane docente e senz'altro il primo dedicato a una tragedia greca, mancano completamente riflessioni di natura estetico-filosofica. Nulla dice Nietzsche, per esempio, sulla concezione del destino di Eschilo. E anche il tema dell'origine della tragedia, nonostante la lunga digressione a proposito dell'uso eschileo del coro, non viene qui preso minimamente in considerazione.

4. *Il corso sui lirici greci*

Anche il corso sui lirici greci è tra quelli che Nietzsche ripropose più volte negli anni accademici successivi. Se ne conservano gli appunti preparatori nei quali si può distinguere la versione originaria e le aggiunte successive dello stesso Nietzsche[7]. L'esposizione procedeva autore per autore con trattazione degli elementi biografici, del contesto storico-sociale, dei caratteri della poesia e con lettura commentata di singoli frammenti (questa parte, tuttavia, non è conservata). Il corso offriva una panoramica abbastanza completa dell'antica lirica greca occupandosi di Terpandro, Archiloco, Olimpo, Callino, Mimnermo, Tirteo, Saffo, Ibico, Anacreonte, Pindaro e Simonide. Di particolare interesse è la trattazione del ditirambo, al quale Nietzsche dedica qui un apposito paragrafo: la tesi è che il ditirambo antico, legato ai culti estatici di Dioniso ed espressione della musica dionisiaca, costituisca la radice da cui si è poi sviluppata la tragedia. Si tratta di un'evidente anticipazione di quanto scriverà pochi anni dopo nella *Nascita della tragedia*, ma l'aspetto

più interessante è che in questa sede – un corso accademico svolto di fronte a studenti di filologia classica – Nietzsche presenti la sua interpretazione citando un gran numero di fonti antiche (Plutarco, Ateneo, Proclo, Dionisio di Alicarnasso) e argomentando secondo le regole proprie della scienza filologica. In un'aggiunta successiva troviamo anche un approfondimento della distinzione tra ditirambo antico, di mezzo e nuovo (un tema, questo, tralasciato nella *Nascita della tragedia*).

5. *La conferenza su «Il dramma musicale greco»*

Nelle due conferenze del gennaio e febbraio 1870 si trovano discussi autonomamente due dei grandi nuclei tematici destinati a confluire successivamente nella *Nascita della tragedia*: quello della tragedia greca come «opera d'arte totale» (*Gesamtkunstwerk*) da un lato, e quello della decadenza della tragedia a causa di Euripide e del socratismo dall'altro.

Il punto di partenza del *Dramma musicale greco*[8], conferenza che ebbe luogo il 18 gennaio 1870 nell'Aula del Museo di Basilea, è la natura della tragedia greca in confronto con altre esperienze teatrali moderne, quali la tragedia classica francese, il dramma tedesco, il teatro di Shakespeare e l'opera lirica. Quella dei Greci è giudicata da Nietzsche una forma drammatica naturale, istintiva e di origine popolare. Inoltre era un *Gesamtkunstwerk*, secondo la nota definizione wagneriana, comprendente cioè musica, poesia, pittura, architettura, danza, recitazione, canto etc. Gli antichi tragediografi dovevano essere, di conseguenza, esperti in ognuna di queste arti.

Un'altra questione fondamentale discussa nella stessa conferenza è quella relativa al ruolo della musica: essa costituiva il cuore dello spettacolo

tragico e doveva esprimere i sentimenti e le sensazioni provocate dalla rappresentazione senza mai interrompere l'azione e senza abbellimenti formali. Tutto ciò in netto contrasto con la sensibilità moderna, abituatasi a gustare musica e testo separatamente. Per altro Nietzsche enuncia alcune delle teorie fondamentali che poi approfondirà nella *Nascita della tragedia*, e precisamente l'idea che il coro sia stato l'elemento costitutivo dal punto di vista genetico della tragedia greca, che la stessa tragedia si sia sviluppata dal coro di satiri, e che l'esperienza dello spettacolo tragico fosse paragonabile a quella dei riti estatici del culto dionisiaco.

6. *La conferenza su «Socrate e la tragedia»*

Nietzsche tenne la sua seconda conferenza basilese il primo febbraio 1870 concentrandosi questa volta sul tema della decadenza e della 'morte' della tragedia[9]. La crisi risalirebbe già a Eschilo e Sofocle, colpevoli di avere potenziato l'aspetto recitativo rispetto a quello corale-cantato originario. La decadenza vera e propria è tuttavia da addebitare a Euripide, alla sua «estetica razionalistica» e all'influsso esercitato su di lui da Socrate. Con Euripide – sostiene Nietzsche, anticipando molte argomentazioni approfondite nella *Nascita della tragedia* – la tragedia greca perse quegli aspetti di immediatezza e istintualità che le erano propri fin dalle origini (*pathos* prodotto dalla poesia e dalla musica) e divenne dialettica pura portata sulla scena. Euripide ridusse l'eroe tragico a uomo qualunque e rappresentò sulla scena la vita quotidiana. Se la polemica di Nietzsche contro Euripide non deve essere considerata una novità in assoluto, in quanto essa ha ascendenze romantiche (i fratelli Schlegel), tuttavia abbastanza originale

appare l'accostamento di Euripide a Socrate, benché fonti antiche già attestino questo legame.

7. *«Socrate e l'istinto»*

Le conferenze sul *Dramma musicale greco* e su *Socrate e la tragedia* e le reazioni entusiastiche degli amici ai quali Nietzsche inviò il testo (soprattutto Romundt e Wagner) confermano sempre più all'autore la necessità di un rinnovamento radicale della filologia classica, in vista di una comprensione della grecità più ampia e subordinata a una concezione estetico-filofica: la stessa tematica che Nietzsche aveva affrontato nel suo discorso per la prolusione inaugurale del 1869 intitolata *Omero e la filologia classica*[10].

Il Nietzsche del 1870 sembra vivere una scissione interiore per quanto riguarda la sua attività professionale. Da una parte continua a occuparsi di filologia in modo tradizionale curando nuove pubblicazioni quali i *Contributi per la ricerca delle fonti e la critica di Diogene Laerzio*[11] e gli studi sul *Certamen* di Omero ed Esiodo pubblicati in due fasi sulla rivista «Rheinisches Museum für Philologie»[12]; dall'altra comincia a meditare il progetto di un libro in cui raccogliere le sue concezioni sulla civiltà greca. Al fidato amico Erwin Rohde annuncia in una lettera del 30 aprile 1870 quale potrebbe essere il titolo[13]:

> 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 incomincia 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 futuro libro: «*Socrate e l'istinto*».

È questa la prima traccia di un programma di lavoro che mesi dopo si incanalerà verso la forma della *Nascita della tragedia*. Nella fase originaria questo libro sulla grecità si sarebbe dovuto articolare in quattro capitoli dedicati rispettivamente all'etica, all'estetica, a religione e mitologia, e alla teoria dello stato[14].

8. *Il corso sull'«Edipo re» di Sofocle*

Un momento alquanto importante nella gestazione della *Nascita della tragedia* si può datare alla primavera-estate 1870: in tale fase è possibile scorgere un superamento della problematica discussa nel *Dramma musicale greco*, cioè uno sviluppo dell'antinomia dionisiaco/apollineo, e una prima saldatura di quest'ultimo tema con quello della 'morte' della tragedia.

La concatenazione delle idee si fa a quel punto più stringente. La possibilità di una sintesi che abbracci l'intero fenomeno della tragedia greca dalle origini fino alla decadenza diviene più evidente. È soprattutto nel corso del semestre estivo del 1870 dedicato all'*Edipo re* di Sofocle, e precisamente nelle lezioni introduttive denominate da Nietzsche *Sulla storia della tragedia greca*, che emerge un primo tentativo di amalgamare organicamente i vari spunti entro un quadro e secondo una prospettiva abbastanza unitari[15]. Gli appunti conservati mostrano come questo ciclo di lezioni si articolasse in undici parti dedicate rispettivamente a: 1) la tragedia antica e moderna e il problema dell'origine; 2) la musica nella tragedia (il ditirambo); 3) il pubblico della tragedia; 4) la struttura del dramma; 5) il coro; 6) l'argomento della tragedia antica; 7) la tragedia antica e l'opera; 8) valutazione dei tre tragediografi

nell'antichità – la lingua della tragedia; 9) Sofocle ed Eschilo; 10) Sofocle ed Euripide; 11) vita di Sofocle.

Fra le tesi più significative che qui vengono presentate si possono ricordare le seguenti: l'idea che la tragedia greca sia nata dai cori ditirambici (espressione di una lirica popolare, monodica, eseguita in contesti di culto religioso) e la contrapposizione chiaramente delineata tra dionisiaco e apollineo come polarità di categorie estetiche. Al dionisiaco corrispondono l'ebbrezza, l'istinto naturale, la forza sconvolgente dei suoni, la sfrenatezza sessuale, la rottura del *principium individuationis*; all'apollineo corrispondono il sogno, la lucentezza, la bellezza, la razionalità. In queste lezioni sofoclee del 1870 compare anche una prima distinzione tra «arte dionisiaca» (pura dimensione musicale) e «arte apollinea» (equilibrio, armonia).

La tragedia greca viene interpretata come originario fenomeno della pura arte dionisiaca: attraverso la musica e il canto essa produce nello spettatore/ascoltatore sentimenti di dolore e paura così da favorire l'insorgere di una condizione estatica. Nel seguito la tragedia si è sviluppata come sintesi dei due principi, nel senso che il dionisiaco è stato «addomesticato» entro rigide regole di composizione poetica (l'apollineo).

Molte considerazioni sono dedicate alle differenze tra la concezione del tragico dei Greci (senso del destino concepito come assurdo, arbitrario, senza morale) e dei moderni (con riferimento soprattutto a Schiller e ad August Wilhelm Schlegel). Nietzsche analizza i tentativi compiuti nel corso della storia, dalla Camerata Fiorentina del Rinascimento a Monteverdi e Gluck, di inventare un'opera simile alla tragedia greca, fino al successo di Richard Wagner col

suo *Musikdrama* con il quale la tragedia dei Greci può dirsi finalmente risorta.

Il motivo della decadenza della tragedia per opera di Euripide e Socrate è ulteriormente approfondito, rispetto alla conferenza su *Socrate e la tragedia*, con un esame ampio e dettagliato degli elementi di questa decadenza (il prologo euripideo, il *deus ex machina*, il coro utilizzato come musica d'intermezzo etc.). In ogni caso la decadenza aveva già avuto inizio nel momento in cui il coro e la musica hanno cominciato a perdere d'importanza a favore del recitato (quindi già con Sofocle).

Per quanto riguarda, infine, lo stile dell'esposizione, le pagine di *Sulla storia della tragedia greca* ci consentono di capire quanto Nietzsche di fronte ai suoi allievi si sforzasse di essere molto più chiaro e concreto rispetto alla successiva *Nascita della tragedia*.

9. *«La visione dionisiaca del mondo»*

All'estate del 1870, durante un soggiorno nelle Alpi svizzere, poco prima di partecipare come infermiere volontario alla guerra franco-tedesca, Nietzsche scrisse un saggio articolato in quattro parti, al quale diede il titolo di *La visione dionisiaca del mondo*[16]. Non lo fece mai pubblicare, ma ne regalò una copia (recante qualche variazione stilistica) col titolo *La nascita del pensiero tragico* a Cosima Wagner per il Natale del 1870.

Il tema centrale è qui la contrapposizione tra i concetti di apollineo e dionisiaco. Se nella conferenza *Il dramma musicale greco* Nietzsche aveva parlato di «chiarezza apollinea» a proposito della dialettica socratica e in quella su *Socrate e la tragedia* di «vita naturale dionisiaca», qui le due categorie vengono approfondite come principi artistici tra loro in contrapposizione. L'apollineo corrisponde al

sogno, il dionisiaco all'ebbrezza. L'artista è colui che riesce a unificare i due principi contrapposti (il che accade appunto nel caso della tragedia greca). Apollo viene descritto come il dio della rappresentazione e dell'arte: simboleggia la lucentezza, la bellezza, il sole, la luce, la gioventù eterna e la 'vera' conoscenza. Dioniso è il dio dell'impulso naturale che racchiude in sé il senso più intimo della vita: rappresenta il gioco, l'ebbrezza, l'oblio di sé, il venir meno del *principium individuationis*. Si tratta anche in questo caso di concetti che saranno ripresi e approfonditi più sistematicamente nella *Nascita della tragedia*.

Tutta la cornice e l'ispirazione di *La visione dionisiaca del mondo* si riconnette agli entusiasmi wagneriani del periodo: quando Nietzsche riceverà in dono dal compositore il manoscritto del *Beethoven* e lo leggerà entusiasticamente, vi ritroverà una assoluta affinità con quanto aveva scritto pochi mesi prima in quel saggio[17].

10. *Gli studi sulla metrica e sulla ritmica antica*

Nell'inverno 1870-71 Nietzsche prende a occuparsi di problemi di metrica e ritmica. È convinto di avere fatto una scoperta sensazionale, di avere individuato «una nuova metrica», come annuncia a Rohde in una lettera del 23 novembre 1870[18]. La teoria elaborata da Nietzsche – da qualcuno considerata il suo più importante risultato filologico – consiste nel respingere come infondata la prospettiva di applicare le teorie metriche moderne alla musica antica. In particolare rifiuta il principio che l'*ictus* sia l'elemento basilare della ritmica antica, e sostiene viceversa l'idea di una metrica puramente quantitativa fondata sul principio degli «accenti della parola» (*Wortakzente*).

Nel semestre invernale 1870-71 tiene sull'argomento un corso dal titolo *Ritmica greca*, nel quale illustra i concetti di arsi, tesi e ritmo nel loro significato teorico e storico. Si sofferma a lungo sulla figura di Aristosseno di Taranto, il più importante teorico musicale dell'antichità, esplicando diffusamente le sue teorie musicali e in particolare l'articolazione in sette parti dell'armonica musicale. È comunque difficile stabilire quanta influenza abbia avuto per la riflessione intorno alla tragedia l'interesse di Nietzsche per la metrica greca: rimane il fatto che tale interesse si protrasse fino al principio del 1872, com'è dimostrato dagli appunti senza titolo di un quaderno rimasto tra le carte postume e altri scritti[19].

11. *«La tragedia e gli spiriti liberi» e «Origine e scopo della tragedia»*

L'intenzione di amalgamare le varie tematiche in un volume unitario prende sempre più corpo nell'autunno del 1870. È conservato un quaderno di 186 pagine (siglato U I 3), nel quale Nietzsche raccolse diversi appunti e abbozzi preparatori in vista di un libro al quale pensava ora di dare il titolo *La tragedia e gli spiriti liberi. Considerazioni sul significato etico-politico del dramma musicale*. C'è qui un'evidente ottica unitaria, anche se la stesura del testo è ancora parecchio frammentaria[20]. Verso la fine del 1870 un ulteriore passo in avanti: Nietzsche riprende in mano i testi delle due conferenze d'inizio anno e li trascrive uno dopo l'altro in bella copia inserendovi nuovi spunti e ampliamenti, specie della seconda conferenza, in vista di una redazione più ampia e continua. Queste stesure si trovano in un quaderno siglato U I 1 di 152 pagine, contenente anche appunti di abbozzi, piani e frammenti[21].

Siamo in una fase cruciale per la biografia intellettuale del giovane Nietzsche. La crisi nei confronti della propria disciplina si fa sempre più acuta. La richiesta di passare alla cattedra di filosofia, lasciata libera dal collega Gustav Teichmüller, non va a buon fine[22].

Nella primavera del 1871 Nietzsche si trova a Lugano, dove trascorre un soggiorno di alcune settimane nella pausa tra il semestre invernale e quello estivo. In quel periodo stila la prima vera stesura continua di quella che sarà la *Nascita della tragedia*, cercando di unire i due grandi nuclei tematici fino ad allora tematizzati separatamente, e cioè il contrasto apollineo/dionisiaco e la morte della tragedia per colpa del socratismo. A tale stesura dà il titolo di *Origine e scopo della tragedia. Un trattato estetico. Con una prefazione a Richard Wagner*. Il testo, articolato in 24 paragrafi, è contenuto in un quaderno di complessive 232 pagine, contrassegnato dagli editori con la sigla U I 2. Oltre a *Origine e scopo della tragedia*, che occupa le prime 122 pagine, il quaderno contiene anche vari abbozzi di progetti e frammenti vari. Alla fine di marzo questa stesura doveva essere già completata.

Quanto alla struttura e al contenuto, *Origine e scopo della tragedia* era così articolata: all'inizio vi era premessa una lunga *Prefazione a Richard Wagner*, datata Lugano 22 febbraio 1871, molto più estesa di quella che comparirà nella versione finale della *Nascita della tragedia*. Seguiva il testo del saggio *La visione dionisiaca del mondo* leggermente rielaborato e articolato qui in sette paragrafi. I capitoli 8-14 comprendevano un lungo excursus sugli aspetti sociali e politici del mondo greco: Nietzsche vi affrontava problematiche come quella del rapporto tra arte e stato, il significato della donna per lo stato,

la funzione del 'genio' etc. Si tratta del cosiddetto «frammento di Lugano», denominato da Nietzsche «Frammento di una versione ampliata della *Nascita della tragedia*», che poi non venne inserito nella versione definitiva del libro e fu rielaborato come saggio col titolo *Lo stato greco*, compreso tra le «Cinque prefazioni per cinque libri mai scritti», che Nietzsche regalò per il Natale del 1872 a Cosima Wagner. Dopo un paragrafo sui misteri (par. 15), il manoscritto comprendeva nella seconda parte (parr. 16-24) una rielaborazione della conferenza *Socrate e la tragedia* con l'aggiunta di alcuni elementi che saranno ripresi anche nella versione definitiva della *Nascita della tragedia*: si tratta per esempio dell'analisi dell'*Edipo re* di Sofocle (par. 16) e del *Prometeo* di Eschilo (par. 17), del rapporto tra Euripide e Dioniso (par. 18), della relazione tra Euripide, il suo pubblico e la commedia attica (parr. 19-21), dell'azione distruttiva esercitata da Socrate e Platone sull'arte tragica (par. 22) e del problematico contrasto tra scienza e arte (parr. 23-24).

Questo manoscritto è di primaria importanza per la storia della *Nascita della tragedia*, non solo perché ne costituisce una stesura preliminare già articolata e abbastanza vicina a quella definitiva, ma anche per quelle parti che Nietzsche aveva in un primo momento pensato di inserirvi e che poi invece eliminò. Mi riferisco soprattutto al «frammento di Lugano», il quale conteneva per così dire la parte politica delle sue considerazioni generali sui Greci, con interessanti riflessioni tra l'altro sulla società, sull'organizzazione del lavoro e sulla schiavitù. Questa sezione testimonia quanto per l'autore fossero importanti anche le implicazioni sociali e politiche delle sue teorie estetiche, e *Origine e scopo della tragedia* è l'unico testo fra i vari scritti preparatori

in cui la tematica artistica si salda con quella politica. Resta aperta la questione del perché abbia poi preferito scartare tale parte.

Dai diari di Cosima Wagner sappiamo che Nietzsche portò con sé a Tribschen il manoscritto di *Origine e scopo della tragedia*, e che nella villa dei Wagner ebbero luogo intorno a quelle carte letture e discussioni che presumibilmente influenzarono l'autore. È a partire da quel momento che le tematiche wagneriane assumono un'urgenza e uno spessore sempre più forti e diffusi, fino a che la 'cornice' wagneriana negli ultimi mesi del 1871 diverrà parte costitutiva della *Nascita della tragedia* (prefazione e parte conclusiva).

12. *«Musica e tragedia»*

Subito dopo la stesura di *Origine e scopo della tragedia*, e tenendo in maggior conto le concezioni e gli stimoli di Wagner, il lavoro di rielaborazione dei materiali disponibili (i testi delle conferenze e il saggio sulla visione dionisiaca) diventò sempre più intenso e febbrile. Nietzsche si impegnò intensamente per predisporre un manoscritto in una forma adatta per la stampa, e a tal fine dovette procedere a qualche altro rifacimento, a ulteriori inserzioni e cancellazioni, e anche a nuove impaginazioni. È molto difficile individuare i diversi passaggi e le successive stratificazioni di questo lavoro. Certo è che nel corso della revisione tenne nuovamente separati i due nuclei tematici fondamentali (quello dionisiaco e quello della 'morte' della tragedia) e che a un certo punto talune parti furono eliminate dal manoscritto: si tratta del già citato «frammento di Lugano», sostituito dal testo dei futuri capitoli 5 e 6 della *Nascita della tragedia*, della

lunga *Prefazione a Richard Wagner*[23] e di un brano sul rapporto tra musica e linguaggio[24].

Il 20 aprile del 1871 la predisposizione del manoscritto per la stampa doveva essere giunta a buon punto perché Nietzsche scrisse una lettera all'editore Wilhelm Engelmann di Lipsia con una concreta proposta di pubblicazione. Dall'abbozzo della lettera che si è conservato ricaviamo che il titolo era ora cambiato in *Musica e tragedia. Una serie di considerazioni estetiche* e che il manoscritto comprendeva 90 pagine a stampa[25]. Non si trattava di una stesura per la stampa di *Origine e scopo della tragedia*, e neppure ancora della versione definitiva della *Nascita della tragedia*, ma di una elaborazione intermedia. Comunque il manoscritto comprendeva già anche una parte sulla musica moderna (la rinascita della tragedia nella musica tedesca).

13. *«Socrate e la tragedia greca»*

Non avendo ottenuto risposta in tempi rapidi da Engelmann, Nietzsche decise all'inizio di giugno di farne stampare una parte in forma privata e a proprie spese (solo 30 esemplari) col titolo *Socrate e la tragedia greca*, corrispondente – salvo alcune variazioni – ai futuri capitoli 8-15 della *Nascita della tragedia*. Il contenuto consiste fondamentalmente in una revisione e un ampliamento di *Socrate e la tragedia* del 1870, ma non va confuso con quella conferenza, anche perché muta significativamente il modo di considerare la figura di Socrate e il rapporto scienza/arte. Il tema della rinascita della tragedia nella musica di Wagner agisce sullo sfondo, e così, accanto alla descrizione negativa di Socrate e del suo influsso micidiale, viene posto l'accento sul fatto che alla fine Socrate si arrese alla musica, il che simboleggia la possibilità di una rivalsa dell'arte sulla scienza[26].

Comunque Nietzsche non considerava *Socrate e la tragedia greca* come una vera pubblicazione, bensì come una sorta di prova di stampa per gli amici. Tra gli altri ne fece avere una copia a Burckhardt, Rohde, Ribbeck, Deussen, Gersdorff, Brockhaus, Romundt, Zeller, Treischke. Dalle lettere di quel periodo si capisce bene che Nietzsche intendeva muoversi ancora all'interno degli studi filologici, anche se ne rifiutava la metodologia e la prassi tradizionali[27].

14. «*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*»

Nella seconda metà del 1871, tra la tarda estate e l'autunno, Nietzsche lavorò alla definitiva elaborazione del suo libro aggiungendo nuove pagine e cercando di amalgamare meglio i diversi nuclei tematici, fino alla consegna del manoscritto all'editore Fritzsch di Lipsia, lo stesso che aveva pubblicato gli scritti teorici di Wagner. Nietzsche affidò di persona le carte alla casa editrice verso la metà dell'ottobre 1871, in occasione di una visita alla casa materna di Naumburg. La decisione di appoggiarsi a Fritzsch non fu affatto consigliata da Wagner – come si potrebbe immaginare, – il quale anzi rimase alquanto stupito nell'apprendere la notizia del cambio di editore[28].

A quel punto il titolo era quello definitivo: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*[29]. Ancora in novembre e dicembre, tuttavia, Nietzsche inviò all'editore nuove aggiunte e la prefazione[30]. Poche settimane prima dell'uscita del libro comunicò a Rohde il suo stato d'animo di trepidante attesa, ed esortò l'amico a scrivere una recensione per rendere l'opera accettabile nel mondo accademico[31].

La tipografia Breitkopf und Härtel di Lipsia, incaricata della stampa, consegnò il volume all'editore Fritzsch il 29 dicembre, e dal 2 gennaio *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* era disponibile in libreria. Nietzsche ne ricevette 25 esemplari in omaggio, di cui cinque stampati su una speciale carta velina gialla. Fece mandare subito delle copie in regalo ad amici e conoscenti, tra i quali l'amico Erwin Rohde (Kiel), il maestro Friedrich Ritschl (Lipsia), Hermann Brockhaus (Lipsia), la sorella Elisabeth (Naumburg), e Carl Gersdorff (due esemplari, uno per Leopold Rau, autore della vignetta posta sul frontespizio).

È possibile in conclusione sintetizzare schematicamente la provenienza dei 25 capitoli in cui il libro nella versione finale è articolato: i primi dieci capitoli sono una rielaborazione del materiale compreso nel saggio *La visione dionisiaca del mondo* e del corso universitario del 1870 (*Sulla storia della tragedia greca*), mentre i capitoli 11-14 rielaborano il materiale della conferenza *Socrate e la tragedia*. La seconda parte dell'opera (capitoli 15-25) riprende materiale vario, soprattutto della conferenza *Il dramma musicale greco*, e tematizza nuovi elementi.

[1] Per la questione alquanto complessa della composizione della *Nascita* rispetto agli scritti preparatori di Nietzsche rinvio alla nota di Giorgio Colli e Mazzino Montinari pubblicata in Op III 1, 499 ss. Una ricostruzione più analitica della questione in M.S. Silk e J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge 1981, pp. 31-61 e in B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der*

Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1-12), Stuttgart-Weimar 1992, pp. 48-53.

[2] Il testo di questa esercitazione scolastica si legge in BAW II, 364-399. Una traduzione italiana con inquadramento critico in G. Ugolini, *Nietzsche e il tragico, otto anni prima della «Nascita della tragedia»: Introduzione allo scritto giovanile sul primo canto corale dell'«Edipo Re»*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo» 3, 1986, pp. 301-319.

[3] Op I 2, 261 s.

[4] Questo spunto verrà ripreso nella conferenza *Socrate e la tragedia* e poi di nuovo nel cap. 12 della *Nascita della tragedia*.

[5] KGB II 2, 7-20.

[6] KGW II 2, 1-104.

[7] Ivi, 105-182.

[8] Op III 2, 5-24.

[9] Op III 2, 27-45.

[10] Op I 2, 515-538.

[11] KGW II 1, 191-245.

[12] Ivi, 273-337. Del *Certamen* Nietzsche curò anche la prima edizione critica dell'età moderna (KGW II 1, 341-364).

[13] Ep II, 115.

[14] Cfr. fr. 3 [73] in Op III 3.1, 74 s.

[15] F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Napoli 2000[2] (1994).

[16] Op III 2, 49-77.

[17] Cfr. la lettera a Wagner del 10.11.1870 (Ep II, 150).

[18] Ep II, 153.

[19] Si tratta del quaderno catalogato P I 17 (KGW II 3, 203-261) e degli scritti *Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik* e *Rhythmische Untersuchungen* (KGW II 3, 263-280 e 281-338). Gli studi successivi hanno per altro in larga misura confermato le tesi di Nietzsche. Cfr. sull'argomento F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, «N-St» 18, 1979, pp. 472-489.

[20] Cfr. i frammenti pubblicati in Op III 3.1, 91-125.

[21] Pubblicati ivi, 129-137.

[22] E in una lettera del 29.3.1871 al fedele Rohde confida di vivere «superbamente estraniato» rispetto alla filologia (Ep II, 181 s.).

[23] Fr. 11 [1] = Op III 3.1, 361-367.

[24] Fr. 12 [1] = Op III 3.1, 371-383. I fogli relativi a queste sezioni sono raccolti insieme in un fascicolo siglato Mp XII I.

[25] Ep II, 185 s.

[26] Il testo dell'opuscolo è pubblicato in KGW III 2, 95-132.

[27] Cfr. per esempio la lettera a Richard Meister, presidente della Società filologica di Lipsia, del 14.7.1871 (Ep II, 201).

[28] Lettera di Wagner a Nietzsche del 16.10.1871 (KGB II 2, 446).

[29] Cfr. fr. 9 [3] in Op III 3.1, 275.

[30] Cfr. la lettera a Fritzsch del 18.11.1871(Ep II, 229) e quella a Gersdorff del 14.12.1871 (Ep II, 241).

[31] Lettera a Rohde del 23.11.1871 (Ep II, 235 s.).

Capitolo secondo. Struttura dell'opera

1. *Vicende editoriali*

La prima edizione del libro uscì all'inizio del gennaio 1872 col titolo completo *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, pubblicata dall'editore Ernst Wilhelm Fritzsch di Lipsia. Del volume, che comprendeva 143 pagine più 4 di premessa, furono stampati mille esemplari. Sappiamo che Nietzsche ricevette un onorario di 100 talleri e 25 copie d'autore, cinque delle quali, per sua volontà, stampate su una speciale carta velina gialla.

A distanza di due anni Nietzsche licenziò una seconda edizione con lievi correzioni del testo, stampata in 750 esemplari dallo stesso Fritzsch, ma che non venne messa in vendita a causa del fallimento della casa editrice. Questa seconda edizione poté uscire solo nel 1878 per conto di un altro editore, Ernst Schmeitzner di Chemnitz, che aveva rilevato il magazzino di Fritzsch.

Molto importante è la terza edizione, pubblicata di nuovo presso Fritzsch nel 1886, senza variazioni del testo, con una modifica del frontespizio e, soprattutto, con un nuovo titolo (*Nascita della tragedia ovvero grecità e pessimismo*) e con premesso il *Tentativo di un autocritica* a sostituzione della *Premessa a Richard Wagner*. La modifica del titolo ha a che fare con le nuove posizioni maturate da Nietzsche. Si tratta, da un lato, del

superamento del legame di affinità spirituale con Wagner, le cui teorie estetiche avevano influenzato in gran parte l'elaborazione del libro, dall'altro, il nuovo titolo corrisponde ai mutati interessi del filosofo, che si sono spostati dalla speculazione sulle condizioni metafisiche che determinano la possibilità di realizzazione della tragedia all'analisi dei caratteri peculiari di quella cultura in cui la tragedia ha potuto svilupparsi e fiorire. Nel titolo della terza edizione viene inoltre messa in posizione di rilievo la nozione di pessimismo. In questo caso la ragione è da individuare nel distacco dalla concezione di Schopenhauer: il pessimismo non va inteso come una rinuncia alla volontà di vivere, ma al contrario come un'affermazione della vita più intensa e incondizionata. Per Nietzsche è proprio questo tipo di pessimismo il tratto caratterizzante della cultura ellenica, prima della decadenza segnata dall'ottimismo socratico-razionalista, che ha caratterizzato per secoli la cultura occidentale ed è ancora dominante nella Germania del XIX secolo.

A proposito della prima edizione della *Nascita della tragedia* è interessante rilevare che Nietzsche si preoccupò con scrupolo di alcuni dettagli relativi alla confezione del libro. Per quanto riguarda, per esempio, l'impaginazione e la veste tipografica volle che Fritzsch utilizzasse come modello *La destinazione dell'opera* di Wagner e lo riproducesse nell'identico modo[1]. Molta importanza dette poi alla vignetta da collocare sul frontespizio, commissionandone la realizzazione a un artista berlinese di nome Leopold Rau. Il disegno rappresenta Prometeo liberato dalle catene, e nelle intenzioni di Nietzsche doveva suggerire un chiaro significato simbolico: nella lettera inviata all'editore Fritzsch il 27 novembre 1871 Nietzsche definisce l'illustrazione con queste

parole: «Un piccolo capolavoro» che «dice nel modo più semplice molte cose serie»[2]. La questione della vignetta non fu per altro esente da complicazioni. L'editore affidò il disegno di Rau a uno xilografo perché realizzasse l'incisione per la stampa, ma questa risultò così mal riuscita che si dovette procedere a un secondo tentativo, incaricando questa volta l'artista Friedrich Vogel di Berlino, «uno dei migliori xilografi»[3].

Il contenuto dell'illustrazione rappresentava – come già detto – il tema di Prometeo liberato. Vi si vede Prometeo che solleva le braccia, alle quali sono ancora appese le catene appena spezzate, e con un piede schiaccia l'aquila colpita da Eracle. Il volto è teso in un'espressione che lascia trapelare ostinazione e voglia di lottare. Il valore simbolico degli elementi di questa illustrazione lo si ricava dalla digressione contenuta nel capitolo nono della *Nascita della tragedia*, nel quale Nietzsche presenta un'interpretazione 'dionisiaca' del mito prometeico, nel senso che la figura di Prometeo è concepita quale maschera di Dioniso, come campione dell'empietà (il furto del fuoco) e artista titanico. Entro questo schema l'avvoltoio sta a simboleggiare il terrore dell'esistenza, mentre il gesto dell'eroe che spezza le catene corrisponde al piacere creativo dell'artista, e la liberazione di Prometeo è rapportata simbolicamente alla forza erculea della musica.

2. *Struttura e contenuto*

Il libro si articola in 25 capitoli piuttosto brevi, diviso chiaramente in due parti che non paiono per altro ben amalgamate tra loro. La prima, che comprende i capitoli 1-15, ha un taglio prevalentemente storico: sulla base della contrapposizione tra due diversi impulsi artistici, il dionisiaco e l'apollineo, Nietzsche

ripercorre l'origine e lo sviluppo dell'arte greca, a partire dalla produzione letteraria, fino al sorgere della tragedia, forma d'arte in cui dionisiaco e apollineo raggiungono una prodigiosa convivenza. La seconda parte, che comprende i capitoli 16-25, analizza principalmente la possibilità di una rinascita della tragedia nella cultura moderna e individua nel dramma musicale di Richard Wagner la forma artistica in grado di far rivivere la spirito tragico. Con lo schema che segue indichiamo in sintesi il contenuto della trattazione capitolo per capitolo.

Capitolo 1. Definizione dei concetti di «apollineo» e «dionisiaco» come «impulsi artistici della natura» e come categorie estetiche, e individuazione delle loro basi fisiologiche rispettivamente nel sogno e nell'ebbrezza.

Capitolo 2. Definizione di «sogno» ed «ebbrezza» come «stati artistici immediati della natura», ai quali corrispondono due diversi tipi di artista: quello «apollineo del sogno» e quello «dionisiaco dell'ebbrezza». Ma esiste anche una terza figura di artista che sintetizza le prime due: l'«artista tragico». Viene quindi analizzato il significato del sogno e dell'ebbrezza nella cultura greca antica e individuato lo specifico fenomeno del dionisiaco greco in opposizione al dionisiaco «barbarico»: presso i Greci il dionisiaco si è andato sviluppando attraverso l'addomesticamento del dionisiaco barbarico. Alla fine del capitolo è introdotto il tema della contrapposizione tra musica apollinea e musica dionisiaca.

Capitolo 3. Analisi della categoria di apollineo e della cultura apollinea nel campo della religione greca (religione apollinea come superamento di una concezione religiosa pre-omerica) e nell'arte poetica, con riferimento particolare all'epica.

Capitolo 4. Ricapitolazione degli elementi fondamentali che caratterizzano apollineo e dionisiaco e il loro contrasto. Primo accenno alle basi metafisiche della sua teoria estetica con il concetto di «uno primigenio» (*Ur-eine*), in rapporto al quale è definita la funzione dell'arte. Nietzsche contrappone «misura» e «smisuratezza» come qualità specifiche di apollineo e dionisiaco, quindi sviluppa una periodizzazione della storia greca fino al V secolo a.C. sulla base di quelle due categorie estetiche.

Capitolo 5. Trattazione della lirica greca arcaica per introdurre il tema della tragedia greca intesa come sintesi di apollineo e dionisiaco. La questione centrale è quella del rapporto tra musica e canto, che Nietzsche affronta con particolare riferimento alla figura di Archiloco, soffermandosi specificamente sui concetti di «soggettività lirica» e di «sostrato lirico».

Capitolo 6. Ancora su Archiloco e sul rapporto tra parola e musica. L'originalità di Archiloco consiste nell'avere dato dignità letteraria al canto popolare. Dall'analisi delle forme metriche Nietzsche desume che l'aspetto melodico musicale era quello costitutivo e primario del canto popolare, mentre il testo era secondario, e più esattamente la lingua imitava la musica. Definizione del canto popolare come «scaricamento» della musica in immagini e spiegazione in termini metafisici del rapporto musica/parola.

Capitolo 7. Inizia la trattazione dedicata al tema 'nascita della tragedia'. Le origini della tragedia attica vanno rintracciate nel coro tragico (coro dei satiri), che costituisce l'elemento dionisiaco originario. Nietzsche analizza la questione in riferimento ad alcuni modelli celebri di interpretazione del coro tragico e della sua funzione (in particolare August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schiller). La funzione

del coro di satiri è fondamentale per l'effetto prodotto dalla tragedia.

Capitolo 8. Tema dell'effetto proprio della tragedia greca sullo spettatore: descrizione del processo di identificazione simpatetica attraverso la visione estatica. L'esperienza tragica ha delle basi religiose: l'estasi dionisiaca è descritta come fenomeno drammatico originario, e la rappresentazione drammatica come metafora della trasfigurazione apollinea dell'esperienza dionisiaca. Il contenuto della visione del coro tragico consiste nelle sofferenza di Dioniso.

Capitolo 9. Il mito come contenuto specifico della tragedia attica. Definizione del mito come forma di «saggezza dionisiaca» che il tragediografo mette in scena secondo modalità apollinee, e dunque con rappresentazioni sublimanti e trasfiguranti. Analisi esemplificativa di due miti celebri: quello di Edipo (in riferimento alle tragedie *Edipo re* ed *Edipo a Colono* di Sofocle) e quello di Prometeo (in riferimento alla tragedia *Prometeo liberato* di Eschilo). Le due figure di Edipo e di Prometeo sono in realtà maschere di Dioniso.

Capitolo 10. È un capitolo che ha una funzione di collegamento tra quanto esposto nei primi nove capitoli e la seconda parte della *Nascita della tragedia*. Nietzsche vi presenta una sorta di teoria «misterica» della tragedia, intesa come allegoria del mito di Dioniso Zagreo. Con Euripide il mito e la tragedia perdono la dimensione misterica per ridursi a semplice maschera e imitazione.

Capitolo 11. Tematica della morte della tragedia la cui fine è identificata con la fine della poesia in assoluto, la quale ha potuto nel seguito sopravvivere solamente in una forma degenerata. Caratterizzazione della figura di Euripide come

anticipatore della Commedia nuova e responsabile della falsa idea della «serenità greca». Nietzsche si sofferma sulla questione del rapporto tra Euripide e il suo pubblico e sulla nuova prospettiva razionalistica nei drammi euripidei.

Capitolo 12. La tragedia di Euripide è «non dionisiaca», in quanto rompe quell'equilibrio tra apollineo e dionisiaco che era alla base della forma originaria del tragico. Dall'analisi dell'arte teatrale euripidea, in riferimento al suo realismo e alla sua artificiosità, Nietzsche conclude che il rifiuto del dionisiaco comporta come conseguenza che l'arte di Euripide non può essere definita tragica. Il metodo razionalistico di Euripide viene illustrato attraverso l'esemplificazione del prologo e del *deus ex machina*. Il capitolo si chiude con la contrapposizione tra Eschilo ed Euripide: l'arte del primo è intuitiva e inconsapevole, quella di Euripide è riflessa, artificiosa, filosofica.

Capitolo 13. La connessione tra Euripide e Socrate è documentata dalle fonti antiche, che sovente li presentano accomunati, e in particolare attestano la circostanza secondo cui Socrate avrebbe aiutato Euripide a poetare. Propria del socratismo è la condanna dell'arte e dell'istinto in nome della conoscenza consapevole.

Capitolo 14. Il giudizio negativo dell'arte tragica da parte di Socrate, che secondo Nietzsche vedeva in essa null'altro che una manifestazione irrazionale e ripugnante, finalizzata solo al piacere e non all'utile, anticipa la condanna dell'arte espressa dal suo allievo Platone. L'estetica razionalistica di Euripide produce come primo effetto la perdita d'importanza del coro. Riducendo il ruolo del coro, e dunque della dimensione musicale, a una semplice 'reminiscenza' si distrugge l'essenza stessa della tragedia.

anticipatore della Commedia nuova e responsabile della falsa idea della «serenità greca». Nietzsche si sofferma sulla questione del rapporto tra Euripide e il suo pubblico e sulla nuova prospettiva razionalistica nei drammi euripidei.

Capitolo 12. La tragedia di Euripide è «non dionisiaca», in quanto rompe quell'equilibrio tra apollineo e dionisiaco che era alla base della forma originaria del tragico. Dall'analisi dell'arte teatrale euripidea, in riferimento al suo realismo e alla sua artificiosità, Nietzsche conclude che il rifiuto del dionisiaco comporta come conseguenza che l'arte di Euripide non può essere definita tragica. Il metodo razionalistico di Euripide viene illustrato attraverso l'esemplificazione del prologo e del *deus ex machina*. Il capitolo si chiude con la contrapposizione tra Eschilo ed Euripide: l'arte del primo è intuitiva e inconsapevole, quella di Euripide è riflessa, artificiosa, filosofica.

Capitolo 13. La connessione tra Euripide e Socrate è documentata dalle fonti antiche, che sovente li presentano accomunati, e in particolare attestano la circostanza secondo cui Socrate avrebbe aiutato Euripide a poetare. Propria del socratismo è la condanna dell'arte e dell'istinto in nome della conoscenza consapevole.

Capitolo 14. Il giudizio negativo dell'arte tragica da parte di Socrate, che secondo Nietzsche vedeva in essa null'altro che una manifestazione irrazionale e ripugnante, finalizzata solo al piacere e non all'utile, anticipa la condanna dell'arte espressa dal suo allievo Platone. L'estetica razionalistica di Euripide produce come primo effetto la perdita d'importanza del coro. Riducendo il ruolo del coro, e dunque della dimensione musicale, a una semplice 'reminiscenza' si distrugge l'essenza stessa della tragedia.

Capitolo 15. Caratterizzazione di Socrate come il «tipo dell'uomo teoretico», il mistagogo della scienza, colui che ha elaborato l'idea che il pensiero possa conoscere l'essere e ha gettato le basi della metafisica occidentale. Tuttavia la conoscenza scientifica – con tutto il suo ottimismo e la sua predicata serenità dell'esistenza – deve pur sempre fare i conti con dei limiti. Affermazione della necessità della conoscenza tragica e dell'arte come protezione e rimedio.

Capitolo 16. Il legame intrinseco fra tragedia e musica è valido nel passato come nel presente. La prospettiva della *Nascita della tragedia* si sposta da questo punto in poi verso l'epoca attuale, alla luce di un progetto di rinascita della tragedia nella cultura contemporanea. L'antitesi di apollineo e dionisiaco viene riproposta come quella tra principi che rappresentano due arti diverse (plastica e musica). Nietzsche si riferisce alla concezione della musica dei suoi due grandi modelli: Arthur Schopenhauer (musica come linguaggio universale ed espressione immediata della volontà) e Richard Wagner (musica come arte da giudicare esclusivamente da un punto di vista estetico). Affronta poi il tema del rapporto tra musica e mito: la musica dionisiaca agisce come generatrice del mito tragico.

Capitolo 17. Descrizione dell'effetto proprio dell'arte dionisiaca, inteso come riunione con l'essere primigenio e sensazione di gioia metafisica, che si traduce in una volontà di affermazione dell'esistenza. Il mito tragico ha un significato recondito, veicolato dall'effetto musicale: esso svela una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta tragico poteva concepire.

La scomparsa della tragedia attica fu determinata dal prevalere del socratismo teorico e dalla decadenza della musica trasformata in semplice «imitazione

mediata dai concetti», incapace di assumere un carattere mitico.

Capitolo 18. Nietzsche distingue tre tipi diversi di civiltà (socratica, artistica, tragica) e definisce la cultura moderna come cultura di tipo alessandrino, dominata dall'ideale dell'uomo teoretico. Analizza quindi i vari tentativi di mettere in crisi l'ottimismo della scienza per opera di Kant e Schopenhauer, i quali hanno così aperto la strada a una nuova cultura tragica.

Capitolo 19. Analisi storico-genetica dell'opera lirica a partire dalla sua origine negli ambienti rinascimentali fiorentini. Con lo «stilo rappresentativo» si credette di far rinascere la musica greca antica, ma in realtà non si ricreò quella intima unione tra musica, parola e immagine che sta a fondamento della tragedia attica. Nietzsche critica l'opera lirica moderna che è tutta centrata sul ruolo della musica ed è estraniata dalla sua realtà dionisiaca. Essa si configura quale mera imitatrice delle apparenze, semplice gioco interiore. La rinascita dello spirito dionisiaco è percepibile con la musica tedesca di Bach, Beethoven e soprattutto di Wagner: questa musica realizza un'azione simile a quella svolta da Kant e Schopenhauer in campo filosofico contro il socratismo e l'ottimismo della scienza.

Capitolo 20. Tema del legame ideale tra cultura greca antica e cultura tedesca in polemica contro la diffusa percezione della grecità fondata su concetti quali l'«armonia greca», la «bellezza greca» e la «serenità greca». Nelle scuole tedesche e negli studi accademici dominati dallo storicismo si è perso del tutto il vero significato dell'ideale ellenico. L'autore annuncia la fine imminente dell'uomo socratico e la prossima rinascita della cultura ellenica.

Capitolo 21. Definizione della tragedia come espressione artistica peculiare del carattere nazionale greco, con ripercussioni sul piano dell'organizzazione sociale e politica. Le componenti essenziali della tragedia sono musica e mito: dalla loro interazione scaturisce l'effetto sullo spettatore. Nietzsche espone una teoria dell'effetto tragico presentata in termini decisamente anti-aristotelici e argomentata sulla scorta del *Tristano e Isotta* di Wagner. La formula con cui Nietzsche condensa tale effetto suona: «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso».

Capitolo 22. Nuova definizione dell'effetto tragico sullo spettatore, con presa di posizione critica verso taluni diffusi modelli interpretativi (lotta dell'eroe contro il destino) e verso la teoria della *katharsis* tragica di Aristotele con le sue implicazioni moralistiche. Nietzsche afferma la necessità di comprendere la tragedia esclusivamente come fenomeno estetico, e di conseguenza la necessità di un tipo speciale di spettatore che chiama «spettatore estetico», predisposto in tal senso.

Capitolo 23. Centralità del mito come forza creativa indispensabile per alimentare e sostenere una civiltà (educazione, costume, diritto, politica). Il mito è un elemento essenziale che il socratismo, e in particolare la tendenza storicistica che ne deriva, ha tentato di distruggere. Il tramonto della tragedia ha significato inevitabilmente anche il tramonto del mito. La cultura tedesca ha comunque in se stessa le radici da cui rigenerarsi: non deve trapiantare miti di altre culture, ma far rinascere la tradizione dei miti tedeschi.

Capitolo 24. Per l'effetto della tragedia musicale è di fondamentale importanza quello che Nietzsche chiama «l'inganno apollineo», che evita allo

spettatore l'immediato fondersi con la musica dionisiaca grazie a un mondo intermedio visibile. Il piacere che si produce dalle tragedie musicali non ha nulla a che fare con la sfera etica, tant'è vero che l'arte tragica rappresenta spesso il brutto, la sofferenza, il disarmonico. Si tratta di un gioco estetico che consente di percepire l'essenza profonda delle cose, e di provare per questo una gioia estrema.

Capitolo 25. Definizione di musica e mito tragico come «espressioni dell'attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l'una dall'altra». In particolare, il sostrato dionisiaco corrisponde al fondamento stesso dell'esistenza, mentre l'istinto apollineo è la forza che trasfigura nella coscienza individuale tale fondamento dell'esistenza.

Come si è detto, tra la prima e la seconda parte del libro c'è una certa scollatura. La discussione sull'*origine* della tragedia, che pure costituisce l'enunciato del titolo, è trattata solo in pochi capitoli per lasciare presto spazio al tema opposto della *decadenza*. Nietzsche discute e presenta l'antica tragedia attica con lo sguardo sempre puntato sul tema della seconda parte, ovvero il tema della rinascita odierna del tragico grazie alle opere musicali di Wagner. È evidente che prevale l'ottica 'moderna', e che la trattazione di tematiche antiche è costantemente proiettata verso l'attualità, secondo un approccio che del resto Nietzsche ha sempre mantenuto e ha anche teorizzato. Lo studio dell'antichità è da Nietzsche concepito in funzione dell'attualità ed è indispensabile compiere questo collegamento senza nessuna mediazione frenante. È in tal senso che recupera simboli dalla cultura antica, come Dioniso, Apollo, Socrate per collegarli immediatamente ai suoi due grandi modelli culturali dell'attualità: Schopenhauer e Wagner.

3. *Forma e stile*

Nel *Tentativo di un'autocritica*, che Nietzsche ha premesso alla terza edizione del libro nel 1886, l'autore giudica a distanza di tempo anche la forma del suo libro giovanile e lo definisce tra l'altro (6):

> un libro impossibile [...] scritto male, pesante, tormentoso, pieno di immagini smaniose e confuse, sentimentale, qua e là sdolcinato sino al femmineo, disuguale nel ritmo, senza volontà di pulizia logica, molto convinto e perciò dispensato dal dimostrare, diffidente verso la stessa *convenienza* del dimostrare [...], un libro arrogante ed esaltato [...].

L'autocritica coglie in questo caso degli aspetti reali. Lo stile risulta nel complesso molto passionale, corrispondente a una professione di fede piuttosto che a una trattazione scientifica o a una riflessione estetico-filosofica. L'articolazione degli argomenti trattati è alquanto suggestiva, ma a tratti enigmatica. Dà l'impressione di trasmettere contenuti di immediata ed evidente comprensione, ma in realtà presuppone una conoscenza non superficiale della filosofia e della poesia greche, delle teorie estetiche e musicali di Wagner e della tradizione filosofica tedesca. Inoltre, in molti punti l'esposizione si configura come un dialogo che Nietzsche intraprende con personaggi ora concretamente individuati ora soltanto immaginari[4]. Uno di questi personaggi è certamente Richard Wagner, al quale l'autore della *Nascita della tragedia* si rivolge espressamente nella *Prefazione*, e in vari altri momenti[5].

Il giovane professore di Basilea aveva concepito il suo libro come una sfida alla filologia classica dell'epoca, ovvero ai metodi che la caratterizzavano (metodo storico, studio asettico delle fonti, mito dell'oggettività, nessuna valutazione di tipo estetico

o filosofico etc.). Sebbene questo attacco sia condotto in modo implicito e, tutto sommato, discreto, tuttavia la presa di distanza dalla sua disciplina risulta quanto mai evidente nel modo in cui il libro è scritto. Lo stile dell'esposizione è volutamente e marcatamente lontano dai parametri dell'argomentazione scientifica. Mancano i rimandi di rito a piè di pagina, le note sono poche, i riferimenti alle fonti sommari o del tutto assenti, le citazioni quasi mai in lingua originale.

Le tesi sono presentate in modo apodittico, come dati di fatto ai quali si deve credere. Quando cita testimonianze evita sistematicamente di contestualizzarle o di dar conto della discussione scientifica su di esse. Tende viceversa a presentarle come certe, con formule del tipo «questa tradizione ci dice con piena risolutezza che» (50). Del resto, fin nelle primissime righe troviamo teorizzato un metodo che si basa sulla «sicurezza immediata dell'intuizione» (21). Anche quando tratta problematiche complesse, attorno a cui esisteva una vasta diversità di opinioni, ovvero questioni che costituivano un vero e proprio «enigma» fino a quel momento (per esempio pp. 56-63, a proposito dell'effetto che la tragedia sviluppava originariamente sullo spettatore), Nietzsche le chiarisce presentando le proprie concezioni come tesi universalmente riconosciuta.

Per quanto riguarda la dimensione specificamente concettuale e filosofica del testo, l'autore utilizza vocaboli ed espressioni riprese dal lessico di Schopenhauer. Solo nel primo capitolo se ne riscon-tra una quantità impressionante, a partire dal sintagma «volontà ellenica» (21) che l'autore utilizza in contrapposizione a quello tradizionale di «spirito greco». È senz'altro un'allusione al

concetto schopenhaueriano di volontà, che il filosofo di Danzica intendeva nel senso di una forza sopraindividuale della natura che agisce nell'uomo e nel mondo guidando lo spirito. Lo stesso discorso vale per l'espressione «velo di Maia» (24 e 26), che Schopenhauer desumeva dalla filosofia indiana e usava per indicare il mondo dei fenomeni e della rappresentazione, ovvero l'apparenza fallace della realtà. Quanto al *principium individuationis* (24), che viene meno con l'irrompere del dionisiaco, è un concetto di antica tradizione filosofica, sistematicamente utilizzato per esempio nella filosofia scolastica: Nietzsche lo assume nel significato kantiano e schopenhaueriano, cioè come possibilità di 'individuare' oggetti e persone attraverso le forme a priori di tempo e spazio. Lo stesso vale anche per il «principio di ragione» (*der Satz vom Grunde*) (24), che nel contesto schopenhaueriano sta a indicare l'espressione della forma più generale e più comune del nostro intelletto, e che si manifesta nello spazio, nel tempo e nella causalità. Ma si possono segnalare ancora altre formulazioni che rimandano alla tradizione del lessico filosofico, e in particolare alla filosofia di Schopenhauer, come per esempio il termine «rappresentazione» (*Vorstellung*), «cosa in sé» (*Ding an sich*), «oggettivazione» (*Objektivation*) etc.

Accanto all'impiego di tale terminologia tradizionale, Nietzsche utilizza spesso una strategia retorica che sembra riprodurre una sorta di rito mistico-misterico in cui lui, il mistagogo, si rivolge a un gruppo di iniziati per svelare loro delle verità proibite. Questo tipo di messinscena misterica diventa via via sempre più intensa nella seconda parte dell'opera, ma se ne riscontrano esempi anche nella prima.

Si riscontra un'aura di misticismo che pervade il libro non solo per quanto riguarda lo stile, ma anche in relazione alla struttura argomentativa portante. Essa si raccorda d'altra parte con la spiegazione che Nietzsche sviluppa circa l'origine della tragedia attica dal coro e dal culto dionisiaco che viene esplicitamente presentata in analogia con gli antichi Misteri, tanto da essere apertamente definita nel capitolo 10 una «dottrina misterica (*Mysterienlehre*) della tragedia» (72).

4. *Filologia e filosofia*

Abbiamo già avuto modo di accennare al problematico rapporto tra filologia e filosofia nel giovane Nietzsche, un nodo intricato che sicuramente non si può risolvere nella semplice formula del passaggio progressivo dall'una all'altra disciplina. La questione merita un approfondimento, e il modo migliore per affrontarlo è quello di ripercorrere certe considerazioni presentate dallo stesso Nietzsche nel corso degli anni[6]. Si può partire da un abbozzo di curriculum che Nietzsche predispose per consegnarlo alle autorità accademiche di Basilea in vista della sua chiamata in cattedra. Siamo nella primavera del 1869 e l'aspirante professore così ricostruisce retrospettivamente le modalità del suo percorso verso la filologia[7]:

> Quando, fattomi ragazzo, andai a scuola a Pforta, conobbi soltanto un surrogato dell'educazione paterna, la disciplina uniformatrice di una scuola ben ordinata. Ma fu proprio questa costrizione quasi militaresca [...] che mi ricondusse a me stesso. [...]. Non si verificarono alcune circostanze casuali di carattere esteriore; altrimenti mi sarei arrischiato allora a diventare musicista. [...] Fu solo nell'ultimo periodo della mia vita a Pforta che rinunciai, conoscendomi ormai a fondo, a qualunque progetto di vita artistica; da allora in

poi nel vuoto così creato venne a inserirsi la filologia. Voglio dire che ricercavo un contrappeso alle inquiete e mutevoli inclinazioni che mi avevano dominato fino allora, una scienza che potesse venir coltivata con fredda riflessione, con logico distacco e con operosità uniforme, senza toccar subito il cuore con i suoi risultati. Tutto ciò io credevo di trovarlo allora nella filologia.

La nomina a professore giunse a Nietzsche del tutto inattesa e fu da lui avvertita come una forte cesura nella sua vita, come un nuovo inizio, o meglio una consacrazione definitiva alla professione di filologo classico. Di qui le numerose riflessioni sul suo percorso autobiografico, sulle oscillazioni e le circostanze casuali attraverso cui «si diviene ciò che si è» (un motto che il giovane Nietzsche già usava e che diventò importante per la sua produzione filosofica matura). Quella che si ricava è l'immagine di un ragazzo nutrito di molteplici aspirazioni, sia di tipo scientifico sia di tipo artistico, ma ancora molto confuso, alla ricerca di una sua strada. La scuola di Pforta – frequentata dal 1858 al 1864 – con i suoi eccellenti docenti e la sua ferrea disciplina, gli offrì la filologia come disciplina rigorosa che poteva temperarne il carattere e frenarne le inclinazioni artistiche. Fu comunque soprattutto a Bonn e a Lipsia, al tempo degli studi universitari, che la vocazione filologica di Nietzsche assunse dei contorni più precisi fino a fruttare i primi successi scientifici.

È interessante notare come lo sguardo retrospettivo dell'autore interpreti la precoce 'conversione' a una scienza aspra e rigorosa: non fu la scelta convinta ed entusiasta di chi nella filologia vedeva lo strumento ideale per penetrare il mondo dell'antichità greca, ma quasi una costrizione autoimposta, un'abdicazione rassegnata. La filologia si presentava come un valido freno con cui dominare le attitudini e le inquietudini

adolescenziali costringendo all'autodisciplina le ansie imprevedibili del giovane liceale. Nietzsche parla della filologia anche come di una «seconda natura» che si sarebbe dato sopprimendo le sue inclinazioni più genuine. E non è certo un caso se proprio con l'avvicinarsi alla filologia negli ultimi anni di Pforta e i primi semestri universitari venne meno la vena artistica di Nietzsche: in quella fase non compose poesie e non scrisse musica, pur conservando un grande interesse per l'arte musicale.

L'influsso di Friedrich Ritschl fu senz'altro decisivo. Sotto la sua guida pubblicò, ancora da studente, i suoi primi lavori filologici[8]. Ma ciò non lo distolse dal nutrire interessi filosofici: lesse, per esempio, la *Storia del materialismo* di Friedrich Albert Lange, che gli servì da correttivo in direzione neokantiana rispetto alla filosofia di Schopenhauer. E fra i temi della cultura greca antica Nietzsche preferiva occuparsi di quelli con contenuti spiccatamente filosofici: per esempio Diogene Laerzio e la tradizione dossografica (studi che riprenderà successivamente per scrivere *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*) o il pensiero di Democrito[9]. La filologia diviene così in molti casi una via d'accesso verso la filosofia, e il rapporto tra la professione di filologo classico e la costruzione di un'identità filosofica si configura come un processo tutt'altro che lineare. Un caso emblematico è lo studio degli scritti apocrifi tramandati sotto il nome di Democrito: il tentativo da parte di Nietzsche di mettere in primo piano nel filosofo di Abdera l'ambito dell'etica (il tema della ricerca della felicità) rispetto a quello della fisica si inseriva in un orizzonte più ampio, ovvero nella prospettiva di una «storia degli studi letterari nell'antichità e nell'epoca moderna»[10].

In linea generale, Nietzsche considerava la filologia classica una disciplina limitata, epigonica,

degenerata, che ha perso del tutto il contatto con l'oggetto dei propri studi, cioè la cultura classica. Le contesta in particolare il diffuso atteggiamento di scetticismo nei confronti della tradizione, che porta a scartare gli aspetti letterari e culturali ritenuti meno confacenti e rapportabili a un modello precostituito del mondo classico. In tale prospettiva Nietzsche inizia ad abbozzare un programma di rinnovamento della disciplina. Scrive, per esempio, in un appunto[11]:

> È ora di smetterla di starsene chini sulle singole lettere. La prossima generazione di filologi deve cercare una buona volta di arrivare a delle conclusioni e di assumere la grande eredità del passato. Anche questa scienza deve servire al progresso [...]. Nella filologia mancano grandi pensieri, e per questo nello studio universitario non vi è sufficiente slancio. [...] È ora di trovare i criteri giusti per valutare gli scritti dell'antichità classica e di buttare via la zavorra inutile. I nostri filologi devono imparare a giudicare più in grande per dedicarsi alle grandi considerazioni filosofiche, invece di mercanteggiare su singoli passi. Se si vogliono avere risposte nuove bisogna saper porre domande nuove.

Pur con tutti i dubbi che si trascinava da anni e che abbiamo fin qui sintetizzato, è innegabile che all'inizio del 1869, quando si presentò la possibilità di essere chiamato all'Università di Basilea come professore straordinario, il giovane Nietzsche fosse un filologo di valore, con un cospicuo numero di pubblicazioni scientifiche alle spalle e la speranza di una carriera luminosa.

Negli anni di Basilea, dove insegnò fino al 1879 pur con qualche interruzione per congedi di salute, Nietzsche continuò a svolgere il mestiere di filologo classico e a pensarsi come tale, nonostante questa attività si accompagnasse a una continua e tormentata riflessione sulla natura e sul senso di tale disciplina, con momenti di crisi che si riproponevano

ciclicamente. È emblematico dello stato d'animo con cui il giovane professore iniziava l'attività di docente quanto egli affermò nella prolusione intitolata *Sulla personalità di Omero*, che tenne al principio del semestre estivo 1869 e che fece poi pubblicare in forma privata col titolo *Omero e la filologia classica*[12]. La trattazione della questione omerica era più che altro il pretesto per una riflessione sulla filologia, immaginata da Nietzsche come un «centauro» in cui convivono scienza e arte. Nella parte finale vi si trovava, in particolare, una sorta di programmatico appello che, alla luce degli sviluppi successivi, assume un valore decisivo: Nietzsche negava, in quella sede, l'idea che la filologia potesse essere una disciplina autosufficiente, e preannunciava la necessità di utilizzare il metodo filologico come strumento per rintracciare e sviluppare le problematiche teoriche e filosofiche sottese alla cultura antica. E concludeva la prolusione affermando[13]:

> Eppure occorre dire ancora un paio di parole, e per di più di carattere assai personale. Ma l'occasione di questo discorso mi giustificherà. Anche a un filologo ben si addice di racchiudere il fine delle sue aspirazioni e la via che deve portarvi nella breve formula di una confessione di fede; e lo farò invertendo a questo modo una frase di Seneca: *philosophia facta est quae philologia fuit*. Con ciò si vuole dire che ogni attività filologica dev'essere racchiusa e circondata da una concezione filosofica del mondo, in cui ogni elemento singolo e isolato si volatilizza come qualcosa di riprovevole, finché rimane solo il tutto, quel che è unitario. E lasciatemi così sperare che, con queste mie opinioni, io non sarò uno straniero tra voi [...].

Queste parole rivelano un dissidio interiore profondo e, al tempo stesso, configurano un indirizzo programmatico per il lavoro futuro. Come si è già detto, non si tratta qui di una

condanna radicale della filologia in quanto tale, né di un progressivo affrancamento dalla filologia per approdare alla filosofia. Si tratta invece di un progetto di rinnovamento da realizzare nel segno dell'integrazione tra prospettiva filosofica e studio filologico. Ciò che egli rifiuta è l'idea di una disciplina storica che miri alla rivisitazione imperturbabile del passato mediante l'esegesi metodica delle fonti. Pensa invece a una filologia che si proponga come obiettivo la comprensione generale, a livello anche, e soprattutto, estetico e filosofico, del mondo classico, nel solco di studiosi quali Creuzer, Welcker, K.O. Müller, Bachofen, Burckhardt[14]. Alla caricatura della talpa, con cui Nietzsche si prendeva gioco della «brulicante genia dei filologi dei giorni nostri» con «le cavità sacche mascellari rigonfie e lo sguardo cieco contenti di essersi accaparrati un verme e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita»[15], si contrappone ora un'altra immagine del regno animale, questa volta desunta dalla mitologia. Si tratta del centauro, in cui due diverse nature, o meglio due diverse discipline – la filologia e la filosofia – trovano una perfetta fusione.

Va però detto che la sintesi conciliatoria abbozzata nella prolusione omerica peccava di ingenuità e si rivelò nei mesi successivi alquanto precaria. Era inevitabile che l'intima contraddizione tra arte e scienza riesplodesse fragorosamente. Ciò non toglie che il giovane studioso si sforzasse di realizzare il programma annunciato: molti dei suoi lavori filologici scritti nei primi semestri di Basilea tendono ad accompagnarsi a riflessioni di carattere estetico o filosofico più ampie: basti pensare agli studi sul *Certamem* di Omero ed Esiodo, nei quali Nietzsche trovò lo spunto per una riflessione sul tema dell'agone come elemento specifico della cultura greca.

Il nuovo approccio che Nietzsche cercava di applicare nelle sue ricerche si fondava sul discrimine della rilevanza filosofica quale criterio in base a cui poter individuare ciò che della cultura classica poteva essere significativo e attuale per i moderni. È chiaro che al fondo di tale prospettiva agisse l'influsso delle teorie di Schopenhauer, assimilate ed elaborate in una chiave personale, e imprescindibili per quella concezione artistica che Nietzsche andava definendo e che nella *Nascita della tragedia* chiamerà «metafisica dell'arte». Accanto a Schopenhauer c'è naturalmente il wagnerismo, che non significava soltanto l'apprezzamento della musica e delle teorie di Richard Wagner, ma anche la critica radicale ai modelli educativi predominanti, rispetto ai quali il musicista si presentava come una forza eversiva. Nietzsche sviluppò su quest'ultimo terreno tutta una serie di considerazioni che trovarono vari sbocchi: in parte nel corso accademico del semestre estivo del 1871 intitolato *Enciclopedia della filologia classica*[16], in parte nelle cinque conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole* del 1872[17], e in parte nell'incompiuta *Inattuale* che voleva intitolare *Noi filologi*[18].

Dunque, la pubblicazione della *Nascita della tragedia* (gennaio 1872) non segnò affatto la conclusione della tormentata riflessione di Nietzsche sullo status e la funzione della filologia classica. Nelle citate conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole*, la cui preparazione ebbe luogo negli ultimi mesi del 1871, proprio in parallelo con l'ultimazione della *Nascita della tragedia*, l'attacco al sistema educativo tedesco, dai ginnasi alle università, riguardava anche e soprattutto la visione ingannevole e moralista dell'antichità che vi veniva propagata attraverso modelli pedagogici giudicati deteriori. A ciò si accompagnava la critica contro la concezione stessa

della scienza in generale quale si era andata determinando nell'epoca bismarckiana in Germania (eccessiva specializzazione e postulato della funzionalità pratica e sociale dell'impresa scientifica).

Dell'incompiuta *Noi filologi* restano pagine di appunti, databili al 1874-75, che consentono di registrare l'evolversi delle idee di Nietzsche sul problema. Sono due i binari fondamentali lungo i quali corre qui la riflessione: da un lato la definizione del filologo classico odierno (la sua formazione, il suo status, le sue aspirazioni), dall'altro una messa a fuoco del concetto di antichità classica. Emerge una prospettiva per cui la distanza che separa i moderni dal mondo antico è del tutto incolmabile sul piano cognitivo. La possibilità che attraverso l'erudizione filologica si possa colmare quella distanza e conseguire una ricostruzione oggettiva del passato è una pura illusione. Lo specialismo estremo del filologo è sintomo di impotenza oltre che una parodia dell'autentica sapienza. Non è utile per capire qualcosa del passato e neppure del presente. «Che cosa ha a che fare la teoria delle particelle greche con il senso della vita?», si chiede Nietzsche con sarcasmo[19].

L'autore biasimava inoltre un atteggiamento di fondo diffuso tra gli studiosi del mondo classico per cui nella cultura antica si tendeva a scorgere un mondo ideale in cui trovare riparo per sfuggire alla realtà presente. Ma questa visione si poggiava su una clamorosa falsificazione dell'antichità classica: si è costruita un'artificiosa interpretazione 'umanistica', tale per cui sono stati del tutto rimossi elementi caratterizzanti la civiltà greca come la smisuratezza, la violenza, la crudeltà. L'approccio suggerito da Nietzsche consiste, viceversa, nell'idea di partire dalla realtà di oggi e alla luce di questa comprendere l'antichità («è solo dalla conoscenza del presente che

si può ricevere l'*impulso verso* l'antichità *classica*»[20]). Solo così il lavoro del filologo acquista senso. E procedendo su questa strada giungeva al punto di contrapporre al filologo odierno un modello alternativo di filologo-poeta, che trovava incarnato nella figura di Giacomo Leopardi[21].

[1] Cfr. la lettera a Gersdorff del 18.11.1871 (Ep II, 231) e quella a Rohde del 23.11.1871 (Ep II, 235). Poi però Nietzsche ebbe a lamentarsi per i caratteri della stampa troppo fitti (Ep II, 245).

[2] Ep II, 237.

[3] Sull'intera vicenda della vignetta si veda l'accurata ricostruzione di R. Brandt, *Die Titelvignette von Nietzsches «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»*, «N-St» 20, 1991, pp. 314-328.

[4] C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, 3 voll., Roma-Bari 1980-82, vol. II, p. 401.

[5] Lo stesso Nietzsche nel *Tentativo di un'autocritica* (§ 5) parla del libro come di un «dialogo» con Wagner.

[6] Sulla concezione della filologia classica del giovane Nietzsche e i suoi studi in tale disciplina rinvio a G. Ugolini, *Philologica*, in *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di H. Ottmann, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 157-168 (con un inquadramento tematico essenziale degli scritti filologici). Cfr. inoltre L. Cataldi Madonna, *Il razionalismo di Nietzsche. Filologia e teoria della conoscenza negli scritti giovanili*, Napoli 1983; G. Ugolini, *Filologia*, in AA.VV., *Guida a Nietzsche*, a cura di M. Ferraris, Roma-Bari 2004[2] (1999), pp. 79-107.

[7] Op I 2, 504 ss.

[8] Il primo fu una ricerca sulla silloge del poeta Teognide, pubblicata sul «Rhienisches Museum» XXII, 1867, pp. 161-200 (trad. it. in Op I 2, 71-118).

[9] Nell'autunno del 1867 Nietzsche intraprende una ricerca su Democrito in vista di un volume miscellaneo in onore di Ritschl,

che tuttavia non sarà mai pubblicato (cfr. gli appunti rimasti in Op I 2, 215-219 e 234-248).

[10] Cfr. lettera a Rohde del febbraio 1868 (Ep I, 553).

[11] Op I 2, 207 s.

[12] Ivi, 515-538.

[13] Ivi, 537 s.

[14] La scienza dell'antichità non si era del resto sviluppata in Germania lungo un percorso sempre lineare e scevro di contraddizioni. Frequenti erano state anche prima di Nietzsche le tensioni all'interno della filologia classica sul senso e sullo scopo della disciplina. Basti pensare alla polemica tra Gottfried Herrmann e August Boeckh o alla cosiddetta 'contesa sulle *Eumenidi*', sorta attorno all'edizione delle *Eumenidi* di Karl Ottfried Müller (1833).

[15] Cfr. lettera a Rohde del 20.11.1868 (Ep I, 651).

[16] KGW II 3, 339-437.

[17] Op III 2, 81-206.

[18] Op IV 1, 85 ss.

[19] Fr. 3 [63], Op IV, 1, 102.

[20] Fr. 3 [62], ivi, 101 s.

[21] Fr. 3 [23], ivi, 93 s.

Capitolo terzo. Analisi dell'opera

1. *Il destinatario ideale. Prefazione a Richard Wagner*

La *Nascita della tragedia* inizia con una breve prefazione destinata a Richard Wagner, cui il libro è dedicato. Nietzsche esordisce cercando di immaginare quale sarà la reazione di Wagner nel momento in cui riceverà un esemplare del libro. Dall'epistolario sappiamo che l'autore gliene inviò una copia fresca di stampa con una lettera di accompagnamento in cui dichiarava il proprio debito verso le idee del maestro e preannunciava nel seguito un destino ineluttabile per il legame di affinità instauratosi tra loro[1].

Quindi Nietzsche rievoca la frequentazione e lo scambio di idee col maestro, avvenuto nel corso delle sue ricorrenti visite alla villa di Tribschen, non lontana da Basilea. In modo particolare accosta la stesura del suo saggio *La visione dionisiaca del mondo*, nel quale aveva raccolto molte delle riflessioni sul tema della tragedia greca, confluite poi in buona misura nella *Nascita della tragedia*, al saggio su Beethoven che Wagner aveva pubblicato alcuni mesi prima. Queste due opere, *La visione dionisiaca* e il *Beethoven*, oltre a presentare agli occhi di Nietzsche una profonda affinità tematica e ideale, hanno in comune l'essere state scritte «fra i terrori e le grandezze» della guerra franco-prussiana.

L'accenno alla guerra non è casuale. Nietzsche presenta infatti il proprio libro come un tentativo

di affrontare e risolvere quello che considera un «serio problema tedesco», vale a dire il problema della valutazione dell'arte, compiuto proprio mentre si andava costituendo, in seguito alla vittoria di Sedan e al conseguente trattato di Versailles, il Reich tedesco. Su questo terreno la *Nascita della tragedia* intende proporre una «inversione» rispetto al punto di vista consolidato, quello secondo cui l'arte è un'attività superflua e poco seria, considerata alla stregua di «un piacevole accessorio». Contro tale concezione svalutativa e avvilente dell'arte, diffusa nella mentalità sempre più mercantile dell'epoca, Nietzsche si dichiara pronto a combattere in alleanza con Wagner, per assegnare all'arte una funzione ben più importante, quella funzione che già un tempo aveva avuto e che poi è andata perdendo: l'arte come la «vera attività metafisica di questa vita». Tale polemica contro la decadenza moderna dell'arte si inserisce perfettamente nella tradizione romantica: basti citare come esempio Friedrich Schlegel, il quale in *Sullo studio della poesia greca* criticava l'illuminismo per il suo modo di intendere l'arte come «grazioso gioco infantile»[2].

Per comprendere in pieno il significato della *Prefazione* occorre considerare anche la prima versione, quella scritta durante il soggiorno a Lugano nel febbraio 1871, in una fase redazionale in cui il libro recava ancora il titolo *Origine e scopo della tragedia*[3]. Lì Nietzsche non si limitava a collegare esplicitamente la trattazione della tragedia dei Greci con il problema estetico della rivalutazione dell'arte, ma estendeva l'argomentazione anche a varie altre tematiche, come per esempio il concetto (ritenuto falso e fuorviante) di «serenità greca», la funzione degli studi filologici e la «rinascita tedesca del mondo

greco», preannunciando così altri motivi che nel libro trovano uno spazio considerevole.

La *Prefazione a Richard Wagner* assolve dunque a una duplice funzione: da una parte va intesa come una dichiarazione del proprio debito nei confronti del musicista, da cui dice esplicitamente di essere stato ispirato; dall'altra funge, per così dire, da ammonimento ai lettori, ai quali Nietzsche intende indicare fin dal principio che il tema centrale del libro è l'arte, il suo significato, la sua funzione e la sua relazione con la vita. Ma il dedicare l'opera a un compositore celebre e discusso come Wagner, così come l'individuare nella tematica estetica il nucleo centrale del libro, significa anche prefigurare una sorta di 'lettore ideale'. Il destinatario che l'autore si attende dovrà essere una persona competente in campo musicale ed estetico, oltre che filologico, dovrà essere scevro da pregiudizi e capace di recepire idee nuove e originali che si collocano al di fuori di schemi precostituiti e dal quadro accademico tradizionale. Già in queste pagine iniziali incontriamo così quello che costituisce il nodo metodologico essenziale dell'opera, ovvero la difficile convivenza di diverse prospettive, quella strettamente filologica, quella musicale e quella estetico-filosofica.

2. *Apollineo e dionisiaco*

2.1. Scienza e intuizione

I primi capitoli della *Nascita della tragedia* hanno un valore fortemente programmatico. Nietzsche introduce subito le due fondamentali categorie di apollineo e dionisiaco come elementi che determinano la storia dell'arte in un gioco incessante di contrapposizione e ricomposizione, e presenta il proprio lavoro come un contributo nel campo

della «scienza estetica». Al tempo stesso distingue due diversi approcci, due forme di conoscenza apparentemente antitetiche, ma da Nietzsche presentate come complementari: la «comprensione logica» e l'«intuizione». È chiaro che il riferirsi all'intuizione in modo così positivo crea un (voluto) effetto di spiazzamento nel lettore, profilandosi tale categoria della conoscenza come tradizionalmente estranea al cosiddetto metodo scientifico. L'aspettativa di un trattato scientifico, sia pure di «scienza estetica», è apparentemente contraddetta dalla proclamazione di un metodo fondato sull'intuizione e sulla «sicurezza immediata» che dall'intuizione scaturisce. Questa dichiarazione, che potremmo definire metodologico-programmatica, si inscrive nel progetto dell'autore – esplicitato nella seconda parte del libro – di contestare alla radice il modello di conoscenza scientifica sviluppatosi nella cultura occidentale dai tempi di Socrate a oggi.

Il concetto di intuizione è molto importante nella tradizione del pensiero occidentale, specialmente nell'ambito del romanticismo e dell'idealismo. La posizione nietzscheana si ricollega con tutta evidenza a quella di Schopenhauer, il quale aveva rivalutato la categoria dell'intuizione rispetto a quella del concetto astratto assegnandole il valore di fondamento essenziale per ogni forma di conoscenza, e intendendola nel senso di una comprensione diretta e immediata[4]. È chiaro che nel momento in cui Nietzsche mette così in rilievo la conoscenza raggiunta attraverso l'intuizione rispetto a quella logico-concettuale, vuole prendere le distanze rispetto a una secolare tradizione che da Platone fino a Hegel si era sempre basata sulla logica e sul ragionamento, e aveva misurato la verità dell'arte sulla base della verità del concetto filosofico.

Tuttavia, va pur sempre tenuto presente che nella prospettiva nietzscheana l'intuizione costituisce sì un importantissimo momento preliminare per la conoscenza scientifica, ma non l'unico; a essa si accompagna poi complementarmente e necessariamente il momento dell'analisi logico-concettuale.

Applicando questo postulato ermeneutico al tema specifico della *Nascita della tragedia* possiamo dire che la ricostruzione che Nietzsche presenta circa l'origine e lo sviluppo della tragedia greca non soltanto vuole essere uno schema teorico per spiegare in generale lo sviluppo dell'arte (di tutta l'arte), ma intende anche presentarsi come un modello alternativo per la formazione di teorie scientifiche. La stessa teoria della duplicità dell'apollineo e del dionisiaco non è presentata come il risultato di un'approfondita riflessione teorica, bensì di un'intuizione immediata. Essa scaturisce infatti dall'analogia riscontrabile tra arte e natura, come risulta chiaro dal parallelo che Nietzsche istituisce tra la polarità apollineo/dionisiaco e quella maschile/femminile, e in generale dall'idea di fondo che il processo di creazione artistica sia caratterizzato da momenti «naturali», quali la nascita, lo sviluppo, la lotta, l'unione, la morte etc. Da questo punto di vista Nietzsche si riallaccia alla tradizione della filosofia della natura del romanticismo (Schelling, Görres, Humboldt) in cui è centrale l'idea di polarità o duplicità (specialmente quella maschile/femminile) come legge universale dello sviluppo.

Quel che risulta chiaro dalle righe iniziali del libro e dalle riflessioni qui presentate è che Nietzsche ambisce a rifondare su basi nuove e secondo scopi e prospettive originali la scienza estetica. La sua posizione si allontana parecchio dai modi in cui

essa si era andata definendo in Germania sulla scia di Hegel nel secondo Ottocento: la tendenza prevalente era infatti quella di considerare l'estetica come una disciplina sistematica, il cui punto essenziale era la possibilità di affermare una funzione conoscitiva dell'arte. Viceversa, la prospettiva di Nietzsche candida l'estetica a diventare la scienza capace di indagare le condizioni e i processi della creazione artistica e anche le disposizioni psicologiche dell'artista. Questa prospettiva coinvolge inevitabilmente anche la filologia classica, la materia di cui Nietzsche era docente a Basilea: la valorizzazione dell'*intuizione* quale categoria di conoscenza costituisce in sé una dichiarazione di rottura rispetto al tradizionale metodo storico che stava alla base degli studi di antichistica dell'Ottocento, o per meglio dire è il punto di partenza di una auspicata rifondazione della filologia classica in cui lo studio del passato sia costantemente accompagnato da una prospettiva estetico-filosofica. Non lo sguardo razionale, distaccato e 'oggettivo' con cui i filologi sono soliti tentare una ricostruzione storica degli eventi del passato, ma un approccio simpatetico e creativo per cogliere l'essenza autentica di tali fenomeni antichi, a partire da quello della tragedia greca[5].

2.2. Il sogno e l'apollineo

L'idea di associare l'apollineo e il dionisiaco ai due «stati artistici naturali» del sogno e dell'ebbrezza era già abbozzata in un appunto dell'inverno-primavera 1869-70, e aveva trovato poi nel saggio *La visione dionisiaca del mondo* una prima tematizzazione approfondita. Per argomentare la tesi che il sogno costituisce un mondo artistico di stampo apollineo, Nietzsche accosta una serie di testimonianze in parte antiche e in parte moderne con un procedimento

associativo tutt'altro che sistematico e rigoroso. Cita esplicitamente alcuni versi del terzo atto dei *Maestri cantori di Norimberga* di Wagner, in cui il cantore Hans Sachs identifica sogno e creazione poetica. Accanto a questa fonte moderna ne indica una antica, e precisamente i versi 1169-1182 del quinto libro del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui il poeta latino evoca il tempo in cui gli uomini si raffiguravano nel sogno le immagini degli dei. Infine cita esempi dell'antichità greco-romana, ricordando il caso di uno scultore che in sogno «vide le incantevoli forme di esseri sovrumani» e quello di un poeta ellenistico che faceva discendere la sua ispirazione poetica dall'esperienza onirica. In entrambi i casi Nietzsche non dà indicazioni precise sulle fonti, ma certo coglie nel segno: è possibile che avesse in mente per esempio l'aneddoto secondo cui il pittore greco Parrasio, vissuto nel V-IV secolo a.C., dopo aver visto Eracle in sogno, lo avrebbe ritratto così come gli era apparso[6], oppure a quello dello scultore Onata (V secolo a.C.) che similmente realizzò una statua di Demetra dopo avere visto in sogno la dea[7]. La letteratura greca antica conosce anche molte attestazioni per quanto riguarda poeti che riconducono la loro iniziazione artistica ad apparizioni più o meno oniriche di divinità: Esiodo fu incitato a comporre versi dalle Muse apparsegli sul monte Elicona[8]; Eschilo aveva ricevuto la 'chiamata' alla poesia da Dioniso apparsogli durante il sonno[9]; anche nel caso del poeta ellenistico Callimaco l'attività di poeta è ricondotta a una simile esperienza[10]. Il nesso tra poesia e sogno è dunque documentabile sulla base di questo *topos* tradizionale, che utilizzarono successivamente anche poeti latini come Ennio e Orazio.

Ma, anche prescindendo dalla tradizione antica greco-romana, l'idea di considerare il sogno come

un «mondo artistico», in cui chi sogna è un artista che può creare liberamente con la sua fantasia, non è certo una novità di Nietzsche. Nella tradizione romantica vi sono diversi precedenti che indicano proprio il sogno quale modello per la creazione poetica. Originale in Nietzsche è piuttosto la caratterizzazione del sogno come «parvenza» (*Schein*), elemento che accentua la contrapposizione con l'ebbrezza dionisiaca secondo lo schema schopenhaueriano per cui il sogno apollineo corrisponde al mondo come *rappresentazione*, mentre l'ebbrezza dionisiaca al mondo come *volontà*.

Un approfondimento merita ancora l'associazione tra il dio greco Apollo e la sfera onirica, un nesso che senza dubbio presenta un notevole grado di semplificazione e forzatura. Come si è visto, ci sono spunti della tradizione che consentono l'accostamento del dio al sogno, ma nella cultura religiosa e mitologica greca ad Apollo erano riconosciuti ben altri attributi: il suo nome era abbinato alla luce in quanto divinità solare (con una connotazione anche negativa, perché la luce del sole può provocare il disseccamento della vegetazione), alla medicina (padre di Asclepio), all'arte profetica (con i santuari a lui consacrati di Delo e Delfi), alla musica in quanto inventore della lira, all'ispirazione poetica (è il dio che guida le Muse) e alla civilizzazione (a lui si attribuiva l'origine di sistemi giuridici e morali). Non si può certo parlare di un legame specifico o esclusivo con il sogno. Gli studi di storia della religione greca hanno se mai messo in evidenza la duplicità di Apollo, un'ambivalenza ben simboleggiata dai due oggetti che le rappresentazioni iconografiche tradizionalmente gli assegnano: la lira e l'arco. Abbiamo così «la faccia benigna ed esaltante accanto a quella terribile e devastante. Da un lato

l'arte, la musica suadente, l'apparenza gratificante e l'immagine di bellezza del sogno, [...]. Ma dall'altro lato la faccia malvagia, la sostanza profonda che si contrappone a quella illusorietà, l'arma omicida che da lontano scaglia la sua freccia»[11]. Se Nietzsche ignora tale duplicità, e insiste sul tema del sogno, ciò non è certo dovuto a una scarsa conoscenza delle fonti antiche, ma alla volontà di unificare le principali funzioni del dio e desumere dai suoi tratti caratterizzanti un unico principio simbolico. Gli ambiti d'azione del dio, dalla luce (un epiteto corrente di Apollo era Febo, che secondo un'etimologia diffusa rimanda al sostantivo *phos*, 'luce') all'arte plastica, dalla mantica alla medicina, sono tutti riconducibili per Nietzsche ai principi canonici di chiarezza, ordine e misura. Il senso complessivo di Apollo si riassume dunque nella funzione della 'rappresentazione visiva', di cui il sogno costituisce lo stadio fisiologico da tutti esperibile: si tratta di un mondo dominato dall'immaginazione e dalla creatività, in cui ciascuno può essere al tempo stesso creatore e spettatore, senza i condizionamenti propri della razionalità logica, come per esempio il principio di causalità e le categorie dello spazio e del tempo.

2.3. L'ebbrezza e il dionisiaco

Se il nesso tra Apollo e sogno risulta problematico, la descrizione del principio dionisiaco come associato per analogia all'ebbrezza (*Rausch*) è invece del tutto tradizionale e conforme alle notizie di cui disponiamo circa Dioniso e i suoi culti nel mondo antico. Nell'immaginario religioso greco antico Dioniso, figlio di Zeus e Semele, oltre a essere la divinità della vegetazione, della fertilità e della fecondità, era anche il dio del vino, considerato il mezzo per superare il dolore e approdare a uno stato di estasi che consente la comunione con dio. Taluni epiteti propri

di Dioniso, come per esempio quello di Bacco, il nome con cui fu venerato nel mondo romano, rimandano direttamente al vino, e lo stesso si può dire del tirso, l'emblema del culto dionisiaco, che consisteva in un bastone appuntito ricoperto sulla punta di edera e vite. A questi attributi vanno per altro aggiunti anche quelli dell'invasamento profetico e dell'ispirazione poetica che, pur essendo secondari, sono ben attestati e segnalano dei punti di contatto significativi con Apollo.

Il modo in cui Nietzsche descrive il fenomeno del dionisiaco è piuttosto interessante. Dal punto di vista linguistico si serve di un apparato terminologico e concettuale proprio della mistica, che in larga misura desume dagli scritti di Schopenhauer pur rielaborandolo in modo originale e autonomo. Fondamentalmente l'esperienza del dionisiaco è di tipo estatico e corrisponde a ciò che in Schopenhauer si prova con la separazione della consapevolezza dalla volontà. Essa è presentata come il risultato della combinazione e del sommarsi di due diversi effetti psicologi: da una parte una sensazione di «immenso orrore» e dall'altra un senso di «rapimento estatico».

Per chiarire meglio il contenuto di tale esperienza, l'autore utilizza tre riferimenti storici: a) canti in cui si celebrano le «bevande narcotiche» (cioè il vino) diffuse presso tutti i popoli primitivi; b) danze estatiche dell'epoca medievale; c) feste bacchiche orgiastiche dell'Asia Minore (le Sacee babilonesi) che costituirebbero la 'preistoria' di quelle celebrate presso i Greci. Tutti questi fenomeni, distanti tra loro nel tempo e differenti per modalità e contenuti, sono classificabili come dionisiaci in quanto il loro effetto comune è la perdita di sé da parte del soggetto. In altri termini, col dionisiaco si disintegra la soggettività individuale, quella soggettività che nel mondo

concreto è costantemente sottomessa alle categorie di tempo, spazio e causalità, e dunque scandita dal *principium individuationis*. Con l'irrompere del dionisiaco si chiarisce che tale soggettività è pura illusione e di conseguenza si dissolve perfino la percezione che ogni soggetto ha di se stesso.

È evidente che l'argomentazione può funzionare solo su un piano marcatamente analogico. Sul piano concretamente storico non è infatti possibile né creare un collegamento tra esperienze così lontane, né ricondurle tutte al comune denominatore del culto di Dioniso. Del resto anche solo per la Grecia classica è molto difficile circoscrivere il fenomeno dionisiaco in tutte le sue occasioni rituali. Inoltre, sebbene – come si è visto – il legame tra Dioniso e il vino sia assodato e antichissimo, tuttavia tale legame non è sempre e necessariamente da rapportare a pratiche orgiastiche.

La descrizione dell'«incantesimo dionisiaco», che Nietzsche abbozza in conclusione del primo capitolo, è tutta costruita attraverso una rete di immagini desunte dalla tradizione antica, anche se in base a fonti disparate e distanti. Tra i *topoi* ricordati in questa descrizione vi è lo scioglimento dei legami sociali, la riconciliazione della natura con l'uomo, l'addomesticamento miracoloso degli animali feroci, col riferimento esplicito alla pantera e alla tigre che trainano docilmente il carro di Dioniso, secondo un motivo ricorrente della tradizione iconografica. Accanto all'elenco di tali circostanze straordinarie, che solo il potere del dionisiaco è in grado di realizzare, troviamo anche un riferimento a Beethoven, e precisamente l'esortazione rivolta al lettore da Nietzsche a compiere uno sforzo immaginativo raffigurandosi la processione dionisiaca e trasformando in visioni quello che esprime la musica della *Nona sinfonia* e in particolare

dell'*Inno alla gioia*. È a questo punto che Dioniso, nella ricostruzione nietzscheana, si caratterizza anche come il dio che incarna l'espressività musicale. La musica di Beethoven realizza precisamente l'effetto dionisiaco, vale a dire il venir meno dei legami soggettivi e il senso di ricongiunzione con l'«unità originaria», concetto fondamentale nella concezione tragica di Nietzsche, modellato sulla falsariga della volontà di Schopenhauer, che sta a indicare un'istanza metafisica profonda, ovvero la natura nella sua interezza prima di ogni individuazione. Il richiamo alla *Nona sinfonia* sottintende per altro un nuovo omaggio a Richard Wagner[12], il quale aveva descritto la musica di Beethoven come «musica dionisiaca» e, in particolare nello scritto *L'opera d'arte dell'avvenire* (del 1849), aveva elogiato nella *Settima sinfonia* in la maggiore (composta nel 1812) la sua «onnipotenza bacchica» con toni e concetti non troppo lontani da quelli usati da Nietzsche per descrivere l'incantesimo del dionisiaco[13].

2.4. La duplicità apollineo/dionisiaco

Lo schema fondato sulla duplicità tra apollineo e dionisiaco permette una classificazione dualistica delle forme d'arte, differente da quella tradizionale che si basava piuttosto su uno schema tripartito (poesia, arti figurative, musica). Nella teoria estetica sviluppata nella *Nascita della tragedia* alla contrapposizione apollineo/dionisiaco fanno riscontro due tipi distinti di espressione artistica: quella figurativa (l'arte dello scultore), di stampo apollineo, e quella non figurativa, cioè la musica, di stampo dionisiaco. Un'ulteriore contrapposizione si ritrova sul piano psicologico-antropologico, ed è quella – come si è visto – tra sogno ed ebbrezza, i due «fenomeni fisiologici» che vengono caratterizzati come «stati artistici della natura», nei quali ciascuno

può diventare «artista pieno», libero di plasmare e creare secondo il proprio arbitrio. Il discorso di Nietzsche investe così anche le condizioni fisiologiche che rendono possibile il processo di creazione artistica.

Le categorie di apollineo e dionisiaco assumono anche una valenza di tipo metafisico, per la quale Nietzsche utilizza come modello di riferimento la concezione di Schopenhauer, costruita attorno al dualismo del mondo come 'rappresentazione' (una realtà apparente, immaginata) e del mondo come 'volontà' (la realtà noumenica, la cosa in sé). In questi termini si può affermare che l'apollineo corrisponde per l'appunto al mondo come rappresentazione, un mondo in cui l'individuo percepisce se stesso e le altre cose come individualità definite nello spazio e nel tempo (*principium individuationis*).

Per quanto riguarda il dionisiaco, non è un caso che la categoria sia introdotta proprio in riferimento alla concezione di Schopenhauer e venga paragonata alla sensazione che si prova nel momento in cui vengono meno il *principium individuationis* e la fiducia nella forma di conoscenza propria dell'apparenza. Nello stato dionisiaco si riscopre una sorta di «armonia universale» nella quale ciascuno si sente parte dell'«unità originaria».

Va osservato ancora che le modalità secondo le quali sono introdotte le due categorie non sono affatto simmetriche. L'apollineo è presentato da subito come categoria artistica; la presentazione del dionisiaco si basa invece per un lungo tratto soltanto sulla descrizione dell'esperienza psicologica, e solo alla fine del primo capitolo, con l'accenno alla musica di Beethoven, si allude alla sua dimensione artistica.

2.5. La tradizione dell'apollineo e del dionisiaco

La tematica dell'antitesi tra apollineo e dionisiaco

era stata sviluppata da Nietzsche per la prima volta nell'ambito del corso universitario sulla tragedia che tenne nel semestre estivo 1870 presso l'Università di Basilea e ripresa quindi nel trattato *La visione dionisiaca del mondo*. Non si tratta certamente di una sua invenzione, anche se è tramite Nietzsche che la polarità apollineo/dionisiaco è divenuta popolare. Molti studiosi hanno illustrato la presenza di queste due categorie e il senso della loro opposizione in opere precedenti alla *Nascita della tragedia*[14]. Qui ci limitiamo a ricordare alcuni autori e alcuni testi particolarmente noti che potrebbero avere avuto un influsso diretto su Nietzsche.

In primo luogo si deve osservare che già Platone nelle *Leggi* concepiva Apollo e Dioniso come divinità della creazione artistica, cui associava il ritmo e l'armonia musicale[15], ma senza presupporre alcun contrasto tra i due. In generale, in tutta l'estetica antica non esiste traccia di un contrasto tra arti figurative (di stampo apollineo) e arti non figurative (di stampo dionisiaco), e tale contrapposizione va considerata certamente come il frutto di un'elaborazione della cultura moderna. Chi ha postulato una chiara opposizione tra i due principi è stato Johann Joachim Winckelmann: nella *Storia dell'arte dell'antichità* del 1764 egli ha utilizzato le categorie di apollineo e dionisiaco per configurare due ideali differenti di bellezza greca[16], anche se lì Dioniso non compariva come associato all'elemento estatico dell'ebbrezza, ma si caratterizzava piuttosto come un emblema di bellezza ambigua e bisessuale. La costruzione del dionisiaco, inteso come simbolo di un atteggiamento estatico e sovente giocato in chiave anticristiana, è un processo che si è andato compiendo poi in Germania a cavallo tra classicismo e

romanticismo sia a livello poetico (Goethe, Hölderlin), sia nell'ambito degli studi teorici e filosofici.

È con Friedrich Schlegel che troviamo la prima chiara formulazione dell'antitesi tra apollineo e dionisiaco, ai quali sono associati – in un passo di *Sullo studio della poesia greca* (1797) che fa riferimento alle tragedie sofoclee – rispettivamente la «pacata riflessività» al primo e la «divina ebbrezza» al secondo[17]. Nelle opere di Friedrich Creuzer, grande studioso della religione antica e rinnovatore degli studi di mitologia (è considerato il fondatore della cosiddetta 'mitologia romantica'), si accenna al «contrasto originario tra Apollo e la religione di Bacco» che successivamente sarebbe stato ricomposto nella tradizione dell'orfismo[18]. In questo contesto Dioniso viene presentato non tanto come il dio del vino e della primavera, ma come Dioniso Zagreo, ovvero il dio fatto a pezzi e divorato dai Titani e quindi rinato: si tratta del culto di Dioniso sviluppato appunto nella tradizione mistico-orfica. Va osservato che questa concezione di Dioniso ebbe molto influsso nel campo degli studi filosofici: basti pensare alle lezioni berlinesi di Schelling, pubblicate postume (nel 1856-58) col titolo di *Filosofia della rivelazione*, nelle quali elaborò una 'dionisologia' in tre tappe con esplicito riferimento proprio alla *Symbolik* di Creuzer[19].

Un altro grande antichista, Friedrich Gottlieb Welcker, studioso della tragedia e della religione greca, aveva accennato alla contrapposizione tra Apollo e Dioniso a proposito dello sviluppo dei diversi generi poetici: in tale prospettiva la religione dionisiaca avrebbe esercitato un'enorme influenza sull'arte greca, specialmente per quanto concerne la musica e la tragedia[20]. Ma già prima di lui, nello studio sui Dori di Karl Ottfried Müller,

troviamo esplicitamente teorizzata la lotta tra una musica apollinea «rigorosa, semplice, pacata», e una musica di tipo dionisiaco, caratterizzata di contro da «uno spirito passionale, ora scosso e inquieto, ora afflosciato», capace di far precipitare l'animo umano «dalle vertigini della gioia orgiastica nella profondità del dolore»[21].

Dunque anche nell'ambito degli studi di antichistica dell'Ottocento il tema della contrapposizione tra apollineo e dionisiaco non era affatto qualcosa di estraneo o stravagante. Persino Friedrich Ritschl, che fu maestro di Nietzsche prima all'Università di Bonn e poi a Lipsia, aveva teorizzato l'opposizione tra la citarodica da un lato, connessa col culto di Apollo, vista come una forma artistica rigorosa, sobria, che smorza le passioni e alimenta un equilibrio armonico nell'animo dell'ascoltatore, e l'auletica dall'altro, connessa con i culti orgiastici dionisiaci, passionale, inquietante, che suscita nell'ascoltatore uno stato d'animo di entusiasmo incontrollabile[22].

La polarità apollineo/dionisiaco aveva conseguito per altro una considerevole diffusione anche al di fuori degli studi specialistici: lo storico francese Jules Michelet, nel libro *La Bible de l'humanité* (1864), la utilizza in un senso non troppo dissimile da quello che troviamo nella *Nascita della tragedia*[23]. Si può ricordare infine anche una 'fonte' di Nietzsche di natura iconografica: si tratta del dipinto di Bonaventura Genelli (1798-1868) intitolato *Dioniso tra le Muse*, che si trovava appeso in una sala della villa di Tribschen dove risiedevano i Wagner. Nel quadro si vede un giovane Dioniso che regge in mano una coppa di vino, ai suoi piedi una pantera e accanto al dio le nove Muse; tutti sono intenti a osservare una danza guidata da Sileno ed Eros. Nella *Nascita della tragedia* non mancano allusioni a tale

dipinto, e in una lettera del luglio 1872 Nietzsche, nell'elencare vari argomenti a difesa delle proprie tesi contro Wilamowitz, si richiamava proprio alla pittura di Genelli a proposito del rapporto tra Dioniso e le Muse[24].

Nietzsche aveva dunque dietro di sé una lunga tradizione di analisi e di studio a proposito dell'antitesi apollineo/dionisiaco, una tradizione con ramificazioni in campo mitologico, religioso, filosofico, estetico e anche strettamente filologico. Merito dell'autore della *Nascita della tragedia* è stato quello di avere assorbito e rielaborato tutte queste ramificazioni in una concezione originale, insistendo soprattutto sulla dimensione artistica e culturale delle due categorie fino a farne dei modelli idealtipici portatori di un efficace valore ermeneutico.

2.6. La 'mimesis' artistica

Nel secondo capitolo Nietzsche si propone di verificare il modo in cui l'apollineo e il dionisiaco si manifestino concretamente nell'attività artistica vera e propria a partire dal caso concreto dell'arte greca, presa come esempio storico. L'argomentazione poggia esplicitamente sul principio aristotelico dell'arte come «mimesi della natura», un principio che Nietzsche doveva ricavare dal passo iniziale della *Poetica* in cui Aristotele dice che tutte le forme dell'espressione poetica e musicale sono «imitazioni»[25]. Anche se l'espressione 'imitazione della natura' non ricorre mai letteralmente nella *Poetica*, tuttavia il principio di imitazione costituiva un *topos* diffuso nella trattatistica tedesca tra Settecento e Ottocento a proposito della funzione e dell'essenza dell'arte, laddove il principio di imitazione veniva riproposto quasi sempre negli stessi termini aristotelici.

Il principio di imitazione quale categoria specifica della produzione artistica costituisce in Aristotele una risposta all'elaborazione teorica di Platone, per il quale il termine *mimesis* stava a indicare il tipo di rapporto sussistente tra le cose del mondo sensibile e le idee, con la conseguente svalutazione e condanna dell'arte a causa della sua lontananza dalla verità. Rispetto al valore negativo assegnatole da Platone, Aristotele aveva rivalutato la categoria di *mimesis* sia sul piano antropologico sia su quello artistico, liberandola da ogni implicazione ontologica. Nella *Poetica* non si trova, in verità, una definizione teorica della nozione di mimesi; tuttavia si ricava con chiarezza che essa sta alla base dell'attività poetica, che produce un piacere di tipo intellettuale e che si tratta di un fenomeno affatto naturale (*kata physin*)[26].

Nietzsche è lontanissimo dalla concezione dell'arte aristotelica incentrata sul concetto di mimesi. Dal suo punto di vista Aristotele è soltanto un teorico che spiega i meccanismi di funzionamento della tragedia, ma non si propone di coglierne l'essenza profonda e il significato primordiale. C'è una nota che avrebbe dovuto essere inserita secondo il progetto originario nel sedicesimo capitolo della *Nascita della tragedia* e successivamente venne eliminata, che è al proposito illuminante. Vale la pena riportarla per esteso:

> 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 ora 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![27]

Si tratta di un brano dal forte valore programmatico, giacché Nietzsche vi denuncia l'inadeguatezza del modello aristotelico per la comprensione del teatro tragico a causa della distanza temporale che separa l'autore della *Poetica* dall'età del fiorire della tragedia. L'epoca di Aristotele è quella ormai dominata dal socratico, in cui si sconta la irreparabile separazione dal «grande istinto artistico» e dal «fenomeno artistico primordiale». Inoltre, quando Nietzsche parla di imitazione a proposito dell'arte, e in particolare dell'arte tragica, non si riferisce a un rapporto del tipo originale/copia ovvero natura/azione drammatica. Nel suo orizzonte teorico non vi è spazio per il criterio dell'illusione naturalistica. La rappresentazione tragica non si presenta come la copia di qualcosa che esiste già in natura, ma come qualcosa di ogni volta completamente nuovo e originale. Una delle ragioni per cui Euripide nei capitoli centrali della *Nascita della tragedia* è accusato di aver ucciso la tragedia consiste proprio nel fatto di aver cominciato a 'imitare' il tragico, anziché viverlo. Il richiamo al canone aristotelico dell'arte come 'imitazione della natura' va inteso in una prospettiva peculiare e anti-idealista: come risulta

chiaro nel corso dell'argomentazione, la 'natura' che qui viene chiamata in causa corrisponde in effetti alle esperienze psicologiche del sogno e dell'ebbrezza.

2.7. Il sogno presso i Greci

Ai due archetipi del processo imitativo (sogno ed ebbrezza) Nietzsche fa corrispondere due figure originarie di artista, vale a dire «l'artista del sogno» (apollineo) e «l'artista dell'ebbrezza» (dionisiaco). A queste due tipologie contrapposte se ne aggiunge una terza, che ne sintetizza per così dire i caratteri e le istanze, vale a dire l'artista della tragedia greca, che è al tempo stesso artista del sogno e dell'ebbrezza ed è descritto «come uno che, nell'ebbrezza dionisiaca e nell'alienazione mistica di sé, si lascia andare solitario e in disparte dalle schiere deliranti, e al quale poi, attraverso l'influsso apollineo del sogno, il suo stato, cioè la sua unità con l'intima essenza del mondo, si rivela *in un'immagine di sogno simbolica*» (27). Si tratta di un'anticipazione del tema trattato nell'ottavo capitolo, e cioè l'effetto proprio della tragedia attica, effetto per il quale apollineo e dionisiaco trasformano la loro naturale contrapposizione in una sorta di alleanza con un continuo alternarsi del predominio dell'uno sull'altro.

Alla concezione del sogno nella cultura greca Nietzsche attribuisce come caratteristica precipua una «virtù plastica» e una «causalità logica di linee e di contorni, di colori e di gruppi», e istituisce un parallelo con l'arte della scultura. Qui è evidente che l'autore non può che procedere per congettura quando intende ricostruire la struttura figurativa dei sogni. È pur vero che esiste una letteratura greca antica sui sogni, ma si tratta per lo più di resoconti biografici, come si leggono per esempio nei *Discorsi sacri* di Elio Aristide (II secolo d.C.), oppure di sogni

utilizzati in funzione narrativa o drammaturgica. A questo si può aggiungere l'analisi e la riflessione sulla fisiologia del sonno, che si rintraccia già nei filosofi presocratici, attraversa i testi medici del *corpus* ippocratico e arriva fino ad Aristotele. O ancora i manuali di onirocritica, cioè testi che insegnavano come interpretare i vari simboli e le allegorie contenuti nei sogni (per esempio *L'interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldi, vissuto nel II secolo d.C.). L'aspetto propriamente estetico, cioè la prospettiva del sogno come un prodotto artistico, era del tutto assente nella cultura greca.

2.8. L'ebbrezza presso i Greci: dionisiaco barbarico e dionisiaco greco

Il tratto che caratterizza l'impulso artistico dell'ebbrezza presso i Greci consiste nel superamento del dionisiaco barbarico, cioè il dionisiaco del mondo orientale. Infatti, nel contesto del culto dionisiaco barbarico le feste orgiastiche – come per esempio le Sacee babilonesi, ma anche molte altre, testimoniate in vari luoghi e in diverse epoche – non erano altro che un libero sfogarsi degli istinti fine a se stesso. Caratteristiche di tali feste erano la sfrenatezza sessuale senza limiti, la rottura dei vincoli sociali e familiari, l'infrazione di tabù culturali e la riduzione dei partecipanti a uno stadio ferino. Presso i Greci le feste dionisiache trovano invece il modo di trasformare quello stato di ebbrezza e sfrenatezza in un potenziale artistico: la forza dionisiaca primitiva viene per così dire «addomesticata». Ciò accade grazie all'azione di Apollo. Nella ricostruzione di Nietzsche si immagina che l'elemento apollineo, quello prettamente originario che si fonda su una ripulsa del dionisiaco irrazionale e puramente istintuale, e che trova la sua massima espressione artistica nell'architettura dorica – vale a dire in un

ordine architettonico dominato da forme e figure sobrie e rigorose, da geometrie semplici e precise, senza elementi superflui e ornamentali –, abbia offerto al dionisiaco barbarico una sorta di patto di conciliazione basato sul reciproco rispetto dei propri ruoli e delle proprie linee di confine, senza invasioni di campo.

In pratica le feste di Dioniso mitigarono in Grecia quella carica esplosiva che era insita in loro assumendo un significato nuovo: quello di feste di «redenzione del mondo» e di «trasfigurazione». Tale cambiamento permise di trasformare «la lacerazione del *principium individuationis*» da sentimento di angoscia e orrore in un vero «fenomeno artistico». In altri termini, si può dire che l'influsso apollineo ha neutralizzato le pulsioni distruttive del dionisiaco barbarico e, grazie a questo depotenziamento, è stato possibile realizzare un equilibrio tra i due principi creativi che ha permesso di raggiungere il livello dell'opera d'arte. È interessante osservare che in quest'ottica il dionisiaco presso i Greci si trasforma per effetto dell'apollineo in un prodotto culturale elaborato (non più dunque naturale). Non è difficile cogliere come qui agisca sotterraneamente il vecchio pregiudizio classicista circa la particolare 'bellezza' della natura greca. Ciò che interessa inoltre rilevare è che in questo schema genealogico il contrasto tra apollineo e dionisiaco non è rappresentato da Nietzsche come un contrasto alla pari, ma come un contrasto relativo, giacché in fin dei conti nel dionisiaco greco è insito un elemento apollineo.

L'affermazione della superiorità del dionisiaco greco su quello barbarico-orientale va inquadrata all'interno di un tradizionale paradigma di stampo classicistico, secondo cui all'esaltazione della cultura greca faceva inevitabilmente da *pendant* la

caratterizzazione in termini negativi del mondo orientale. La contrapposizione tra razionalità dei Greci e smisuratezza orientale era, per esempio, un diffuso *topos* culturale, che si ritrova in vari studiosi ottocenteschi e che investiva anche la problematica del culto dionisiaco[28]. Le tesi di Nietzsche non rivelano qui nessuna particolare originalità e si ricollegano palesemente a quella che era all'epoca una *communis opinio* a proposito delle origini di Dioniso, e cioè all'idea che il culto avesse origine in Oriente e fosse arrivato successivamente – direttamente o tramite i Traci e i Macedoni – in Grecia, dove avrebbe subito un processo di ellenizzazione. Soltanto nel XX secolo, dopo la decifrazione del nome Dioniso su una tavoletta micenea ritrovata a Pilo e risalente al XIII secolo a.C. e anche in virtù di altri reperti archeologici, si è potuta documentare la presenza del culto dionisiaco nel mondo greco fin da tempi remoti[29].

Anche la tesi (ripresa e approfondita nel quarto capitolo) che l'arte dorica sia un modello di arte apollinea, e come tale originariamente e autenticamente greca, non costituisce affatto una 'scoperta' nietzscheana. Si tratta infatti di una vecchia teoria che aveva trovato la sua più approfondita elaborazione nel libro di Karl Ottfried Müller sui Dori[30], un'opera che il giovane Nietzsche ben conosceva fin dai tempi di Pforta e alla quale si era rifatto per la categoria di «nobiltà dorica» nel lavoro su Teognide di Megara redatto nel 1864[31]. Alla luce della teoria romantica del *Völkergeist*, secondo la quale ogni popolo ha un suo 'spirito' specifico, Müller aveva sostenuto l'autoctonia del popolo greco contro l'ipotesi di influssi e contaminazioni orientali. Il ceppo dorico sarebbe stato quello originario e la religione dorica l'espressione più autentica del

carattere nazionale ellenico[32]. Quanto all'arte dorica, sia Müller sia altri autori, come Winckelmann e Friedrich Schlegel, la rappresentano secondo caratteristiche divenute canoniche, quali l'equilibrio, la tranquillità, l'armonia, la purezza, la chiarezza e la misuratezza, tutte riscontrabili visivamente soprattutto in campo architettonico.

Sulla base di concezioni e teorie che desumeva dagli studi correnti sul mondo greco Nietzsche costruisce tuttavia un modello peculiare di spiegazione. Un modello che appare abbastanza semplicistico, soprattutto perché non tiene gran che conto di due elementi importanti: 1) il carattere politeistico che ha costantemente caratterizzato la religione greca e che non può essere ridotto all'opposizione-conciliazione di due sole divinità; 2) le forti varietà locali che si riscontrano a proposito di culti e tradizioni religiose. Ciononostante vi sono testimonianze antiche, sia di tipo letterario sia soprattutto di tipo iconografico, sulle quali la tesi nietzscheana della conciliazione tra apollineo e dionisiaco in terra greca potrebbe appoggiarsi. Si tratta per lo più di testimonianze che si riferiscono alla coesistenza di Apollo e Dioniso nel santuario di Delfi, e raccontano per esempio dell'alternanza regolare del culto tributato alle due divinità, per cui i mesi invernali erano dedicati al culto di Dioniso e quelli estivi al culto di Apollo[33], ovvero del fatto che sul frontone occidentale del tempio di Apollo era raffigurato Dioniso con le Tiadi, mentre su quello orientale vi era Apollo con le Muse[34]. Benché l'interpretazione di queste testimonianze risulti piuttosto problematica e la convivenza di Apollo e Dioniso a Delfi abbia a che fare soprattutto con la tendenza propria del culto delfico di attrarre nella sua orbita vari altri culti religiosi, e non solamente quello dionisiaco, tuttavia il modello

evolutivo suggerito da Nietzsche si ritrova ripreso in termini non troppo diversi da Erwin Rohde[35], e ha avuto un certo successo anche nel XX secolo[36].

Nella descrizione di Nietzsche una caratteristica propria dell'ebbrezza dionisiaca, dopo l'avvenuta conciliazione con l'apollineo, è una «meravigliosa mescolanza e duplicità nelle passioni», un fenomeno per cui «i dolori suscitano piacere» e «il giubilo strappa al petto voci angosciate» (29). L'effetto complessivo viene tratteggiato con queste parole: «Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile». Anche su questo punto l'interpretazione nietzscheana si ricollega alla tradizione di studi sul mito e sulla religione dei Greci, pressoché concorde nell'attribuire al culto dionisiaco una contrastante duplicità di sensazioni (gioia e dolore al tempo stesso). Nietzsche valorizza, per così dire, tale percezione simultanea di sentimenti opposti considerandola l'aspetto essenziale dell'esperienza estatica del dionisiaco, fino a farne nel seguito del libro (particolarmente nel decimo capitolo) la chiave per illustrare il significato del piacere specifico del tragico. Su questo tema si dovrà ritornare più avanti; ma già è necessario indicare quali sono i modelli principali ai quali implicitamente si richiama Nietzsche per la sua teoria dell'effetto (*Wirkung*) della tragedia: si tratta di Jacob Bernays e di Paul Graf Yorck von Wartenburg, due studiosi che, occupandosi del concetto di catarsi tragica a partire dalla *Poetica* di Aristotele, avevano sviluppato, l'uno indipendentemente dall'altro, una teoria originale che riconnetteva il genere tragico alle pratiche del culto dionisiaco da cui esso sarebbe derivato, e che si può riassumere in questo modo: il piacere proprio della tragedia greca consiste in una

sorta di sublimazione del piacere orgiastico-estatico che scaturisce da un intensificarsi delle emozioni (specialmente del terrore e della pietà) fino al loro successivo rovesciamento repentino[37]. Bernays era per altro convinto che Aristotele stesso avesse desunto la nozione di catarsi applicata alla poesia tragica dall'esperienza dell'estasi orgiastica[38]. Yorck von Wartenburg, dal canto suo, definiva l'estasi che si realizza nel culto dionisiaco come un «perdersi nel dominio della potenza della natura», e ne descriveva lo svolgimento in termini non molto dissimili da quelli impiegati da Nietzsche[39].

2.9. Musica apollinea e musica dionisiaca

Quando Nietzsche accenna alla musica dionisiaca ne parla come della forma espressiva del dionisiaco che maggiormente produceva «spavento e orrore» differenziandosi completamente dalla musica apollinea, caratterizzata per la sua «forza plastica» e per i suoi suoni «solo accennati», la cui esecuzione faceva da perfetto *pendant* all'«architettura dorica» (29 s.). In primo luogo abbiamo dunque a che fare con una distinzione relativa al tipo di suoni, e quindi al tipo di strumenti che li producono:

a) da un lato la cetra apollinea, uno strumento a corda simile alla lira, costituito da una cassa di risonanza di legno con due prolungamenti laterali a forma di corna e con delle corde il cui numero era originariamente di quattro o cinque, per poi salire nel VII secolo a.C. a sette. Caratteristica della cetra era la produzione di «suoni solo accennati»; b) dall'altro lato l'aulós dionisiaco, uno strumento a fiato simile al flauto, costituito da due canne divergenti di legno e da un'imboccatura a forma di bulbo allungato sulla quale era inserita l'ancia. L'aulós esprimeva la «violenza sconvolgente del suono».

L'altra differenza, che consegue direttamente dalla prima, riguarda invece l'effetto psicologico che i due tipi di musica implicano: la citarodica produce effetti di tranquillità, pacatezza, misuratezza, serenità etc.; l'auletica, viceversa, effetti di agitazione, pulsioni orgiastiche, impulsività etc.

La distinzione tra citarodica e auletica è testimoniata da varie fonti antiche, ed era un dato di fatto generalmente accolto dagli studi sulla musica antica. Molti antichisti avevano inoltre sottolineato le connessioni tra le due modalità musicali e i culti religiosi rispettivamente di Apollo (citarodica) e di Dioniso (auletica), come pure la provenienza orientale dell'auletica rispetto all'origine tutta greca della citarodica[40]. La ricostruzione avanzata da Nietzsche non si discosta dunque troppo dalla vulgata dell'epoca, anche se la sua presentazione risulta un po' schematica, specie per quanto riguarda l'abbinamento eccessivamente meccanico delle reazioni psicologiche ai diversi tipi di esecuzione musicale. Inoltre Nietzsche occulta tendenzialmente le differenze fondamentali che esistevano tra la musica greca antica e quella moderna, come per esempio il concetto greco di *mousikē*, che definiva un'arte complessiva, comprendente non solo la musica in senso proprio, ma anche poesia e danza; oppure il fatto che ai Greci erano ignoti i concetti di armonia e polifonia nel senso moderno, e dunque la loro musica si esprimeva attraverso la pura melodia. Nietzsche si era occupato molto di problemi della metrica e della ritmica greche[41], ed era certamente al corrente delle differenze fondamentali correnti tra la musica antica e quella moderna; il fatto che trascuri di soffermarvisi si spiega probabilmente col prevalere della prospettiva wagneriana che sta alla base del libro, e cioè dimostrare che tra la musica dionisiaco-

ditirambica antica e quella tedesca moderna di Beethoven e Wagner sussiste una perfetta continuità.

2.10. Il ditirambo di Dioniso

Dopo aver introdotto il tema della musica dionisiaca il discorso si sposta sul ditirambo dionisiaco, ovvero sul canto corale che si eseguiva nel coro dei culti dionisiaci con l'accompagnamento dell'aulós: è lì che musica, ritmica, dinamica, armonia e danza producono un effetto di rapimento estatico che comporta tre passaggi: a) sensazione di estraneità da se stessi («alienazione di sé»); b) sentimento di unità con la natura («annientamento del velo di Maia»); c) stimolazione al massimo grado di «tutte le sue facoltà simboliche», il che significa che attraverso la gestualità del corpo e la musica si scatenano pulsioni che producono simboli, i quali si caratterizzano come veicoli universali di una comprensione immediata e intuitiva.

La questione del ditirambo è essenziale non soltanto per il discorso nietzscheano, ma in generale per ciò che riguarda le origini della tragedia greca. È noto infatti che Aristotele, in un celebre passo della *Poetica*, mette la tragedia greca geneticamente in relazione con il ditirambo, in un contesto per altro molto discusso e poco chiaro. Vale la pena riportare le parole di Aristotele[42]:

> Sorta dunque da un principio di improvvisazione – sia essa [*scil.* la tragedia] sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città – a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura.

È probabile che già ai tempi di Aristotele l'origine della tragedia si perdesse in un passato lontano e

indecifrabile, e in tutti i casi l'informazione che viene data non spiega molto, ma innegabilmente stabilisce un nesso tra la tragedia e gli antichi canti ditirambici. Occorre inoltre tenere presente la distinzione fondamentale tra il ditirambo arcaico (quello da cui sarebbe scaturita la tragedia) e il ditirambo del VI-V secolo a.C., inteso come genere della lirica corale greca. Su quest'ultimo la tradizione ci ha lasciato parecchie informazioni, a cominciare da quella secondo cui dal 509/508 a.C. entrò a far parte stabilmente nel programma di agoni drammatici delle Grandi Dionisiache, sicché si ebbero competizioni di ditirambi accanto a quelle di commedie e tragedie. Sappiamo tra l'altro che grandi compositori di ditirambi furono Laso di Ermione, Simonide, Pindaro e Bacchilide, che i cori ditirambici erano costituiti da cinquanta cittadini di Atene, che le composizioni liriche erano accompagnate dalla musica dell'aulós, che la struttura era drammatica con un dialogo tra i coreuti e la guida del coro, e che gli argomenti trattati erano gli stessi delle tragedie, ovvero le imprese dei vari eroi della tradizione mitica. Sappiamo inoltre che a un certo punto, nella seconda metà del V secolo a.C., si registrò una progressiva trasformazione all'interno del genere: per influsso di ditirambografi quali Melanippide di Melo, Frinide di Mitilene, Filosseno di Citera e Timoteo di Mileto il genere andò distaccandosi sempre più dalla solennità che era propria della lirica corale arcaica, vennero meno gli schemi della responsione strofica e si accentuò la dimensione del virtuosismo musicale fino a prendere il sopravvento sul contesto verbale[43].

Molto poco sappiamo invece del ditirambo arcaico che Aristotele indicava come precursore della tragedia attica, e cui Nietzsche intende rifarsi. Che alla base di questo ditirambo vi fosse un'ispirazione

cultuale-religiosa, e in particolare un legame col culto dionisiaco, sembra comunque indubbio: lo conferma anche un breve frammento di Archiloco («perché io so come guidare il ditirambo, dolce canto del signore Dioniso [...]»)[44]. Doveva essere eseguito durante le processioni dionisiache, avere come contenuto invocazioni e lodi di Dioniso, nominato con i suoi numerosi epiteti, ed essere accompagnato da mimica e danza. Forse la guida che intonava il ditirambo simboleggiava il dio e raccontava le sue vicende, mentre il coro danzando e cantando ne dava una rappresentazione drammatica. Tuttavia, è impossibile, sulla base delle poche testimonianze a disposizione, ricostruire con precisione i caratteri di questo ditirambo arcaico, così come non è dato stabilire con certezza se in epoca classica sia esistito un ditirambo tradizionale usato nei riti dionisiaci accanto a quello formalizzato come genere artistico.

2.11. Religione olimpica ed 'epos' omerico

Il proposito di Nietzsche è quello di analizzare a fondo in chiave genealogica la cultura apollinea fino a rintracciarne le radici più remote. A tale cultura appartiene in primo luogo la religione olimpica, in quanto Apollo, pur essendo una tra le molte divinità, può ben essere considerato come «padre di quel mondo» (31), ed è da lì che l'autore della *Nascita della tragedia* intende cominciare. Mediante un gioco di immagini che si sovrappongono, il discorso si sposta dall'architettura alla religione, prendendo le mosse dalla descrizione delle figure di divinità sui frontoni dei templi greci per passare ad analizzare i caratteri essenziali della teologia olimpica. La descrizione insiste innanzi tutto su quello che manca in tale religione: essa non riconosce come valori la moralità o la santità, non propugna la «spiritualità incorporea» o forme di carità, l'«ascesi», la «spiritualità», il

«dovere», e neppure conosce la differenza tra buono e malvagio. In altre parole, non ci sono tutti quei valori predicati dalla religione cristiana e in generale dalla tradizione spirituale occidentale. Il bisogno fondamentale a cui risponde la religione olimpica non ha nulla che corrisponda alle istanze del cristianesimo; essa tende piuttosto a divinizzare «tutto ciò che esiste», e in tale prospettiva viene necessariamente meno ogni possibile distinzione tra essere e dover essere, elemento questo che appartiene piuttosto a una concezione del mondo successiva, quella dell'ottimismo socratico.

Il modo in cui Nietzsche tratta la questione della religione greca segue una prospettiva originale e per taluni aspetti molto moderna, che potremmo definire di taglio antropologico. Il punto di partenza riguarda la questione di quale fosse la funzione psicologica e sociale della religione, da quale istanza interiore sia scaturita, per poi evidenziarne le linee di sviluppo e i rapporti tra religione olimpica e cultura greca dell'epoca. Per quanto riguarda il tema della genesi della religione olimpica, Nietzsche la interpreta come reazione alla consapevolezza dell'«atrocità dell'esistenza», vale a dire come effetto di quel diffuso sentimento di pessimismo che si sintetizza nella massima di Sileno, il mitico precettore e seguace di Dioniso che, catturato dal re Mida (sovrano della Frigia) e interrogato su quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo, espresse il lapidario giudizio: «In primo luogo non essere mai nati; in secondo luogo morire presto». Fu dunque proprio per sottrarsi a questo pessimismo radicale imposto dalla natura stessa e per reagire al sentimento di terrore a esso collegato che i Greci crearono l'Olimpo degli dei, un «mondo artistico intermedio», che rispondeva al

loro bisogno esistenziale, ovvero alla loro sensibilità particolare nei confronti della sofferenza.

L'impulso apollineo insegnò a sopportare l'esistenza con tutto il soffrire che è intimamente insito in essa. Si sviluppò una capacità di trasfigurare l'esistenza in forma artistica o religiosa così da renderla accettabile e addirittura desiderabile. Il dolore e la sofferenza nel mondo degli dei olimpici e degli eroi omerici diventano in tal modo aspetti accettati e inseguiti senza mai inficiare neppure per un attimo il desiderio di vivere. Facendo riferimento a varie figure della mitologia greca, quali Prometeo, Edipo e gli Atridi – tutte caratterizzate da un destino di sofferenza –, Nietzsche sostiene che proprio nel raggiunto «stadio apollineo» viene ribaltata la massima pessimistica di Sileno. Questo è dunque l'esito conseguito dalla cultura apollinea: essa è riuscita a realizzare il suo effetto creando un senso di armonia e consonanza tra uomo e natura (quello stadio della civiltà che Schiller chiamava «ingenuo»); ma non va mai dimenticato che si tratta del risultato conclusivo di una lotta feroce e prolungata nel corso della quale è stata via via debellata una precedente concezione mitico-religiosa, quella fondata sui Titani e sugli altri esseri mostruosi. Nella concezione di Nietzsche il miglior risultato di questa travagliata creazione apollinea è costituito dall'*epos* omerico, dove si raggiunge il massimo dell'«ingenuità», ovvero «l'immersione nella bellezza dell'illusione» (34). Quello è il campo della «perfetta vittoria dell'illusione apollinea», giacché nel mondo omerico i Greci si vedevano proiettati, come davanti a «uno specchio trasfigurante», in un mondo diverso, al di fuori dell'esperienza.

Partendo dall'assunto che proprio l'arte di Omero ha creato in un certo senso la teologia olimpica,

Nietzsche analizza lo sviluppo della religione greca e vi distingue due fasi essenziali: 1) la fase pre-omerica dominata dalle forze titaniche della natura, caratterizzata dall'orrore e dal terrore; 2) la fase olimpico-omerica caratterizzata viceversa dalla serenità. Dietro questo schema cronologico non è difficile scorgere la suggestione della *Teogonia* di Esiodo che sembra costituire – col suo racconto della lotta di successione tra Urano, Crono e Zeus, ovvero del succedersi di dinastie divine, ciascuna delle quali al suo trionfare impone il proprio nuovo ordine – la principale opera di riferimento alla quale si riallaccia la tesi del superamento dell'ordinamento arcaico-titanico con l'affermazione di quello omerico-olimpico. Del resto, negli studi ottocenteschi sulla religione greca era piuttosto comune l'idea di una passaggio da una fase arcaica dominata da divinità naturali a una classica segnata da figure divine antropomorfiche. La ricostruzione di Nietzsche su questo punto appare tutto sommato plausibile rispetto alle conoscenze dell'epoca: solo successivamente – grazie a nuove scoperte archeologiche e alla decifrazione della Lineare B – si è potuto appurare che molte divinità olimpiche classiche (Zeus, Atena, Posidone, lo stesso Dioniso) erano già conosciute in epoca micenea. Inoltre l'immagine della religione greca affermatasi nel seguito non punta tanto su un quadro dualistico evolutivo (dall'arcaico al classico), quanto piuttosto su un dualismo sincronico, nel senso che fin dal principio nella concezione religiosa dei Greci sarebbe possibile evidenziare aspetti coesistenti di contrapposizione (per esempio olimpico *vs.* ctonio, matriarcato *vs.* patriarcato etc.)[45].

2.12. La massima di Sileno e il pessimismo greco

La citata massima di Sileno è assunta da Nietzsche

come emblema del pessimismo greco. Era alquanto diffusa nella cultura greca, e la si trova attestata in varie fonti (Teognide, Bacchilide, Sofocle, Aristotele). Pare molto probabile che l'origine di questa massima sia da ricondurre alla teologia delfica, ed è certo che Nietzsche ne era rimasto affascinato fin dai tempi di Pforta. Tra l'altro essa è citata quale motto dell'*Iperione* di Hölderlin, una delle letture predilette del Nietzsche studente liceale.

Nella prima parte della *Nascita della tragedia* la sentenza silenica viene richiamata più volte, sempre allo scopo di testimoniare il carattere pessimistico della cultura e della mentalità greca. Nietzsche vede in Sileno il depositario e l'annunciatore di un'antica sapienza popolare fondata sul pessimismo, da contrapporre all'ottimismo proprio della successiva tradizione razionalistico-socratica[46].

Il tema del pessimismo greco è senza dubbio fondamentale per la *Nascita della tragedia*, come dimostra anche il cambiamento del titolo voluto per la terza edizione (*La nascita della tragedia, ovvero Grecità e pessimismo*). Specialmente su questo argomento si è spesso cercato di stabilire una correlazione tra le tesi di Nietzsche e l'interpretazione della cultura greca sviluppata da Jacob Burckhardt nella sua *Griechische Culturgeschichte*, dove pure il pessimismo è presentato come aspetto caratterizzante dell'intera civiltà greca antica[47]. È molto difficile stabilire quanto Burckhardt abbia influenzato il suo giovane collega dell'Università di Basilea, tanto più che le lezioni di Burckhardt sulla civiltà greca – da cui è poi derivato il celebre libro – ebbero inizio solamente a partire dal semestre estivo 1872, quando la *Nascita della tragedia* era già stata pubblicata. Tuttavia, Nietzsche aveva stretto un rapporto di amicizia fin dai primi tempi del suo

arrivo nella città svizzera, come dimostrano le lettere del periodo[48], e non si può neppure escludere che sia stato lui a esercitare un certa suggestione sull'anziano collega. Più che di influsso dell'uno sull'altro pare appropriato parlare di una sostanziale affinità tra i due per quanto concerne l'impostazione degli studi, la prospettiva di critica culturale e anche la comune passione per la filosofia di Schopenhauer.

2.13. L'«ingenuità» dei Greci

Quando Nietzsche descrive il mondo omerico come il compimento della «volontà ellenica» e il punto supremo della cultura apollinea utilizza tra l'altro la categoria di «ingenuità», un importante concetto della tradizione estetica tedesca.

Il riferimento è diretto esplicitamente a Friedrich Schiller, il quale aveva utilizzato la categoria estetica di «ingenuo» (*naiv*) in riferimento alla poesia nello scritto *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796)[49], e precisamente aveva distinto tra «poesia ingenua» e «poesia sentimentale». La prima presuppone una relazione di piena armonia tra uomo e natura, è spontanea, non ha nulla di artificioso, e trova il suo modello ideale nella poesia degli antichi, quella che era una sorta di «infanzia perduta» dei moderni. La poesia «sentimentale», viceversa, si sviluppa in un contesto di rottura dell'armonia uomo/natura ed è caratterizzata da un elevato grado di artificiosità.

Nietzsche da una parte recupera la categoria schilleriana di 'ingenuo' sovrapponendovi quella di 'apollineo', e dall'altra polemizza contro quello che giudica un modo del tutto sbagliato di intendere l'ingenuità della poesia omerica, nel senso cioè di uno stadio originario e naturale, puro e incontaminato. L'ingenuità apollinea è infatti qualcosa di ben diverso, da intendere piuttosto come il risultato di un lungo

processo fatto di lotte e sofferenze fino alla «perfetta vittoria dell'illusione apollinea» (34). È solo in questo senso che si può definire Omero «artista ingenuo», mentre la categoria di 'ingenuità' nell'accezione elaborata da Schiller non può assolutamente essere applicata all'*epos* omerico.

Naturalmente la polemica di Nietzsche va al di là della poesia e investe in termini più ampi tutto il modo di vedere e interpretare la civiltà greca: il bersaglio è quel modello interpretativo, elaborato già nel Settecento (Rousseau) e molto diffuso in età romantica, in base al quale sarebbe esistito una sorta di ideale stato di natura originario, dominato dalla spontaneità, dall'armonia tra uomo e natura, e che tendenzialmente identificava tale stato originario proprio nella Grecia classica. Nietzsche mostra di non credere a un'epoca arcaica 'ingenua' in cui si sia realizzato spontaneamente un rapporto armonico tra uomo e natura, e considera tale rapporto di armonia, quando si verifica, sempre come una conquista culturale, come esito di un faticoso percorso. Lo sguardo di Nietzsche verso l'antichità non è mai caratterizzato da atteggiamenti di nostalgia verso un perduto stato di natura. Si tratta di stereotipi che rivelano un'insufficiente comprensione della cultura classica da parte dei moderni, anche perché tali concezioni muovono dal presupposto fasullo che esista una dicotomia tra natura e civiltà, vale a dire dall'idea che possa esistere la natura al di fuori di una civiltà.

2.14. L'uno originario e il sogno apollineo

Per chiarire il concetto di artista ingenuo-apollineo Nietzsche riprende la tematica del sogno come stato naturale corrispondente all'apollineo, e lo ripropone conferendo un fondamento metafisico ai fenomeni artistici e culturali legati al sogno. La discussione

prende le mosse dalla contrapposizione tra sogno e veglia e si snoda attraverso l'argomentazione che il sogno rappresenta una dimensione privilegiata, più importante della veglia, in quanto espressione dell'apparenza e dell'illusione. Di questa affermazione paradossale Nietzsche dà quindi una spiegazione in termini metafisici che si può riassumere in questo modo: sogno e veglia non corrispondono all'opposizione finzione e realtà, ma sono entrambi tipi diversi di rappresentazione rispetto all'uno originario da cui scaturiscono. Emerge a questo punto il concetto di «uno originario» (*das Ur-Eine*), come vero soggetto metafisico corrispondente per certi aspetti alla volontà di Schopenhauer. Esso è definito come «ciò che veramente è», come «l'intimo nocciolo della natura» e «unico fondamento del mondo», ed è caratterizzato in quanto «eternamente sofferente» e «pieno di contraddizioni». Spinto da un irresistibile «anelito verso l'illusione», l'uno originario esprime come sua rappresentazione la realtà fenomenica empirica, quella che i singoli individui percepiscono come realtà, dominata dai principi di tempo/spazio e causalità. Tale realtà non è dunque altro che «rappresentazione dell'uno originario prodotta in ogni istante» (35). Ora, poiché il sogno dei singoli soggetti empirici non esprime altro che proprie rappresentazioni, è possibile definire il sogno come rappresentazione di rappresentazione, ovvero «illusione dell'illusione» (36). In altre parole si può dire che il sogno è una rappresentazione dell'uomo, il quale è una rappresentazione dell'uno originario.

A proposito della teoria dell'uno originario si è detto che tale entità richiama la volontà di Schopenhauer nel senso che l'uno e l'altra assumono il medesimo status ontologico di 'cosa in sé'; tuttavia è necessario precisare che la corrispondenza non è per nulla

perfetta. Sebbene Nietzsche, qui e in vari altri punti della *Nascita della tragedia*, utilizzi concetti e termini schopenhaueriani, tuttavia è innegabile che si debba registrare già in questo punto un notevole distacco. Quella che Schopenhauer chiama volontà, nel sistema di Nietzsche è se mai una manifestazione dell'uno originario[50]. Inoltre l'uno originario di Nietzsche è caratterizzato – come si è visto – come mondo della sofferenza e della contraddizione, mentre per Schopenhauer il dolore non è insito nella volontà, ma si produce in seguito alla separazione dalla volontà, e appartiene dunque al livello della rappresentazione. Un'altra differenza significativa è il fatto che sia l'uno originario, sia i diversi soggetti empirici presentano un analogo bisogno di «liberarsi», un bisogno che si realizza nella produzione di rappresentazioni e di illusioni (sogno e arte). Lo stesso dualismo metafisico intercorrente tra una realtà noumenica (vera) e una fenomenica (apparente) tende – col concetto di «illusione dell'illusione» – a indebolirsi nettamente, dal momento che l'uno originario e i soggetti empirici provano la stessa pulsione di liberarsi attraverso immagini. Tutte queste differenze non sono certo casuali giacché l'atteggiamento critico e il desiderio di superamento della filosofia schopenhaueriana sono chiaramente testimoniate in molti frammenti postumi di Nietzsche già a partire dalla primavera del 1868, quando ancora era studente a Lipsia e solo tre anni dopo la prima entusiastica lettura del *Mondo come volontà e rappresentazione*[51]. Nella *Nascita della tragedia* permane naturalmente una valutazione positiva di Schopenhauer, ma da intendere nel senso di un adattamento personale e innovativo della sua terminologia e dei suoi concetti.

Nella concezione di Nietzsche lo statuto dell'opera d'arte è analogo a quello del sogno. Come il sogno, anche l'opera d'arte ingenua (ovvero quella apollinea) può essere definita «illusione di un'illusione». Sulla scorta dell'esempio della *Trasfigurazione di Cristo* di Raffaello, una pala d'altare conservata nella Pinacoteca Vaticana[52], Nietzsche esplica l'essenza di ciò che chiama il «processo originario dell'artista ingenuo e insieme della cultura apollinea»: si tratta precisamente di un «depotenziarsi dell'illusione nell'illusione». È interessante l'uso della categoria del 'depotenziamento' (*Depotenzierung*) già di derivazione schopenhaueriana, ma ripresa qui più probabilmente da Wagner il quale, a proposito dell'arte di Beethoven, scrive che la sua musica è capace di «depotenziare la realtà sensibile favorendo nell'ascoltatore la produzione di immagini interiori»[53]. Nella *Nascita della tragedia* il concetto di «depotenziarsi dell'illusione nell'illusione» sta a significare un procedimento per cui la realtà viene per così dire neutralizzata come puro fenomeno estetico fino a perdere ogni traccia delle sue componenti terribili e spaventose. In altri termini, l'arte apollinea, muovendo dal pessimismo e dall'orrore propri della concezione dionisiaca e dell'uno originario, approda a una bella rappresentazione illusoria in cui, tuttavia, la sofferenza, come vera realtà, affiora sempre sullo sfondo. Questa concezione dell'arte intesa come «liberazione attraverso l'illusione» costituisce per altro la premessa logica per la tesi, che verrà presentata nel capitolo quinto, della «giustificazione estetica del mondo».

2.15. Il concetto di 'misura' e l'arte dorica

Come caratteristica essenziale dell'apollineo Nietzsche indica il concetto di 'misura': una categoria nella quale si saldano il piano estetico e quello

etico, visto che l'apollineo esprime anche delle norme di comportamento individuale la cui formulazione sintetica è quella delle massime che stavano scolpite sul tempio di Apollo a Delfi: «Conosci te stesso» e «Non troppo». Il fine di tali norme etiche doveva essere per Nietzsche quello di tenere distante l'influsso potenzialmente distruttivo della sfera extra-apollinea, ovvero dionisiaca, di atteggiamenti quali l'«esaltazione di sé» e l'«eccesso».

Tuttavia l'arte apollinea, così come l'etica apollinea, pur con tutta la loro bellezza e moderazione, non hanno mai potuto cancellare completamente quel «fondamento di sofferenza e di conoscenza» che è costituito dal dionisiaco, che non cessò mai di restare una «necessità» ineludibile. In questo senso Nietzsche può scrivere: «Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso». Nel mondo della cultura apollinea, fondato sull'illusione e sulla moderazione, continuava a sopravvivere il dionisiaco grazie soprattutto alle feste del dio Dioniso. Col suo vitalismo, ebbrezza, gioia di vivere, ricerca di estasi, la religione dionisiaca continuò ad agire fino a far scattare l'impellente urgenza di un ritorno alla natura. Tuttavia, il nuovo «assalto» dionisiaco non produsse una vittoria completa; Apollo, infatti, seppe resistere e il risultato di questo profondo scontro fu l'arte dorica, un'arte «caparbiamente sdegnosa», mentre sul piano socio-politico si affermò lo stato dorico, uno stato «crudele e spietato».

Per tutta questa suggestiva ricostruzione, e in particolare per le considerazioni sull'arte e sullo stato dorici, Nietzsche è certamente debitore nei confronti di Karl Ottfried Müller, il cui studio sui Dori del 1824 – come già segnalato – era un punto di riferimento importante per l'antichistica dell'epoca. Nietzsche, in realtà, si serve qui della categoria di

'dorico' in relazione all'arte e allo stato non già per indicare un livello di perfezione assoluta, ma solo una tappa significativa dell'evoluzione artistico-culturale. Merita comunque un approfondimento il tema, che in questo capitolo della *Nascita della tragedia* è appena accennato, dello stato dorico-spartano, concepito come un bastione a difesa dell'arte, come una struttura sociale fondata su rigide gerarchie e guidata da un'élite superiore quale garanzia per il fiorire della produzione artistica. In un primo momento Nietzsche aveva pensato di inserire a pieno titolo questa tematica politica all'interno del suo libro sulla tragedia (cfr. capitoli 8-13 di *Origine e scopo della tragedia*), ma poi cambiò idea e nella primavera del 1871 decise di eliminare queste pagine (fr. 10 [1] in Op III 3.1, 339-357) che successivamente rielaborò col titolo di *Lo stato greco* (Op III 2, 223-237)[54]. Resta tuttavia importante la tesi per cui la presenza di uno stato particolarmente rigoroso e militarizzato, fondato sulla schiavitù e su una rigida gerarchia sociale, sia una condizione necessaria in assoluto per il fiorire dell'arte e l'emergere del 'genio' creativo.

2.16. I quattro grandi periodi artistici

Nietzsche dispiega a questo punto uno schema cronologico per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte greca che in parte supera e corregge il modello delineato nel secondo capitolo. Là vi era un dionisiaco barbarico addomesticato e sublimato attraverso l'apollineo in un dionisiaco greco: la conciliazione tra Apollo e Dioniso costituiva dunque il punto di partenza per lo sviluppo dell'arte dionisiaca. Nel quarto capitolo, invece, la storia artistica dei Greci è articolata in quattro fasi distinte; tutte caratterizzate dal contrasto tra apollineo e dionisiaco, e dal prevalere ora dell'uno ora dell'altro:

1) una prima fase pre-omerica, che Nietzsche chiama «età del bronzo», contrassegnata dal prevalere del dionisiaco, con la sua «aspra filosofia popolare», vale a dire il pessimismo della massima silenica, e dalla produzione di grandi miti crudeli come quello della titanomachia.

2) La fase omerica, che vede viceversa il prevalere dell'«istinto di bellezza apollineo». È la fase della poesia ingenua di Omero e della religione olimpica.

3) La terza fase vede di nuovo il prevalere del dionisiaco. Si tratta dell'età post-omerica, vale a dire il VII secolo a.C., quando si diffonde in Grecia il culto dionisiaco e si sviluppa il ditirambo.

4) La quarta fase è quella delfico-apollinea. In quell'epoca, che si può datare al VI secolo a.C., «l'apollineo si elevò alla rigida maestà dell'arte dorica e della visione dorica del mondo». Si tratta, appunto, della fase dell'architettura dorica e della religione delfica.

Questa di Nietzsche è una periodizzazione suggestiva, che segue chiaramente un disegno di tipo teleologico: la riunione di apollineo e dionisiaco nella tragedia greca è prefigurata come la «meta comune» cui tendono fin dall'inizio i due principi creativi. È stato giustamente osservato che Nietzsche si riallaccia al mito esiodeo delle cinque epoche (dell'oro, dell'argento, del bronzo, degli eroi, del ferro), con la differenza significativa però che in Esiodo il procedere delle età scandiva una progressiva decadenza, mentre la costruzione proposta da Nietzsche ha un segno progressivo e si snoda secondo un «disegno supremo» verso un punto d'arrivo positivo: la conciliazione di apollineo e dionisiaco nella tragedia attica.

3. *La lirica arcaica: musica e parola*

3.1. Soggettività e oggettività. La lirica greca arcaica

Stabilito che la tragedia greca costituisce il punto di arrivo di un lungo processo, e che in essa si realizza una sintesi straordinaria tra apollineo e dionisiaco, Nietzsche ritiene necessario indagare nella tradizione poetica precedente i germi di questa misteriosa unificazione. È precisamente il tema trattato nei capitoli 5 e 6 della *Nascita della tragedia*, una sezione il cui nucleo originario è per altro già rintracciabile nel corso sui lirici greci che Nietzsche tenne nel semestre estivo del 1869 e nella conferenza sul dramma musicale greco del gennaio 1870. Particolarmente forte in queste pagine è inoltre l'influsso del *Beethoven* di Wagner[55].

Il punto di partenza della trattazione è l'idea – già espressa nell'antichità – secondo la quale i poeti Omero e Archiloco costituiscono i prototipi di due differenti tradizioni poetiche: da un lato la poesia epica 'oggettiva'; dall'altro la poesia lirica 'soggettiva'. Nietzsche respinge però la distinzione tra soggettivo e oggettivo in quanto si tratta di categorie dell'estetica moderna, del tutto inadeguate per penetrare la poesia greca antica. Il rifiuto riguarda in particolare un modello di classificazione storica dei generi poetici che vedeva nella tragedia il superamento e la sintesi di epica e lirica. Era uno schema di stampo dialettico, già attestato per esempio negli Schlegel e ripreso e perfezionato da Hegel. Nietzsche vi contrappone una propria teoria estetica a proposito della lirica, che da un lato assorbe e rielabora concetti schopenhaueriani e dall'altro si fonda sul concetto di identità tra artista lirico e musicista. Seguendo una prospettiva metafisica, Nietzsche considera la lirica

come una riproduzione dell'uno originario (come nel *Mondo come volontà e rappresentazione* la musica lo è della volontà), e tanto basta a dimostrare che la soggettività del lirico non è altro che un'illusione. In realtà, quello che il lirico crea rimanda sempre all'artista pre-soggettivo che è in lui, cioè all'uno originario, vero artefice di tutte le apparenze.

3.2. Archiloco. Musica e parola

Centrale è la figura del poeta Archiloco di Paro, vissuto nella prima metà del VII secolo a.C. e considerato dalla tradizione il primo grande poeta lirico, celebrato nell'antichità come l'inventore della poesia giambica e come sommo poeta allo stesso livello di Omero. Nietzsche dedica alcune pagine ad Archiloco, ma anziché considerarlo il campione dell'arte soggettiva, lo vede come il prototipo del poeta lirico al quale appartengono sia il sogno apollineo, sia l'ebbrezza dionisiaca, e dunque ne fa una prefigurazione dell'artista tragico. Il punto essenziale che accomuna il lirico al tragediografo è individuato, sulla scorta di Schiller, nel nesso irrinunciabile tra musica e parola. Nietzsche vede nella lirica archilochea un legame profondo, anzi una perfetta identità, tra musica e parola. La prima si ricollega direttamente all'uno originario e ne esprime la sofferenza, la seconda realizza la sua «liberazione nell'illusione». Attraverso la musica l'artista si manifesta come parte dell'uno originario. Non vi è dubbio che tale valorizzazione estrema della musica sia da riconnettere alle teorie di Schopenhauer che assegnava alla musica un rango speciale, in quanto riproduzione diretta della volontà, capace di trasmettere senza mediazioni l'essenza più intima delle cose[56].

Questa interpretazione che fa della lirica greca antica un'arte dionisiaca e una poesia dell'estasi

è stata giudicata una forzatura inaccettabile sotto vari punti di vista[57]. Tuttavia, occorre riconoscere che Nietzsche si basava su elementi concreti, come per esempio sul fatto che la lirica greca arcaica, fino al V secolo a.C., veniva di norma eseguita con l'accompagnamento di uno strumento musicale. Inoltre, per descrivere i tratti peculiari della lirica di Archiloco, l'autore della *Nascita della tragedia* si riallaccia a quelli che erano i dati conosciuti dalla tradizione biografico-letteraria sul poeta di Paro e che si potevano leggere in ogni trattazione manualistica: la tempra combattiva, la passionalità estrema per cui era capace di amare e odiare con grande intensità, il risentimento e la fierezza. La particolarità è che Nietzsche non riconduce questi tratti a una concreta esperienza personale del poeta, al suo vissuto soggettivo, bensì li interpreta come i sintomi esteriori di una profonda dimensione dionisiaca che sarebbe insita in Archiloco in quanto poeta lirico dell'estasi dionisiaca. La sua arte fuoriesce «dall'abisso dell'essere», dalla sofferenza dell'uno originario, e corrisponde a una danza di Menadi, anche se questa radice dionisiaco-musicale trova espressione attraverso immagini di stampo apollineo.

Tutta la trattazione della lirica greca, con la tesi centrale della sua origine e natura dionisiaca, suona come un'anticipazione dei capitoli successivi, nei quali viene presentato l'effetto dionisiaco realizzato attraverso il coro della tragedia. Si tratta in entrambi i casi di una sorta di «stato mistico» nel quale si perde la coscienza di se stessi; nel corso di tale processo si è investiti da un'allucinazione di immagini simboliche, le quali non sono separate dall'artista lirico – come accade invece per le immagini dell'arte apollinea, nella scultura o nell'epica –, ma sono parti integranti di un «io» universale (da non confondere con l'«io»

soggettivo del poeta), e dunque un «riflesso dell'essere eterno».

3.3. L'arte e la giustificazione estetica del mondo

L'interpretazione di Nietzsche mira, da un lato, a individuare le componenti psicologiche che stanno alla base del processo creativo e, dall'altro, a dare un fondamento metafisico a tale processo. Sono proprio questi, del resto, i presupposti che rendono possibile l'asserita analogia tra la tragedia e la lirica. Con questo schema interpretativo l'autore si discosta nettamente dalla concezione della lirica sostenuta da Schopenhauer. Nella suddivisione contenuta nel *Mondo come volontà e rappresentazione* tra arti soggettive e oggettive, la lirica risulta infatti svalutata come un'arte imperfetta e velleitaria[58]. Ma Nietzsche contesta radicalmente – come si è visto – il principio della distinzione tra soggettività e oggettività, quale utile criterio per classificare e valutare le forme artistiche, giacché dal suo punto di vista c'è un unico processo creativo-artistico che parte dalla più intima soggettività creatrice dell'uno originario e giunge alla produzione di immagini. L'errore che viene imputato a Schopenhauer, e in generale all'estetica moderna, è quello di non porsi in una prospettiva genealogica, cioè di non considerare il modo in cui i fenomeni artistici nascono.

Agli schemi dell'estetica moderna Nietzsche contrappone un suo modello di metafisica dell'arte che si fonda sul principio per cui «solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*» (45). In questa prospettiva ogni prodotto artistico, ma anche ogni «soggetto artistico» e cioè ogni singolo artista, così come ogni teoria sull'arte, non sono altro che rappresentazioni del vero e unico soggetto, cioè dell'uno originario. La possibilità di accedere alla conoscenza di questo essere originario

non si realizza attraverso l'elaborazione di teorie estetiche, bensì solo nell'atto della creazione artistica.

La tesi della giustificazione del mondo solo come fenomeno estetico costituisce una formula chiave della concezione estetica nietzscheana. La metafisica tradizionale non è in grado di «giustificare» la sofferenza del mondo, mentre lo può fare l'arte in virtù della sua capacità di costruire immagini illusorie. Da questa premessa deriva quella che è stata definita la 'cosmodicea estetica' del mondo, cioè la giustificazione dell'esistenza del mondo fondata su valori estetici. Questa tematica ricorre in vari punti della *Nascita della tragedia* con variazioni e approfondimenti e costituisce una sorta di *Leitmotiv* dell'opera. Già nella *Prefazione a Richard Wagner* si trova del resto la definizione dell'arte come la «vera attività metafisica» della vita (20), e il tema ritorna nel capitolo 24 in cui l'autore completa la sua metafisica dell'arte con la metafora del «gioco artistico», un gioco «che la volontà giuoca con se stessa nell'eterna pienezza del suo godimento» (159) e che consiste precisamente nella «costruzione e distribuzione del mondo individuale» (160).

3.4. Il canto popolare e il primato della musica

Che alla musica tocchi una posizione particolare e privilegiata rispetto a tutte le altre arti è un postulato d'ascendenza romantica che si ritrova in Schopenhauer e anche in Wagner. Nel capitolo sesto Nietzsche approfondisce tale concezione in riferimento alla lirica greca antica sviluppando quanto già aveva accennato in precedenza. Il punto d'avvio è la tesi che Archiloco sia stato il primo poeta a introdurre nella letteratura il «canto popolare», e contestualmente l'analisi di tale genere poetico quale prefigurazione della successiva tragedia

attica in quanto «*perpetuum vestigium* di un'unione dell'apollineo e del dionisiaco» (46).

Che proprio Archiloco avesse elevato a dignità letteraria il canto popolare era una tesi comunemente accettata dagli studi dell'epoca, anche se Nietzsche procede molto oltre fino a considerare la produzione lirica di Archiloco come una forma raffinata e colta del canto popolare. Sullo sfondo occorre per altro considerare la concezione romantica – condivisa da Nietzsche – secondo cui i cosiddetti canti popolari erano produzioni artistiche tramandate in forma anonima dalla tradizione, ma da ricondurre a un qualche genio creatore di cui si era poi perduta traccia. I canti popolari presenterebbero la caratteristica di non seguire regole formali prestabilite, ma di sgorgare da impulsi artistici naturali e, nella loro realizzazione, i due impulsi artistici fondamentali, l'apollineo e il dionisiaco, finirebbero col congiungersi in unità. In altri termini, il popolo non è in senso proprio il creatore del canto popolare ma, in quanto attraversato da «correnti dionisiache», esso rende possibile l'operazione creativa individuale compiuta dall'artista (genio apollineo). Nella sua ricostruzione dello sviluppo della lirica greca arcaica Nietzsche assegna poi un ruolo importante al musico Olimpo, le cui «melodie orgiastiche» avrebbero molto influenzato sia Archiloco sia Pindaro. Olimpo è una figura leggendaria di musicista proveniente dalla Frigia, in Asia Minore, che nell'VIII secolo a.C., secondo una certa tradizione mitologica, avrebbe introdotto in Grecia l'auletica e la musica enarmonica.

Ma il punto centrale che maggiormente interessa Nietzsche concerne il rapporto tra musica e parola. Riguardo a tale rapporto il canto popolare viene definito come «specchio musicale del mondo», nel

senso di una «melodia primordiale» che riflette direttamente l'uno originario e non il mondo della realtà fenomenica. Da queste considerazioni si giunge quindi alla conclusione che la melodia è «l'elemento primario e universale».

Il primato della musica sul linguaggio è dimostrato dalla forma strofica che tutti i canti popolari conosciuti di regola presentano: questa sarebbe la prova che la loro origine è musicale. Il linguaggio appartiene invece a un momento successivo, nasce dall'istanza precisa di «imitare la musica». Proprio alla luce di questo specifico particolare rapporto tra musica e linguaggio si capisce, per Nietzsche, la differenza profonda che intercorre tra la poesia epica di Omero e quella lirica di Archiloco o di Pindaro. Nell'epica, che è una forma d'arte apollinea, le immagini scorrono in modo uniforme e regolare e la lingua «imita il mondo dell'apparenza e delle immagini»; nella lirica invece, che è un'arte di stampo dionisiaco, le immagini sprizzano come scintille in un continuo vortice cangiante e multiforme. In quest'ultimo genere accade poi che sia la lingua a imitare il mondo della musica e non viceversa, anche se il linguaggio poetico non potrà mai esprimere tutta la profonda interiorità della musica.

A proposito del primato accordato alla musica, si deve constatare che qui Nietzsche supera il punto di vista marcatamente wagneriano che ancora seguiva nella conferenza sul *Dramma musicale greco*, vale a dire la concezione per cui il rapporto tra musica e poesia nella realizzazione del dramma era tratteggiato come un «parallelismo» e come una «comunione»[59]. Il mutamento di prospettiva parrebbe essere dovuto anche in questo caso all'influsso di Wagner il quale, nello scritto *Opera e dramma* del 1850-51, concepiva, appunto, la musica

come un mezzo, mentre nel successivo *Beethoven* del 1870 aderiva alla concezione schopenhaueriana del primato metafisico della musica.

3.5. La musica dionisiaca e Beethoven

La tematica della musica dionisiaca e del rapporto tra musica e parola viene quindi analizzata per via analogica in riferimento alla produzione sinfonica di Beethoven. Già nel primo capitolo la musica di Beethoven era citata come paradigmatica per l'ebbrezza dionisiaca; nel sesto capitolo Nietzsche si sofferma in particolare sulla *Sesta sinfonia* detta *Pastorale*, presa come esempio di quello stesso meccanismo che in epoca passata ha fatto nascere il canto popolare strofico. Il processo è definito uno «scaricamento della musica in immagini» che produce nei singoli ascoltatori un «discorso immaginoso». Si tratta per altro esattamente dello stesso processo che nei capitoli 7 e 8 Nietzsche postula alla base dell'effetto tragico, laddove nella tragedia attica è il coro dionisiaco il soggetto collettivo che si scarica di continuo in un mondo di immagini apollinee.

Il rapporto tra la musica di Beethoven e le immagini da essa prodotte corrisponde a quello che intercorre nel canto lirico tra musica e contenuto verbale del testo. Non è un legame di necessità, neppure quando – come nel caso della *Pastorale* – è il musicista stesso a indicare con dei titoli precisi il contenuto di tali immagini. Le immagini che sgorgano dalla musica, così come le parole del canto lirico, possono variare infinitamente poiché non hanno nessun «valore esclusivo». Lo schema non è dunque quello per cui la musica imita gli oggetti, ma viceversa dalla musica (elemento primario) scaturiscono le rappresentazioni. Nel momento in cui Nietzsche considera in tal modo la musica di Beethoven,

sviluppa implicitamente una polemica contro le teorie estetiche di Eduard Hanslick, il musicologo austriaco avversario di Wagner che teorizzava un'estetica musicale improntata a criteri formalistici, per cui un'esecuzione musicale andava valutata in base alla sua realizzazione tecnica e non in base alle emozioni o ai sentimenti suscitati[60].

4. *Il coro tragico*

4.1. La questione delle origini

Dopo essersi occupato della lirica, Nietzsche si dedica alla tragedia attica, e in particolare alla problematica del coro tragico e della genesi di tale forma artistica. Si tratta di un tema fondamentale non solo per la *Nascita della tragedia*, come si evince dalla stessa formulazione del titolo, ma in generale per le ricerche e le riflessioni di Nietzsche nei primi anni di Basilea. Prima di scrivere il libro sulla tragedia se n'era già occupato per lo meno in due occasioni: nella conferenza *Il dramma musicale greco* e nelle lezioni introduttive del corso sull'*Edipo re* sofocleo (1870).

Punto di partenza è la constatazione che la questione della nascita della tragedia greca costituisce un nodo molto intricato, un «laboratorio» nel quale è difficile raccapezzarsi.

E in effetti si può ben dire che all'epoca di Nietzsche non esisteva un modello univoco – come del resto non esiste neppure oggi – per la spiegazione della genesi della tragedia greca, ma le pochissime testimonianze al proposito possono essere combinate in modo tale da sortire diverse conclusioni. La testimonianza basilare per tutti i tentativi di ricostruire il contesto da cui avrebbe preso origine la tragedia è quel passaggio della *Poetica* di Aristotele che già si è visto

per il ditirambo (*Poet.* 4, 1449 a 9-29). Ma quello che vi si legge sull'origine della tragedia, oltre a essere poco, non è affatto chiaro. Lo Stagirita distingue il momento della nascita, cui accenna appena e verso cui non mostra un particolare interesse, da quello dello sviluppo che si determinò a partire dall'istituzione dei concorsi tragici ad Atene (536-533 a.C.), e di cui delinea i tratti essenziali (progressivo aumento del numero degli attori, diminuzione della parte spettante al coro, mutamento dello stile e dei contenuti). È probabile che già al tempo di Aristotele (che scrisse nel IV secolo a.C., alcuni decenni dopo la fioritura del genere con Eschilo, Sofocle ed Euripide) la questione delle origini si perdesse in un passato remoto e oscuro, e comunque al filosofo greco, più che rintracciare la nascita, interessava verificare in una prospettiva teleologica lo sviluppo 'naturale' del genere. La questione delle origini non ha dunque nella *Poetica* nessun rilievo teorico, come invece riceverà in età romantica, e come è per Nietzsche, il quale si muove secondo un paradigma culturale diffuso nell'Ottocento tale per cui rintracciare il momento aurorale significa cogliere il significato più autentico, il nucleo fondamentale del fenomeno[61].

Le scarse informazioni che si desumono dal passaggio aristotelico possono essere così ricapitolate:

1) all'origine della tragedia c'era un carattere di improvvisazione, come all'inizio della commedia;

2) è sorta da «coloro che guidavano il ditirambo», e quindi da un genere lirico corale tradizionalmente connesso con il culto dionisiaco;

3) la tragedia «muoveva dal satiresco» (*ek satyrikou*), ma presto il tono scherzoso, connesso col satiresco, divenne serio e solenne (mutamento di linguaggio e di metri); quest'ultima notizia si riferisce alla

presenza di attori o coreuti mascherati da satiri, e quindi a un carattere burlesco da cui ci sarebbe stato un progressivo distanziamento.

Questo e soltanto questo racconta la *Poetica* circa le origini del tragico, né è possibile stabilire se Aristotele faccia qui riferimento ad altre fonti arcaiche che non cita oppure a un insieme di conoscenze comunemente note. È chiaro comunque che non c'è una teoria elaborata sulla questione dell'origine, la quale rimane al di fuori dell'orizzonte di ricerca dello Stagirita, concentrato solo sulla forma 'matura' del genere. Il brano aristotelico, integrato con poche altre notizie complementari, ha costituito da sempre per i filologi classici la base per una serie di possibili modelli di ricostruzione dell'origine del genere. Nietzsche si muove all'interno di questo stesso orizzonte storico-documentario, e le sue ipotesi di un ditirambo eseguito da un coro di attori travestiti da satiri quale forma originaria della tragedia, in linea di principio, non è in contraddizione con gli spunti forniti da Aristotele. Si tratta di una delle possibili interpretazioni compatibili con quel poco che la tradizione documentaria ha tramandato[62].

4.2. Funzioni del coro

La tesi centrale di Nietzsche per quanto concerne la questione della nascita della tragedia è che essa sia derivata dal coro. La tradizione cui si richiama è quella aristotelica, e in particolare l'informazione della *Poetica*, appena ricordata, in cui si mette in relazione la tragedia col ditirambo. Ma c'è anche un'altra fonte che integra il passo aristotelico: si tratta dello storico Erodoto il quale, da un lato, racconta che fu il poeta Arione il primo a dare dignità letteraria al ditirambo[63] e, dall'altro, informa che a Sicione, cittadina del Peloponneso settentrionale, c'erano dei cori tragici celebranti le sofferenze (*ta pathea*) di

Adrasto, e che successivamente il tiranno Clistene li restituì a Dioniso[64]: da questa testimonianza parrebbe uscire confermato il nesso tra coro tragico e culto dionisiaco. Nietzsche poteva riferirsi per questa concezione anche ad altre testimonianze antiche, per quanto tutte piuttosto tarde, tra il II e il IV secolo d.C., le quali paiono confermare l'origine dal coro[65].

Che il coro fosse l'elemento primario della tragedia, «il vero e proprio dramma originario», lo si può desumere anche dal fatto che nelle tragedie più antiche le parti corali erano più ampie di quelle dialogate e che i titoli si riferivano quasi sempre al coro anziché ai singoli personaggi. Occorre però osservare che, sebbene Nietzsche avesse sostanzialmente ragione nell'individuare nel coro l'elemento originario della tragedia, tuttavia è anche vero che lo spettacolo tragico vero e proprio si ha solo allorquando si verifica un'interazione tra il coro e un attore, cioè nel VI secolo a.C. con la riforma di Tespi, che non a caso veniva considerato anche dagli antichi l'inventore della tragedia.

4.3. Teorie moderne sul coro (A.W. Schlegel e Schiller)

Nietzsche esamina alcune delle principali interpretazioni che erano state date a proposito del coro e della sua funzione nello spettacolo drammatico. Si tratta di interpretazioni che in generale si riferiscono al dramma antico, ma implicano anche la prospettiva di come utilizzare il coro nel dramma moderno. Nietzsche prende fin dal principio le distanze da tutte queste teorie, soprattutto dalla loro riduzione a formulette facili e sbrigative, a partire da quella – che potremmo chiamare 'politica' – secondo cui il coro «doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena» (50). Non è ben chiaro chi abbia in mente Nietzsche quando accenna a questa lettura

della funzione del coro[66], che comunque liquida senza esitazione come una «bestemmia» inaccettabile, dal momento che nella sua prospettiva l'origine della tragedia si colloca interamente nella sfera dell'arte e della religione, e la dimensione socio-politica le è del tutto estranea. È interessante notare che qui Nietzsche tende a rimuovere uno degli aspetti più importanti della tragedia greca fin dalle sue origini, vale a dire lo strettissimo legame con la *polis* e col suo quadro istituzionale; ancora nel corso sulla tragedia del 1870 risultava invece sottolineato il «carattere democratico» del coro tragico derivato dal popolo[67].

La seconda teoria sul coro presa in esame è quella elaborata da August Wilhelm Schlegel nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* del 1809, riassunta con la sintetica formula del coro quale «spettatore ideale»[68]. Nietzsche la liquida come «un'affermazione rozza e non scientifica» per quanto «brillante» (51). L'idea è che il coro sia il depositario di un punto di vista generale, non legato a uno specifico personaggio, e svolga la funzione di orientare il pubblico indicandogli come avrebbe dovuto considerare gli eventi rappresentati. In realtà pare che Nietzsche fraintenda il pensiero di Schlegel, soprattutto per quanto concerne il concetto di 'ideale', che Schlegel intendeva come 'elevato', nel senso che il coro svolgeva secondo lui una funzione di mediazione tra lo spettatore reale e lo spettacolo rappresentato trasportando il contenuto del dramma a un livello superiore. Ma è anche vero che la funzione del coro postulata da Schlegel corrisponde a un'istanza riflessiva e raziocinante, che sta in totale contrapposizione con la visione nietzscheana non soltanto del coro, ma del fenomeno tragico nel suo complesso. L'argomentazione con la quale viene respinta la tesi schlegeliana riguarda l'origine della

tragedia, e precisamente il fatto che essa nella sua dimensione primordiale fosse costituita solamente dal coro senza il supporto scenico: tale circostanza elimina immediatamente la possibilità che si possa differenziare lo spettatore dallo spettacolo. Per lo spettatore, del resto, gli eventi e i personaggi della scena non sono realtà, ma dal coro tragico essi sono percepiti come veri. Quello di Schlegel risulta essere alla fine un «controsenso» anacronistico: se uno spettatore partecipa all'azione drammatica, come è il caso del coro, non è più uno spettatore. In altre parole è necessario che lo spettatore rimanga separato e distante dalla rappresentazione per percepirla come un fenomeno estetico. Il concetto di «spettatore ideale» viene tuttavia recuperato nel capitolo ottavo della *Nascita della tragedia* anche se in un senso tutto diverso, come un «veggente» che unifica l'esperienza mistica dei coreuti da un lato e quella degli attori e degli spettatori della tragedia dall'altro.

La terza interpretazione presa in considerazione da Nietzsche è quella di Friedrich Schiller, esposta nello scritto del 1803 *Sull'uso del coro nella tragedia*: si tratta di un saggio pubblicato come premessa al dramma *La sposa di Messina*, nel quale Schiller aveva cercato di adattare al teatro moderno modelli della tragedia greca classica, a partire da una concezione del destino di stampo eschileo o sofocleo[69]. Nietzsche sintetizza con queste parole la concezione schilleriana del coro, in parte parafrasando il testo dello stesso Schiller: «considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica» (53).

In realtà la tesi del coro come «muro vivente contro l'assalto furioso della realtà», che si legge nelle pagine di Schiller, era riferita piuttosto alla

rifunzionalizzazione del coro nel dramma moderno, mentre la sua funzione nell'antica tragedia greca era definita come quella di un «organo naturale» che rappresenta la vita pubblica e aggiunge all'azione drammatica una riflessione in forma poetica. Nonostante questa forzatura evidente, Nietzsche si serve delle tesi di Schiller per affrontare la problematica del rapporto tra naturalismo e idealismo, ovvero tra prospettiva realistica e fittizia, nelle rappresentazioni teatrali. Il merito principale riconosciuto a quella concezione è di eliminare ogni possibilità di interpretazione in termini naturalistici della tragedia greca e in generale dell'arte. Proprio il coro, con la sua funzione di tenere separata la sfera 'ideale' della tragedia da quella della realtà empirica, è il garante di tale istanza antinaturalistica. Tuttavia, bisogna tener presente che il concetto di 'ideale' al quale vuole riferirsi l'autore della *Nascita della tragedia* è qualcosa di ben diverso da quello che intendeva Schiller, e si ricollega piuttosto al mondo delle pulsioni, vale a dire al mondo inteso come diretta emanazione dell'uno originario.

4.4. I satiri

Secondo Nietzsche il coro tragico era costituito nella sua forma originaria da coreuti mascherati da satiri, vale a dire da quegli esseri mitologici di aspetto semiumano che secondo la tradizione facevano parte del seguito di Dioniso e avevano la parte inferiore del corpo di forma caprina e le corna sulla testa. Si tratta di una tesi non dimostrabile, ma per la quale poteva basarsi su alcune testimonianze antiche, a partire da una diffusa etimologia della parola 'tragedia' che riportava la prima parte del nome al sostantivo *tragos*, 'capro' e la spiegava come 'canto del capro', nel senso che il canto era eseguito da coreuti mascherati da capri, ovvero da satiri[70]. Un

altro elemento di sostegno per l'ipotesi del coro di satiri è costituito dalla figura leggendaria del poeta Arione di Metimna, vissuto a quanto pare nel VII secolo a.C. e ricordato dalle fonti come colui che diede dignità letteraria al ditirambo (Erodoto, *Storie*, I 23), ma anche come l'inventore del «modo tragico» e come il primo che realizzò esecuzioni corali ditirambiche portando i satiri sulla scena (è la testimonianza del lessico bizantino di Suda)[71]. La combinazione di queste fonti era e resta problematica, anche perché si tratta di testimonianze cronologicamente molto tarde rispetto agli eventi di cui parlano, ma l'ipotesi formulata da Nietzsche di un ditirambo eseguito da satiri come forma originaria della tragedia non può certo essere liquidata come una costruzione puramente fantasiosa, né si può dire che sia del tutto incompatibile con le testimonianze rimasteci.

È molto importante soffermarsi sulla definizione che Nietzsche propone dei satiri componenti il coro, definiti come «finti esseri naturali». Non si tratta di una semplice imitazione della realtà empirica, né di pura invenzione. La finzione dei satiri rimanda invece alla sfera ideale dell'arte, è una finzione di tipo religioso, giacché «il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto» (54). Il satiro è un'invenzione fittizia dell'«uomo civile» (*Culturmensch*), il quale «si sentiva annullato» quand'era di fronte alla visione del coro tragico, cioè si identificava in esso e riusciva attraverso quell'esperienza a riscoprire un sentimento di affinità e unità con la natura, vale a dire il significato più profondo e autentico della vita. C'è così un effetto consolatorio (una «consolazione metafisica») nell'arte dionisiaca che consiste, da un lato, nell'acquisire la consapevolezza

dell'orrore del mondo e della crudeltà della natura e, dall'altro, nell'accettare pienamente la vita come «indistruttibilmente potente e gioiosa».

La conoscenza dell'essenza intima del mondo produce un effetto di tipo «letargico» e una disposizione all'inazione: una volta veduta «l'atrocità e l'assurdità dell'essere», quando poi si torna alla realtà quotidiana se ne prova un totale disgusto in quanto si è consapevoli che è impossibile mutare qualcosa nell'«essenza eterna» delle cose. Eppure, l'arte è il mezzo che scaccia tale senso di ripugnanza trasfigurando la realtà quotidiana così da renderla accettabile. L'arte è la «maga» che «salva e risana» – afferma Nietzsche –, cioè lo strumento che riconcilia con la vita prolungando l'effetto estatico dionisiaco nella rappresentazione apollinea.

5. *L'esperienza tragica*

5.1. Estasi e visione dionisiaca

La discussione sulla natura e sulla funzione del coro tragico composto da satiri porta Nietzsche ad approfondire il tema dell'esperienza tragica nel suo complesso. La sua concezione è di tipo prettamente psicologico, nel senso che l'esperienza tragica viene interpretata come ripetizione in termini artistici dell'originaria esperienza estatico-religiosa che era propria del culto di Dioniso. Il modo in cui l'autore presenta le sue tesi è qui particolarmente complesso perché tutto è costruito su analogie, piuttosto che su deduzioni logiche, con un continuo cambiamento della prospettiva: il discorso verte alternatamente e con frequenti sovrapposizioni ora sul piano della forma originaria ditirambica (coro di satiri, partecipante al rituale dionisiaco, visione estatica), ora su quello della tragedia nella sua forma storica (coro tragico, spettatore, spettacolo sulla scena).

Tutta la descrizione dell'esperienza tragica è inoltre descritta secondo modalità e con un linguaggio che rimandano chiaramente alle cerimonie misteriche. I due livelli del discorso possono essere sintetizzati come segue.

a) Al livello del ditirambo originario l'esperienza dionisiaca si realizza nel momento in cui il coro di satiri produce attraverso la musica e la danza un effetto di estasi, la quale consiste in una spersonalizzazione del soggetto e nell'uscire da se stessi (perdita del *principium individuationis*). Chi partecipa a questo processo estatico diventa un «attore inconsapevole», si libera della propria identità culturale e sociale e si trasforma in un vero satiro, vale a dire in una creatura che appartiene a un mondo naturale e pre-culturale, servitore e seguace del dio Dioniso. Trasformatosi in satiro, il partecipante al rituale vive nel corso dell'estasi un'esperienza religiosa durante la quale ha un contatto ravvicinato con la divinità e prende parte alla visione allucinata di un'azione drammatica: vede Dioniso e le sue sofferenze.

b) Al livello della tragedia attica nella sua forma classica si ripete l'esperienza dionisiaca originaria, ma con modalità più complesse. Lo spettatore nel corso dello spettacolo tragico perde la propria identità e proietta se stesso nel coro fino a sentirsene parte integrante e a immaginare quel coro come composto di satiri. Una volta innescata l'autoidentificazione con i satiri del coro è possibile interpretare ciò che viene rappresentato sulla scena nel suo valore simbolico: dietro la maschera degli eroi tragici divengono percepibili ora per lo spettatore-satiro la figura di Dioniso e le sue sofferenze.

5.2. Il satiro greco e il pastore idillico

Per introdurre la descrizione dell'effetto prodotto

dallo spettacolo tragico sullo spettatore, Nietzsche approfondisce innanzi tutto la sua interpretazione della figura del satiro nella cultura greca contrapponendo a essa quella del «pastore idillico», vale a dire il pastore protagonista della poesia bucolica o pastorale, un tipo che nella tradizione europea era ben conosciuto a partire dal XVI secolo. Quest'ultimo è giudicato un personaggio «tenero, effeminato, che suona il flauto», e che nulla ha a che vedere col satiro dei Greci. Il pastore idillico è per Nietzsche una concezione artificiosa della cultura moderna: in lui si proietta una «nostalgia del primitivo e del naturale» e si crede di trovare uno stadio ideale di armonia dell'uomo con la natura[72]. Ma il satiro greco è qualcosa di completamente diverso rispetto a tale idea utopistica: si tratta sì di un'espressione della natura, ma di una natura pre-culturale (56). In altri termini, nel satiro la natura si manifesta in un modo immanente e totale, senza che nulla resti enigmatico e senza alcuna problematizzazione teorica o morale.

L'elenco degli attributi che Nietzsche riferisce al satiro si rifà in larga misura alla tradizione letteraria e iconografica: ciò vale per esempio per la caratteristica, che compare in molteplici raffigurazioni vascolari, dell'enorme pene in erezione, in cui Nietzsche vede il «simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura», mentre il tema della saggezza profonda va messo in relazione con la celebre massima pessimistica di Sileno già trattata nel capitolo terzo[73].

L'insieme dei satiri componenti il coro dell'antico ditirambo rappresenta dunque un tipo di esistenza di gran lunga superiore e più completa rispetto a quella dell'«uomo civile». È questo il motivo per cui da lì si è sviluppata la poesia tragica, la quale ambiva a essere

«la non truccata espressione della verità» elevandosi al di sopra della «menzogna della civiltà» (57). La genesi della tragedia viene così letta da Nietzsche secondo un diffuso schema culturale alla luce del contrasto tra una «verità di natura» (incarnata dal satiro) e la «menzogna della civiltà» (postulata dall'uomo civilizzato), e non a caso indica nel coro di satiri il nucleo primigenio dell'esperienza tragica, in quanto è quello che esprime «il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé».

5.3. L'influsso di Karl Ottfried Müller

Il chiarimento circa la natura e il significato della figura del satiro è una premessa indispensabile per esaminare l'effetto della tragedia greca. Nietzsche la interpreta – come già accennato – nei termini di una riproduzione artistica dell'originaria esperienza dionisiaca, vale a dire quell'esperienza mistico-estatica che si compiva nei rituali del culto dionisiaco e che aveva trovato quale sua forma espressiva il ditirambo satirico. È importante chiarire che questa analogia fra tragedia attica e ditirambo satirico, alla quale l'autore ricorre per descrivere gli effetti prodotti sullo spettatore-ascoltatore, non era affatto una novità nel campo degli studi sulla tragedia greca. La si ritrova per esempio nella *Storia della letteratura greca* di Karl Ottfried Müller – un'opera che risaliva al 1840-42 e che aveva avuto un enorme successo e diffusione internazionale –, e precisamente nel capitolo 21 del secondo libro che reca il titolo *Origini della poesia drammatica*[74]. Müller individuava nel rituale dionisiaco l'origine della tragedia, e ne parlava in termini non troppo diversi da quelli utilizzati da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Accanto al nome di Karl Ottfried Müller pare necessario ricordare quello di altri studiosi che prima di Nietzsche hanno posto l'accento sulle analogie

riscontrabili fra rituale dionisiaco e tragedia, e sui quali occorrerà ritornare anche per la questione della catarsi tragica: si tratta in particolare di Paul Graf Yorck von Wartenburg, di Julius Klein e di Jacob Bernays, dei quali sappiamo che Nietzsche aveva letto gli scritti.

5.4. Lo 'spettatore ideale' e l'architettura dell'edificio teatrale

Nel settimo capitolo Nietzsche aveva respinto con decisione la tesi schlegeliana che interpretava il coro come uno 'spettatore ideale'. Ora quella concezione viene recuperata, ma in un senso molto diverso. Nella tragedia greca – argomenta Nietzsche – il pubblico si identifica col coro e si percepisce come schiera di satiri. È a questo punto che può dire che il coro è lo «'spettatore ideale', in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena» (58). Si capisce il senso di tale affermazione se si considera la prospettiva dell'autore che è quella di presentare l'essenza dello spettacolo tragico nei termini di un rituale misterico, al culmine del quale lo spettatore-satiro 'vede' (nel senso che ha una visione estatica) il 'mistero', il divino. Nel contesto di questo processo visionario il coro può essere definito come «spettatore ideale», in un'accezione, dunque, che nulla ha a che fare con quella intesa da August W. Schlegel.

La tesi di Nietzsche si appoggia anche a una riflessione sulla struttura architettonica del teatro greco antico, completamente diversa da quella moderna, che sarebbe stata concepita proprio allo scopo di favorire una percezione dell'azione scenica come sostituto simbolico di un processo visionario di tipo iniziatico-misterico.

Il riferimento alle condizioni materiali entro le quali aveva luogo lo spettacolo tragico è appena accennato, ma si tratta di un interesse molto forte

da parte di Nietzsche, che altrove aveva approfondito. Ne parla per esempio diffusamente nella conferenza sul *Dramma musicale greco*[75] e nelle lezioni sulla tragedia del 1870[76], sempre ponendo l'accento sulle caratteristiche peculiari dell'architettura teatrale antica rispetto alla moderna. La struttura «a terrazza» delle gradinate, insieme alla particolare distribuzione spaziale del pubblico, al fatto che lo spettacolo avesse luogo all'aperto e di giorno, oltre ai vari elementi della messinscena (calzoni, maschere, coturni) che suggeriscono un effetto straniante, concorrono a definire un tipo di manifestazione che non ha nulla a che vedere con gli spettacoli teatrali moderni. In particolare, la posizione elevata degli spettatori determinava una prospettiva speciale che favoriva il processo della visione misterica. Per Nietzsche è come se la forma dell'edificio teatrale volesse evocare quello scenario montano in cui le Menadi compiono il loro rituale estatico, così come ce lo descrive per esempio Euripide nei versi 680-688 delle *Baccanti*.

5.5. L'effetto della tragedia. La visione dionisiaca

La forma storica della tragedia si sarebbe dunque sviluppata dall'esperienza estatico-religiosa che ha come protagonista il coro del ditirambo dionisiaco. Il fenomeno dell'estasi, il cui significato etimologico è letteralmente quello di 'uscire da sé', sarebbe la specificità del culto dionisiaco, senza riscontri in altri culti religiosi o in altri canti corali. L'effetto sui partecipanti è la dissoluzione della propria identità civica (lo status sociale) fino al punto di diventare null'altro che «servitori senza tempo del loro dio, viventi al di fuori di ogni sfera sociale». L'«incantesimo» dionisiaco produce quella doppia visione di cui si è già parlato: l'iniziato vede se stesso come satiro, e il satiro vede l'epifania del suo dio. Fin qui siamo comunque al livello del ditirambo

originario, e si tratta di un'esperienza tutta inscritta nella sfera del dionisiaco; l'elemento apollineo non vi entra in gioco se non per quel tanto che è necessario a distinguere l'orgiasmo apollineo da quello barbarico[77].

Le cose cambiano quando si passa alla problematica della tragedia attica vera e propria: lì il coro non è composto da seguaci di Dioniso, ma da attori che imitano l'orgiasmo naturale, e Nietzsche propone una definizione, sempre fondata su basi essenzialmente psicologiche, in base alla quale la tragedia greca è da intendere come «coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini» (61). Va osservato che il verbo «scaricare» (*entladen*) non pare qui certo casuale, ma si riferisce agli studi di Jacob Bernays, il filologo classico che aveva proposto un'interpretazione 'patologica' della catarsi aristotelica, intendendola come metafora del linguaggio medico-biologico e da comprendere come 'scaricamento' o 'depurazione' senza alcuna implicazione di tipo moralistico o edonistico[78].

La premessa della definizione nietzscheana è la considerazione che le parti corali, e dunque la dimensione lirico-musicale, costituiscono il fondamento primo della tragedia, anche delle parti dialogate. Del primato della musica si è già parlato; qui però viene messo in risalto un aspetto nuovo, in quanto è proprio dalla musica che si produce l'eccitazione visionaria del coro, la quale poi «si scarica in immagini apollinee», vale a dire si traduce nelle rappresentazioni che avvengono sulla scena (lo spazio apollineo). È in questo senso che l'apollineo ha un ruolo anch'esso decisivo, visto che permette la trasformazione in immagini delle pulsioni musicali. A questo punto si possono ben rintracciare i segni

dell'influsso wagneriano: il musicista di Lipsia, in alcune pagine di *Opera e dramma*, teorizza il ruolo dell'orchestra con i suoi vari *Leitmotive* quale matrice musicale da cui si sviluppa tutto il dramma, e rispetto a cui le parti cantate hanno un valore secondario: uno schema che si ritrova anche nel *Beethoven* applicato all'analisi del coro finale della *Nona sinfonia*[79].

La difficoltà di accettare che la funzione del coro sia quella di sviluppare «tutta la massa dionisiacamente eccitata» è dovuta principalmente al gusto e alla concezione moderni che tendono a vedere nel coro una semplice presenza di accompagnamento, qualcosa di cui si potrebbe in fondo anche fare a meno. Ma per i Greci il coro era tutto – avverte Nietzsche –, mentre l'azione scenica aveva senso solo in quanto «visione» del coro (61 s.).

Molto importante è la specificazione del contenuto della visione del coro tragico: si tratta delle sofferenze di Dioniso e del suo glorificarsi per mezzo di tali sofferenze, laddove Dioniso sofferente va inteso – secondo lo schema mitico di Dioniso Zagreo, fatto a pezzi dai Titani e poi rigenerato da Apollo o da altre divinità – come simbolo del dolore primigenio dell'essere. Per questa interpretazione non ci sono in verità testimonianze antiche cui appoggiarsi. L'unico plausibile punto di riferimento potrebbe essere quel passo di Erodoto che già abbiamo ricordato, in cui lo storico racconta che a un certo punto, a Sicione, il locale tiranno Clistene fece cambiare la tradizione dei cori tragici celebranti le sofferenze (*ta pathea*) di Adrasto restituendoli al culto di Dioniso (*Storie* V 67, 5). Il brano erodoteo presenta, tuttavia, diverse difficoltà interpretative, anche perché non è chiaro cosa si intenda qui per «cori tragici», né il significato esatto del termine greco *pathea*, che può indicare 'sofferenze' ma anche, come *vox media*,

semplicemente 'eventi', 'accadimenti', 'destini'. Resta il fatto che Nietzsche non è stato il primo a credere che il tema originario dei cori ditirambici dionisiaci fossero le sofferenze di Dioniso, e a interpretare la tragedia – in una prospettiva analogica con i rituali misterici – come rappresentazione di tali sofferenze[80].

5.6. 'Pathos' e azione

Se la funzione essenziale del coro tragico si esplica nella visione di Dioniso sofferente, e nel conseguente annuncio di un messaggio di saggezza e verità, ne consegue che il coro doveva rimanere del tutto estraneo all'azione scenica. Questo schema vale soprattutto per la forma originaria, quando la tragedia era solo 'coro' e non 'dramma'. Ma anche nella forma classica l'azione resta un elemento del tutto secondario: il coro provoca un'eccitazione dionisiaca sugli spettatori inducendoli a vedere dietro le maschere degli eroi sulla scena una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi, vale a dire la figura di Dioniso. La scena è vista da Nietzsche come un «mondo di sogno apollineo» nel quale si muovono e dialogano figure di personaggi che sono la trasfigurazione apparente e illusoria del dio. Questa concezione si fonda evidentemente sul primato del *pathos* sull'azione, un principio che troviamo già argomentato diffusamente nel corso sulla tragedia del 1870[81].

La prospettiva nietzscheana segna qui un deciso distanziamento rispetto al modello della *Poetica* di Aristotele, il quale metteva al centro della tragedia proprio l'azione scenica e considerava la tragedia principalmente come «imitazione di azioni» consacrando il primato del racconto, ovvero di ciò che chiama la «composizione di fatti» (*Poet.* 6, 1450 a 15). Per Nietzsche, come si è visto, la tragedia è prima di tutto *pathos*, un susseguirsi di scene di *pathos*; tutto

ruota attorno al coro e alla sua esperienza di estasi visionaria e di trasformazione, mentre l'agire dei personaggi, il *dran* o *drama*, è un aspetto secondario[82].

Oltre alla polemica nei confronti di Aristotele, va ricordato che il primato del coro sulla scena tragica è un *pendant* perfetto della convinzione sviluppata da Wagner nel suo *Beethoven*, secondo cui l'orchestra nella cosiddetta 'opera d'arte totale' deve avere un netto predominio rispetto alla scena (così come la musica rispetto alla parola). Per Wagner l'azione drammatica non è altro che l'obiettivazione della musica, e quest'ultima è il mezzo per decodificare il simbolismo dell'azione, per 'depotenziare' l'azione così da renderla comprensibile allo spettatore.

6. *Miti e misteri*

6.1. Mito tragico e dialogo scenico

Tema centrale del nono capitolo è l'analisi di due figure della mitologia greca, Edipo e Prometeo, ritenute esemplari per l'interpretazione della tragedia attica. Come premessa Nietzsche si sofferma dapprima sul concetto di mito, l'argomento di tutte le tragedie greche tramandateci e sulla cui definizione ritornerà anche in vari punti della seconda parte della *Nascita della tragedia*. Nell'insieme il mito risulta per Nietzsche caratterizzato da una struttura duplice: una base dionisiaca originaria e una rielaborazione a opera del tragediografo, che del mito rappresenta una specifica interpretazione a livello formale e psicologico. In altre parole, il mito conterrebbe una profonda saggezza originaria che sulla scena teatrale appare in controluce, offuscata dalle immagini e dalle parole create dai poeti tragici (dimensione apollinea). Per spiegare meglio il concetto, l'autore della *Nascita della tragedia* ricorre a questo proposito alla metafora

della luce del sole che abbaglia quando la si fissa intensamente lasciando sugli occhi delle «scure macchie colorate», nelle quali è possibile scorgere la verità, cioè – fuor di metafora – riconoscere che le figure abbaglianti della scena non sono altro che maschere di Dioniso.

È importante soffermarsi in questo contesto sulla svalutazione implicita nel discorso nietzscheano del concetto di *logos*, nel senso qui di dialogato, ossia le parole pronunciate dagli attori sulla scena teatrale: il *logos* è un momento tipicamente apollineo, un elemento dialettico che prefigura il socratismo e che, per le sorti della tragedia attica, costituisce un elemento di dissoluzione. Via via che nello sviluppo del dramma le parti dialogate prevalgono su quelle corali, si determina la crisi del genere. Già con Sofocle sono percepibili i segni del declino; con Euripide siamo alla distruzione definitiva. Tale parabola involutiva si trova per altro già tracciata chiaramente nel frammento denominato *I tre tragici greci*[83], e nella conferenza *Socrate e la tragedia* era tematizzato in modo molto più analitico di quanto accadrà poi nella *Nascita della tragedia*.

Il modo in cui viene qui presentato il significato del mito rimanda palesemente a una nota concezione che nel mito vedeva un patrimonio astorico di simboli, ovvero una forma di linguaggio universale originario. Nietzsche si riallaccia alla tradizione degli studi sulla mitologia di impronta romantica (Chr. G. Heyne, Creuzer, Schelling, A.W. Schlegel) che tendenzialmente considerava il mito non tanto un oggetto storico da indagare, quanto invece un elemento fondante della cultura. L'aspetto più originale è se mai il metodo che Nietzsche ricava da quella concezione del mito e che applica nell'interpretare i casi paradigmatici di Edipo e

Prometeo. Esso si fonda su una doppia prospettiva: quella apollinea, cioè la dimensione esteriore, ciò che viene visivamente rappresentato in scena dai poeti, e quella dionisiaca, cioè la dimensione interna, che precede l'elaborazione artistica e che veicola contenuti di saggezza ed elementi simbolici di valore eterno. L'analisi ermeneutica da compiere dovrà dunque cercare di mettere a fuoco, sotto la superficie della forma apollinea, quel sostrato profondo dionisiaco che custodisce il vero significato e l'essenza effettiva del mito.

Resta da aggiungere una considerazione sulla scelta di Edipo e Prometeo, una scelta per altro già preannunciata nel capitolo terzo, in un elenco che comprendeva pure Oreste, quali esempi mitici della filosofia di Dioniso (32), e ribadita nel capitolo quarto, dove Edipo e Prometeo sono ricordati per le loro qualità marcatamente anti-apollinee, e cioè il «titanico amore per gli uomini» di Prometeo e la «eccessiva saggezza» di Edipo. Si tratta evidentemente dei personaggi della mitologia greca che meglio si prestano ad aderire alla dimensione di «maschere di Dioniso» presupposta da Nietzsche: in comune hanno un destino di eroe costretto a combattere da solo e a soffrire fino a subire l'annientamento, duplicando per così dire il percorso di Dioniso Zagreo.

6.2. La 'serenità greca'

L'analisi dei miti di Edipo e di Prometeo serve anche allo scopo di smontare il concetto di 'serenità greca'. La polemica contro la 'serenità' dei Greci costituisce una sorta di *Leitmotiv* che percorre tutta la *Nascita della tragedia* e che, in fondo, si può dire accompagni l'intera riflessione di Nietzsche sulla grecità. La formula della 'serenità greca' sintetizzava efficacemente una certa concezione della cultura

greca che era stata elaborata nel Settecento – in particolare a partire dagli studi sull'arte greca del Winckelmann – e che era stata fatta propria dal classicismo tedesco, per poi affermarsi nel corso dell'Ottocento. Ai tempi di Nietzsche era ancora molto diffusa, specialmente per quanto concerne certi schemi pedagogici di stampo umanistico. In pratica, si trattava di una concezione che esaltava l'arte dei Greci come dominata dall'armonia e dall'equilibrio e che elevava il loro mondo culturale su un piedistallo, idealizzandolo e proponendolo come modello di valore eterno da imitare ed emulare. Il motivo per cui proprio ai Greci fosse toccato il dono di tale serenità era per altro spiegato in modi diversi: come conseguenza della posizione geografica e climatica particolarmente favorevole (Winckelmann), o anche come frutto della conciliazione realizzatasi tra dei e uomini (Schiller). Questo *topos* poteva inoltre essere utilizzato in chiave polemica contro il cristianesimo, o in generale contro il torpore e la grettezza dei tempi moderni (W. von Humboldt).

Nietzsche opera una revisione di tale concezione, ma senza rinnegare completamente il concetto di 'serenità greca', bensì contestandone l'accezione in cui veniva comunemente utilizzato, e cioè come il risultato e il sintomo di un presunto benessere esistenziale. È fuorviante in particolare ritenere che la 'serenità' fosse l'espressione di uno stadio originario e puro di armonia con la natura (la categoria di 'ingenuo' nel senso di Schiller), dato che quella dei Greci non fu affatto un'età paradisiaca nella storia dell'umanità. Tuttavia, si può parlare correttamente di una loro visione 'serena' della vita, ma in un senso profondamente diverso. La 'serenità', come la intende Nietzsche, è la risposta che i Greci hanno saputo

dare attraverso l'arte al loro intimo pessimismo esistenziale; è lo stimolo che li ha spinti a tradurre tale visione pessimistica in una completa ed entusiastica accettazione della vita, in un «dire sì alla vita» di stampo dionisiaco.

6.3. Edipo campione della sofferenza dionisiaca

L'interpretazione del mito di Edipo si basa sulle due tragedie di Sofocle, *Edipo re* ed *Edipo a Colono*, che Nietzsche considera – secondo una prospettiva diffusa negli studi dell'epoca – strettamente collegate, benché siano state composte a distanza di decenni l'una dall'altra[84].

L'*Edipo re* è presentato come un modello di tragedia apollinea: sulla superficie la trama scenica consiste nello scioglimento graduale di un «intreccio processuale mirabilmente aggrovigliato». E si tratta di uno scioglimento «dialettico», giocato attorno alle parole, ai dialoghi dei personaggi, alle ambivalenze terminologiche e concettuali. Da questa dimensione dialettica, scaturisce quello che Nietzsche chiama un effetto di «superiore serenità», che nell'*Edipo a Colono* si eleva fino a una «infinita trasfigurazione» e che diventa poi una «serenità ultraterrena» nel momento in cui Edipo viene consacrato al mondo degli dei. È questo il senso della complementarità reciproca delle due tragedie edipiche, premessa indispensabile – come si è detto – per cogliere il senso del mito di Edipo nella sua interezza. Nell'*Edipo re* è presentato un universo di dolore corrispondente alla sapienza dionisiaca, mentre nell'*Edipo a Colono* è presentata una trasfigurazione di quello stesso mondo in termini apollinei.

Nietzsche si riallaccia qui a un modello interpretativo dell'*Edipo a Colono* abbastanza diffuso, che vedeva nell'esito finale della tragedia per l'appunto una trasfigurazione divina, talora descritta

addirittura in termini cristiani, del sofferente Edipo. Ma la trasfigurazione di Edipo nella *Nascita della tragedia* è intesa in termini esclusivamente terreni, nel senso di una riconciliazione con la vita, del riconoscimento che la sapienza dionisiaca è fondata su un «orrore contro natura». Edipo 'deve' sposare sua madre realizzando con l'incesto una «mostruosa trasgressione della natura», 'deve' uccidere suo padre, 'deve' spezzare «l'ordine del presente e del futuro, la rigida legge dell'individuazione e in genere il vero incantesimo della natura», deve fare tutto questo per poter essere partecipe della conoscenza dionisiaca. Tale sapienza si configura di per sé come un «orrore contro natura», come si è visto, ed Edipo sperimenta su se stesso la «dissoluzione della natura». La trasgressione dell'ordine naturale compiuta da Edipo non ha nulla a che fare con la nozione di 'colpa' o di 'peccato'; essa provoca sì sofferenza, ma alla fine si rivela positiva, al punto che il protagonista può elevarsi allo *status* di figura sacra, detentrice di un potere magico superiore. La trasfigurazione che Edipo sperimenta è da intendere come allegoria del potere apollineo, capace di dare anche in questo caso una rappresentazione piacevole di una realtà orribile.

Sono possibili a questo punto alcune considerazioni particolari per completare il quadro della lettura nietzscheana del mito edipico. La prima riguarda il metodo fortemente selettivo: Nietzsche si occupa esclusivamente delle due tragedie di Sofocle senza curarsi di verificare il peculiare trattamento che il tragediografo ha riservato a un mito molto più antico e alle innovazioni apportate rispetto ad altre varianti. Inoltre si concentra su tre soli motivi del mito, che certamente erano tra quelli più significativi, ma non gli unici: il parricidio, l'incesto e lo scioglimento dell'enigma della Sfinge. Tali azioni hanno in comune

il costituirsi in chiave simbolica di atti d'infrazione rispetto all'ordine della natura, atti da riportare alla sapienza dell'eroe, e dai quali trarre, alla fine, la conclusione che «la sapienza è un delitto contro natura» (da questo punto di vista il «delitto» di Edipo è assimilabile al sacrilegio compiuto da Prometeo quando ruba il fuoco agli dei).

Un'altra osservazione riguarda la presa di distanza, evidente da parte di Nietzsche, rispetto allo schema interpretativo dell'*Edipo re* più comune nella filologia dell'Ottocento, vale a dire la lettura dell'opera sofoclea come 'dramma del destino'. Si tratta di un modulo ermeneutico, nato nell'antichità nell'ambito dello stoicismo e ripreso in epoca moderna, che tendeva a fare di Edipo il simbolo dell'impotenza umana davanti alla forza imprevedibile del destino contro il quale è vano lottare. Spesso questo tipo di lettura veniva inserito all'interno di una cornice moralistica e cristianeggiante, per cui il comportamento del protagonista era avvertito come una 'colpa', un'infrazione della legge divina, e dalla sua vicenda si poteva ricavare un messaggio di rassegnazione di fronte alla forza imperscrutabile del divino. Ma per Nietzsche – come si è visto – non c'è nessuna 'colpa' di Edipo; le sue azioni sono sfide volontarie all'ordine della natura e della società che l'eroe sceglie di compiere deliberatamente e in piena consapevolezza per affermare la propria saggezza.

Si può supporre infine che le pagine della *Nascita della tragedia* dedicate a Edipo risentano l'influsso della lettura wagneriana di questo mito: in un lungo *excursus* di *Opera e dramma* (1852) il compositore aveva interpretato la saga labdacide come un'allegoria della storia universale, ricavandone un appello per la distruzione dello stato da parte dell'individuo che agisce seguendo l'istinto

naturale[85]. L'immagine di un Edipo consapevole trasgressore delle regole di convivenza sociale accomuna Nietzsche a Wagner. L'Edipo della *Nascita della tragedia*, descritto come una maschera di Dioniso, distruttore di ogni legge morale, ma anche catartico rigeneratore, è un personaggio che sembra compiere *in nuce* l'auspicata «trasvalutazione dei valori» e che prefigura per taluni aspetti quello che sarà poi nell'immaginario nietzscheano l'*Übermensch*[86].

6.4. Prometeo: il furto del fuoco e il peccato originale

Come per Edipo, anche per la figura di Prometeo Nietzsche aveva una predilezione speciale che risaliva ai tempi della scuola. Nell'aprile del 1859, all'età di 14 anni, scrisse un dramma intitolato *Prometeo*, un atto unico il cui significato ruotava sostanzialmente intorno alla tematica del dolore, dell'espiazione e del perdono[87]. La tragedia di Eschilo *Prometeo incatenato* fu un testo più volte proposto nelle lezioni che svolse al Pädagogium, il liceo di Basilea dove era tenuto a completare il suo orario di insegnamento. Va inoltre ricordato che volle far mettere sul frontespizio della *Nascita della tragedia* un'illustrazione raffigurante Prometeo nell'atto di spezzare le catene, intendendo con ciò conferire a quella figura un valore simbolico-allusivo fondamentale per tutto il libro. L'interpretazione che viene data del mito si riferisce esclusivamente alla versione conosciuta attraverso la tragedia eschilea. Nietzsche non tiene in nessun conto le problematiche filologiche connesse con quel testo, a partire da quella dell'autenticità dell'attribuzione eschilea (una questione ancora oggi aperta), della struttura metrico-linguistica del dramma e del rapporto con gli altri drammi della trilogia (il *Prometeo liberato* e il *Prometeo portatore di fuoco*), di cui sono rimasti soltanto pochi frammenti.

Se Edipo poteva esser celebrato alla fine dell'*Edipo a Colono* come un eroe della passività, Prometeo è presentato invece come il personaggio della mitologia greca campione dell'«attività». Ma, a parte questa differenza iniziale, emerge poi una sostanziale analogia tra i due casi esemplari presi in considerazione: anche Prometeo risulta infatti una «maschera dionisiaca», per quanto Eschilo nel dramma abbia velato la carica dionisiaca del personaggio attraverso una «profonda tendenza alla giustizia». Al fine di chiarire l'essenza dionisiaca del personaggio, Nietzsche ricorre all'inno di Goethe *Prometeo*, di cui cita i versi 51-57, dove la figura dell'eroe che aveva rubato il fuoco agli dei assurge a simbolo del genio artistico, del creatore in concorrenza con Dio, ovvero dell'uomo che si ribella in nome della propria autonomia contro il divino[88]. La rilettura goethiana da un lato aveva modificato sensibilmente la prospettiva antica, centrata principalmente sul conflitto fra i Titani (tra cui Prometeo) e Zeus, dall'altro aveva aperto la strada a una ricezione del mito in ambito romantico segnata dal tema della sfida dell'uomo contro la divinità, del genio artistico contro l'ordine costituito. Nietzsche è certamente erede di tale concezione, e perciò commenta i versi dell'inno goethiano con queste parole: «L'uomo, crescendo ad altezza titanica, si conquista da sé la propria civiltà, costringendo gli dèi ad allearsi con lui, perché nella sua propria saggezza tiene in sua mano l'esistenza e i limiti di essa» (67).

Quanto alla tragedia di Eschilo, Nietzsche vi vede contrapposte due posizioni: Prometeo, l'«individuo temerario» col suo «sconfinato dolore», e gli dei con la loro «miseria» accompagnata dal presentimento del crepuscolo. Alla fine, però, Eschilo, mosso da un'apollinea «profonda tendenza alla giustizia»,

realizza una conciliazione tra queste realtà in conflitto, anzi una vera e propria «unificazione metafisica» in nome di un destino superiore, la Moira, contro cui né gli uomini né gli dei possono nulla[89]. Si può dire che Nietzsche veda riflesso nel *Prometeo* eschileo quello stesso legame di interdipendenza tra il piano apollineo del pantheon olimpico (con le sue pratiche istituzionalizzate) e il livello dionisiaco dei culti misterici (con i suoi rituali iniziatici ed esoterici) che caratterizza la concezione religiosa dei Greci. Nel momento in cui Prometeo, l'artista titanico, espressione della sfera dionisiaca, prova a sostituirsi con la sua superiore sapienza agli dei olimpici come principio creatore, ecco che è costretto a scontare «con un'eterna sofferenza» le conseguenze dei suoi atti. Il «dolore eterno» inflitto a Prometeo, cioè l'incatenamento sulle montagne del Caucaso e il supplizio senza fine dell'aquila che gli divora il fegato, è il prezzo pagato dal genio creatore per il suo potere e per il suo orgoglio. Tuttavia, questo significato recondito del mito nella versione eschilea non è messo in luce. Come Sofocle nei suoi drammi edipici, così anche Eschilo ha ammantato con l'arte apollinea il senso più profondo e tremendo della saga prometeica.

L'interpretazione del mito si sposta poi su un piano di tipo allegorico. Nietzsche istituisce un parallelo tra il significato del mito prometeico e quello biblico del peccato originale. L'argomentazione muove dal presupposto che vi fosse un nucleo mitico originario del tipo prometeico, diffuso in tutte le culture indoeuropee e sviluppatosi successivamente secondo varianti differenti. La prospettiva è quella della mitologia ed etnologia comparata ottocentesca, secondo cui era possibile rintracciare nei miti antichi i tratti fondamentali della mentalità e della psicologia

dei diversi popoli, e in questo senso riprende uno schema diffuso che distingueva la «natura ariana» da quella semitica. La prima riguarderebbe tutti i popoli dell'originaria famiglia indoeuropea (e quindi pure i Greci), con le loro specifiche tradizioni linguistiche, religiose e culturali. Quella semitica riguarderebbe invece un gruppo di popoli appartenenti a un ceppo diverso e con caratteri del tutto differenti da quelli ariani; i principali tra i popoli individuati come semiti sarebbero gli Ebrei, gli Arabi, gli Aramei e i Fenici. È vero che già ai tempi di Nieztsche questa contrapposizione tra natura ariana e semitica aveva dato luogo in certi casi a teorie razziste (per esempio con Joseph Arthur Gobineau), ma nella *Nascita della tragedia* non è dato rintracciare implicazioni di questo tipo. A Nietzsche interessa mettere a fuoco il diverso modo in cui viene interpretato il medesimo mito. Nella concezione greco-ariana (mito di Prometeo) il fuoco, inteso come simbolo della civiltà e del progresso, non può essere regalato dagli dei, ma è il bottino di un furto che l'uomo commette ai loro danni. La conquista della civiltà passa inesorabilmente attraverso un crimine, a causa del quale l'umanità è poi costretta a pagare il fio. Quello commesso da Prometeo è visto come un «peccato attivo», un crimine cui è conferita una certa dignità, che è collegato con la virtù del protagonista, e anche a livello etico-filosofico serve da giustificazione alla colpa degli uomini e alla sofferenza di cui cadono vittime[90]. La teodicea semitico-cristiana offre una spiegazione del tutto differente: nel mito del peccato originale la causa prima del male riguarda il comportamento tutt'altro che eroico di Eva, la quale compie il furto del frutto proibito perché mossa da banali «affetti femminili», e cioè «la curiosità, il raggiro menzognero, la seducibiltà, la lascivia» (69).

Tutta l'analisi dei due miti della colpa originaria ruota attorno a una serie di contrapposizioni: attivo/passivo, sacrilegio/peccato, maschile/femminile. Alla radice della visione greco-ariana c'è un pessimismo radicale ed eroico, un pessimismo che fa percepire senza indugi «la sventura nell'essenza delle cose» e la «contraddizione nel cuore del mondo». Non è l'uomo che col suo peccato ha causato il male, perché il male c'era già. Prometeo avverte la necessità di commettere il suo crimine, di «oltrepassare le barriere dell'individuazione» pur sapendo di dover poi pagare una pena di interminabili sofferenze. Questo è dunque precisamente il nucleo del significato dionisiaco del mito prometeico: la consapevolezza del male originario insito nell'essenza stessa delle cose, dunque sul piano ontologico. La formula conclusiva con cui Nietzsche riassume il senso del mito è la seguente: «Tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato» (71). Si tratta, praticamente, di una ripetizione del concetto di 'giustificazione estetica del mondo', ma con connotazioni di tipo morale: bisogna affermare la vita nella sua totalità e contraddittorietà.

6.5. Dioniso sofferente e le maschere apollinee

Nella forma più antica l'oggetto della tragedia erano i dolori di Dioniso, e il dio era l'unico eroe sulla scena. Ma, secondo Nietzsche, ancora nella forma canonica del dramma attico, quella di Eschilo e Sofocle, Dioniso ha continuato a essere il vero e anzi l'unico eroe tragico, solo nascosto dietro le maschere dei vari personaggi della tradizione. Quindi Dioniso viene indicato come il protagonista assoluto, non soltanto per quanto riguarda la visione mistica che produce il coro e che coinvolge lo spettatore (tema del capitolo ottavo), ma anche per ciò che avviene sulla scena.

Il Dioniso di cui le tragedie raccontavano le sofferenze è per Nietzsche il Dioniso Zagreo. Si tratta di un mito attestato da varie fonti antiche, anche se in modo frammentario e con molte varianti, che a un certo punto venne assorbito nella teologia orfica. Proprio da questa tradizione si configura nel primo romanticismo tedesco l'idea di Dioniso come «Dio a venire» (Hölderlin), prefigurazione del Cristo (Novalis, Schelling)[91]. Il nucleo del racconto mitico ruota attorno al tema della nascita, della morte e resurrezione di Dioniso, e può essere riassunto in questo modo: nato dall'unione tra Persefone e Zeus (che si era presentato in forma di serpente), Dioniso Zagreo era destinato a ereditare dal padre la sovranità sul mondo degli dei; ma Era fece rapire il piccolo dai Titani, i quali riuscirono a impedire i suoi tentativi di fuga e alla fine lo fecero a pezzi e lo misero a cuocere. Zeus accorse allora in aiuto del figlio, folgorò i Titani e quindi incaricò Apollo di raccogliere le membra di Zagreo. Atena salvò il cuore ancora pulsante, lo portò a Zeus il quale lo inghiottì rigenerando così Dioniso. Ma a proposito del modo in cui avvenne la rinascita del dio si registrano molte varianti: essa fu possibile tramite Semele, oppure per opera di Demetra, che raccolse e ricompose le membra lacerate del dio. L'interpretazione offerta da Nietzsche è di tipo allegorico e si riferisce in parte a fonti antiche (che però non cita)[92] e in parte a letture moderne – come quella di Creuzer[93] – riconoscendo in esso un significato al tempo stesso naturalistico e ontologico. Lo sbranamento di Dioniso costituisce per Nietzsche la «vera e propria saggezza» del dio, corrisponde alla «trasformazione in aria, acqua, terra, fuoco», cioè nei quattro elementi della natura secondo la tradizione empedoclea. Dioniso è in pratica l'unità originaria e totale (corrispondente

alla cosa in sé o alla volontà schopenhaueriana) da cui si diparte la molteplicità della materia sensibile tramite un processo di individuazione che è «la fonte e la causa di ogni sofferenza». Già nell'antichità, in ambito neoplatonico, si era sviluppato questo tipo di lettura allegorica del mito: Nietzsche la riprende attualizzandola alla luce della polarità dionisiaco/apollineo.

Il punto essenziale è comunque il fatto che Dioniso Zagreo, dopo essere stato sbranato, è potuto rinascere. Proprio questa doppia esistenza del dio – che Nietzsche caratterizza attraverso un gioco retorico di contrapposizioni – stava a quanto pare alla base degli antichi culti misterici. Nel corso dei rituali dionisiaci gli adepti («epopti») dapprima partecipavano al dolore per l'atroce morte del loro dio e quindi provavano un'enorme gioia accompagnata da eccitazione nel vederlo rinascere, e in questa ritrovata unione col dio percepivano la fine dell'individuazione.

È stato giustamente osservato che Nietzsche non si richiama a nessun culto misterico specifico e sembra contaminare elementi di varie tradizioni, come quella orfica e quella eleusina (che celebrava Demetra e sua figlia Persefone)[94]. Tra l'altro, le notizie tramandate non consentono una ricostruzione chiara dei contenuti e delle forme di tali pratiche religiose e, in particolare, resta difficilissimo poter distinguere tra la fase arcaica e quella di epoca ellenistico-romana. Del resto a Nietzsche non interessava tracciare una ricostruzione storica del fenomeno, quanto piuttosto darne un'interpretazione di tipo psicologico cogliendo quello che per lui era il nucleo fondamentale dell'esperienza misterica, così da costruire una «dottrina misterica» della tragedia, cioè un modello per comprendere il dramma attico in

analogia con i culti misterici. Si può inoltre constatare che almeno un aspetto messo in risalto da Nietzsche – cioè l'ambivalenza di Dioniso, quell'ambivalenza che si vede riflessa nell'effetto misto di orrore e gioia producentesi durante i suoi riti – è rimasto una caratteristica fondamentale del dio negli studi di religione greca successivi, almeno a partire da Walter Otto[95].

6.6. Mito e musica

Se nel quarto capitolo Nietzsche aveva presentato una periodizzazione dello sviluppo artistico-culturale dei Greci articolato in quattro fasi che si erano via via succedute col prevalere dell'una sull'altra, ora il discorso tende a ridursi a due sole epoche culturali, quella dell'*epos* omerico e quella della tragedia. Con l'avvento della nuova cultura tragica si registra una risistemazione dei miti omerici, che ora trovano la loro verità più autentica e profonda.

Ciò che ha reso possibile la rinascita del mito è stata la musica dionisiaca, che con la sua «forza erculea» ha rivitalizzato il mito greco ormai «morente», in quanto sistematizzato entro i precisi confini fissati dalla religione olimpica. Nel presentare queste argomentazioni non è difficile capire che la prospettiva dell'autore è già rivolta verso l'attualità molto più che verso il passato greco, e precisamente al tentativo wagneriano di rendere nuovamente fecondo attraverso i suoi drammi musicali il patrimonio mitologico della cultura tedesca. L'idea di base è che i miti cessino di essere essenziali e produttivi in un dato contesto artistico-culturale allorquando vengano presentati e vissuti come «una somma conchiusa di avvenimenti storici», senza dare loro la possibilità di un ulteriore «sviluppo naturale». Tuttavia, se si guarda alla storia della cultura greca, è difficile trovare una conferma di questa

arte/scienza, istinto/consapevolezza, sapienza/logica, pessimismo/ottimismo etc., e le figure di Euripide e Socrate assurgono a simboli efficaci che incarnano le tendenze culturali dell'epoca post-tragica.

Un altro aspetto interessante è che l'annuncio della morte della tragedia è associato da Nietzsche a quello della morte di Pan. Il riferimento riguarda l'aneddoto raccontato da Plutarco, secondo il quale un gruppo di viaggiatori, mentre costeggiavano con la loro nave l'isola di Paxos presso la costa greca nord-occidentale, diretti verso l'Italia, udirono una voce misteriosa che invitava il pilota ad annunciare a tutti la morte del dio Pan[96]. Sulla scorta di tale racconto la tradizione cristiana aveva visto nella morte di Pan, che nell'antichità era raffigurato come un demone mezzo uomo e mezzo animale ed era celebrato come dio della pastorizia, della natura e della sessualità, il segno del tramonto dell'antica cultura pagana. Nietzsche si riferisce precisamente a questa tradizione e, sulla base dell'associazione tra Pan e Dioniso (taluni aspetti iconici di Pan, come la barba caprina, le corna, il fallo eretto e i piedi di capro, lo rendono simile ai satiri e permettono di collocarlo nell'orbita degli accompagnatori di Dioniso), istituisce un parallelo implicito che si può specificare in questo modo: come la morte di Pan al tempo di Tiberio (I secolo d.C.) ha segnato la fine del mondo pagano, così la morte della tragedia al tempo di Euripide ha segnato la fine di quella civiltà greca arcaica in cui l'autore della *Nascita della tragedia* vedeva il momento più alto dell'arte e del pensiero antichi.

7.2. La tragedia dopo Euripide

La tesi che la tragedia greca sia defunta sul finire del V secolo a.C. con Euripide è una chiara esagerazione. Storicamente è accertato che nel IV secolo a.C. e durante tutta l'epoca ellenistica si

La tragedia ateniese classica, nelle forme e nelle funzioni che le erano peculiari, è dunque effettivamente tramontata dopo il V secolo a.C. Ma questa non è certo una scoperta di Nietzsche. Si tratta in realtà di un paradigma ben definito, assai diffuso nell'Ottocento, che trova in August W. Schlegel la sua descrizione più precisa[98].

7.3. Euripide e la commedia

Per spiegare la degenerazione provocata da Euripide, Nietzsche fa riferimento alla Commedia nuova, cosiddetta per differenziarla dalla Commedia 'vecchia' (quella di Aristofane del V secolo a.C.) e da quella 'di mezzo' (la cui datazione va grosso modo dal *Plauto*, l'ultimo pezzo teatrale di Aristofane del 388 a.C., all'esordio di Menandro nel 322 a.C.). Menandro, Filemone e Difilo sono i principali rappresentanti di questo genere nel quale sarebbe sopravvissuta la «forma degenerata» della tragedia, quella per l'appunto euripidea. Anche in questo caso l'autore della *Nascita della tragedia* si basa su testimonianze antiche che effettivamente indicano in Euripide un precursore della Commedia nuova, specie per quanto riguarda la costruzione della trama, certi temi narrativi e l'uso di forme linguistiche del quotidiano[99].

Tra gli aspetti più significativi che caratterizzano la Commedia nuova vi è la tendenza a contenere sempre più le parti corali, relegate al ruolo di semplici intermezzi musicali tra un atto e l'altro. Le tematiche politiche – ancora fondamentali nella drammaturgia di Aristofane – scompaiono del tutto, lasciando spazio a trame che in genere ruotano intorno a relazioni amorose travagliate e si concludono regolarmente con un lieto fine. I protagonisti di questa commedia sono dei caratteri convenzionali che ricorrono più o meno sempre uguali (il contadino, l'amante triste,

il cuoco, il parassita, lo schiavo intrigante etc.): si tratta di personaggi non legati a un ambiente preciso, che si potrebbero trovare dovunque, e solo di rado acquisiscono un'individualità specifica. Come conseguenza di tale omogeneità dei personaggi, dei temi e degli intrecci, si produce uno spettacolo di pura evasione e divertimento, che del resto risponde ai nuovi gusti del pubblico.

Non c'è nessun dubbio sul fatto che molte tendenze di questa drammaturgia comica dell'epoca ellenistica fossero già anticipate nelle tragedie euripidee, specialmente in talune come l'*Alcesti*, l'*Elena* o lo *Ione*, nelle quali aspetti da commedia si intrecciano con quelli propri della tragedia. Tuttavia resta una differenza fondamentale tra Euripide e Menandro, una differenza che riguarda sia il genere artistico (tragedia e non commedia), sia le intenzioni dell'autore (critica dei miti e non parodia). Nietzsche sorvola su questa differenza sostanziale e individua il punto d'incontro tra Euripide e i suoi ammiratori della Commedia nuova in una inclinazione che sintetizza con questa formula: «lo *spettatore* fu portato da Euripide sulla scena». Con ciò vuole indicare che i protagonisti della scena euripidea non sono più gli eroi di un tempo nei quali lo spettatore poteva vedere «un passato ideale della grecità»[100]. I protagonisti sono ora uomini della vita quotidiana, per di più ritratti con una meticolosa fedeltà realistica. Per questa degenerazione dei personaggi è possibile il richiamo a un passo della *Poetica* di Aristotele in cui si dice che Sofocle rappresentava gli uomini «quali sarebbero dovuti essere», Euripide invece «quali essi erano» (*Poet.* 1460 b 32-35). Ma tutta la caratterizzazione di Euripide pare influenzata qui soprattutto dalle *Rane* di Aristofane, anche per quanto riguarda la trasformazione dei personaggi

portati sulla scena: non gli eroi coraggiosi di Eschilo, ma donne, servi, fanciulle etc.[101]. Del resto quella commedia aristofanea ha costituito il punto di riferimento fondamentale per tutta la critica moderna tendente a svalutare Euripide, e Nietzsche si pone su una linea di continuità. Nietzsche fa esplicitamente riferimento anche a un altro passo delle *Rane* (vv. 939-942) in cui Euripide – nel vivo della disputa con Eschilo – difende la propria poesia dicendo di avere ricevuto in eredità un'arte «tutta gonfia di bravate e di paroloni opprimenti» e vantandosi di averla «messa subito a cura dimagrante» così da «farla calare di peso a forza di parolette e di giri». La parafrasi nietzscheana dei versi di Aristofane suona così: Euripide avrebbe «liberato coi suoi rimedi casalinghi l'arte tragica dalla sua pomposa corpulenza», e il 'dimagrimento' è riferito proprio alla smitizzazione degli eroi tragici protagonisti della scena, trasformati – come già detto – in personaggi qualsiasi nei quali lo spettatore poteva vedere «il suo sosia» (77).

Gli effetti dell'influsso euripideo sulla commedia vengono descritti da Nietzsche con toni apocalittici: il coro non è più il centro nevralgico della rappresentazione, ma è diventato «il coro degli spettatori» che l'artista vuole istruire e addestrare; i drammi celebrano «il continuo trionfo della furberia e della scaltrezza», sono dominati dalla «volubilità» e dal «capriccio» dei protagonisti. Vi impera un sistema di valori che non ha più nulla a che vedere con quelli del passato. Non solo viene meno «la fede in un passato ideale», ma anche quella «in un futuro ideale», e i sentimenti che predominano incontrastati sono quelli tipici dello schiavo. Nietzsche parla a questo proposito di una «serenità dello schiavo» che si rispecchia nella Commedia nuova e che

si è sovrapposta all'originario concetto di 'serenità greca' deformandolo completamente. Caratteristiche di questa serenità da schiavo sono l'incapacità di assumersi responsabilità, la mancanza di aspirazioni magnanime, e anche la prospettiva ristretta che si orienta esclusivamente sulla base dell'immediato presente. In questo caso, la critica della *Nascita della tragedia* verso Euripide sembra sovrapporre elementi antichi a tendenze proprie del XIX secolo: Nietzsche polemizza infatti implicitamente contro le ideologie democratiche del suo tempo, per esempio laddove utilizza la locuzione «quinto stato» per indicare il lavoro degli schiavi con allusione al sintagma 'quarto stato' comune allora per indicare la classe dei lavoratori manuali. Nella drammaturgia euripidea scorge un'arte a uso e consumo delle masse popolari, la qual cosa dal suo punto di vista costituisce un'assurdità inaccettabile[102].

7.4. Euripide e il suo pubblico

Lo stravolgimento euripideo ha a che fare in modo particolare con il nuovo tipo di rapporto instaurato dal poeta col suo pubblico. Come si è già visto, Euripide ha portato lo spettatore sulla scena, nel senso che ha trasformato gli eroi del mito in personaggi della vita quotidiana, che parlano e agiscono come gli spettatori che assistono allo spettacolo. Si potrebbe ricavare l'impressione che egli abbia in tal modo creato un particolare «rapporto di corrispondenza» tra l'opera e il pubblico. Ma se così è stato, se Euripide ha composto per il pubblico – si chiede Nietzsche –, per quale motivo i suoi drammi non ebbero mai troppo successo nei concorsi ateniesi? Le testimonianze antiche dicono che i suoi due grandi predecessori godettero di un favore maggiore. Eschilo pare abbia vinto tredici volte, e di Sofocle sappiamo che vinse una ventina di volte

il primo premio e che non ottenne mai meno del secondo posto. Viceversa Euripide riuscì a prevalere nei concorsi teatrali solo quattro volte pur avendo preso parte a ben 22 edizioni.

La risposta che Nietzsche dà a questo paradosso si fonda sulla distinzione tra due differenti tipi di pubblico: c'è il pubblico inteso come massa di spettatori, che va a teatro a vedere lo spettacolo, e ci sono due spettatori particolari, ai quali Euripide si è effettivamente rivolto. Ebbene, per quanto riguarda la massa degli spettatori, Euripide ebbe un atteggiamento di assoluto distacco, mentre ben diversamente stanno le cose per quanto concerne l'altro pubblico del poeta, quei due spettatori per i quali aveva la massima stima, al punto che seguì «le loro indicazioni e i loro ammonimenti» e «cedette alle loro esigenze».

Ma chi furono questi due misteriosi spettatori che tanto influsso ebbero sull'arte euripidea? Nietzsche lo svela soltanto alla fine di una lunga esposizione: uno è Socrate, di cui si parla diffusamente nei capitoli successivi, e l'altro è Euripide stesso, ma Euripide inteso «come pensatore», distinto dall'artista. L'idea di una scissione interna alla figura di Euripide tra il poeta e il pensatore era anch'essa un *topos* della critica[103], e in un certo senso si è conservata fino a oggi: si tratta dell'imputazione mossa al tragediografo di avere accentuato un atteggiamento filosofico e intellettualistico che avrebbe contagiato e pregiudicato la pura espressione artistica. Il talento poetico di Euripide – secondo la ricostruzione nietzscheana – viene continuamente fecondato da una colpevole visione estetica. Dunque il tragediografo vuole prendere le distanze dai modelli precedenti, vuole staccarsi soprattutto dalla concezione eschilea del tragico, accusata di oscurità,

di pesantezza linguistica e stilistica e di eccessiva complessità dei caratteri; e a partire da un'istanza di maggiore intelligibilità razionale ha costruito una sua estetica nuova, fondata su basi razionalistiche. Anche in questo caso Nietzsche parte da una critica ricorrente rivolta a Euripide (l'eccessivo intellettualismo), e la spiega come un tratto specifico della sua poetica e della sua teoria estetica. La tesi di un Euripide spettatore di se stesso allude poi a una sorta di autocoscienza come principio della costruzione artistica, il che sta in totale contrapposizione con il fenomeno tragico originario e autentico che è stato descritto nei capitoli precedenti. Il teatro euripideo può così essere interpretato come un prodotto del *logos*, dominato dalla soggettività razionale, come luogo della pura finzione e della costruzione artificiosa di personaggi e intrecci.

7.5. L'estetica razionalistica di Euripide

Euripide ha portato al suicidio la tragedia greca sgretolandone il meccanismo di funzionamento interno, vale a dire l'equilibrio tra l'apollineo e il dionisiaco. Con la sua nuova concezione estetica ha distrutto quell'equilibrio cancellando totalmente il dionisiaco e assolutizzando l'apollineo (che nelle forme del razionalismo socratico si trasforma in scienza e in logica, e perde la sua qualità primaria di principio artistico naturale). Il socratismo costituisce per Nietzsche qualcosa di diverso rispetto all'apollineo: esso agisce dall'esterno erodendo e dissolvendo l'equilibrio su cui posava l'essenza del genere tragico. Ora la contrapposizione non è più tra dionisiaco e apollineo all'interno dell'arte, ma tra arte e scienza. Questa è stata la vera rivoluzione euripidea.

Nietzsche analizza in termini generali la nuova estetica razionalistica applicata da Euripide all'arte tragica e definisce il risultato di quest'operazione

un «*epos* drammatizzato», vale a dire un prodotto amputato del fondo dionisiaco e della musica, dominato esclusivamente dall'apollineo (ridotto a narrazione per immagini) e pertanto incapace di raggiungere l'effetto tragico. A differenza della tragedia, nell'*epos* drammatizzato sussiste un rapporto di costante separazione tra il poeta e le sue immagini, senza mai pervenire a una fusione[104]. Per quel che riguarda gli strumenti con cui Euripide riesce a produrre eccitamento sulla scena, ad «agghiacciare e infiammare» gli spettatori, Nietzsche ne individua sostanzialmente due, entrambi estranei alla sfera dell'apollineo e del dionisiaco: da un lato i «pen-sieri freddi e paradossali» (che sostituiscono le «intuizioni apollinee»), e dall'altro le «passioni roventi» (che sostituiscono le «estasi dionisiache»). In questo caso la critica nietzscheana muove dal presupposto che la vera arte non debba seguire istanze di ordine naturalistico-realistico, bensì soltanto ideale, secondo una concezione largamente diffusa nel classicismo tedesco (Schiller e Goethe) e nella cultura dell'Ottocento.

Oltre alla tendenza naturalistica, c'è un altro aspetto essenziale dell'estetica socratica e cioè il razionalismo. Nietzsche lo sintetizza sulla base di due principi che la tradizione attribuiva a Socrate: il primo è quella legge suprema secondo cui «tutto deve essere razionale per essere bello»; il secondo è il principio dell'intellettualismo morale che identificava conoscenza e virtù, e che si riassume nella massima «solo chi sa è virtuoso»[105]. Su questi principi, dunque, si fonda il socratismo estetico che Euripide avrebbe applicato ai suoi drammi a tutti i livelli, dalla lingua ai caratteri, dall'intreccio drammatico alla musica corale. Dietro questa caratterizzazione della poetica euripidea è possibile per altro vedere da parte di

Nietzsche un doppio spunto polemico: da un lato diretto verso Aristotele, per il quale l'opera d'arte era «il prodotto di una profonda conoscenza artistica»[106], e dall'altro verso le teorie estetiche di impronta illuministica (Gottsched), che teorizzavano un'arte poetica fondata su regole rigidamente razionali.

In sintesi, dunque, si può dire che nelle tragedie di Euripide si riflette una consapevole teoria estetica razionalistica, così che il «pensatore» prevale sull'artista. La tradizione aneddotica antica sulla vita di Euripide è ricca di testimonianze che lo ricordano come un erudito lettore di libri (su ciò ironizza Aristofane[107]), un pensatore, un «filosofo della scena»[108], e lo ricollegano oltre che a Socrate anche ad altri filosofi dell'epoca, come per esempio ad Anassagora di Clazomene, celebrato come pensatore razionalista e ateo.

Un ultimo punto circa il razionalismo euripideo Nietzsche lo ricava da un antico aneddoto, tramandato da varie fonti, secondo cui Sofocle avrebbe pronunciato il seguente giudizio sul conto di Eschilo: «Fai bensì quello che si deve, ma senz'esserne del tutto cosciente», alludendo al fatto che Eschilo avrebbe composto i suoi drammi in stato di ubriachezza[109]. Estrapolata dal suo contesto, la frase è stata intesa in ambito romantico come espressione di una sorta di saggezza creatrice inconsapevole e intuitiva da parte di Eschilo. Nietzsche vi ritorna sopra varie volte per caratterizzare il genio tutto istintivo di Eschilo in contrapposizione con la poetica sofoclea in cui l'istinto non viene negato, ma accordato con la riflessione[110]. Con Euripide, invece, siamo di fronte a una mutazione completa d'orizzonte: «la riflessione razionale diventa un elemento distruttivo, che va contro l'istinto»[111]. Euripide è il primo poeta «sobrio» che in nome della

lucida sobrietà condanna tutti i poeti considerati «ebbri»; è l'opposto del poeta «irragionevole», cioè di quello che compone quando è invasato dall'estasi divina e che incontra la condanna platonica[112].

7.6. Le «Baccanti» di Euripide: una ritrattazione

Le *Baccanti* sono l'ultimo dramma di Euripide, composto dal tragediografo ateniese quando già si era trasferito in Macedonia alla corte del re Archelao e rappresentato postumo ad Atene nel 406 a.C. È l'unica tragedia, tra quelle rimasteci, che tratti in modo diretto ed esplicito il tema del culto dionisiaco e che abbia come protagonista sulla scena lo stesso dio Dioniso[113]. La vicenda si svolge a Tebe, dove Dioniso è arrivato con le sue seguaci, le baccanti che costituiscono il coro, per instaurarvi il proprio culto. Il re Penteo, campione del razionalismo, è deciso a mettere al bando quei riti religiosi da lui considerati nulla più che manifestazioni di sfogo degli istinti e di comportamenti anarchici, e al fine di salvaguardare la città da tale pericolo fa arrestare il dio. A nulla valgono gli ammonimenti rivoltigli dal vecchio Cadmo, nonno di Penteo e patrono della città, e dall'indovino Tiresia, decisi entrambi a unirsi ai seguaci della nuova religione. Dioniso si lascia a un certo punto catturare sotto le spoglie di un essere umano, viene sottoposto a un incalzante interrogatorio da parte del re e quindi gettato in prigione, da dove tuttavia riesce prodigiosamente a liberarsi. Un messaggero riferisce a Penteo dei prodigi che avvengono sulle montagne intorno a Tebe, dove le baccanti compiono i loro riti bacchici e scacciano con furia chiunque tenti di avvicinarsi. Spinto dalla curiosità e da una smania folle di conoscere che gli viene inoculata dallo stesso Dio, Penteo si traveste da baccante e si spinge sul monte Citerone. Ma quando le baccanti lo scoprono, lo scambiano per una belva

e gli si avventano contro furiose facendolo a pezzi. Tra di loro c'è anche sua madre Agave, che era stata spinta dal dio a unirsi al gruppo delle invasate. Quando Agave riprende conoscenza e si rende conto del crimine compiuto, è ormai troppo tardi. Nella scena finale appare Dioniso, inesorabile e inflessibile di fronte alla disperazione di Agave, così da suggellare la propria vendetta contro Penteo.

Sul significato di questo complesso dramma sono state date molteplici interpretazioni, sovente del tutto antitetiche: vi si è visto per esempio il segno della conversione del razionalista Euripide alla religione di Dioniso, ma anche all'opposto la celebrazione di chi come Penteo si oppone in nome della ragione al fanatismo religioso fino a pagare con la vita. Probabilmente è impossibile trovare una spiegazione univoca; ma ciò che importa ora mettere in risalto è l'aporia che si presenta rispetto alle tesi della *Nascita della tragedia*. Infatti, proprio Euripide, quell'autore che secondo Nietzsche avrebbe 'suicidato' la tragedia greca eliminandone la componente più essenziale e vitale, cioè il dionisiaco, è il tragediografo che dedica alla tematica del dionisiaco un'intera tragedia mettendo sulla scena come protagonista il dio Dioniso. Da questo punto di vista le *Baccanti* sembrano una confutazione evidente dell'ipotesi attorno a cui è costruita la *Nascita della tragedia*, tanto più che si tratta di una tragedia della fine del V secolo a.C., quando la decadenza del genere, a motivo del tramonto dello spirito dionisiaco, sarebbe dovuta già essere abbondantemente consumata. Nietzsche stesso, del resto, in altre occasioni, come per esempio nel corso del 1870 sulla tragedia, non esitava a citare – ora direttamente, ora parafrasando – i passi delle *Baccanti* in cui vengono illustrati i diversi momenti

del rituale dionisiaco, dimostrando di apprezzare quel tentativo euripideo come fonte per capire cosa fossero per esempio l'*oribasia* (la danza sfrenata, ritmata da strumenti a percussione, che si compiva sulle montagne a diretto contatto con la natura), l'estasi collettiva, il simbolismo della caccia con il suo vestiario particolare (le nebridi, ovvero pelli di cerbiatto) e i suoi attrezzi (i tirsi, ovvero i bastoni nodosi intrecciati di edera e di vite), e i suoi riti (lo *sparagmos*, cioè il laceramento della vittima e l'*omofagia*, il cibarsi delle carni crude della preda), la possessione, il senso di armonia che si esprime nella visione di una natura benefica (fiumi di latte, vino e miele che sgorgano spontaneamente dalla terra)[114].

Nel capitolo dodicesimo Nietzsche cerca invece di superare la difficoltà che gli veniva da quel dramma ricorrendo a un modello interpretativo allora corrente, che si può definire come la 'teoria della ritrattazione'. Euripide, giunto alla fine della vita, avrebbe per così dire riconsiderato e modificato le sue posizioni razionalistiche e ostili alla religiosità, e le *Baccanti* sarebbero proprio il documento che attesta tale ravvedimento. È una lettura che si poteva trovare negli studi di molti antichisti dell'epoca (K.O. Müller, Bernhardy, Ribbeck, Wilamowitz)[115], e che Nietzsche riutilizza con qualche innovazione. La palinodia del vecchio Euripide di fronte al potere incantatorio di Dioniso coinciderebbe con la propria morte (Penteo è la figura in cui si sarebbe identificato il poeta). Le *Baccanti* vengono lette da Nietzsche come la tragedia che racconta la morte della tragedia. Euripide, giunto alla fine della propria vita, si sarebbe interrogato sul dionisiaco per riconoscere che la sua forza dirompente è inarrestabile.

Se dunque la lettura di Nietzsche delle *Baccanti* si basa essenzialmente sullo schema già noto della

ritrattazione – per cui Euripide, dopo essersi «opposto per tutta una lunga vita a Dioniso», chiuse la sua carriera di tragediografo con «una glorificazione del suo avversario e il proprio suicidio» –, tuttavia avverte che tale ritrattazione è arrivata troppo tardi, quando ormai era impossibile invertire la parabola del decadente genere tragico.

7.7. Un demone chiamato Socrate

Nietzsche nomina esplicitamente Socrate per la prima volta nel capitolo dodicesimo e lo fa con la locuzione «un demone di recentissima nascita chiamato *Socrate*». Subito dopo parla del nuovo contrasto determinatosi «tra il dionisiaco e il socratico» che avrebbe portato alla scomparsa della tragedia greca. Con la qualifica di «demone» intende contestare quella «vocazione divina» (92) che Socrate si era attribuito. Nella cultura greca il termine *daimon* indicava di norma una figura intermedia tra sfera divina e umana, con una sfumatura negativa che si è via via accentuata in epoca romana e cristiana; ma poteva significare anche 'potere divino' e quindi 'destino', la 'sorte' che tocca a un individuo. Nietzsche intende chiaramente alludere alle parole che Platone mette in bocca a Socrate nell'*Apologia* (31 d), laddove il filosofo confessa di avere dentro di sé «un qualcosa di divino e di soprannaturale (*daimonion*) fin da quando era ragazzo»: si tratterebbe di una voce misteriosa che lo ammoniva e lo esortava a non lasciare mai la giusta via. Il fatto poi che accanto al nome di Socrate subito si incontri l'uso dell'aggettivo sostantivato in senso astratto, «il socratico», fa capire immediatamente che Nietzsche vuole riferirsi non tanto alla persona di Socrate, intesa come figura storica determinata, ma a quello che essa ha rappresentato e simboleggiato nei secoli successivi. È noto che Socrate non lasciò nulla di scritto e la

ricostruzione della sua personalità storica e filosofica si deve necessariamente fondare sulle testimonianze e le interpretazioni di quanti lo conobbero direttamente e ne fecero un personaggio delle proprie opere[116]. A prescindere dai pochi dati biografici che si conoscono, gli antichi ci hanno tramandato di Socrate immagini molto diverse, a tratti discordanti tra loro. Abbiamo così il Socrate delle *Nuvole* di Aristofane (rappresentate nel 424 a.C.), nel quale è ravvisabile, dietro le forzature della caricatura, l'avversione che l'indagine del filosofo suscitava negli ambienti più conservatori della *polis* ateniese: il commediografo sottolinea un certo cinismo, l'arroganza intellettuale e l'avidità (si fa pagare per i suoi insegnamenti), oltre all'atteggiamento irreligioso e l'attitudine a vivere isolato dalla gente. Dai dialoghi di Platone emerge l'immagine di un filosofo la cui indagine si concentra essenzialmente su tematiche etiche ed estetiche, e sottolinea la distanza tra il proprio metodo dialettico e le pratiche retorico-sofistiche. Platone fa di Socrate una sorta di coscienza critica della società ateniese dell'epoca, ma è difficilissimo, per non dire impossibile, separare quanto di questo Socrate platonico è storicamente autentico e quanto è invece l'esito della trasposizione delle idee di Platone stesso nel suo maestro. Il Socrate di Senofonte è ancora diverso da quello platonico: nei suoi scritti socratici (*Apologia*, *Simposio*, *Economico*, *Memorabili*) più che l'interesse per la speculazione teorica emerge la condotta eticamente coerente e lo spirito di servizio per la città. Infine, c'è il Socrate di Aristotele, che pure non lo conobbe direttamente, ma che avrà avuto notizie di prima mano da Platone e dal suo *entourage*. Nella rappresentazione aristotelica Socrate non è mai trattato come una personalità concreta, bensì per quello che ha significato dal punto di vista filosofico,

vale a dire un punto di svolta decisivo rispetto alla filosofia precedente: con lui ha termine la filosofia della natura e inizia una filosofia concettuale fondata su basi etiche e logiche. I punti fondamentali del pensiero socratico sono per Aristotele la scoperta dell'identità di sapere e virtù, l'invenzione del concetto di universale, il metodo dialettico e l'induzione. Come è facile notare, la ricostruzione che Aristotele offre di Socrate, soprattutto nel primo libro della *Metafisica*, presuppone un'astrazione, cioè considera già Socrate come un emblema più che come una precisa figura storica[117]. Da questo punto di vista Nietzsche, nel suo modo di presentare il filosofo greco, non è altro che l'epigono di una tradizione plurisecolare che aveva recepito Socrate come il simbolo di una fase nuova, di una radicale cesura col passato, di una tendenza culturale innovativa. Si tratta di un paradigma assai diffuso, specialmente nell'Ottocento tedesco, che si ritrova per esempio in Hegel, il quale nelle *Lezioni di storia della filosofia* vede in Socrate il punto di svolta fondamentale dello Spirito in se stesso, in quanto avrebbe dato origine alla «riflessione della coscienza in se stessa», al «sapere come coscienza di sé in quanto tale», e a una nuova forma di etica legata strettamente alla riflessione, diversa dalla tradizionale «etica spontanea» dei Greci[118]. Nel concetto di socratismo Nietzsche può sintetizzare non solo quegli spunti che gli venivano dalla tradizione antica, ma anche correnti di pensiero a lui cronologicamente più vicine, come per esempio l'aborrito illuminismo. Quella di «socratismo» finisce col diventare una categoria astratta e astorica, tanto che Nietzsche poteva dire in un passo della conferenza su *Socrate e la tragedia* del 1870 che «il socratismo è più antico di Socrate»[119]. Ma, applicato alla Grecia del V secolo a.C. e

all'influsso sull'arte tragica, il socratismo significa la fine dell'età creativa e l'inizio di un'epoca segnata dalla razionalità, dall'odio verso l'istinto e verso la vita stessa.

7.8. Prologo e 'deus ex machina'

Per mostrare concretamente in cosa consista l'estetica socratico-razionalistica che informa l'arte di Euripide, Nietzsche procede all'analisi di due strumenti della drammaturgia euripidea nei quali ravvisa in modo particolare i sintomi dell'influsso di tale concezione estetica: il prologo e il ricorso al *deus ex machina* nelle scene conclusive.

Per quanto riguarda il primo, riprende una vecchissima critica, già attestata nelle *Rane* di Aristofane (vv. 1119 ss.) e arrivata fino a A.W. Schlegel e alla filologia ottocentesca, a proposito della quale si era per altro già soffermato nella conferenza su *Socrate e la tragedia* e nel corso universitario del 1870[120]. Nei drammi di Eschilo come in quelli di Sofocle la funzione del prologo era quella di presentare al pubblico i presupposti dell'azione drammatica segnandone la cornice temporale e spaziale e dando il via allo svolgimento della trama. Euripide fece un uso peculiare del prologo, innanzi tutto facendolo recitare di regola da un unico personaggio (e da questo punto di vista si può parlare di ritorno a moduli arcaici, visto che in Sofocle il prologo era quasi sempre dialogato), e quindi conferendogli una dimensione dettagliatamente espositiva, tale per cui il personaggio che recita il prologo, con un atteggiamento marcatamente distanziato rispetto alla vicenda, presenta gli antefatti e informa il pubblico di ogni dettaglio utile per la comprensione delle scene successive. Talora utilizzava il prologo anche per illustrare al pubblico la propria interpretazione dell'argomento

rappresentato, segnalando eventuali innovazioni significative. Nietzsche considera questo tipo di prologo informativo un esempio del «metodo razionalistico» euripideo e lo giudica del tutto incompatibile con la moderna tecnica teatrale.

Sono valutazioni che riprendono in larga misura una pagina della *Drammaturgia d'Amburgo*, dove Lessing prendeva posizione in difesa del prologo euripideo considerandolo un abile e calcolato artificio per rivolgersi al pubblico e dargli tutte le informazioni sugli antefatti e anche sullo sviluppo e la conclusione della vicenda, in un'ottica drammaturgica che mirava a ottenere un effetto di commozione scaturente non dagli eventi in sé, ma dal modo in cui si verificano[121]. Il giudizio lessinghiano viene ripreso da Nietzsche, ma in un contesto radicalmente negativo. Se l'effetto dello spettacolo tragico non si fondava sulla *suspense* derivante dall'incertezza degli sviluppi, esso scaturiva invece da «grandi scene retorico-liriche, in cui la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano in un fiume largo e potente» (86). In altre parole il prologo assolveva nei drammi euripidei alla funzione di eliminare ogni possibile dubbio non solo sulla vicenda del dramma, ma anche sul significato dei personaggi e sul senso dei conflitti rappresentati sulla scena, così che lo spettatore potesse abbandonarsi «con pieno godimento» alle grandi scene di *pathos*, e anche «immergersi pienamente nei dolori e nelle azioni dei protagonisti, soffrire e temere affannosamente con loro». Era dunque perfettamente funzionale a una drammaturgia finalizzata alla ricerca di effetti patetici, senza una vera tensione drammatica. Questa è la novità del prologo euripideo rispetto alla tradizione eschilo-sofoclea; Nietzsche sottolinea anche il fatto che Euripide in molti drammi ha

fatto recitare il prologo da una divinità (per esempio Apollo nell'*Alcesti*, Afrodite nell'*Ippolito*, Posidone e Atena nelle *Troiane*, Dioniso nelle *Baccanti*), in modo da sancire con un'investitura superiore la veridicità dell'esposizione.

Quest'ultimo meccanismo, cioè il ricorso a una divinità come garante di veridicità, è alla base anche del *deus ex machina*: uno strumento teatrale già utilizzato per esempio da Sofocle (nel *Filottete*), che serviva a risolvere nel finale del dramma una situazione particolarmente intricata e difficile, con in più un effetto di sorpresa e meraviglia per gli spettatori. Nell'uso euripideo l'apparizione risolutrice di un dio o di una dea (per esempio Artemide nell'*Ippolito*, Teti nell'*Andromaca*, Atena nelle *Supplici*, i Dioscuri nell'*Elettra*, Atena nell'*Ifigenia in Aulide* etc.) non serviva tanto allo scopo di dimostrare l'influsso divino sulle vicende umane, quanto piuttosto era un mezzo comodo per «assicurare il pubblico circa l'avvenire dei suoi eroi» (87)[122]. Sia il *deus ex machina*, sia il prologo, sono per Nietzsche sostanzialmente un ripiegamento verso la logica dell'*epos* («un frammento di epica») a discapito della dimensione tragica vera e propria.

8. *Socrate e la condanna dell'arte tragica*

8.1. Il legame Socrate-Euripide

Il tema della decadenza e della morte della tragedia era stato già ampiamente tematizzato da Nietzsche nella conferenza su *Socrate e la tragedia*. Come è stato messo in luce da molti, la polemica contro Euripide si inseriva all'interno di un paradigma di ascendenza romantica nel quale Euripide era indicato come il punto di svolta negativo del genere tragico, e dunque al tempo stesso l'artefice e il sintomo della

decadenza[123]. La novità di Nietzsche potrebbe esser vista se mai nell'accoppiamento da lui istituito tra il tragediografo Euripide e il filosofo Socrate, ma anche questa non è un'invenzione originale. Su tale punto aveva tra l'altro già richiamato l'attenzione Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo*, anche se da un punto di vista differente e antitetico, giacché per Lessing l'influsso filosofico e morale esercitato da Socrate su Euripide era il presupposto della grandezza drammaturgica del poeta («Felice quel poeta che possieda un simile amico [...] e può averne consiglio tutti i giorni e a tutte le ore!»)[124]. Anche Heinrich Heine, che nella sua polemica contro l'involuzione reazionaria del romanticismo tedesco aveva avvicinato Socrate a Euripide, in quanto entrambi espressione di una temperie culturale moderna e quasi precursori di una coscienza borghese, aveva dato una caratterizzazione positiva a quell'accostamento[125].

Ma a parte le interpretazioni moderne, il legame tra Socrate ed Euripide è ben testimoniato da molteplici fonti antiche, anche se certo non tutte con lo stesso grado di attendibilità; Nietzsche nel capitolo tredicesimo del suo libro fa riferimento a talune di esse, pur non citandole per esteso. Ricorda, in particolare, una «leggenda circolante ad Atene» secondo cui «Socrate usava aiutare Euripide a poetare» (89). Si tratta precisamente della testimonianza di Diogene Laerzio, un autore del III secolo d.C., al quale Nietzsche dedicò negli anni giovanili diversi saggi filologici. Laerzio scrisse in particolare le *Vite dei filosofi*, una monumentale storia della filosofia antica in dieci libri che si snoda attraverso la biografia dei protagonisti e che sovente è condita con aneddoti e motti significativi. Nel secondo libro delle *Vite* è trattato Socrate e lì

decadenza[123]. La novità di Nietzsche potrebbe esser vista se mai nell'accoppiamento da lui istituito tra il tragediografo Euripide e il filosofo Socrate, ma anche questa non è un'invenzione originale. Su tale punto aveva tra l'altro già richiamato l'attenzione Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo*, anche se da un punto di vista differente e antitetico, giacché per Lessing l'influsso filosofico e morale esercitato da Socrate su Euripide era il presupposto della grandezza drammaturgica del poeta («Felice quel poeta che possieda un simile amico [...] e può averne consiglio tutti i giorni e a tutte le ore!»)[124]. Anche Heinrich Heine, che nella sua polemica contro l'involuzione reazionaria del romanticismo tedesco aveva avvicinato Socrate a Euripide, in quanto entrambi espressione di una temperie culturale moderna e quasi precursori di una coscienza borghese, aveva dato una caratterizzazione positiva a quell'accostamento[125].

Ma a parte le interpretazioni moderne, il legame tra Socrate ed Euripide è ben testimoniato da molteplici fonti antiche, anche se certo non tutte con lo stesso grado di attendibilità; Nietzsche nel capitolo tredicesimo del suo libro fa riferimento a talune di esse, pur non citandole per esteso. Ricorda, in particolare, una «leggenda circolante ad Atene» secondo cui «Socrate usava aiutare Euripide a poetare» (89). Si tratta precisamente della testimonianza di Diogene Laerzio, un autore del III secolo d.C., al quale Nietzsche dedicò negli anni giovanili diversi saggi filologici. Laerzio scrisse in particolare le *Vite dei filosofi*, una monumentale storia della filosofia antica in dieci libri che si snoda attraverso la biografia dei protagonisti e che sovente è condita con aneddoti e motti significativi. Nel secondo libro delle *Vite* è trattato Socrate e lì

si trova (II 5, 18) per l'appunto la notizia, così fortemente valorizzata da Nietzsche, che Socrate «avesse fama di collaborare con Euripide». L'autore della *Nascita della tragedia* è certo consapevole che si tratti solo di un pettegolezzo, tuttavia lo considera un segnale indicativo di quello che era il pensiero corrente ad Atene. Dallo stesso Diogene Laerzio (II 5, 33) Nietzsche ricava l'informazione che Socrate non andava volentieri agli spettacoli teatrali. Si doveva trattare – anche in questo caso – di una voce diffusa, di cui si trova infatti traccia anche in altri autori tardi.

Ma sono soprattutto le commedie di Aristofane le fonti del V secolo a.C. dalle quali Nietzsche può ricavare la suggestione della vicinanza tra Euripide e Socrate, entrambi idoli polemici del commediografo e bersaglio dei suoi strali satirici. In particolare nelle *Nuvole*, come si è già detto, Aristofane fa emergere un'immagine di Socrate costruita secondo i più tradizionali *cliché* del sofista (cinismo, avarizia, spregiudicatezza), interpretando verosimilmente un punto di vista diffuso tra gli ateniesi contemporanei del filosofo; Nietzsche ne desume che il Socrate aristofaneo è «il compendio di tutte le aspirazioni sofistiche». È comunque nelle *Rane* che si trova il *locus classicus* relativo all'associazione tra i nomi del filosofo e del tragediografo. Nei vv. 1491-1500 il coro commenta l'arte euripidea con queste parole: «È bello non fare chiacchiere / seduti insieme a Socrate, / spregiando la poesia / e trascurando i sommi principi / dell'arte tragica. / Con discorsi solenni / e insulse futilità / passare inerti il tempo / è da uomo dissennato»[126]. A parte l'ironica scenetta dei due che se ne stanno appartati a disquisire di questioni filosofiche, è soprattutto da questi versi che si ricava la testimonianza più fondata – anche perché cronologicamente più vicina – del fatto che Socrate

ed Euripide fossero accomunati quali rappresentanti di una nuova tendenza culturale ed estetica, avvertita dal punto di vista dei tradizionalisti e dei conservatori come un pericolo e una fonte di corruzione.

8.2. Istinto e razionalità

Il Socrate di Nietzsche simboleggia una forma di conoscenza razionale e autoconsapevole che rifiuta tutto ciò che viene dall'istinto, di cui occorre capire la genesi e le conseguenze. L'autore della *Nascita della tragedia* ricostruisce innanzi tutto – sulla scia dell'*Apologia* di Platone (21 b-22 c) – il percorso che portò Socrate a tale posizione. Andando in giro per Atene a interrogare vari esperti di una specifica professione – politici, oratori, poeti etc. – Socrate poté appurare che il loro sapere era in realtà soltanto una «presunzione del sapere» e che la loro conoscenza era un conoscenza maturata «solo per istinto». Ma l'aspetto su cui Nietzsche si sofferma maggiormente è il fatto che, in nome di questa nuova disposizione razionalistica, il socratismo ha emesso un verdetto di condanna nei confronti sia dell'arte, sia della morale vigente.

In quanto figura simbolo del razionalismo, Socrate rappresenta dunque un atteggiamento di contrapposizione frontale rispetto alla quintessenza della cultura greca, rispetto alla stessa 'natura greca'. Per comprendere bene la distruttività assegnata alla «forza demonica» di Socrate va sempre tenuto presente che Nietzsche individua la vera essenza della grecità nell'epoca arcaica, dominata proprio dall'istinto e dall'intuizione. Nella prospettiva nietzscheana vi era nell'arte greca del VI e V secolo a.C. un nesso implicito tra istinto e verità; col metodo dialettico di Socrate si cominciò invece a distinguere tra vero e falso (vero sapere e falso sapere), e si

valutarono i fenomeni artistici come pura illusione e dunque privi di ogni requisito di verità.

La conoscenza di tipo logico e consapevole non ha forza produttiva ed è pertanto una «mostruosità per defectum» che va contro gli istinti naturali. Si tratta per altro di un principio più forte dello stesso personaggio emblematico di Socrate; è qualcosa che trascende, che va appunto «*al di là*» di Socrate.

L'innaturalezza e l'anti-istintualità del socratismo sono dimostrate dal modo in cui il filosofo ateniese scelse di essere condannato a morte, anziché prendere la via dell'esilio (*Apologia* 38 c; *Fedone* 117-118), come pure gli sarebbe stato possibile. Socrate preferì invece subire la pena capitale, una scelta compiuta contro l'istinto più basilare, vale a dire quello di sopravvivenza, trasfigurando se stesso in un simbolo influente e permanente, in un nuovo idolo che da subito ha prodotto seguaci entusiasti.

8.3. La condanna socratica dell'arte tragica

Nella prospettiva razionalista di Socrate l'arte tragica non poteva risultare altrimenti che ripugnante e pericolosa. Per una tale concezione estetica l'unica forma d'arte poetica accettabile era quella a sfondo moralistico-didascalico, fondata su un principio di utilità razionale.

Nella ricostruzione di Nietzsche le posizioni di Socrate a proposito della condanna della poesia tragica si sovrappongono chiaramente a quelle del suo allievo Platone. Se ne possono ricapitolare i tre punti salienti: 1) la tragedia si rivolge a un pubblico «che non possiede molto intelletto» (cfr. *Gorgia* 502 d), ed è quindi inadatta per persone razionali e per filosofi; 2) è un'arte puramente «lusingatrice», al servizio del piacere e senza alcuna utilità concreta (cfr. *Gorgia* 502 b-c); 3) non esprime la verità in

quanto è imitazione di immagini apparenti (*eidola*) e non di idee (cfr. *Repubblica* X, 600 e).

Un'esemplificazione concreta delle conseguenze pratiche di queste posizioni teoriche è costituita dal fatto che Platone stesso, stando all'aneddoto riportato da Diogene Laerzio[127], avviato in gioventù alla carriera di poeta e tragediografo, «per poter divenire scolaro di Socrate, per prima cosa bruciò le sue poesie». Il sacrificio del talento creativo è la conseguenza inevitabile per chi subisce l'influsso perverso dell'estetica di Socrate.

8.4. Tragedia, dialogo platonico, romanzo

Quell'inclinazione artistico-creativa che il giovane Platone aveva dovuto soffocare in obbedienza ai precetti del maestro si è interiorizzata per un po', per poi riemergere in una nuova forma d'arte, vale a dire il dialogo platonico. Si tratta, nelle intenzioni dell'autore, di una creazione artistica diversa dalle forme tradizionali, proprio perché non vincolata all'imitazione dei simulacri, ma tesa verso il trascendimento del reale e la rappresentazione delle idee.

Dal punto di vista della forma, il dialogo si caratterizza come un ibrido prodotto della «mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti», e in particolare costituisce qualcosa di «sospeso a metà fra narrazione, lirica, dramma, fra poesia e prosa», al punto di infrangere «la rigorosa legge più antica della forma linguistica unitaria» (94 s.). In quanto sintesi e punto d'arrivo di molteplici generi precedenti, esso è simile alla tragedia, pur nella totale differenza delle intenzioni e dei contenuti. Il socratismo ha potuto trovare nel dialogo platonico un genere di arte poetica compatibile con la propria concezione estetica, il cui grado di accettabilità è determinato dalla posizione gerarchicamente inferiore della dimensione poetica

rispetto a quella filosofica, una posizione che Nietzsche non esita a definire di tipo ancillare.

Infine, se da una parte il dialogo platonico ha costituito un rifugio per la tradizione poetica greca, che così ha potuto sopravvivere alla censura socratica, dall'altra è stato anche il punto d'avvio di una nuova forma espressiva, imitata e sviluppata per esempio dai filosofi cinici per quanto riguarda la tendenza a mescolare stili e forme prosaiche e metriche[128], e alla base di un altro genere di grande successo: il romanzo.

I tre generi che Nietzsche associa tra loro, la favola esopica, il dialogo platonico e il romanzo, costituiscono ai suoi occhi tre esempi di concezione utilitaristica dell'arte, piegata e finalizzata a scopi di tipo pedagogico-morale. La filiazione genetica che qui viene postulata fra queste tre forme artistiche non pare comunque storicamente molto fondata. Tuttavia è possibile scorgervi un'ascendenza di impronta romantica, giacché la tesi secondo cui il dialogo platonico fu la matrice del romanzo moderno si trova già in Friedrich Schlegel, e proprio sulla base della mescolanza di aspetti filosofici e poetici[129]. L'aspetto più importante nella prospettiva della *Nascita della tragedia* sono le affinità presenti fra dialogo socratico-platonico e teatro euripideo: in entrambi il dionisiaco scompare completamente a causa dell'intento naturalistico, mentre l'apollineo viene compresso al massimo dentro lo «schematismo logico» del pensiero filosofico e del mito dialettico. Anche per quanto riguarda i protagonisti c'è una palese analogia: sulla scena di Euripide troviamo eroi impegnati a difendere il proprio punto di vista «con ragioni e controragioni», esattamente come fa Socrate, l'«eroe dialettico del dramma platonico» di fronte ai suoi interlocutori. Ma c'è

ancora un'altra somiglianza profonda: sia nel dialogo platonico, sia nella tragedia euripidea, si dissolve completamente quel pessimismo che Nietzsche aveva celebrato come una prospettiva esistenziale tipicamente greca, capace di sprigionare un vitalismo irrefrenabile accompagnato da un forte sentimento di affermazione della vita. Con Socrate e con la dialettica domina ora l'elemento ottimistico, conseguenza inevitabile di quella concezione etica che faceva coincidere la virtù con la conoscenza e con la felicità, secondo le tre celebri massime dell'etica socratica per cui «la virtù è sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»[130].

8.5. Il coro nel teatro euripideo

Nella nuova concezione estetico-socratica e nella sua realizzazione artistica da parte di Euripide perde ogni importanza il coro tragico, quello che era stato l'origine stessa della tragedia greca e che aveva continuato a costituire il perno centrale e indispensabile dello spettacolo tragico, sede propria delle pulsioni musicali dionisiache. Se Euripide segna la fine del coro, ridotto con lui a «qualcosa di fortuito, come una reminiscenza dell'origine della tragedia, di cui si può benissimo fare a meno», il processo di «sgretolamento» era comunque già avviato da tempo. Si può ben dire che qui Nietzsche nel ricorso al consueto paradigma biologico dell'evoluzione del genere tragico (nascita-fioritura-decadenza) faccia corrispondere la dinamica della decadenza con la progressiva riduzione d'importanza del coro, giacché è già con Sofocle che si manifesta una certa «perplessità» riguardo alla sua funzione. Le fonti antiche ci dicono che effettivamente proprio Sofocle introdusse il terzo attore[131], potenziando così la parte scenica su quella dell'orchestra e, soprattutto, che

utilizzò il coro alla stregua di un attore, facendolo partecipare all'azione scenica insieme con gli altri[132].

Questa trasformazione del ruolo del coro in personaggio, che Sofocle avrebbe anche teorizzato nel suo perduto scritto *Sul coro*[133], e che Aristotele approvava, costituisce per Nietzsche un «primo passo verso la *distruzione* del coro», poiché con ciò se ne distrugge l'essenza stessa. Euripide e, dopo di lui, Agatone, che ridusse ulteriormente le parti corali a intermezzi[134], hanno proseguito l'opera di distruzione fino al dissolvimento nella Commedia nuova.

8.6. Socrate e la musica

Si è già visto come il vecchio Euripide – nella visione nietzscheana – volle col suo ultimo dramma in un certo modo rendere omaggio a Dioniso, il dio contro cui aveva combattuto tutta la vita celebrandone nelle *Baccanti* la potenza devastatrice. Qualcosa di analogo dovette accadere anche a Socrate, al quale – secondo il celebre racconto del *Fedone* platonico –, mentre era in carcere e aspettava di essere giustiziato, apparve in sogno un'immagine che lo invitava a dedicarsi alla musica («Socrate, datti alla musica!»). Questa voce della coscienza ha per Nietzsche «il senso di una lacuna, di un vuoto, di un mezzo rimprovero, forse di un dovere mancato» nei confronti dell'arte. E sebbene al principio Socrate volle interpretare quel messaggio divino nel senso che doveva continuare a filosofare essendo quella la «suprema arte musicale», alla fine, però, si decise a dedicarsi effettivamente alla musica: compose un proemio per Apollo e mise in versi alcune favole di Esopo. L'aneddoto raccontato da Platone[135] è per Nietzsche significativo di un varco che si era aperto all'interno della vincente cultura socratica, di una resistenza che il dionisiaco riusciva ancora a esercitare. Esso indica precisamente «una perplessità sui limiti della natura logica», e Nietzsche immagina

che a quel punto Socrate, smosso da tale perplessità, abbia cominciato a chiedersi: «allora [...] ciò che a me non è comprensibile dovrà essere per forza qualcosa di assurdo? Forse esiste un regno della sapienza da cui il logico è bandito? Forse l'arte è addirittura un correlativo e supplemento necessario della scienza?». È proprio a partire da questo divario che si delinea la possibilità di una rinascita dello spirito dionisiaco e della tragedia. L'arte, espulsa dal territorio della scienza dialettica, può ancora risorgere e reclamare i propri diritti.

8.7. Socrate e la scienza

Socrate rappresenta nell'immaginario nietzscheano «il tipo dell'*uomo teoretico*», vale a dire l'uomo che cerca nella scienza, considerata l'unica forma di conoscenza possibile, le risposte a ogni problema dell'esistenza. Questo atteggiamento mentale corrisponde a una «forma di esistenza» nuova, che mai in precedenza si era determinata, e per questo egli rappresenta un punto decisivo della storia universale. Il suo modo di concepire la conoscenza e di condannare l'arte, ma anche la necessità che Socrate si pone di recuperare l'arte rigenerata in un senso metaforico più profondo, hanno influenzato per secoli la posterità. Da questo punto di vista Socrate è l'«ombra» che ha segnato e dominato su tutta la storia della cultura occidentale.

Cogliere il senso di ciò che Socrate ha emblematicamente rappresentato col suo pensiero e la sua vicenda biografica è una questione che già si ponevano i Greci e che si è trasmessa fino all'età moderna: si tratta di una di quelle problematiche fondamentali che sono nate con la grecità e che non è possibile eludere. Nietzsche si abbandona qui a una celebrazione entusiastica della civiltà greca e delle sue grandi conquiste, espressa in termini per altro

molto tradizionali e classicisti (i Greci come «aurighi» che «tengono in mano» la cultura moderna), ma allo scopo di sottolineare la necessità impellente di ritornare alla 'vera' natura della cultura greca, vale a dire quella cultura che ha avuto la sua più alta espressione nella tragedia attica e che il socratismo ha cercato di cancellare.

La conseguenza più eclatante della comparsa nella storia dell'umanità dell'«uomo teoretico» è stata per Nietzsche la separazione di arte e scienza, che da allora marciano separate ciascuna per la propria strada. L'ottica dello scienziato è tutta concentrata sul processo di ricerca e scoperta. Viceversa, l'artista trova un «infinito appagamento» concentrandosi proprio su ciò che vela l'esistenza. In altri termini, mentre la scienza riceve soddisfazione nel conoscere, l'arte la consegue nel vedere e nel vivere, ma entrambe muovono da un comune desiderio di «infinito appagamento» – come si esprime Nietzsche –, e in un certo senso dunque anche l'uomo teoretico è un artista. La differenza più profonda sta nel fatto che alla base del piacere per il metodo scientifico sta l'idea illusoria di poter pervenire progressivamente alla verità dell'essere. Questa è l'altra faccia della medaglia della scienza, una sorta di «istinto» scientifico, che in realtà è solo una «sublime illusione metafisica». In altri termini, lo scopo ultimo della scienza, cioè il penetrare e correggere l'essere, corrisponde alla sua debolezza: da sola la conoscenza dell'uomo teoretico non può arrivare a tanto e deve ricorrere all'arte, anzi deve «convertirsi in arte».

Il sapere scientifico ha agito per secoli nella storia umana come rimedio contro quello che Nietzsche chiama il «pessimismo pratico», e da questo punto di vista ha svolto una funzione consolatrice, è stata cioè una «medicina universale» all'insegna

dell'ottimismo. Ha celebrato come «attività suprema» il proprio «meccanismo di idee, giudizi e sillogismi», ha creduto di poter arrivare a comprendere la natura delle cose, di giustificare il male del mondo come conseguenza di un errore, di spiegare, capire e insegnare «perfino i fatti morali più sublimi, i moti della compassione, dell'abnegazione, dell'eroismo», e ha inventato una forma nuova di 'serenità greca', una serenità razionale e ottimistica che ha come scopo precipuo l'educazione morale. Ma tutto questo edificio sviluppatosi nei secoli a partire da Socrate, con tutte le sue caratteristiche che si sono esaminate (l'istinto scientifico, l'ottimismo teoretico, la dialettica del sapere, la serenità pedagogica) giunge prima o poi inevitabilmente a fare i conti con dei limiti invalicabili, di fronte ai quali la logica non può esprimere nessun'altra reazione se non quella del serpente, e cioè «torcersi intorno a se stessa e mordersi infine la coda». Il naufragio dell'ottimismo teoretico apre la via alla conversione della scienza in arte; è qui che può irrompere una nuova forma di conoscenza, quella «*conoscenza tragica*» che è veicolata esclusivamente dall'arte e verso la quale il socratismo logico è costretto a ripiegare per mancanza di alternative.

9. *Tragedia e musica*

9.1. Lo spirito della musica

A partire dal sedicesimo capitolo e per tutta la seconda parte Nietzsche sposta esplicitamente la prospettiva verso l'epoca presente, dapprima per illustrare come oggigiorno continui la lotta tra scienza e arte, e quindi per spiegare le possibilità di realizzare una rinascita della tragedia nella Germania contemporanea. È solo a questo punto, quindi, che

Nietzsche svela per così dire le carte della sua strategia argomentativa. I primi capitoli, dedicati propriamente alla tragedia attica del V secolo a.C. e alla sua decadenza per opera del socratismo, hanno la funzione precipua di dare un esempio storico per mostrare come i due principi antitetici del dionisiaco e dell'apollineo si manifestino nella storia, e per capire ora, per via analogica, il rimanifestarsi del tragico in epoca moderna.

Nieztsche si dice consapevole della carica innovativa della sua interpretazione, specie se paragonata agli studi accademici sull'antichità classica, e dichiara anche apertamente le due grandi matrici culturali che lo hanno guidato: la filosofia di Schopenhauer e le teorie estetiche di Wagner. Naturalmente ciò vale soprattutto per quanto riguarda la loro concezione della musica: entrambi, pur movendo da presupposti differenti, hanno sottratto la musica al quadro delle cosiddette belle arti e a ogni modello estetico fondato su basi formali, edonistiche o razionalistiche, per scoprirne invece il fondamento metafisico.

In particolare, per approfondire la concezione di Schopenhauer, Nietzsche cita un lungo passaggio del *Mondo come volontà e rappresentazione*, dal quale si possono sinteticamente desumere i seguenti punti[136]:

1) la musica è un linguaggio universale, una sorta di struttura grammaticale del cosmo;

2) la musica è paragonabile alla geometria e all'aritmetica, le cui forme universali sono intuitive e applicabili a priori a tutti gli oggetti;

3) la musica ha un «intimo rapporto» con la «vera essenza di tutte le cose» in quanto è «immagine della volontà»: rappresenta il piano metafisico, la cosa in sé;

4) le melodie musicali sono simili ai concetti universali: si tratta sempre di astrazioni universali

della realtà, di espressioni dell'essenza intima del mondo;

5) c'è però una differenza tra concetti universali e melodie musicali. I primi sono forme astratte della realtà empirica, percepibili con l'intuizione; le seconde esprimono il «cuore delle cose», a prescindere da ogni loro configurazione;

6) il compositore deve trovare l'analogia tra melodie musicali e «moti della volontà» per poter esprimere questi ultimi nel linguaggio universale della musica; si tratta di una conoscenza immediata e intuitiva dell'essenza del mondo.

È a partire da tali concetti che Nietzsche ripropone la sua idea di musica come arte dionisiaca la quale, interagendo con la facoltà artistica apollinea, da un lato «spinge all'intuizione simbolica dell'universalità dionisiaca» e dall'altro «fa risaltare l'immagine simbolica *in una suprema significazione*» (110). C'è però una differenza rispetto a Schopenhauer: se infatti per il filosofo di Danzica la scoperta della volontà ingenera terrore e senso della rinuncia (un pessimismo passivo e negativo), per l'autore della *Nascita della tragedia* essa scatena una «gioia metafisica», un'affermazione positiva e senza riserve della vita. L'identificazione con l'essere primigenio trasmette sul soggetto, per un impulso automatico, la sua stessa «indomabile brama di esistere» insieme col «piacere di esistere».

9.2. Musica dionisiaca e nuovo ditirambo attico

Il significato metafisico della musica dionisiaca e del mito tragico da essa veicolato corrispondono dunque a una sapienza più profonda. Ma il punto essenziale per Nietzsche è qui di dimostrare che, come la tragedia attica è nata dallo spirito della musica, e precisamente dal coro che era il cuore musicale dello spettacolo tragico, così il suo declino e la

sua sparizione furono dovuti al venir meno di tale spirito della musica. La parabola della musica greca subì una brusca interruzione nella seconda metà del V secolo a.C. con l'irrompere del socratismo. La concezione dionisiaca dovette infatti scomparire, o meglio sopravvivere celata per secoli in forme varie e per lo più marginali (come le religioni misteriche) in attesa di una resurrezione.

L'innovazione musicale che ebbe luogo nell'Atene del V secolo è un dato di fatto che le fonti antiche attestano in modo concorde: il genere del ditirambo andò via via distaccandosi dalla solennità propria della lirica corale antica, per aprirsi a una serie di modificazioni. La nuova forma assunta dal genere, il nuovo ditirambo attico, si caratterizzò per la dissoluzione di qualsiasi schema regolare di responsione strofica, per la moltiplicazione dei toni, la varietà dei metri e la ricerca di effetti ritmici particolari. Inoltre la componente musicale divenne del tutto prevalente rispetto a quella verbale, ridotta a supporto decorativo[137]. Il nuovo ditirambo influenzò fortemente Euripide, specialmente per quanto riguarda le monodie e in generale tutta la produzione drammatica del IV secolo a.C., favorendo il processo di spostamento della musica e del canto dal coro alla voce degli spettatori.

9.3. Critica della cultura alessandrina

Ci sono diversi modi in cui l'uomo si illude di superare la scissione tra la volontà (ovvero l'essere primigenio) e la vita reale. Nietzsche costruisce sulla base di tali modalità uno schema tripartito, individuando tre distinti gradi di questa illusione; essi determinano, col prevalere dell'uno sull'altro, il tipo di cultura di un epoca storica:

1) l'illusione che si fonda sul «piacere socratico della conoscenza» genera una cultura *socratica*;

2) l'illusione derivante dalla contemplazione della bellezza artistica (principio apollineo) dà luogo a una cultura *artistica*;

3) infine l'illusione di tipo dionisiaco che si sostiene sulla 'consolazione metafisica' e sull'adesione totale al fluire incessante della vita eterna sotto l'apparenza della realtà fenomenica genera una cultura *tragica*.

Ciascuna di queste tre culture trova una realizzazione storica rispettivamente nella cultura alessandrina (socratica), in quella ellenica (artistica) e in quella buddista (dionisiaca). È evidente che il discorso nietzscheano mira a questo punto sempre più direttamente alla critica della civiltà ottocentesca contemporanea, qualificata senza dubbio come una civiltà di tipo alessandrino. L'alessandrinismo, ovvero l'ideale della conoscenza razionale e scientifica, impone ovunque il proprio sistema di valori, domina per esempio nel campo educativo, ha pervaso interamente tutti gli ambiti della vita culturale al punto che il cosiddetto «uomo di cultura» si identifica immediatamente «nella forma dell'erudito»; anche la produzione poetica coeva è soggetta ai principi dell'alessandrinismo. Il personaggio goethiano di Faust è l'emblema dell'uomo socratico che porta l'impulso della conoscenza fino ai confini più estremi, ma scopre poi la limitatezza, la vanità e l'insensatezza dei suoi sforzi conoscitivi.

Le conseguenze della cultura socratico-alessandrina sono avvertibili anche sul piano sociale: l'ottimismo di un sapere senza limiti e la fede in una «felicità terrena» per tutti finiscono col produrre concetti come quello di «dignità dell'uomo» e «dignità del lavoro» che minano per Nietzsche le radici stesse della civiltà *tout court*, mettendo in dubbio la presenza di una classe di schiavi e lavoratori che

l'autore considera una condizione indispensabile per la sopravvivenza stessa della cultura. Si tratta di un'argomentazione che lascia trasparire degli evidenti risvolti politici: nella sua ottica i fermenti democratici e socialisti dell'epoca erano frutto di quel dilagante ottimismo alessandrino, e a essi contrappose un modello di civiltà schiavista come mezzo di sopravvivenza della cultura[138].

Emergono comunque sempre più chiaramente dei segni di crisi del moderno predominio alessandrino: Nietzsche indica in Kant e Schopenhauer le due figure centrali che hanno impresso una svolta culturale di importanza fondamentale. Essi hanno avuto il merito di rivelare i limiti della conoscenza e il suo carattere illusorio. Il riferimento è naturalmente al criticismo kantiano e in particolare alla *Critica della ragion pura* da un lato, e allo scritto di Schopenhauer intitolato *Critica della filosofia kantiana* posto in appendice al *Mondo come volontà e rappresentazione* dall'altro[139]. Con la demolizione da loro operata dei fondamenti di una concezione ottimistica che riteneva possibile la conoscibilità logico-razionale di tutte le cose, Kant e Schopenhauer hanno rilanciato la «cultura tragica», la quale alle illusioni della scienza (*Wissenschaft*) contrappone una elevata sapienza (*Weisheit*) in grado di contemplare «l'immagine totale del mondo» cogliendone «l'eterna sofferenza come sofferenza propria» (122).

9.4. Il melodramma e la musica tedesca

Un prodotto tipico della cultura moderna è l'opera lirica, ovvero il melodramma: una forma artistica avvertita nell'Ottocento come particolarmente consona alle tendenza estetiche di fondo dell'epoca. Nietzsche parla addirittura di «cultura dell'opera» per caratterizzare l'intera cultura socratica, la quale avrebbe inventato col melodramma un genere

artistico interamente subordinato al criterio della conoscibilità. Per comprendere la natura profonda del melodramma ottocentesco, Nietzsche affronta – nella consueta prospettiva geneaologica – la storia dei tentativi moderni compiuti dal Rinascimento in poi per far rivivere lo spirito della tragedia greca. Si tratta di valutazioni per le quali l'autore della *Nascita della tragedia* ha verosimilmente preso spunto dalle opere teoriche di Wagner e su cui si era già diffuso in precedenti occasioni[140].

La prima tappa indicata è la cosiddetta Camerata Fiorentina, o Camerata de' Bardi, una tipica accademia rinascimentale, funzionante quale circolo culturale, in cui si propugnava – appellandosi alla musica greca antica – la subordinazione della musica ai valori semantici e prosodici delle parole: tale risultato era da realizzare mediante un nuovo stile vocale (monodico), il cosiddetto «stilo rappresentativo», con cui la musica doveva riuscire per l'appunto a esprimere i sentimenti dell'animo per mezzo delle parole. Tra i principali esponenti della camerata si ricordano Vincenzo Galilei (autore anche di un'opera teorica in cui sosteneva la superiorità della monodia sulla polifonia), Jacopo Corsi, Jacopo Peri e Giulio Coccini. Tale nuova tendenza si era sviluppata in contrapposizione ai principi della musica sacra, che all'epoca celebrava in Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) il suo maggiore compositore, e per la quale l'aspetto musicale (armonia e polifonia) aveva una predominanza assoluta. Nietzsche esprime giudizi molto negativi sui tentativi della Camerata Fiorentina, specialmente per quanto riguarda il mancato amalgama di parola e musica, che restano sempre dimensioni distinte, col prevalere alternato ora dell'una ora dell'altra.

Le origini del melodramma rivelano che la sua genesi non risiede in un'autentica istanza creativa, bensì in quella che Nietzsche definisce «la nostalgia dell'idillio», cioè la convinzione illusoria che sia esistito in un tempo remoto un uomo primitivo «per natura buono e artistico» (e ciò spiega l'ambientazione prevalentemente agreste-pastorale di quelle composizioni). Ma la nostalgia di un'età ingenua (nel senso di Schiller) e idilliaca, così come il mito dell'«uomo buono primitivo» di rousseauiana memoria, sono considerati da Nietzsche dei sintomi inequivocabili della cultura alessandrina. È evidente che quando Nietzsche parla della «tendenza idilliaca dell'opera» si riferisce al concetto di idillio dello schema schilleriano, secondo il quale satira, idillio ed elegia sono le forme della poesia «sentimentale» e corrispondono a diversi modi di sentire e di essere poeta; in particolare per Schiller si ha l'idillio quando natura e ideale vengono rappresentati come realtà[141], e questo corrisponde nella concezione nietzscheana proprio alla disposizione tipica del melodramma dalle origini rinascimentali fino all'Ottocento. Ma ciò che più conta è il fatto che tutto questo non ha nulla a che vedere con la tragedia attica e con lo spirito musicale dionisiaco; è se mai proprio la «caricatura dell'antico dramma musicale», uno «scimmiottamento dell'antichità»[142]. Un genere artistico in cui la musica finisce con l'essere «serva» del testo, ridotta a una funzione «descrittiva» e imitativa delle apparenze.

Tuttavia, il dominio della concezione di vita socratico-alessandrina non ha carattere eterno. Anche in campo musicale si assiste a un risveglio dello spirito dionisiaco. Nietzsche annuncia questa rinascita musicale, che ha luogo all'interno della civiltà tedesca, e con tale rivelazione rende ora

palese la 'cornice' wagneriana che contorna la *Nascita della tragedia*. Così si chiarisce anche meglio la strategia retorico-argomentativa seguita nel libro: la ricostruzione della 'nascita' della tragedia greca nella prima parte è funzionale a preparare la sua 'rinascita' moderna con i drammi musicali di Richard Wagner. Il compositore di Lipsia è indicato come il punto d'arrivo di una linea che parte dal corale luterano e comprende Bach e Beethoven (una linea di continuità questa, che già aveva teorizzato lo stesso Wagner nel *Beethoven*). La sua impresa è rappresentata con ricorrenti immagini belliche: una lotta incessante contro la resistenza del socratismo moderno, quel socratismo che in certi teorici sostenitori di una concezione formalistica della musica è tutta improntata al canone della bellezza e all'idea di musica come pura tecnica.

10. *La rinascita dello spirito dionisiaco*

10.1. Civiltà greca e spirito tedesco

La tesi di Nietzsche che nella musica tedesca sia ricomparsa la sapienza dionisiaca presuppone la concezione di un intimo legame di affinità tra la civiltà antica e quella tedesca moderna. Si tratta di un *topos* tradizionale che ha attraversato il classicismo e il romanticismo tedesco. La conseguenza diretta di tale proclamata affinità è che ogni rinnovamento della cultura tedesca deve partire necessariamente dall'ammaestramento e dalla ricezione provenienti dai Greci. D'altro canto, proprio l'analogia tra le due civiltà costituisce la garanzia della superiorità tedesca rispetto per esempio alla civiltà romanza. È proprio in questo senso che Nietzsche può affermare che lo spirito tedesco, tornando ai Greci come alla

«sua fonte originaria», ha compiuto «un ritorno a se stesso» (133).

Esaminando da un punto di vista genealogico la storia del nesso tra grecità e cultura tedesca, Nietzsche vede nelle posizioni di Goethe, Schiller e Winckelmann il momento in cui lo spirito tedesco ha compiuto il massimo sforzo per «imparare dai Greci»; ma successivamente, una volta esauritisi gli influssi benèfici di quelle concezioni, si è dovuto registrare un lungo periodo di stallo. La ragione di tale fase involutiva è rintracciata nei difetti sostanziali dell'impostazione classicistica rispetto alla cultura greca. Goethe, Schiller e Winckelmann non sono in realtà riusciti a «penetrare nel nocciolo della natura ellenica», e l'immagine che essi hanno tracciato e diffuso del mondo greco, centrata su concetti come quelli di «bellezza greca» e «serenità greca», è del tutto fuorviante. Da lì è derivato un modo di considerare la cultura greca retorico, mitizzante e sostanzialmente dannoso. Nietzsche polemizza ancora una volta con la filologia classica, dominata da un metodo d'indagine che si era definito sul modello delle scienze naturali, e inficiato dal falso mito dell'oggettività dei risultati. L'indagine storicistica, cioè lo sforzo di «appropriarsi storicamente» dell'antichità greca, si rivela niente più che un inutile scavare nei dettagli, un lavorio che Nietzsche descrive altrove ricorrendo alla metafora delle «talpe filologiche»[143], che scavano in continuazione senza vedere mai nulla. Questa filologia è dunque un altro aspetto della modernità socratico-alessandrina: il suo razionalismo storicistico non consente di cogliere l'essenza vera della grecità ed è la causa per cui gli studi classici hanno perduto il loro potere formativo e la loro suggestione immaginativa. Eppure è possibile rivivificare il nesso tra cultura greca e spirito tedesco.

Laddove Schiller e Goethe non sono arrivati, arriva ora la musica tedesca. Il limite dei due grandi poeti del classicismo germanico è stato di non aver saputo ridare vita al tragico dei Greci, fermandosi a uno «sguardo nostalgico», in cui la grecità è confinata in una idealizzazione irraggiungibile. Alla musica tedesca di Bach, Beethoven e Wagner è invece riuscita la rinascita dell'antichità ellenica attraverso un percorso di rinnovamento e purificazione dello spirito tedesco. In un crescendo enfatico e con toni da disvelamento profetico Nietzsche annuncia ancora una volta il ritorno della tragedia dionisiaca e la fine dell'alessandrinismo: «Il tempo dell'uomo socratico è finito» (137), avverte, e si appella a tutti i lettori perché si facciano «uomini tragici» e seguano il corteo di Dioniso.

10.2. Tragedia e politica

Il parallelo tra Greci e tedeschi ha dei risvolti significativi anche a livello politico-militare. Il rischio insito in una spiccata attitudine al dionisiaco è che un popolo caratterizzato da tale inclinazione proceda sulla via del buddismo indiano, vale a dire verso una concezione fondata sulla rassegnazione intesa come stato di contemplazione in cui si raggiunge la più assoluta indifferenza verso tutti gli aspetti della realtà fenomenica, ivi compresi gli «istinti politici». Questa forma totale e perfetta del dionisismo fu evitata dai Greci, così come fu da loro evitata anche la tendenza opposta, ovvero l'attitudine unilaterale verso l'apollineo inteso come «genio del *principium individuationis*», cui sono strettamente correlati il senso della politica e dello stato (Apollo come «formatore di stati»). Questa seconda tendenza è simboleggiata per Nietzsche dagli antichi Romani, i quali hanno rappresentato l'assolutizzazione dell'istinto politico e hanno creato

un impero gigantesco che di tale disposizione costituisce l'«espressione più grandiosa, ma anche più spaventosa».

Tra il nichilismo buddista e l'universalismo romano, tra India e Roma, ma si potrebbe anche dire in termini più ampi tra Oriente e Occidente, si erge la grecità, col suo percorso peculiare che ha saputo trovare nella tragedia quasi un filtro magico per riunire le due spinte contrapposte del dionisiaco e dell'apollineo in una sintesi compiuta. Sul piano sociale la fusione di dionisiaco e apollineo ha garantito nella giusta proporzione l'effondersi dell'istinto politico, come anche del senso della patria e dello spirito guerriero. In virtù di ciò i Greci non solo hanno potuto sconfiggere i Persiani, ma anche creare una forma politica originale, una «terza forma» (mediana tra la civiltà indiana e quella romana) che, seppure di non lunghissima durata, tuttavia si è imposta come modello per l'eternità. La tragedia è celebrata da Nietzsche come un «farmaco» prodigioso proprio perché consente la parallela coesistenza degli impulsi politici e militari da un lato e le qualità di comprensione estetica del mondo dall'altro. La funzione politica della tragedia consiste proprio in questo: essa «stimolava, purificava e scaricava tutta la vita del popolo» (138). Quello che la *Nascita della tragedia* non esplicita in questa breve digressione sulla funzione politica della tragedia, ma che risulta abbastanza evidente dal contesto, è che il discorso sulle virtù militari e politiche, che non sarebbero state limitate dall'attitudine tragica del popolo greco, si riferisce allusivamente alla Germania del 1872 e alle condizioni storiche del tempo (vittoria sui Francesi, proclamazione del Reich tedesco). È come se Nietzsche volesse prevenire un'obiezione possibile alla sua tesi, argomentando che la rinascita

della tragedia nei drammi musicali wagneriani non comporta affatto il successo di un dionisismo «passivo» (del tipo indiano), né sarà un danno per il patriottismo tedesco.

10.3. Musica e mito: l'effetto tragico

Il discorso si concentra nel capitolo 21 sulla tematica dell'effetto promanante dalla tragedia, un punto su cui si era già soffermato nel capitolo ottavo trattando dell'estasi dionisiaca. La novità essenziale sta nel fatto che qui l'analisi nietzscheana si rivolge in primo luogo alla tragedia nella forma rinata del dramma musicale wagneriano, e proprio un dramma di Wagner, il *Tristano e Isotta* (rappresentato per la prima volta a Monaco nel 1865), viene preso a modello. Ma in che cosa consiste dunque l'effetto della tragedia? Nietzsche individua le due componenti indispensabili: da un lato la musica col suo valore universale, dall'altro il mito, con i suoi eroi protagonisti di vicende dominate dalla sofferenza, che si caratterizza come una «sublime allegoria». Ma perché l'effetto della tragedia si realizzi concretamente occorre che lo spettatore abbia un'attitudine specifica, che sia uno spettatore «tragico», ovvero «dionisiacamente recettivo». L'effetto si articola in due momenti che interagiscono simultaneamente:

1) si crea un'illusione, per cui la tragedia attraverso il mito fa credere che la musica sia solo un mezzo della rappresentazione. In virtù di tale suggestione ingannevole la musica può liberamente scatenarsi senza freni. Il mito conferisce alla musica la medesima libertà e d'altro canto esso «protegge» lo spettatore/ascoltatore dalla musica stessa.

2) La musica conferisce al mito un significato metafisico «penetrante e convincente», quale mai avrebbe potuto dimostrare da solo.

Il risultato di questo doppio movimento è che lo spettatore/ascoltatore prova il «sicuro presentimento di una gioia suprema» percependo il contatto intimo con l'uno originario. Qui Nietzsche polemizza con talune tendenze della critica musicale dell'epoca che riducevano la musica al servizio del dramma, vale a dire come semplice strumento per esprimere sentimenti e moti dell'animo; in particolare si riferisce esplicitamente a Georg Gottfried Gervinus, storico e critico letterario, autore di un'importante storia della letteratura tedesca e sostenitore in campo musicale delle tesi accennate. Ma è necessario individuare anche una presa di distanza molto netta rispetto alla concezione schopenhaueriana della tragedia, secondo la quale essa avrebbe l'effetto di indurre alla rassegnazione e alla rinuncia alla vita[144].

L'esempio su cui si basa Nietzsche è il terzo atto del *Tristano e Isotta* dove l'eccitazione musicale produrrebbe lo sradicamento totale dell'individualità dello spettatore/ascoltatore se non vi fosse l'azione protettrice del mito e dell'eroe tragico che, con la loro forza apollinea, provvedono a «ripristinare» l'individuo quasi frantumato. L'inganno apollineo agisce come un «balsamo restauratore» e, trasfigurando il regno del suono musicale in un mondo plastico di immagini, strappa lo spettatore/ascoltatore dalla «universalità dionisiaca» e dall'«orgiastico annullamento di sé», così da consentire di cogliere il significato essenziale delle immagini mitiche. Tra musica e mito si stabilisce in altre parole un'«armonia prestabilita», che consente al dramma tragico di conseguire un alto livello di «evidenza rappresentativa» molto superiore a quello che avverrebbe senza la musica. Infatti la musica produce sia un ampliamento delle immagini sulla scena, nel senso di una comprensione in

termini più generali, sia anche un approfondimento della visione. L'impiego dell'espressione «armonia prestabilita» ha una rilevanza particolare giacché si tratta di una categoria usata da Leibniz per indicare la relazione preventivamente stabilita da Dio tra le sostanze (corpo e anima). Nietzsche trasferisce il concetto alla sfera del rapporto tra musica e parola, caratterizzandolo così in termini chiaramente metafisici, con riferimento anche a Platone e Schopenhauer, laddove enuncia: «la musica è la vera idea del mondo, il dramma solo un riflesso di quest'idea, un fantasma isolato di essa» (143 s.).

10.4. Effetto tragico e catarsi aristotelica

È evidente che in questa spiegazione elaborata da Nietzsche a proposito degli effetti della tragedia musicale l'aspetto dionisiaco è preponderante e dominante: è infatti la «magia dionisiaca» che stimola gli impulsi apollinei e li costringe «al proprio servizio». L'esperienza del contatto con l'uno originario, che accomuna lo spettatore all'artista tragico, suscita un sentimento di gioia: un'«altissima primigenia gioia artistica». E proprio tale sensazione gioiosa di chi ha spalancato gli occhi sull'abisso della vita – che Nietzsche paragona alla «gioia suprema» che prova Isotta nelle ultime parole da lei pronunciate mentre è piegata sul corpo esanime di Tristano[145] – è il vero effetto della tragedia.

Qui è chiara la polemica contro i più diffusi moduli interpretativi del tragico. C'è un distanziamento implicito da Schopenhauer (effetto tragico nel senso di pessimismo rassegnato). C'è una critica allo schema del *Schicksalsdrama* (letteralmente 'dramma del destino'), cioè a quella concezione per cui l'eroe tragico è trascinato verso la catastrofe da un destino ineluttabile contro cui è inutile ribellarsi. Tuttavia, il vero bersaglio di queste pagine risulta essere

termini più generali, sia anche un approfondimento della visione. L'impiego dell'espressione «armonia prestabilita» ha una rilevanza particolare giacché si tratta di una categoria usata da Leibniz per indicare la relazione preventivamente stabilita da Dio tra le sostanze (corpo e anima). Nietzsche trasferisce il concetto alla sfera del rapporto tra musica e parola, caratterizzandolo così in termini chiaramente metafisici, con riferimento anche a Platone e Schopenhauer, laddove enuncia: «la musica è la vera idea del mondo, il dramma solo un riflesso di quest'idea, un fantasma isolato di essa» (143 s.).

10.4. Effetto tragico e catarsi aristotelica

È evidente che in questa spiegazione elaborata da Nietzsche a proposito degli effetti della tragedia musicale l'aspetto dionisiaco è preponderante e dominante: è infatti la «magia dionisiaca» che stimola gli impulsi apollinei e li costringe «al proprio servizio». L'esperienza del contatto con l'uno originario, che accomuna lo spettatore all'artista tragico, suscita un sentimento di gioia: un'«altissima primigenia gioia artistica». E proprio tale sensazione gioiosa di chi ha spalancato gli occhi sull'abisso della vita – che Nietzsche paragona alla «gioia suprema» che prova Isotta nelle ultime parole da lei pronunciate mentre è piegata sul corpo esanime di Tristano[145] – è il vero effetto della tragedia.

Qui è chiara la polemica contro i più diffusi moduli interpretativi del tragico. C'è un distanziamento implicito da Schopenhauer (effetto tragico nel senso di pessimismo rassegnato). C'è una critica allo schema del *Schicksalsdrama* (letteralmente 'dramma del destino'), cioè a quella concezione per cui l'eroe tragico è trascinato verso la catastrofe da un destino ineluttabile contro cui è inutile ribellarsi. Tuttavia, il vero bersaglio di queste pagine risulta essere

Aristotele[146], in particolare la teoria della *katharsis* tragica. Per la verità, non abbiamo negli scritti conservati di Aristotele una vera teoria della catarsi. Il passo cruciale è quello della *Poetica* in cui il filosofo greco, nel capitolo sesto, dà una definizione della tragedia e scrive[147]:

> Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la *katharsis* di siffatte emozioni.

Si tratta di una definizione piuttosto generica e per certi versi tradizionale, giacché i due effetti indicati come 'pietà' (greco *eleos*) e 'paura' (*phobos*) appartenevano già alla tradizione della riflessione teorica sulla poesia, per esempio di Gorgia e di Platone[148]. È noto che attorno a quella nozione si è andata costruendo una secolare esegesi critica, a partire almeno dalle prime traduzioni e dai primi commenti d'età rinascimentale, nel corso della quale il vocabolo *katharsis* ha perduto ogni nesso col significato originario di 'purificazione rituale', per assumere un valore di sublimazione spirituale e connotare «un processo globale di ricreazione delle strutture più profonde dell'anima, di innalzamento rasserenante sopra le confuse passioni dell'individuale quotidiano, di pacificazione suprema»[149].

All'epoca di Nietzsche il modello ermeneutico predominante a proposito del concetto di catarsi era quello definito da Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo* (1768), dove la *katharsis* aristotelica viene intesa in primo luogo come il fine imprescindibile della tragedia e descritta come un processo di «purificazione» (*Reinigung*) morale,

mediante cui le passioni si trasformano in «attitudini virtuose» con un effetto di elevazione sia etico sia spirituale dello spettatore. In altre parole, assistendo alla tragedia lo spettatore – secondo Lessing – impara a purificare le proprie passioni evitandone gli eccessi e contenendole nella giusta misura[150]. Tale modello si era imposto nella cultura tedesca ed europea come punto più avanzato di sintesi della tradizione ermeneutica rinascimentale e post-rinascimentale, nonostante le obiezioni di Goethe il quale preferiva interpretare la catarsi tragica quale fenomeno estetico e precisamente come necessario «riequilibrio» (*Ausgleichung*) e «riconciliazione» (*Versöhnung*) delle passioni che si compie all'interno della tragedia[151]. È precisamente questo modello aristotelico-lessinghiano che Nietzsche ha in mente e col quale intende polemizzare.

La concezione dell'effetto tragico sostenuta nella *Nascita della tragedia* è infatti presentata in termini scopertamente anti-aristotelici, in particolare per quanto riguarda il rifiuto di ogni impostazione moralistica. Al tempo stesso, Nietzsche dimostra di tener conto della discussione scientifica più attuale sulla problematica, e in particolare dell'interpretazione di Jacob Bernays, il filologo che in un saggio pubblicato quindici anni prima della *Nascita della tragedia* aveva aperto la strada a una nuova interpretazione del concetto di catarsi, sostenendo la derivazione di tale termine dal lessico della medicina, e dunque da intendere nel significato metaforico di 'depurazione' (*Entladung*), senza alcuna implicazione di tipo moralistico o edonistico[152]. Bernays polemizzava esplicitamente proprio con Lessing e con la sua interpretazione moralistica, e presentava di contro un'interpretazione della catarsi

tragica come una specie di terapia omeopatica delle passioni, in grado di sortire una «depurazione» di tali passioni «accompagnata da sollievo». Inoltre Bernays – e questo è l'aspetto più significativo per Nietzsche – aveva sostenuto che gli effetti propri della tragedia erano da riconnettere alle pratiche orgiastico-estatiche del culto dionisiaco, da cui essa sarebbe per altro derivata. Queste tesi diedero luogo a una vivace polemica, ma non scalfirono più di tanto il collaudato modello di Aristotele interpretato attraverso il filtro di Lessing. Nieztsche aveva letto gli studi di Bernays, e l'uso che si riscontra nella *Nascita della tragedia* di espressioni quali «uno sfogo che dia sollievo» (*erleichternde Entladung*) o anche «quella scarica patologica» (*jene pathologische Entladung*) confermano una certa affinità[153]. Tuttavia, è chiaro che Nietzsche non condivide l'interpretazione complessiva di Bernays e nega radicalmente la *katharsis*, sia essa intesa sul piano morale, sia su quello patologico. Nella sua concezione non può esistere in nessun caso uno scioglimento positivo della condizione tragica. Si potrebbe se mai dire che la *katharsis* per Nietzsche coincide con lo stato di estasi dionisiaca e con la gioia a essa collegata, cioè con la condizione dell''essere fuori di sé'. Il punto essenziale è che l'effetto tragico è un fenomeno soltanto estetico, da comprendere esclusivamente sul piano dell'estetica.

Il rifiuto della tradizione aristotelico-lessinghiana ha avuto gravi implicazioni per la ricezione della *Nascita della tragedia*. Benché anche altri studiosi dell'epoca seguissero un approccio simile, tuttavia per la filologia classica accademica una concezione della tragedia greca in termini così apertamente anti-aristotelici dovette suonare come una rottura inaccettabile e irreparabile. Wilamowitz, nella

polemica seguita alla pubblicazione del libro, ironizzò tra l'altro proprio su questo punto[154]. Nella rinuncia ad Aristotele si può trovare una tra le più decisive ragioni per l'ostracismo che la *Nascita della tragedia* incontrò nell'ambito degli studi di antichistica.

10.5. L'ascoltatore estetico

La rinascita della tragedia musicale annunciata nella *Nascita della tragedia* comporta necessariamente anche la rinascita di un nuovo tipo di spettatore, definito come «ascoltatore estetico» per la sua disposizione a percepire l'effetto del dramma musicale a livello propriamente estetico, trascurando quelle istanze di carattere morale ed educativo presupposte nella cultura teatrale e musicale di stampo socratico-alessandrino. Alla nuova figura dell'«ascoltatore estetico» è contrapposta quella del «critico», definito come un essere «pretenziosamente arido e incapace di godimento», guastato alla radice da un apparato di conoscenze erudite e di aspettative intellettualistiche che lo rendono del tutto incompetente a cogliere il valore autentico di un'opera d'arte. La polemica si indirizza ancora una volta contro il tipo di educazione impartita attraverso le scuole, nonché contro il dominio della stampa nel mondo culturale, con la conseguente «depravazione» di intendere il teatro alla stregua di un «istituto per la formazione morale del popolo»: si tratta di una concezione moderna sostenuta tra gli altri da Gottsched, da Lessing e, in particolare, da Friedrich Schiller, al quale si deve il saggio del 1784 intitolato *Il teatro considerato come un istituto morale*, che costituisce la più articolata sistemazione teorica di tale tendenza. Questo punto di vista moderno, agli occhi di Nietzsche, ha il difetto precipuo di aver ridotto l'arte a un semplice «oggetto di divertimento

della specie più ignobile», ovvero ad argomento di chiacchiera senza importanza.

Per esemplificare l'attitudine che caratterizza l'«ascoltatore estetico», Nietzsche fa riferimento al *Lohengrin* di Wagner. Assistere a una buona rappresentazione di quel dramma musicale è un'esperienza che suscita senz'altro una sensazione del tutto diversa rispetto all'effetto comunemente prodotto dalle opere musicali. Si tratta di qualcosa che non ha nulla a che vedere con la religione o la morale, ma di emozioni artistiche molto particolari, per gustare le quali è necessario per l'appunto essere degli ascoltatori estetici e dunque essere predisposti ad accogliere quanto rappresentato come un vero «miracolo».

10.6. La rinascita del mito

Nell'ultima parte della *Nascita della tragedia* si ripropone una riflessione sul concetto di mito, inteso ora come autentica forza «sana e creativa» che alimenta e sostiene una civiltà. È il mito che dà senso alla vita sociale, religiosa e politica, costituendone il fondamento identitario. La civiltà moderna, quella dell'uomo socratico, dominata dal razionalismo critico e dallo storicismo, ha perduto ogni orizzonte mitico, e questo è anche il motivo per il quale lo spettatore moderno non è un «ascoltatore estetico». Il senso del meraviglioso, strettamente connesso col mito, è estraneo all'uomo moderno, che lo ha relegato all'ambito dell'ingenua fanciullezza disconoscendone le potenzialità espressive e comunicative. Il socratismo, con la sua tendenza all'astrazione, con la sua ansia di scavare nel passato, con la sua «divorante volontà di conoscere», ha operato nel corso dei secoli una distruzione sistematica del mito. Si è venuta così costituendo una civiltà che ha perduto il contatto con le proprie origini e che perciò deve necessariamente

alimentarsi delle altre culture. È abbastanza evidente che il tipo di critica che Nietzsche muove qui alla cultura moderna si ispiri alle tematiche del romanticismo e soprattutto alla suggestione delle tesi di Friedrich Creuzer, il quale interpretava la mitologia antica come una sorta di proto-religione, cioè la prima tappa del processo di civilizzazione.

A proposito del processo di allontanamento dal mito e di degenerazione della cultura moderna in senso socratico-alessandrino, Nietzsche istituisce un paragone tra Francia e Germania per il quale si rifà verosimilmente a certe valutazioni che si trovano espresse nelle opere teoriche di Wagner[155]. L'idea di fondo può essere riassunta in questi termini: mentre in Francia si è da tempo arrivati a una completa identificazione tra la natura del popolo e la sua cultura, e in conseguenza di ciò il grado di *décadence* appare talmente elevato da rendere inimmaginabile un'inversione di tendenza, lo stesso non si può dire per la Germania, dove la cultura appare ancora profondamente separata dal carattere tedesco. Sotto la crosta della vita civilizzata si nasconde – assopito, ma non del tutto cancellato – il mito tedesco, ovvero «una forza antichissima, magnifica e intimamente sana» di cui è possibile intravedere la rinascita.

La prima tappa di questo «risveglio» del mito tedesco viene individuato da Nietzsche nella musica del corale luterano, ed è quindi collegata al contesto storico della Riforma religiosa di Lutero. Del resto, il rinnovamento musicale connesso con la Riforma fu effettivamente consistente. La liturgia tradizionale cattolica prevedeva canti monodici su testi delle Sacre Scritture, eseguiti con arte raffinata e non popolare, e senza accompagnamento strumentale (il cosiddetto canto gregoriano); Lutero invece, nell'intento di modernizzare le pratiche liturgiche e di avvicinare

la massa dei fedeli, adattò in campo musicale una nuova forma espressiva, ovvero il canto polifonico del coro eseguito su testi in lingua volgare e con melodie desunte dalla tradizione popolare profana tedesca. Sulla scia di Wagner, Nietzsche può vedere in quella forma musicale il primo segno di rinascita del mito in epoca moderna, soprattutto in considerazione degli sviluppi successivi che si ebbero con le grandi composizioni di musica sacra (cantate, passioni, oratori) realizzate da Johann Sebastian Bach. La stretta connessione del corale luterano con la sfera del sacro costituisce una ripresa dell'originaria funzione del mito e della tragedia greca, che secoli di 'civilizzazione' socratica e di secolarizzazione hanno fatto dimenticare. Nell'epoca «tragica» dei Greci il mito costituiva lo strumento supremo della conoscenza, un patrimonio di paradigmi nei quali trasfigurare le esperienze vissute col sigillo dell'eternità e col valore di un'«inconscia metafisica». Ma tutto questo si è via via perduto – secondo la ricostruzione nietzscheana – attraverso una progressiva degenerazione della cultura che già è compiuta nella tarda antichità alessandrino-romana.

Il ritorno moderno al mito tragico ha avuto inizio dunque con il corale luterano, ed è proseguito attraverso la musica di Bach fino ai drammi musicali di Wagner. Si tratta di un percorso difficile e complesso che lo «spirito tedesco» va compiendo espellendo da sé ogni elemento estraneo trapiantato (come per esempio quello neolatino, fonte di corruzione). Lo scopo ultimo che Nietzsche indica alla conclusione di questo processo è il «ritorno a sé stesso» dello spirito tedesco, cioè il ritorno alla sua natura «pura e forte»: far rinascere il mito significa approdare alla patria da lungo tempo perduta.

10.7. Il piacere proprio della tragedia musicale

Dopo la trattazione del mito tragico e della rinascita moderna della tragedia la concatenazione delle idee riporta ancora una volta alla tematica della funzione complementare dei due istinti artistici originari, il dionisiaco e l'apollineo. È nella loro interrelazione che si determina l'effetto proprio della tragedia musicale, giacché l'elemento dionisiaco (la musica) produce un eccitamento tale che porterebbe lo spettatore/ascoltatore a unificarsi totalmente con esso, se l'elemento apollineo non intervenisse frapponendo tra musica e spettatore/ascoltatore un «mondo intermedio visibile», vale a dire il mondo degli eventi rappresentati sulla scena. Si tratta di un'illusione, di un «inganno», ma da intendere in senso assolutamente benevolo e positivo giacché consente di scaricare l'eccitazione musicale nella sfera apollinea; e, d'altro canto, proprio in virtù di questo scaricamento i fatti della scena divengono comprensibili.

La comprensibilità di quanto avviene sulla scena non è affatto limpida e inequivocabile: l'avere penetrato l'intima essenza dell'essere fa sì che le immagini del dramma vengano percepite come simboliche rispetto all'«immagine originaria», in un gioco intricato di nascondimento e svelamento. Si tratta di due processi paralleli e simultanei che Nietzsche caratterizza come lo stimolo da una parte a «dover guardare» e dall'altra a «oltrepassare lo sguardo». Sono due momenti che non solo rappresentano l'effetto della tragedia musicale sullo spettatore estetico, ma che costituiscono anche nel loro insieme il processo di creazione proprio dell'artista tragico, il quale «condivide con la sfera artistica apollinea il piacere totale per l'illusione e la contemplazione, e in pari tempo nega

questo piacere e trova un appagamento ancora maggiore nell'annientamento del mondo visibile dell'illusione» (157).

Il tema che qui Nietzsche affronta è quello del 'piacere' proprio dell'arte tragica. Aristotele nella *Poetica* accenna a un «piacere specifico» della tragedia, messo in relazione con i sentimenti di pietà e paura prodotti dall'imitazione, e dunque con l'effetto catartico rispetto alle passioni suscitate[156]. Lo schema nietzscheano parte dalla considerazione che il mito tragico ruota sistematicamente attorno a eventi come le sofferenze dell'eroe, i suoi dolori e tormenti; e qui sorge spontanea una domanda: come mai – si chiede Nietzsche – «il brutto e il disarmonico vengono rappresentati sempre di nuovo in forme così innumerevoli, con tale predilezione e proprio nell'età più esuberante e giovanile di un popolo»? (157 s.). È evidente che dalla visione di un tale contenuto «brutto e disarmonico» deve scaturire un piacere particolare, un tipo di piacere diverso da quello apollineo originato dalla contemplazione di belle immagini illusorie. Si deve trattare di un piacere superiore, che accomuna lo spettatore con l'artista creatore, e che è specifico ed esclusivo dell'arte tragica. A proposito di tale questione Aristotele dava una risposta in chiave gnoseologica: il piacere che si prova da immagini fastidiose è determinato dall'utilità che se ne ricava sul piano intellettuale, giacché esse accrescono la nostra conoscenza[157]. Per Nietzsche, invece, il piacere tragico è di natura esclusivamente estetica, e ha a che fare con il fondamento metafisico che egli assegna all'arte, la quale non è affatto imitazione della realtà naturale, ma un «supplemento metafisico» di tale realtà, nel senso che essa trasforma l'esistenza stessa. In tale forma di piacere non vi è alcuna componente di tipo

intellettuale o morale. Tutto rimane nella sfera estetica, secondo il principio per cui «solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo appaiono giustificati» (159). Nietzsche spiega che il mito tragico ci induce a vedere in tutta la realtà, e dunque anche negli aspetti più dolorosi e atroci di essa, nient'altro che «un gioco artistico che la volontà giuoca con se stessa nell'eterna pienezza del suo godimento» (159); e per esplicitare in termini più direttamente comprensibili tale definizione ricorre all'analogia con la 'dissonanza' musicale, ovvero quegli accordi o intervalli che producono un'impressione sgradevole all'orecchio: il godimento scaturente dal mito tragico corrisponderebbe appunto alla gioiosa sensazione che si prova nella dissonanza musicale. Nietzsche non lo dice, ma il contesto fortemente wagneriano delle pagine conclusive del libro fanno ben capire che qui il riferimento fondamentale è il cosiddetto 'accordo di Tristano' (da alcuni musicologi interpretato come anticipazione della successiva musica atonale di Schönberg), ovvero quel sistema armonico costruito su rapporti tonali senza un punto centrale di riferimento che fu usato da Wagner nel *Tristano e Isotta* e che è apprezzato sia per la sua particolare forza suggestiva e seducente sia per la capacità di abbagliare la mente che in genere gli viene riconosciuta. Ancora un'osservazione su questo punto: il «gioco artistico» della volontà, dalla cui percezione scaturisce il senso di piacere proprio della tragedia musicale dionisiaca, viene meglio esplicato attraverso il richiamo a un celebre frammento di Eraclito (DK 22 B 52): tale gioco si rivela nient'altro che un allegro diletto casuale e infantile di incessante costruzione e distruzione[158].

10.8. Dioniso e Apollo alleati per la cosmodicea estetica

Nel breve capitolo venticinquesimo che chiude la *Nascita della tragedia* si torna a sottolineare la stretta interconnessione che corre tra il dionisiaco e l'apollineo. Il dionisiaco è definito però in termini di prevalenza rispetto all'apollineo: è «la potenza artistica eterna e originaria» (161), in virtù della quale riusciamo a percepire nel mito e nella musica la dissonanza universale dell'universo, le sue brutture, la sua dimensione terribile, così come il gioco infinito e casuale della volontà, e ne ricaviamo una sensazione al tempo stesso di disgusto e gioia suprema. Ma per resistere a questa percezione ed evitare l'annientamento che ne deriverebbe è altrettanto necessaria e fondamentale l'azione dell'apollineo il quale, attraverso la sua attitudine alla trasfigurazione, preserva la possibilità dell'individuazione e copre la dissonanza dell'universo con un «velo di bellezza».

L'interrelazione tra Dioniso e Apollo costituisce dunque il fondamento stesso della cosmodicea estetica teorizzata nella *Nascita della tragedia*. La loro alleanza non è finalizzata al bene (non c'è alcuna prospettiva finalistica), ma esclusivamente alla giustificazione della vita. E Nietzsche sottolinea il fatto che il rapporto tra le due sfere artistiche non è mai sbilanciato, ma proporzionato in modo tale che dal sostrato dionisiaco può arrivare alla conoscenza individuale soltanto ciò che può essere trasfigurato dall'apollineo. Si tratta di un equilibrio garantito da quella che Nietzsche chiama, rifacendosi a Eraclito, «la legge dell'eterna giustizia».

[1] Ep II, 257.

[2] F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, trad. it. a cura di A. Lavagetto, Napoli 1988, p. 100.

[3] Pubblicata come fr. 11 [1], in Op III 3.1, 361-367.

[4] A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palanga, A. Vigliani, G. Riconda, introduzione di G. Vattimo, Milano 1989, pp. 61-75 (I, 1 § 7); pp. 263-267 (I, 3 § 34); pp. 1229-1259 (II, 3 § 31).

[5] Sul rapporto problematico tra filologia e filosofia negli anni di Basilea cfr. *supra*, pp. 29 ss.

[6] Cfr. Ateneo, XII 543 f, e Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV 72.

[7] Pausania, *Descrizione della Grecia*, 8, 42, 7.

[8] *Teogonia*, vv. 22-34.

[9] Pausania, *Descrizione della Grecia*, 8, 42, 7.

[10] *Aitia* I, fr. 1, vv. 21-28 e fr. 2.

[11] G. Colli, *La sapienza greca*, Milano 1977, vol. I, p. 26.

[12] D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung*, Stuttgart 1982, p. 110.

[13] R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano 1983, pp. 189 s.

[14] Cfr. Bibliografia, pp. 187 s.

[15] Platone, *Leggi*, 653 d, 665 a, 672 d.

[16] J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, trad. it. a cura di F. Cicero, Milano 2003, pp. 400-409.

[17] F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 124.

[18] F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig-Darmstadt, 1837-1843, Bd. IV, pp. 30 ss.

[19] *Filosofia della rivelazione*, secondo l'edizione postuma del 1858 curata da Karl Friedrich Schelling, a cura di A. Bausola, pp. 705 ss.

[20] F.G. Welcker *Griechische Götterlehre*, Bd. II, Göttingen 1860, p. 576. Per la parte su Dioniso cfr. pp. 571-653.

[21] K.O. Müller, *Die Dorier*, Breslau 1844² (1824), Bd. I, p. 351.

[22] F. Ritschl, *Olympus der Aulet*, in *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und der Künste*, a cura di F.S. Ersch e F.G. Gruber, Section III, Bd. 3, Leipzig 1832, pp. 333-337, rist. in *Opuscula Philologica*, Leipzig 1866, Bd. III, pp. 258-270. A quanto pare Ritschl avrebbe usato la formula dell'antitesi apollineo/dionisiaco anche nei suoi corsi universitari (O. Ribbeck, *Friedrich Wilhelm Ritschl. Ein*

scritti filosofici, a cura di F. Donadio, Napoli 1991, pp. 91-130. Una precisa ricostruzione delle tesi di Bernays sulla catarsi si legge in C. Gentili, *Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi nell'interpretazione di Jacob Bernays*, «Studi di estetica» 9, 1994, pp. 99-141, rist. in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Genova 1996, pp. 253-293.

[38] J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung*, cit., p. 175.

[39] P. Graf Yorck von Wartenburg, *La catarsi di Aristotele*, cit., p. 111.

[40] Cfr. per esempio il già citato saggio di Friedrich Ritschl sul musico Olimpo del 1832 e K.O. Müller, *Die Dorier*, cit., Bd. I, pp. 346 ss., il quale sottolineava il carattere autoctono-originario della musica apollinea in contrapposizione all'auletica arrivata dall'Oriente.

[41] Cfr. *supra*, pp. 12 s.

[42] Aristotele, *Poetica* IV, 1449 a 9 ss.

[43] Per gli studi sul ditirambo cfr. Bibliografia, p. 188.

[44] Archiloco, fr. 77 D = 117 T, tramandato da Filocoro *apud* Ateneo (XIV 628 a).

[45] W. Burkert, *I Greci*, cit., vol. I, pp. 27-29, considera per esempio la religione omerica come una parte della più ampia religione micenea e non come superamento o antitesi rispetto a un'altra concezione religiosa.

[46] Già le fonti antiche caratterizzavano Sileno come un demone della natura, custode di una profonda forma di saggezza: cfr. per esempio Virgilio (sesta *Bucolica*), Eliano (*Var. Hist.* 3, 18), Cicerone (*Tusc.* 1, 48).

[47] J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, 2 voll., Firenze 1955.

[48] Cfr. la lettera a Rohde del 29.5.1869 (Ep II, 12).

[49] Trad. it. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. di E. Franzini e W. Scotti, Milano 1986.

[50] Cfr. il fr. 7 [174], Op III 3.1, 212.

[51] Cfr. il lungo frammento recante il titolo *Su Schopenhauer* del periodo autunno 1867-primavera 1868 (Op I 2, 220 ss.) in cui parla esplicitamente del «fallimento» del tentativo di spiegare il mondo da parte di Schopenhauer.

[52] Nietzsche doveva riferirsi alla descrizione della *Trasfigurazione* di Raffaello che aveva tracciato Jacob Burckhardt nel suo *Cicerone*. Anche Goethe ne parla nel *Viaggio in Italia*, trad. it. a cura di E. Castellani, Milano 1983, pp. 507 s.

[53] R. Wagner, *Beethoven* (1870), trad. it. in *Ricordi, battaglie, visioni*, Milano-Napoli 1955, pp. 225-293 (citazioni pp. 239, 241, 275).

[54] Per la questione cfr. *supra*, pp. 14 s.

[55] *Die griechischen Lyriker*, KGW II 2, 105-182; *Il dramma musicale greco*, Op III 2, 3-24. Cfr. anche il lungo fr. 12 [1] in Op III 3.1, 371-383, che originariamente doveva far parte del libro sulla tragedia.

[56] Cfr. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 370 ss. (I, 3 § 52).

[57] Cfr. per esempio M.S. Silk, J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, cit., p. 153.

[58] A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 360 ss. (I, 1 § 51).

[59] Cfr. *Il dramma musicale greco*, Op III 2, 22.

[60] In una lettera datata 20.4.1871 all'editore Engelmann, Nietzsche presentava la *Nascita della tragedia* come caratterizzata da un intento polemico diretto verso Hanslick e le sue teorie (Ep II, 186).

[61] Si tratta in fondo dello stesso paradigma che Nietzsche applica alla storia del pensiero filosofico greco, in cui il momento essenziale è dato dai filosofi preplatonici, ovvero da quella che chiama la «filosofia dell'epoca tragica». Socrate, Platone e tanto più Aristotele sono già decadenza. Cfr. il corso universitario sui filosofi preplatonici del semestre estivo del 1872 (KGW II 4, 207-362) e lo scritto postumo *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* del 1873 (Op III 2, 263-351). Per la valorizzazione del concetto di 'origine' nell'Ottocento è naturalmente molto importante il libro di Charles Darwin, *L'origine della specie*, pubblicato in Inghilterra nel 1859 e subito tradotto in tedesco. Nietzsche era venuto a conoscenza delle teorie darwiniane attraverso la lettura della *Storia del materialismo* di Friedrich Albert Lange.

[62] Per la bibliografia sul tema dell'origine del tragico, cfr. *infra*, p. 188.

[63] *Storie*, I 23.

[64] Ivi, V 67.5.

[65] Diogene Laerzio, III 56; Ateneo, XIV 630 c; Temistio, *Or.* 26, 316 d.

[66] Forse Nietzsche allude a Lessing che, in un passo della *Drammaturgia d'Amburgo*, attribuisce al coro la funzione di giudicare il personaggio di rango supe-riore (G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di P. Chiarini, Roma 1975, cap. 59, p. 269); ma il riferimento potrebbe riguardare anche Friedrich Schlegel, laddove parla dei valori del repubblicanesimo a proposito della tragedia nel breve scritto del

1795 denominato *Charakteristik der griechischen Tragiker* (*Kritische Ausgabe*, a cura di E. Behler, München-Padeborn-Wien 1958, vol. XI, pp. 203-210); oppure anche Hegel, che nelle lezioni di estetica (III, 3 C) attribuisce al coro uno spessore etico-politico facendone il simbolo della consapevolezza del popolo rispetto agli eroi protagonisti dell'azione (G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. II, Torino 1976, p. 1353).

[67] F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Napoli 2000[2] (1994), p. 38.

[68] A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. it. di G. Gherardini, nuova ediz. a cura di M. Puppo, Genova 1977, p. 60.

[69] Trad. it. in F. Schiller, *Teatro*, Torino 1969, pp. 901-908.

[70] Questa etimologia è attestata, per esempio, insieme anche ad altre, nel lessico bizantino denominato *Etymologicum Magnum* (764, 5 ss.). L'etimologia di tragedia come 'canto del capro' può essere spiegata anche in altro modo, per esempio postulando che un capro fosse originariamente il premio della gara poetica, o anche che il capro fosse l'animale oggetto di un rito agreste. Nella forma evoluta della tragedia, a ogni modo, non è rimasto nessun elemento attinente al capro.

[71] Suda, s.v. «Arion», 3886 Adler.

[72] La polemica è diretta contro Schiller che, nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, considerava l'idillio come una delle tre forme di «poesia sentimentale», accanto all'elegia e alla satira, in cui la natura si presenta come un «ideale realizzato» e la vita scorre felice e innocente.

[73] Cfr. *supra*, pp. 63 s.

[74] K.O. Müller, *Ursprünge der dramatischen Poesie*, in *Geschichte der griechischen Literatur*, Breslau 1857[2], Bd. II, 23-31. Il libro di Müller era uscito pressoché contemporaneamente in lingua inglese (*History of the Literature of Ancient Greece*, 2 voll., London 1840-1842) e in tedesco (Breslau 1841). Il suo successo internazionale è testimoniato tra l'altro dall'edizione italiana (Firenze 1858-1859) e da quella francese (Paris 1865). Nietzsche lo leggeva nella seconda edizione tedesca (Breslau 1857).

[75] Op III 2, 9 s.

[76] *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 38-41.

[77] Cfr. *supra*, pp. 46-50.

[78] *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, cit.

[79] *Opera e dramma*, trad. it. di L. Torchi, Milano 1929, pp. 390 ss.; *Beethoven*, cit., pp. 228 ss.

[80] Sulla tematica dei misteri cfr. *infra*, pp. 99-101.

[81] *Sulla storia della tragedia greca*, cit., p. 45. Sul rapporto *agire/patire* cfr. anche *Il dramma musicale greco*, Op III 2, 19 s., e il fr. 1 [56] dell'autunno 1869 (Op III 3.1, 20).

[82] Del resto, per Aristotele (*Poet.* 18, 1456 a 25-27) il coro stesso deve assumere la parte di un attore, e dunque essere un elemento dell'azione scenica. Per un parallelo tra la *Poetica* e la *Nascita della tragedia* rimando a G. Ugolini, *Nietzsche. La tragedia senza la «Poetica»*, in AA.VV., *La «Poetica» di Aristotele e la sua storia*, Atti della Giornata internazionale di studio in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), a cura di D. Lanza, Pisa 2002, pp. 9-29.

[83] Op I 2, 261 s. Cfr. *supra*, p. 5.

[84] L'*Edipo a Colono* è l'ultimo dramma di Sofocle e fu rappresentato postumo dopo la morte del tragediografo (405 a.C.); la datazione dell'*Edipo re* non è sicura, ma l'opinione prevalente la colloca attorno al 430 a.C.

[85] R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., pp. 227 ss.

[86] Sull'interpretazione di Nietzsche del mito di Edipo cfr. G. Ugolini, *Friedrich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wilamowitz*, «Quaderni di storia» 34, 1991, pp. 41-61.

[87] Op I 1, 61-68. Al dramma sono allegati anche degli appunti di lettura (Op I 1, 68-72).

[88] J.W. Goethe, *Inni*, a cura di G. Baioni, Torino 1967, pp. 76-79. Oltre che per il furto del fuoco, la tradizione mitologica antica celebrava Prometeo anche come plasmatore degli uomini con la creta. Sulla ricezione del mito prometeico in Germania cfr. F. Turato, *Prometeo in Germania. Storia della fortuna e dell'interpretazione del «Prometeo» di Eschilo nella cultura tedesca (1771-1871)*, Firenze 1988.

[89] Cfr. Eschilo, *Prometeo incatenato*, vv. 507-518.

[90] Più che alla trama della tragedia di Eschilo qui Nietzsche pare riferirsi a Esiodo, il quale, nella *Teogonia* (vv. 507-592) e nelle *Opere e i giorni*, pone l'accento sulla contrapposizione uomini/dei, e collegando il mito di Prometeo con quello di Pandora individua nel furto del fuoco la causa originaria da cui sono derivati i mali dell'umanità.

[91] Cfr. su questo M. Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia* (1982), trad. it. Torino 1994, pp. 223-321.

[92] Cfr. Plutarco, *De E apud Delphos* 388 f-389 a.

[93] F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, cit., Bd. IV, p. 116.

[94] B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der musik» (Kap. 1-12)*, Stuttgart-Weimar 1992, pp. 48-53.

[95] W.F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a.M. 1933, trad. it. *Dioniso. Mito e culto*, Genova 1990. Per gli studi su Dioniso nella tragedia greca cfr. Bibliografia, pp. 187 s.

[96] Plutarco, *De defectu oraculorum* 17, 419 b-e.

[97] La tragedia più tarda di cui si è conservato il testo è il *Reso*, incluso nel *corpus* euripideo, ma quasi certamente scritto da un ignoto autore del IV secolo a.C. Tra i nomi dei tragediografi attivi nel IV secolo ricordiamo Teodette di Faselide, Astidamante, Carcino il giovane, Licofrone di Calcide, Cheremone etc.

[98] A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, cit., pp. 99 ss.

[99] Una fonte in questo senso è, per esempio, la biografia euripidea di Satiro, un grammatico di scuola peripatetica vissuto nel III secolo a.C.

[100] Cfr. *Socrate e la tragedia*, Op III 2, 28.

[101] «E poi, fin dalle prime parole, non lasciavo nessuno senza la sua parte: facevo parlare la donna e il servo in uguale misura, e il padrone, la fanciulla, la vecchia», dice lo stesso Euripide in *Rane*, vv. 948-950 (cito dalla traduzione di D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985, p. 101).

[102] Si è già detto che Nietzsche nutriva una visione estremamente elitaria dell'arte, e del mondo antico apprezzava molto l'istituto della schiavitù, concepito come uno strumento necessario per garantire le condizioni sociali ed economiche in cui è possibile il germogliare di 'geni' e la realizzazione di opere d'arte. Nella società moderna il medesimo meccanismo doveva essere garantito con la presenza di una classe di lavoratori manuali esclusi da qualsivoglia programma di acculturazione. Tale tematica politica non è comunque trattata nella *Nascita della tragedia*.

[103] Cfr. A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, cit., pp. 104 ss.

[104] Sul concetto di *epos* drammatizzato cfr. anche il fr. 8 [7] in Op III 3.1, 228.

[105] Cfr. Platone, *Protagora* 345 ss. e 361 a-c, e anche Senofonte, *Memorabili* III 9, 4.

[106] Fr. 1 [65], Op III 3.1, 22.

[107] *Rane*, v. 943 3 v. 1409.

[108] Ateneo, IV 158 e; XIII 561 a; Sesto Empirico, *Contro i matematici* 1, 288; Clemente Alessandrino, *Stromata* V 70, 2 ss. etc.

[109] L'aneddoto è attestato tra gli altri in Ateneo, Eustazio e Plutarco.

[110] Cfr. *I tre tragici greci* (Op I 2, 261 s.), fr. 1 [44] dell'autunno 1869 (Op III 3.1, 14 s.), *Socrate e la tragedia* (Op III 2, 44) e *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 58 s.

[111] *Sulla storia della tragedia greca*, cit., p. 58.

[112] Platone, *Apologia* 22 b-c; *Ione* 533 e-534 d; *Menone* 99 c-d; *Fedro* 244 a-245 a; *Leggi* 719 c.

[113] Già nell'antichità si era posta la questione di capire che cosa avesse a che fare Dioniso con la tragedia (cfr. Plutarco, *Quaestiones Conviviales* I, I, 5, 615 a). Dall'analisi del lessico usato dai tragediografi ateniesi e da quello dei frammenti delle opere tragiche che non si sono conservate integralmente si può comunque dedurre una presenza del dionisiaco molto più diffusa di quanto comunemente si creda. Per altro, sul tema dell'introduzione del culto di Dioniso a Tebe e dell'opposizione del re Penteo, erano state composte già prima di Euripide diverse tragedie, che sono andate purtroppo perdute.

[114] Cfr. F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 33 s. Sulla presenza delle *Baccanti* euripidee in Nietzsche, nel tentativo di risolvere le contraddizioni che quel testo tragico gli poneva, cfr. G. Bonelli, *Nietzsche e le «Baccanti» di Euripide*, «L'Antiquité classique» 60, 1991, pp. 62-88. In fondo si può dire che tutta la concezione del dionisiaco elaborata da Nietzsche derivi proprio dalle *Baccanti*.

[115] Wilamowitz ha tuttavia successivamente modificato il suo punto di vista circa questo tipo di interpretazione delle *Baccanti*.

[116] Le testimonianze su Socrate e sulle scuole socratiche sono raccolte e tradotte in italiano nel volume curato da G. Giannantoni, *Socrate. Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai padri cristiani*, Roma-Bari 1986^2.

[117] Su questa strada si costruisce già nella tradizione antica l'immagine di un pensatore razionalista che teorizza la superiorità della ragione rispetto al mondo delle visioni e delle superstizioni, come fa il Socrate del *De genio Socratis* di Plutarco (I-II secolo d.C.).

[118] G.F.W. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, trad. it. di E. Codignola e G. Sanna, Firenze 1973, vol. II, p. 108. Sull'immagine di Socrate nella *Nascita della tragedia* si veda la Bibliografia, p. 189.

[119] Op III 2, 40.

[120] *Socrate e la tragedia*, Op III 2, 32 ss.; *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 66 ss.

[121] G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., capp. 48-49, pp. 225-230, citazione a p. 226. Qui Nietzsche non cita Lessing, mentre nel corso del 1870 lo nominava esplicitamente.

[122] La trattazione del *deus ex machina* risulta più approfondita in *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 66 s. Cfr. anche *Socrate e la tragedia*, Op III 2, 34.

[123] M. Montinari, *L'onorevole arte di leggere Nietzsche*, «Belfagor» 41, 1986, pp. 335-340.

[124] G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., p. 229.

[125] H. Heine, *Die Romantische Schule* (1833), trad. it. *La scuola romantica*, in H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Bari 1972, pp. 3-168 (cfr. in particolare pp. 74-76). Sulle interpretazioni ottocentesche di Euripide cfr. D. Lanza, *Alla cattura di Euripide. Appunti su una lunga controversia*, in *Euripide. Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti, Torino 2002, pp. VII-XXXVI.

[126] Cito dalla traduzione di D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, cit., p. 149.

[127] *Vite di filosofi*, III 5.

[128] L'allusione concerne il filosofo cinico Menippo di Gadara, vissuto nel III secolo a.C., inventore con le sue *Satire* (andate perdute) di un genere artistico in cui si mescolavano prosa e versi di vario tipo.

[129] Cfr. la nota di P. Chiarini in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Roma-Bari 1982, p. 101, nota 64.

[130] Cfr. Platone, *Protagora*, 345 d-347 a; 355 b-c; 361 a-c.

[131] Aristotele, *Poetica* 1449 a 15.

[132] Ivi, 1456 a 25-29.

[133] Cfr. Suda s.v. «Sophokles» 815 Adler.

[134] Aristotele, *Poetica* 1456 a 29-30.

[135] Platone, *Fedone* 60 e-61 b.

[136] *La nascita della tragedia*, 107-109. Il passo di Schopenhauer è nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 379-381 (I, 3 § 52).

[137] Cfr. *supra*, pp. 59 s.

[138] Il tema schiavitù/cultura era trattato diffusamente in alcune pagine che erano state originariamente previste per la *Nascita della tragedia* e che poi furono escluse. Cfr. *supra*, pp. 14 s. Questa tematica è centrale anche nella *Geneaologia della morale* (1887).

[139] Cfr. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 577-732.

[140] Cfr. *Socrate e la tragedia*, Op III 2, 5-7, e soprattutto *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 54-57. Si veda anche il fr. 9 [5] del 1871 (Op III 3.1, 277 s.). Wagner aveva trattato questo argomento in vari punti di *L'arte e la rivoluzione*, di *Opera e dramma* e di *L'opera d'arte dell'avvenire*.

[141] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., pp. 69 ss. Nell'elegia si esprimerebbe invece – secondo questo schema – la nostalgia per la perdita della natura e dell'ideale.

[142] *Il dramma musicale antico*, Op III 2, 5.

[143] Cfr. lettera a Rohde del 20.11.1868: «[...] quella brulicante genia di filologi dei giorni nostri [...] questo affaccendarsi da talpe, con le cavità mascellari rigonfie e lo sguardo cieco, contente di essersi accaparrate un verme, e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita» (Ep I, 651).

[144] *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 1304 ss. (*Supplementi al terzo libro*, cap. 37: *Sull'estetica della poesia*). Scrive tra l'altro Schopenhauer: «Ciò che dà ad ogni elemento tragico, in qualsiasi forma si presenti, il suo caratteristico slancio verso il sublime, 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» (ivi, p. 1305).

[145] R. Wagner, *Tristano e Isotta*, III atto, terza scena.

[146] In generale, sulle posizioni anti-aristoteliche della *Nascita della tragedia*, cfr. G. Ugolini, *Nietzsche. La tragedia senza la «Poetica»*, cit.

[147] *Poetica* 6, 1449 b 24-29.

[148] Cfr. Gorgia 82 B 11, 9 DK; Platone, *Fedro*, 286 c.

[149] D. Lanza, introduzione a *Aristotele. Poetica*, cit., p. 62.

[150] G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., pp. 327-347.

[151] J.W. Goethe, *Nachlese zur Aristoteles' Poetik*, in *Werke*, «Hamburger Ausgabe», Bd. XII, München 1978[8], pp. 342-345.

[152] J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, cit. Per la problematica cfr. anche *supra*, pp. 56 s.

[153] Bernays giudicò per altro le tesi della *Nascita della tragedia* come corrispondenti alle sue, «solo molto esagerate». Cfr. la lettera di Cosima Wagner a Nietzsche del 4.12.1872 e quella di Nietzsche a Rohde del 7.12.1872 (Ep II, 401).

[154] U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Filologia dell'avvenire!*, in *La polemica dell'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Firenze 1972, p. 213 e p. 239, nota 1.

[155] Cfr. per esempio *Beethoven*, cit., pp. 285 ss.

[156] *Poetica* 14, 1453 b 10-14.

[157] Ivi, 4, 1448 b 10-17.

[158] Il frammento eracliteo dice testualmente: «Il tempo è un fanciullo che giuoca spostando i dadi: il regno di un fanciullo». Trad. it. *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Giannantoni, Roma-Bari 1986^{3}, vol. I, p. 208.

Capitolo quarto. La fortuna dell'opera

Tra i libri di Nietzsche che hanno conosciuto nel corso del tempo una fortuna particolare, certo quello giovanile sulla tragedia greca occupa un posto rilevante. Nonostante i limiti che lo caratterizzano – limiti che lo stesso autore non mancò di sottolineare qualche anno dopo la pubblicazione nel *Tentativo di un'autocritica* – la *Nascita della tragedia* è stato considerato per decenni un testo simbolo del pensiero di Nietzsche. È stato letto, studiato, citato come a pochi altri libri è toccato in sorte. Alcune nozioni come 'dionisiaco', 'apollineo', 'socratico', benché precedenti Nietzsche, sono state desunte da lì per divenire d'uso largamente diffuso. Sebbene quel libro giovanile sia un testo difficile e per molti aspetti enigmatico, ricco com'è di simbolismi non facilmente decifrabili, tuttavia la sua straordinaria fortuna ha attraversato l'intero XX secolo influenzando la cultura e l'arte europea in molte sue manifestazioni. La storia della ricezione della *Nascita della tragedia* non riguarda infatti solo gli studi classici e filosofici, ma anche quelli di mitologia e di storia delle religioni antiche (Eliade e Kerényi, per esempio), e perfino la poesia (da Stefan George a Hugo von Hoffmannsthal). Quest'ultimo ambito di influsso ha a che fare probabilmente con l'idea che nella *Nascita della tragedia* l'autore ricorra sovente a un'intuizione di tipo poetico per fare luce su determinate verità originarie o metafisiche.

Per comprendere al meglio tale risonanza è bene articolare il discorso sulla fortuna dell'opera in quattro distinti ambiti: a) la ricezione tra i filologi classici a partire dalla nota disputa che si accese all'apparire dell'opera; b) la ricezione, per così dire, interna allo stesso Nietzsche, ovvero il modo in cui l'autore ripensò e rimeditò nel seguito il proprio libro giovanile; c) la ricezione più propriamente filosofica, ovvero l'approccio interpretativo e l'utilizzazione teorica da parte dei filosofi del XX secolo; d) l'influsso esercitato dalle concezioni nietzscheane del tragico e del dionisiaco sulla produzione artistico-letteraria.

1. *La polemica sull'arte tragica*

Quando *La nascita della tragedia* fu pubblicata Nietzsche aveva da poco compiuto 28 anni e da due ricopriva la cattedra di filologia classica all'Università di Basilea. In virtù dei suoi lavori filologici si era guadagnato una discreta fama di filologo solido e preparato, apprezzato e stimato dai colleghi dell'ateneo svizzero a partire da Jabob Burckhardt.

È difficile dire quali fossero le aspettative che egli riponeva in quel libro. Da una lato era convinto di avere scritto un'opera di filologia, o comunque destinata anche a un pubblico di filologi, dall'altro era consapevole dello scarto metodologico e anche stilistico che sussisteva tra *La nascita della tragedia* e la prassi corrente negli studi accademici. Ma era altresì certo di poter aprire una breccia nel mondo della filologia classica, inaugurandone per così dire un nuovo indirizzo e propiziandone un rinnovamento. Aspirava, in un certo senso, a diventare il capofila di una nuova generazione di filologi, e *La nascita della tragedia* era il manifesto programmatico di questa aspirazione[1].

1.1. La posizione di Ritschl

Friedrich Ritschl (1806-1876), allievo di Gottfried Hermann, era stato molti anni professore a Bonn per poi trasferirsi nel 1865 all'Università di Lipsia. Il suo nome è legato alle fondamentali edizioni di Plauto, agli studi sulle biblioteche alessandrine, su Varrone, sui grammatici greci, nonché alla raccolta di iscrizioni latine. Oltre che insigne studioso, fu anche e soprattutto un grande 'maestro', capace col suo istinto pedagogico di trasmettere agli allevi l'entusiasmo per la ricerca scientifica, lo spirito critico, nonché il senso dell'ascesi richiesta dal metodo filologico. Per Nietzsche era stato negli anni della formazione universitaria una figura di estrema importanza, una sorta di padre spirituale oltre che un maestro, la cui influenza fu pari soltanto a quella esercitata da Wagner[2].

Ritschl fu certamente uno dei primi ad avere tra le mani una copia della *Nascita della tragedia*. Nel suo diario, sotto la data 31 dicembre 1871, annotò la seguente frase «Libro di Nietzsche sulla nascita della tragedia (= stravaganza geniale)»[3]. Il giudizio suona molto meno benevolo di quello che appare dalla traduzione italiana corrente. Infatti, l'espressione tedesca originale «*geistreiche Schwiemelei*» ha un significato fortemente negativo, giacché il sostantivo *Schwiemelei*, che in senso proprio significa 'sbevazzata', è da associare a vocaboli come *Schwindel* ('vertigini'), *Rausch* ('ebbrezza', 'estasi'), *Taumel* ('delirio', 'deliquio'). Del resto Ritschl non mandò neppure un biglietto di ringraziamento, suscitando il rammarico di Nietzsche che alcune settimane dopo si rivolse al maestro sollecitandone una presa di posizione e invitandolo a parlare francamente[4].

In una lunga e meditata lettera espose pacatamente e con franchezza le proprie ragioni[5]. Spiegò all'allievo

che avrebbe preferito astenersi dall'esprimere una valutazione, dal momento che la *Nascita della tragedia* gli appariva come un'opera affatto lontana dal suo mondo e dal suo metodo di studio («Lei non può pretendere da un 'alessandrino', da uno 'scienziato' di condannare la *conoscenza* e di scorgere *solo* nell'arte la forza rigeneratrice, redentrice e liberatrice del mondo»).

L'epistola di Ritschl è estremamente importante perché testimonia la frattura oramai divenuta insanabile tra due universi e due modalità di intendere lo studio del mondo classico. Nietzsche prese atto dei duri giudizi del suo maestro con inevitabile dispiacere, ma se ne fece una ragione. E comunque Ritschl non fece mancare il suo pieno appoggio a Nietzsche e Rohde nella polemica contro il Wilamowitz[6], anche se poi col passare del tempo il distanziamento si fece sempre più marcato.

1.2. La recensione di Rohde

Il progetto di una recensione da parte dell'amico era stato sollecitato dallo stesso Nietzsche prima ancora che il libro fosse ultimato, e Rohde si rese immediatamente disponibile. I due erano molto amici fin dai tempi universitari di Lipsia, e Rohde (che nel frattempo aveva concluso gli studi a Kiel addottorandosi alla scuola di Otto Ribbeck) aveva seguito passo dopo passo per via epistolare la gestazione del libro. La sua disponibilità a scrivere una recensione non era banale testimonianza di amicizia, ma nasceva dalla sostanziale condivisione di ideali e prospettive.

I primi tentativi di pubblicare la recensione non andarono a buon fine. In un primo momento si pensò infatti al «Litterarisches Centralblatt», diretto dal germanista di Lipsia Friedrich Zarncke: una rivista di recensioni e segnalazioni bibliografiche della quale

sia Rohde sia lo stesso Nietzsche erano stati fino a quel momento attivi collaboratori. Ma Zarncke rifiutò la pubblicazione, e la recensione di Rohde trovò ospitalità nel numero 21 (26 maggio 1872) della «Norddeutsche Allgemeine Zeitung», un giornale di orientamento filo-wagneriano[7].

Andando in parte contro i desideri dello stesso Nietzsche, Rohde sceglie di presentare l'opera non tanto come uno studio storico-filologico, ma come un libro sul valore dell'arte scritto da un discepolo della filosofia di Schopenhauer e delle teorie musicali di Wagner, così da evitare un effetto di rifiuto immediato da parte degli studiosi del mondo antico. Dà quindi conto del libro come di una ricostruzione retrospettiva – cioè a partire dalle concezioni filosofiche di Schopenhauer e dal rinnovamento musicale prodotto da Wagner – di quella fase fondamentale dell'epoca antica in cui nacque la tragedia greca. Tale approccio andava ovviamente contro il metodo scientifico storicistico, ma poteva cogliere meglio di quello il nucleo essenziale della questione. Non si tratterebbe, dunque, di un libro scientifico nel senso comune del termine, ma di una «riflessione filosofica sull'arte», da inquadrare nel solco di una precisa tradizione filosofica. Inoltre *La Nascita della tragedia* mira – sempre secondo Rohde – a dimostrare come l'arte abbia delle potenzialità espressive profondissime, che non si possono costringere dentro schemi logico-razionali e che alle volte traspaiono sotto il travestimento del mito. La polemica sarebbe diretta contro la scuola hegeliana e il moderno ottimismo scientifico che tende a considerare l'arte solamente come piacevole passatempo.

Per capire il mondo dei miti e delle leggende non servono le leggi della logica. Né si tratta di proporre

interpretazioni allegoriche, giacché la fede dei Greci nei loro miti non aveva nulla di allegorico e di concettuale. Gli artisti dell'antica Grecia erano in grado di «comprendere in queste rivelazioni figurate la nascosta essenza del mondo e di poterla spiegare agli ascoltatori in modo più profondo e completo di quel che potesse qualsiasi riflessione concettuale»[8]. È l'arte, e precisamente «la possente arte della *musica tedesca*», l'arte delle opere drammatiche di Wagner, che può svolgere in tempi moderni la stessa funzione del mito per i Greci, svelare le più profonde rivelazioni e offrire un'efficace «comprensione artistica del mondo».

1.3. La stroncatura di Wilamowitz

Quando Nietzsche venne a sapere che a Berlino era stato pubblicato un pamphlet contro il suo libro sulla tragedia a cura di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, rimase più stupito che amareggiato. Originario di Markowitz, nella Posnania, e discendente di una famiglia di nobili proprietari terrieri, Wilamowitz era di quattro anni più giovane di Nietzsche e aveva frequentato come lui l'istituto di Pforta. Pur non essendo amici, tra i due c'era sempre stato un rapporto rispettoso e cordiale, tant'è vero che pochi mesi prima, nell'ottobre del 1871, Wilamowitz – che aveva da poco concluso il dottorato a Berlino e stava preparando l'abilitazione – aveva fatto visita a Nietzsche nella casa di Naumburg in occasione di una festicciola organizzata dalla madre in onore del figlio prima del suo rientro a Basilea per la ripresa delle lezioni[9].

La stroncatura di Wilamowitz, pubblicata a proprie spese, uscì il 30 maggio 1872 col titolo *Filologia dell'avvenire! Risposta alla «Nascita della tragedia» di Friedrich Nietzsche, professore ordinario di filologia classica all'Università di Basilea*[10]. Già titolo e

sottotitolo danno l'idea dell'asprezza dei toni. Il titolo allude ironicamente al concetto di *Zukunftsmusik* ('musica dell'avvenire'), coniato in senso spregiativo dagli avversari di Wagner dopo la pubblicazione della sua opera teorica *L'opera d'arte dell'avvenire* (1850), e poi entrato nell'uso comune. Il sottotitolo, con l'insistenza sul reciproco grado accademico, doveva suonare come una sfottitura ironica e un'allusione alla cattedra di Basilea ottenuta senza che Nietzsche ancora avesse conseguito il dottorato grazie al favore del suo maestro Ritschl (Wilamowitz ripeterà ancora nei suoi tardi *Ricordi* quest'accusa di «nepotismo» e «inaudito favoritismo»). In tutto il libello, stampato in una grafia arcaicizzante (sostantivi con l'iniziale minuscola) il nome di Nietzsche non viene mai formulato per esteso, ma è sempre citato come «il signor N.».

La stroncatura di Wilamowitz consiste nel dimostrare che la *Nascita della tragedia* è un «testo mistagogico», completamente al di fuori dell'orizzonte scientifico. Poiché Nietzsche occupava una cattedra universitaria di filologia classica, quell'opera doveva suonare a Wilamowitz come una provocazione verso l'intera corporazione dei filologi. Lo scopo che si era prefisso era di «lottare per la mia scienza che vedevo in pericolo», come dirà molti anni dopo nelle sue memorie autobiografiche. Ecco perché anche la 'forma' di *Filologia dell'avvenire* è appositamente contrapposta a quella della *Nascita della tragedia*, a partire dalle numerose citazioni in greco riportate senza traduzione in tedesco, così da dare all'opuscolo il taglio di una pubblicazione scientifica la cui lettura *pour cause* è riservata agli addetti ai lavori.

Colpiscono poi l'astio e l'arroganza del linguaggio che non lesina attacchi diretti e personali, come quando

allude ai cattivi risultati scolastici in matematica riportati da Nietzsche all'epoca di Pforta[11]. Più spesso l'indice è puntato contro l'incompetenza filologica e gli errori di lingua greca: lo accusa di non conoscere Omero, se non il *Certamen*, di non conoscere Euripide, né i tragici in generale. L'accusa di ignoranza è un vero e proprio *Leitmotiv*. In generale Wilamowitz non perde occasione per presentare Nietzsche come uno che agisce del tutto al di fuori dell'orizzonte scientifico e che fonda i suoi ragionamenti su mere intuizioni, quando non su visioni[12]. Gli contesta di avere tradito il metodo storico-filologico, specie in relazione allo studio delle fonti, il che lo porta a elaborare tesi assurde e indimostra-bili, come quella che Euripide sarebbe stato «ammaestrato» da Socrate e che insieme avrebbero «ucciso» la tragedia greca (tesi impossibile per ragioni di ordine cronologico), o a cadere in colossali fraintendimenti come quello relativo all'origine del coro satirico, o ancora a sovrapporre erroneamente la distinzione platonica tra armonia/ritmo/parola a quella moderna di musica/testo. Il pamphlet si chiude con un appello perché Nietzsche lasci la cattedra universitaria («Su una cosa insisto però: il signor N. mantenga la parola, brandisca il tirso, viaggi dall'India alla Grecia, ma scenda giù dalla cattedra sulla quale egli deve insegnare la scienza»)[13].

1.4. La lettera aperta di Wagner

La pubblicazione della *Nascita della tragedia* era stata accolta fin da subito con grande entusiasmo da parte dei coniugi Wagner e più in generale negli ambienti wagneriani. Per questo il compositore decise senza alcuna esitazione di scendere in campo con tutto il peso della sua autorità e prestigio per difendere l'amico dall'attacco del Wilamowitz. Lo fece con una 'lettera aperta' che uscì il 23 giugno

1872 nella «Norddeutsche Allgemeine Zeitung», lo stesso giornale che aveva pubblicato la recensione di Rohde[14]. Tuttavia l'intervento ebbe per certi aspetti un effetto controproducente: non solo non migliorò la valutazione dei filologi classici, ma anzi creò ulteriore irritazione, tanto più che Wagner esprimeva le sue opinioni dichiarandosi apertamente un non esperto. Fu comunque un gesto di amicizia e solidarietà che piacque molto a Nietzsche, il quale ancora sedici anni dopo in un passo di *Ecce homo* (che poi non fu inserito nell'ultima redazione) ricordava con emozione l'intervento di Wagner in sua difesa contro Wilamowitz[15].

Il punto di partenza della lettera aperta di Wagner è la perorazione con cui Wilamowitz, nella parte conclusiva del suo opuscolo, esorta a difendere lo studio filologico dell'antichità classica, considerato come «ascesi» e «abnegazione», ovvero quale strumento di educazione della gioventù tedesca anche in vista della formazione di un talento artistico. Ma la necessità di questa connessione tra studio della cultura classica e talento artistico pare a Wagner insostenibile, soprattutto perché gli attuali docenti liceali sono i meno adatti a trasmettere «lo spirito dell'antichità». Egli accenna ai ricordi della sua personale esperienza scolastica, l'entusiasmo iniziale per il greco e per la cultura classica, specialmente per la storia e la mitologia. Tuttavia nel seguito sono stati proprio i suoi insegnanti a far declinare, anzi a «estirpare» questa inclinazione. Nella cultura tedesca del tempo non si verifica affatto il legame postulato da Wilamowitz tra preparazione filologica ed espressione artistica. Il punto è che la filologia, per come viene concepita e insegnata nelle scuole e nelle università, non ha affatto quella forza pedagogica e formatrice immaginata da Wilamowitz, ma serve

soltanto allo scopo di giustificare e riprodurre se stessa[16]. L'eccesso di specializzazione ed erudizione dietro cui si rifugiano i filologi nasconde in realtà soltanto «una desolata miseria di tutta la scienza», miseria che è diventata «una sua proprietà specifica».

Nella seconda parte della lettera aperta Wagner passa a elogiare il tentativo compiuto da Nietzsche con *La nascita della tragedia* di rifondare il metodo e il senso della disciplina filologica. Egli sarebbe riuscito a dire «senza linguaggio erudito e senza orribili citazioni, che cosa gli iniziati scorgano sotto il velame delle loro ricerche, così incomprensibili per noi profani». È evidente che il musicista tende quasi ad appropriarsi del libro di Nietzsche anche al di là delle reali intenzioni dell'autore: quella che si prefigura per il giovane professore di Basilea è infatti – agli occhi di Wagner – una vera e propria missione spirituale, di vitale importanza e interesse per la nazione tedesca, una missione che del resto si inscrive a pieno titolo nel programma di riforma culturale avviata da Wagner stesso[17].

1.5. La replica di Rohde

Anche Rohde, non appena letta *Filologia dell'avvenire!* sentì il desiderio di impegnarsi in una replica, questa volta in termini storico-filologici, tanto più che attribuiva l'attacco a ragioni di invidia personale[18]. Il progetto di dare una punizione all'arrogante Wilamowitz era pienamente condiviso da Nietzsche, il quale per altro sospettava che dietro l'autore vi fossero altri più importanti studiosi[19]. Il piano di come scrivere la replica fu in gran parte realizzato in cooperazione, nel senso che Nietzsche stesso diede all'amico istruzioni precise indicandogli le fonti e le testimonianze antiche da citare[20].

L'opuscolo di Rohde uscì infine nella forma di una «Lettera aperta a Richard Wagner» per i

tipi dell'editore Fritzsch nell'ottobre del 1872 col titolo *Filologia deretana*[21]. Il titolo *Afterphilologie* fu escogitato da Franz Overbeck, il teologo amico e coinquilino di Nietzsche a Basilea[22], e va inteso come un *calembour* giocato sull'uso duplice del termine *after* usato comunemente come prefisso peggiorativo (per es. *Afterdichter*, 'poetastro'), ma che esisteva anche come sostantivo (*der After*) nel significato di 'deretano'. Il composto *Afterphilologie* risulta così un ironico e incisivo *pendant* rispetto a *Zukunftsphilologie* di Wilamowitz.

All'inizio Rohde riprende quanto aveva scritto nella precedente recensione e segnala i due punti di riferimento che costituiscono la cornice dell'opera, vale a dire la filosofia di Schopenhauer da un lato e gli sforzi di riforma in campo musicale condotti da Wagner dall'altro. Segue poi una consistente sezione di taglio strettamente filologico, nella quale confuta una serie di critiche e di obiezioni che erano state mosse da Wilamowitz usando il suo stesso linguaggio, vale a dire gli strumenti della tecnica filologica. Rohde mette in luce come dietro l'esibizione ostentata di erudizione, ci siano da parte di Wilamowitz grosse lacune nella conoscenza sia delle fonti antiche sia degli studi più recenti. Lo accusa in particolare di essere in malafede sul piano metodologico, giacché aveva citato passi della *Nascita della tragedia* in modo impreciso e spesso volutamente falsato per poi costruire su queste citazioni errate le sue controargomentazioni.

Sul piano della metodologia un punto essenziale riguarda la possibilità di adoperare categorie moderne per comprendere i testi antichi. Per Wilamowitz era assurdo che si utilizzassero concetti desunti dalla filosofia di Schopenhauer per la comprensione della tragedia attica, in quanto dal

suo punto di vista l'approccio scientifico e obiettivo obbliga a desumere i criteri dell'analisi dall'oggetto stesso che si studia e dal suo contesto storico. Ma tale assioma è respinto da Rohde come essenzialmente illusorio, cosi come illusoria è la presunzione dell'assoluta obiettività scientifica[23].

Un'altra frecciata sarcastica ha a che fare con la questione del socratismo: Nietzsche aveva parlato del tipo dell'«uomo socratico» da contrapporre al genio artistico creatore di miti, e Wilamowitz, nel respingere sdegnato questa concettualizzazione, aveva di fatto creduto di identificare se stesso in questo modello socratico-razionalistico. Ma Rohde avverte che in realtà né Wilamowitz né i suoi simili possono aspirare a stare sullo stesso piano dell'«uomo socratico», un prototipo di umanità che comunque racchiude in sé un'enorme potenza spirituale: tra Wilamowitz e l'«uomo socratico» corre la medesima affinità che ha «la scimmia con Eracle». Questo passaggio indica bene come la *vis* polemica di *Filologia deretana*, il sarcasmo e la violenza offensiva delle frecciate rivolte contro Wilamowitz – regolarmente apostrofato con disprezzo come «Dr. phil.» –, siano altrettanto forti quanto quelli che si leggono in *Filologia dell'avvenire!* nei confronti di Nietzsche. Il rivale viene tra l'altro apostrofato quale «critico sbruffone» e «principiante mal preparato», accusato di «acerba ignoranza», «arrogante incapacità», «indicibile rozzezza di idee» e così via.

Ma è in generale la concezione della filologia proposta da Wilamowitz che Rohde respinge in quanto inadeguata a cogliere i veri significati della cultura classica. Tale modo di analizzare i testi antichi non è neppure degno di essere chiamato filologia, è tutt'al più parodia della vera filologia. Richiamandosi a Wolf e a Schiller, ma anche a Creuzer

e Karl Ottfried Müller, Rohde contrappone un diverso modo di scienza filologica, capace di andare oltre gli specialismi e l'erudizione per tornare a essere uno strumento di formazione culturale completa garantendo a chi la pratica e la studia la possibilità di accedere ai più profondi valori spirituali dell'arte antica. Da questo punto di vista Nietzsche, con la *Nascita della tragedia,* si è confermato un «vero filologo».

Per quanto riguarda i contenuti, la replica di Rohde è sempre tagliente e precisa. Ribadisce, per esempio, la fondatezza del nesso tra sogno e creazione artistica citando una serie di esempi antichi; conferma la tesi che il mito della Titanomachia sia pre-omerico, richiamandosi a vari studi, tra cui quelli di Welcker; citando diverse fonti antiche ribadisce il primato della musica sia nella lirica arcaica sia nella tragedia, come la notizia che i cori del ditirambo antico fossero composti da satiri. Appoggia, infine, con piena convinzione, la possibilità di studiare la tragedia senza dover ricorrere alla *Poetica* di Aristotele, dal momento che quest'ultimo non dice nulla circa gli effetti che si producono sullo spettatore.

Nietzsche fu a dir poco entusiasta dell'apologia scritta dall'amico, anche se essa non conseguì affatto lo scopo della sua 'riabilitazione' tra le file dei filologi. Nei mesi immediatamente successivi avvertì infatti quanto mai il peso dell'isolamento e del silenzio dei più. Gli giunse alle orecchie, per esempio, il giudizio di Usener che giudicava il libro con queste parole: «sono vere e proprie assurdità, che non servono a nulla; uno che ha scritto queste cose è morto per la scienza»[24].

Rimane ancora da dire, a proposito di *Filologia deretana*, che le motivazioni psicologiche che spinsero Rohde a scriverlo erano ambivalenti. Certamente l'amicizia per Nietzsche era sincera, così

come la convinzione che l'attacco di Wilamowitz fosse arrogante, offensivo e in più punti infondato. Dall'altro lato, alcune lettere che Rohde scrisse al suo maestro Otto Ribbeck tra l'ottobre 1872 e il marzo 1873 sembrano far emergere un sentimento confuso, quasi che Rohde si rendesse conto di aver fatto un passo falso, di avere commesso un errore professionale che poteva avere conseguenze negative sulla sua carriera, ma senza mai dirsene pentito[25]. Il che comunque non avvenne, dato che dopo l'abilitazione Rohde ebbe la cattedra di ordinario in varie e prestigiose università quali Jena, Tubinga, Lipsia e Heidelberg.

1.6. Il secondo intervento di Wilamowitz

Verso la fine del febbraio 1873 uscì un nuovo pamphlet di Wilamowitz, presentato come continuazione del precedente, col titolo *Filologia dell'avvenire! Seconda Parte. Risposta al tentativo di salvataggio della «Nascita della tragedia» di Fr. Nietzsche*[26]. Sappiamo che fu scritto durante un soggiorno in Italia, a Roma, e che l'autore finanziò questa seconda pubblicazione con i proventi della precedente.

Dopo una breve ricostruzione della polemica, Wilamowitz se la prende con il tentativo di «salvataggio» filologico della *Nascita della tragedia* compiuto da Rohde in *Filologia deretana*. Le «isteriche invettive» contenute in quell'opuscolo rivelerebbero il «gran fiasco» subito dalle tesi nietzscheane negli ambienti filologici. Per difendere l'amico, Rohde avrebbe compiuto un vero e proprio «*sacrificium intellectus*» dettato dal rapporto di «reciproca idolatria» che vige all'interno del gruppo dei fedeli al credo wagneriano, più che da una vera convinzione. Nel merito dei contenuti, Wilamowitz controreplica su alcune questioni quali per esempio il nesso tra

sogno e artista epico e plastico (che per lui sarebbe un *topos* di pura finzione letteraria), o anche la periodizzazione suggerita nella *Nascita della tragedia* e fondata sul passaggio dal regno dei Titani al nuovo regno dominato dall'istinto apollineo. In tutti questi casi ribadisce l'infondatezza storica delle tesi avanzate da Nieztsche e difese da Rohde, come pure per quanto concerne l'influsso di Socrate su Euripide. A proposito della preminenza della musica sulla parola nella lirica greca arcaica, cerca poi di evidenziare la differenza di vedute che ci sarebbe tra i due «filologi del futuro». In conclusione, riafferma la non scientificità del libro di Nietzsche, giacché tra la filologia scientifica e quella praticata in quel libro «si spalanca una voragine che non si può colmare».

Sia Nietzsche sia Rohde concordarono che a quel punto non era il caso di procedere con una nuova contro-replica e chiusero lì la polemica. In conclusione è importante puntualizzare che la disputa sulla tragedia va considerata innanzi tutto una disputa sulla filologia, sui metodi e le finalità di quella disciplina che all'epoca era una delle scienze guida nel mondo accademico tedesco. Il contrasto delle posizioni faceva esplodere un conflitto latente tra differenti approcci che era già presente nella filologia classica tedesca ottocentesca.

2. *La tarda autocritica di Nietzsche*

2.1. «Tentativo di un'autocritica»

Negli scritti degli ultimi anni Ottanta, Nietzsche tornò spesso a riflettere sul suo libro giovanile sottoponendone contenuti e forma a un'autocritica spesso spietata. In linea di massima l'autore propone un'interpretazione retrospettiva che fa del libro una sorta di allegoria profetica del suo percorso

successivo: tutti i motivi fondamentali della sua filosofia matura sarebbero stati già lì preannunciati.

Il primo di questi testi è il *Tentativo di un'autocritica*, la nuova introduzione, articolata in sette brevi paragrafi, che fece premettere alla terza edizione dell'opera[27]. A quindici anni di distanza dalla pubblicazione l'autore si concede una riflessione disincantata e anche un approfondimento di talune tematiche.

Il Nietzsche maturo riconosce in particolare che al centro della *Nascita della tragedia* stava il problema del rapporto antagonistico tra scienza e arte. Si trattava cioè di dimostrare che l'arte costituisce una forma di conoscenza superiore e più profonda rispetto alla scienza, ovvero di «vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte con quella della vita». Il che significava far capire che la scienza, dispiegandosi concettualmente attraverso le sue procedure logiche, si illude di cogliere la verità dei fatti, mentre è soltanto con l'arte che si può giungere a una immediata visione del reale.

Tuttavia l'impresa non è riuscita a causa dell'immaturità dell'autore. Lo sguardo retrospettivo è molto severo:

> un libro impossibile [...] scritto male, pesante, tormentoso, pieno di immagini smaniose e confuse, sentimentale, qua e là sdolcinato sino al femmineo, disuguale nel ritmo, senza volontà di pulizia logica, molto convinto e perciò dispensato dal dimostrare, diffidente verso la stessa *convenienza* del dimostrare [...], un libro arrogante ed esaltato [...] (6).

Nietzsche riconosce implicitamente quella che era stata una delle critiche peggiori mossegli da Wilamowitz, e cioè il carattere mistagogico dell'esposizione:

Qui parla comunque [...] una voce *estranea*, il discepolo di un «Dio» ancora «sconosciuto» [...] qui parla [...] qualcosa come un'anima mistica e quasi di menade. [...] Avrebbe dovuto *cantare*, quest'«anima nuova» – e non parlare! Che peccato che io, ciò che allora avevo da dire, non abbia osato dirlo da poeta: forse lo avrei potuto! [...] parla qui uno «che sa». L'iniziato e il discepolo del suo dio (6s).

L'autocritica investe pure gli aspetti espressivi. Nietzsche rimprovera di non aver trovato allora i mezzi più idonei per comunicare le sue intuizioni: il linguaggio di tipo filosofico da lui utilizzato non poteva raggiungere lo scopo di trasmettere il significato autentico del tragico, che solo la musica e la poesia possono esprimere in modo conveniente. La sua prosa giovanile, modellata su quella delle opere teoriche di Wagner, e concepita come mimesi letteraria della musica del maestro, era del tutto inadeguata.

Un concetto molto importante del libro giovanile, la cui importanza viene qui sottolineata con vigore, è quello del 'pessimismo': è una categoria indispensabile per comprendere la tragedia greca e la cultura dei Greci in generale, almeno per la fase arcaica, prima che si affermino i valori dell'ottimismo, della razionalità, dell'utilitarismo e della democrazia. Il pessimismo non è dunque un sintomo di declino, ma anzi un fattore positivo e propulsivo, una «inclinazione intellettuale» che ha dato origine alla «follia dionisiaca» con tutti i benefici che ne sono conseguiti. È il pessimismo che determina nei Greci antichi la loro concezione dell'arte come un bisogno esistenziale, e non come una forma di superfluo intrattenimento quale è divenuta nella società contemporanea. La costruzione del dionisiaco sarebbe inoltre un'anticipazione della condanna della morale e

del cristianesimo sviluppata negli scritti filosofici successivi.

L'autocritica più forte riguarda, infine, la seconda parte del libro, cioè l'illusione di avere creduto in una rinascita dello spirito dionisiaco nella musica e nella cultura tedesche. Era soltanto una delle tante illusioni giovanili, giacché la musica tedesca non è riuscita a recidere i legami con la tradizione romantica. Qui Nietzsche, che ha consumato oramai da diverso tempo il distacco da Wagner, ammette la propria ingenuità verso i progetti di far rivivere nel *Musikdrama* la tragedia dei Greci.

2.2. «Al di là del bene e del male»

In un aforisma di *Al di là del bene e del male* Nietzsche celebra le qualità di Dioniso rammentando la propria meritoria scoperta di quel dio «problematico», «ambiguo e tentatore»[28]. A lui era toccato con la sua opera giovanile il privilegio di scoprire e far scoprire agli altri il fenomeno del dionisiaco.

In una prosa entusiastica e un tono sapienziale che richiamano lo *Zarathustra* (scritto proprio nel periodo tra il 1885 e 1886), Nietzsche si professa «l'ultimo discepolo e iniziato» di quel dio. Ma quello che nella *Nascita della tragedia* restava implicito sullo sfondo, viene qui esplicitato: la scoperta e la venerazione di Dioniso comportano anche la rivelazione di una filosofia che contiene «cose misteriose, nuove, prodigiose, inquietanti», e che andrebbe trasmessa «a mezza voce». E subito dopo svela in cosa consista questa filosofia dionisiaca: si tratta di rendere l'uomo «più forte, più malvagio e più profondo di quanto già sia»: questo è il cuore dell'insegnamento che Dioniso, il «dio-tentatore», aveva impartito al giovane autore della *Nascita della tragedia*.

2.3. «Crepuscolo degli idoli»

Nel capitolo del *Crepuscolo degli idoli* (pubblicato

nel novembre 1888) intitolato «Ciò che devo agli antichi»[29] si legge una breve digressione autobiografica articolata in cinque paragrafi sul proprio approccio con il mondo antico. Dal terzo paragrafo il discorso si concentra sulla scoperta del dionisiaco, una scoperta che, riletta nella prospettiva matura, fa apparire la *Nascita della tragedia* come il primo riuscito tentativo di compiere l'agognata «transvalutazione di tutti i valori».

Ma, per poter leggere in questa chiave l'opera giovanile, il maturo Nietzsche si impegna in una nuova definizione del dionisiaco, una definizione psicologico-antropologica, per la quale utilizza anche concetti da lui elaborati negli anni Ottanta. Il dionisiaco fu per i Greci il loro «istinto più forte», la loro «volontà di potenza»; un impulso talmente violento e annichilente che li costrinse a escogitare ogni rimedio per contenerlo. È una prospettiva molto diversa da quella giovanile in quanto il dionisiaco non è più visto in contrapposizione con l'apollineo, ma diviene una forza istintiva totalizzante e affermativa. La stessa immoralità dei Greci fu una indispensabile misura precauzionale, una reazione resasi necessaria per fronteggiare il dionisiaco. Sulla scia di questa prospettiva Nietzsche rilegge ancora una volta lo sviluppo della civiltà greca in due fasi successive: una grandiosa epoca arcaica, dominata dal senso aristocratico, dall'«istinto agonale», dal «valore della razza» e dalla «autorità della tradizione», cui seguì la decadenza simboleggiata da Socrate e dai suoi insegnamenti morali.

2.4. «Ecce homo»

Anche in *Ecce homo* si trova un breve capitolo nel quale Nietzsche ricostruisce la propria biografia filosofica e accenna anche al suo libro giovanile sulla tragedia[30]. L'attenzione si concentra sulla cattiva

ricezione che il libro ha avuto a causa degli influssi wagneriani e del sottotitolo fuorviante «dallo spirito della musica»[31]. Lo scritto sarebbe stato in un certo modo strumentalizzato da Wagner e dai suoi seguaci come un mezzo per la propria legittimazione culturale. Ma il vero significato della *Nascita della tragedia* non va ricercato nell'illusoria ipotesi di una rinascita della tragedia greca grazie a Wagner, quanto se mai nell'analisi dei caratteri profondi della civiltà greca e in particolare del suo pessimismo. E come già aveva fatto nel *Tentativo di un'autocritica*, anche qui Nietzsche rimarca la distanza da Schopenhauer, il quale avrebbe completamente frainteso il senso del tragico.

Tutta l'opera viene riletta come costruita attorno all'idea portante della contrapposizione tra il dionisiaco e il socratismo. Il primo inteso come «la radice una di tutta l'arte greca», e il secondo come lo «strumento della disgregazione greca». Ma il merito filosofico principale della *Nascita della tragedia* consisterebbe nell'aver scoperto, dietro il riflesso del socratismo, la morale stessa come sintomo di *décadence*.

Di fatto la *Nascita della tragedia* appare ora come un'anticipazione del suo pensiero filosofico maturo, un assaggio già progredito di quella decostruzione del sistema di valori tradizionale che Nietzsche ha perseguito in tutto il suo itinerario spirituale. La scoperta del dionisiaco, con cui i Greci hanno saputo fuoriuscire dal loro pessimismo, viene ora risemantizzato in termini assoluti come un generale «sì alla vita». In quanto scopritore del dionisiaco, Nietzsche si autodefinisce «il primo *filosofo tragico*», colui che ha saputo per la prima volta nella storia del pensiero trasporre l'elemento dionisiaco «in *pathos* filosofico», impresa che non era riuscita neppure ai

grandi filosofi del pensiero presocratico, neppure a Eraclito, verso il quale l'autore sente la più forte consonanza.

3. *La ricezione filologica*

I filologi classici avvertirono la *Nascita della tragedia* come ferita dolorosa per la corporazione. Troppi erano gli elementi che suonavano provocatori: il contesto fortemente polemico, l'evidente esagerazione di certe tesi, l'acceso entusiasmo per i progetti di riforma wagneriani, l'assenza di una cornice formale erudita. Era inevitabile che la *Nascita della tragedia* suscitasse scandalo: uno scandalo alquanto dannoso, per non dire letale, per la carriera dell'autore, ma anche uno scandalo «fruttuoso», come è stato riconosciuto in tempi recenti da un attento studioso del mondo antico quale Joachim Latacz, che ha cercato di tracciare un essenziale bilancio dell'influsso esercitato dal libro negli studi di antichistica dal 1872 fino ai tempi più recenti[32]. Se alla sua comparsa il libro venne compattamente respinto dai filologi, tuttavia nel corso dei decenni seguenti esso finì con l'esercitare un «enorme influsso ritardato», per usare l'espressione dello stesso Latacz.

In effetti, le conseguenze della stroncatura di Wilamowitz e della disputa che ne era seguita furono fatali per il professore di Basilea. Il fatto stesso poi che Wilamowitz sia divenuto il più importante degli antichisti della sua generazione e abbia esercitato fino ai primi decenni del XX secolo un ruolo di guida della filologia classica europea ha fatto sì che la sua «sentenza» abbia avuto un effetto di lunghissima durata. Sulla testa del Nietzsche filologo è caduta una sorta di *damnatio memoriae* estesasi pure agli scritti filologici non riguardanti la tragedia. In tal modo il giudizio radicalmente negativo sulla *Nascita della*

tragedia come opera non scientifica si è perpetuato per generazioni di studiosi, quasi sempre espresso negli stessi termini usati da Wilamowitz.

Soltanto a partire dagli anni Venti del secolo scorso si è superata la tabuizzazione di Nietzsche tra gli antichisti di professione. Forse il primo in assoluto a farlo pubblicamente fu Werner Jaeger, in una celebre conferenza del 1914[33], e sulla sua scia si mossero anche molti altri che trovarono in Nietzsche un punto di riferimento prezioso per ridefinire lo statuto della propria disciplina. È vero che la riabilitazione riguardò allora piuttosto il Nietzsche critico della cultura che non il filologo in senso stretto, ma di certo si aprì la strada per una valutazione più equilibrata anche della *Nascita della tragedia*, per la quale arrivarono pure degli apprezzamenti dal versante 'scientifico'. Uno studioso come Max Pohlenz, per esempio, decise di intitolare il capitolo introduttivo del suo libro *Tragedia greca*, pubblicato nel 1930, «La nascita della tragedia dallo spirito attico», scrivendo tra l'altro: «Nietzsche ci porta invece all'*essenza* della tragedia, quando sottolinea il tratto dionisiaco della grecità. Infatti, per la sua essenza e non a caso, la tragedia è legata al culto di Dioniso e all'estasi dionisiaca»[34]. Attestati positivi sul libro di Nietzsche sono stati espressi in tempi più recenti da Albin Lesky[35] e da vari altri studiosi, fino all'apprezzamento convinto nel citato saggio di Latacz. Ma a prescindere dai riconoscimenti espliciti, è fuor di dubbio che *La nascita della tragedia* ha avuto sugli studi della cultura greca antica un influsso molto maggiore di quanto si sia propensi a credere: un influsso sovente sotterraneo e non dichiarato, rimarchevole specie in quei campi di ricerca che hanno produttivamente contaminato la filologia classica con altre discipline

quali l'etnologia, l'antropologia o la storia della religione.

L'attenzione dedicata da Nietzsche al dionisismo e ai misteri, per esempio, ha certamente influenzato gli studi di Erwin Rohde sui cosiddetti aspetti 'oscuri' della religiosità greca. Il libro di Rohde intitolato *Psyche*, e pubblicato nel 1893, è rimasto fino a oggi un classico degli studi sulla religione antica[36]. In quell'opera ampio spazio è dedicato alla figura di Dioniso e al culto dionisiaco, con l'analisi dei riti orgiastici e l'individuazione delle affinità tra questi misteri e l'antico culto popolare delle anime; nella descrizione dell'estasi dionisiaca Rohde riprende molte delle suggestioni espresse da Nietzsche, di cui tuttavia non esplicita mai il nome. Tra l'altro, sempre a proposito di Dioniso e del dionisiaco, è importante ricordare che la scoperta di tavolette micenee recanti il nome di Dioniso ha dato ragione a Nietzsche per quanto riguarda l'assunto che il dionisiaco fosse un elemento costitutivo della cultura greca fin dai tempi arcaici e non un'aggiunta tarda proveniente dall'Asia, come credevano per esempio Wilamowitz e lo stesso Rohde[37].

I lavori sulla religione greca scritti nel XX secolo debitori verso Nietzsche e le sue convinzioni sono tanti. Jane Ellen Harrison, nel suo studio sulle origini sociali della religione greca intitolato *Themis* (1912), si rifà esplicitamente a Nietzsche quando parla dei culti dionisiaci come tipici della religione ctonia in contrasto con quella olimpica, e sottolinea che alla prima appartengono le categorie dell'«emozionale» e dell'«inconscio», mentre alla seconda quella della «riflessione»[38]. Certamente le idee di Nietzsche sono state feconde per la cosiddetta 'teoria ritualistica' professata soprattutto nell'ambito della Scuola Antropologica di Cambridge (Gilbert Murray, Jane

Ellen Harrison, William Ridgeway etc.), secondo la quale l'azione tragica trae origine dall'esperienza collettiva del divino e specificamente dalla situazione rituale del culto dionisiaco.

In Germania i lavori di Walter Friedrich Otto, a partire da *Dionysos* (1933)[39] possono ben essere ricondotti al filone di studi che prende le mosse dalle teorie nietzscheane sul dionisiaco. Già nel precedente *Götter Griechenlands* (1929) Otto aveva ripreso l'interpretazione che si legge nella *Nascita della tragedia* degli dei come proiezione dell'uomo e come simboli dell'essere e della natura. A lui si deve per altro anche la riproposizione del nesso Apollo/Dioniso come chiave della creazione artistica. Nel libro di Eric Robertson Dodds su *I Greci e l'irrazionale* (1951) troviamo contrapposti apollineo e dionisiaco come due forme opposte di esperienza religiosa con richiamo esplicito a Nietzsche[40]. Sempre a Nietzsche si deve ricondurre, infine, la cosiddetta 'scoperta dell'arcaico', divenuta un campo di ricerche molto intenso nel XX secolo, soprattutto per quanto riguarda la filosofia presocratica[41].

Per concludere sulla fortuna filologica della *Nascita della tragedia*, si può affermare che molte idee di Nietzsche hanno preso a circolare nella discussione scientifica e si sono anche affermate: per esempio l'importanza della musica, la considerazione della cornice religioso-cultuale degli spettacoli tragici, il ruolo del dolore, la funzione di Dioniso e del dionisismo, come la convinzione che sia possibile comprendere la tragedia dei Greci senza ricorrere per forza al quadro categoriale di Aristotele.

4. *La ricezione filosofica*

L'interpretazione retrospettiva che il Nietzsche degli anni Ottanta ha fornito della sua opera giovanile ha

finito inevitabilmente col dare una chiave di lettura che ha condizionato la ricezione della *Nascita della tragedia* in ambito filosofico. In linea di massima si è seguita l'indicazione di lettura dell'ultimo Nietzsche, individuando nel libro d'esordio l'anticipazione più o meno esplicita di molti concetti e idee tematizzati dall'autore solo più tardi, potenziandone per altro a dismisura il valore teorico e filosofico. Nonostante ciò si può dire che la sua ricezione sia stata piuttosto lenta. Un sintomo di questa tendenza è data dal mero dato cronologico che riguarda le traduzioni. Fino alla morte di Nietzsche (1900) non venne praticamente tradotta. La prima traduzione in Francia apparve nel 1901, in Gran Bretagna nel 1909 e in Italia nel 1907[42]. Per altro il fatto che nel libro sulla tragedia non siano presenti certi concetti come quelli di *Übermensch* e 'volontà di potenza' ha preservato l'opera dalle interpretazioni ideologiche che hanno visto in Nietzsche un precursore, quando non un ideologo, del nazismo[43].

Nei primi decenni del Novecento una delle letture più interessanti è quella di Ernst Bertram. Nel suo *Nietzsche. Per una mitologia*, all'interno di un'interpretazione globale del filosofo fortemente e consapevolmente agiografica ed entusiastica, la *Nascita della tragedia* trova spazio alla luce di una lettura 'mitizzante', cioè interpretata come una delle molte figure mascherate dello stesso Nietzsche[44]. Da qui deriva per altro la concezione di un Nietzsche 'mistico' che risolve il problema della verità nell'arte: un'immagine che ha goduto a lungo di grande fortuna.

Anche nell'ambito delle grandi interpretazioni filosofiche del pensiero nietzscheano che si affermano negli anni Trenta del secolo scorso la *Nascita della tragedia* riscontra un'adeguata presenza. Ciò vale

tuttavia solo in misura limitata per Karl Jaspers e Karl Löwith, mentre è un punto centrale per Martin Heidegger nell'ambito della sua nota lettura di Nietzsche quale culmine e rovesciamento della metafisica occidentale[45]. Secondo Heidegger l'arte costituisce per il giovane Nietzsche il terreno dove cercare e trovare la risposta al nichilismo, mentre il Nietzsche maturo giungerebbe poi a elaborare un sistema filosofico nel quale è possibile la rigenerazione delle forze dionisiache. Nel suo primo corso accademico dedicato a Nietzsche (intitolato *La volontà di potenza come arte*)[46] Heiddeger si sforza di dimostrare come la concezione estetica elaborata nella *Nascita della tragedia* vada ricondotta alla problematica classica hegeliana dello scopo dell'arte, ovvero all'assimilazione dell'arte alla metafisica. L'arte andrebbe identificata come la forma essenziale della volontà di potenza, e sarebbe proprio dall'arte – e non dal pensiero morale, religioso o filosofico – che parte il progetto nietzscheano di transvalutazione dei valori.

La *Nascita della tragedia* è piuttosto importante anche per la lettura di Georges Bataille, il quale apprezza in quell'opera l'esposizione di un'estetica fondata sul dionisiaco piuttosto che su categorie razionali. Nel momento in cui il soggetto si stacca dalle esperienze pragmatiche di spazio e tempo, e dunque svaniscono le categorie del pensare e dell'agire razionalmente, allora si apre il mondo del sacro in riferimento a esperienze decentrate, come quella del sacrificio religioso e della fusione erotica. Dall'opera di Nietzsche Bataille recupera la figura di Dioniso teorizzata come quella del «dio della trasgressione», e da lì matura l'idea di contrapporre la religione dionisiaca a quella cristiana. Nel culto dionisiaco si riscontrano infatti taluni aspetti (danza,

recita, ebbrezza, festa, sacrificio) che corrispondono pienamente ai caratteri propri del sacro e del divino, caratteri che la moderna razionalità occidentale ha lasciato eclissare[47].

La ricezione della *Nascita della tragedia* in campo filosofico può essere misurata anche nella ripresa delle categorie di apollineo e dionisiaco: la contrapposizione dei due concetti costituisce per esempio una costante del pensiero di Ernst Bloch, che li tematizza per rappresentare le tensioni della modernità, segnata dal contrasto tra spiritualità e modernità, e che finiscono con l'essere associati con Oriente (il dionisiaco) e Occidente (l'apollineo)[48].

La *Nascita della tragedia* rimane un'opera di rango filosofico elevato anche nel dopoguerra, per esempio negli anni Sessanta del secolo scorso, quando si registra (soprattutto in area francese) una nuova fase di studi nietzscheani che va sotto il nome di «Nietzsche-Renaissance». Ci limitiamo ad accennare brevemente a pochi casi esemplari in cui il libro è stato oggetto di un approfondimento particolare o ha suscitato suggestioni interessanti.

L'interpretazione di Gilles Deleuze, che vede nel pensiero di Nietzsche un tentativo di uscire dalla metafisica, identificata nella fattispecie con la dialettica (in quanto *summa* di tutti gli aspetti della tradizione occidentale), dà molta importanza alla *Nascita della tragedia*. La coppia apollineo/dionisiaco viene interpretata come la trasformazione in unità del processo della dialettica hegeliana, e l'essenza della tragedia in Nietzsche sarebbe l'affermazione multipla e pluralista dell'uno. In altri termini, secondo Deleuze il pensiero tragico nietzscheano si fonderebbe sul principio dionisiaco del 'dire sì alla vita', nel senso di una accettazione gioiosa del divenire esistenziale con tutte le sue

molteplici implicazioni e rifiutando qualsiasi tipo di mediazione. La figura di Dioniso è interpretata come potenza sacra distruttrice e donatrice, come dio dell'affermazione della vita senza riserve e senza limiti[49].

Jacques Derrida, muovendo dall'interpretazione heideggeriana, vede nel percorso filosofico di Nietzsche una prefigurazione del 'decostruzionismo'. In tale ambito la *Nascita della tragedia* assume una posizione di primaria importanza e diviene oggetto di una lettura attenta. In un saggio del 1963, Derrida discute del conflitto tra le figure di Apollo e Dioniso, e sostiene la tesi che il contrasto in realtà riguardi una differenza interna a Dioniso, che può essere interpretata come una differenza tra lo «slancio» e la «struttura». In opposizione alla differenza ontologica di Heidegger, Derrida teorizza un'altra differenza, che non avviene nella storia, ma è se mai essa stessa a fondare la storia. Dioniso diventa la metafora di tale differenza. Si tratterebbe di una struttura originaria, i cui significati devono essere elaborati dalla linguistica testuale e dalla psicoanalisi. La 'differenza' di cui soffre Dioniso sottintende un nuovo modo di pensare l'essere rispetto a Heidegger, caratterizzato non più dalla presenza o unità, ma dalla frattura o mancanza[50]. Il concetto derridiano di 'differenza' ha avviato una rilettura di tutta l'opera di Nietzsche come «decostruzione» del testo metafisico, e nelle ricerche di chi ha seguito questa prospettiva ermeneutica (come per esempio Philippe Lacoue-Labarthe, Bernard Pautrat, Sarah Kofman) la *Nascita della tragedia* ha mantenuto una posizione di assoluto rilievo.

Va registrata inoltre la presenza di un'interpretazione di taglio ideologico-politico nella quale il libro sulla tragedia – concepito in linea

di massima come *summa* della visione nietzscheana della grecità – ha una parte non secondaria. Il punto di partenza di tale interpretazione è stato senz'altro György Lukács, il quale ha inteso vedere già presenti nell'opera giovanile le basi della concezione politica reazionaria che sarebbe propria dell'autore (esaltazione della schiavitù come premessa indispensabile per il buon funzionamento della società e per il fiorire della cultura e dell'arte, ostilità nei confronti delle masse etc.)[51]. A Lukács si richiama per esempio Gert Mattenklott in un saggio nel quale presenta la teoria della tragedia elaborata da Nietzsche e la sua fondazione metafisica dell'arte come i cardini di un «progetto di rivoluzione culturale borghese»: si tratterebbe in pratica della necessità di salvare e rinnovare la tradizione della cultura borghese sempre più minacciata dalle spinte dei movimenti popolari e rivoluzionari del tardo Ottocento[52]. Sono i concetti che recentemente ha ripreso e approfondito Domenico Losurdo nei capitoli iniziali della sua ampia monografia su Nietzsche: anche in questo caso la *Nascita della tragedia* andrebbe necessariamente compresa sullo sfondo delle suggestioni storico-militari dell'epoca (Comune di Parigi e guerra franco-prussiana), e il recupero della grecità tragica sarebbe da intendere in primo luogo in funzione di antidoto rispetto alla minaccia di distruzione incombente sulla civiltà occidentale. Il libro rivelerebbe pertanto la precisa collocazione ideologica del giovane autore, definita dall'adesione al nazional-liberalismo, dall'antisocialismo e dall'antigiudaismo[53].

Per quanto riguarda l'Italia è doveroso ricordare almeno due nomi, quelli di Giorgio Colli e Gianni Vattimo. Il primo non solo è stato l'artefice – insieme a Mazzino Montinari – della nuova edizione critica

dei testi nietzscheani, ma è stato anche un acuto interprete del filosofo e non poche sono le pagine dedicate al libro sulla tragedia, inteso non tanto come un'analisi originale del fenomeno tragico, quanto come un'interpretazione complessiva della grecità alla luce di un proprio sistema filosofico[54]. La polarità Dioniso/Apollo, che Colli tende a superare alla luce del concetto greco di *manía*, costituisce il punto di partenza dell'incompiuto progetto della *Sapienza greca*, concepito come ricostruzione, attraverso i testi, delle prime esperienze conoscitive e delle prime riflessioni filosofiche attestate in Grecia[55]. Per Vattimo la *Nascita della tragedia* costituisce innanzi tutto una ricostruzione della preistoria della nostra civiltà in cui l'autore mette allo scoperto le radici remote del conflitto tra essere e apparire, un conflitto nel quale si trova coinvolto l'uomo moderno. Inoltre in quest'opera sono gettate le basi dell'"ontologia' nietzscheana (centrata sulla nozione di interpretazione), sviluppata negli scritti della maturità. La tematica della maschera-travestimento, così come l'antitesi dionisiaco/apollineo e l'idea della liberazione dal dionisiaco (nell'apollineo) e del dionisiaco sono elementi decisivi per gli sviluppi teorici successivi. In particolare, il dionisiaco liberato finisce col corrispondere a una pluralità di maschere; è al culmine del processo di liberazione del simbolico che si rivela l'essenza autentica della visione dionisiaca del mondo, e a quel punto l'arte appare come volontà di potenza intesa come pulsione creativa senza limiti[56].

Le tesi della *Nascita della tragedia* hanno esercitato un certo influsso anche nel campo della psicoanalisi, specialmente per quanto concerne la polarità apollineo/dionisiaco. Freud ha visto nel dionisiaco la liberazione dell'istinto insofferente di ogni limite.

E per la formulazione dei concetti di 'principio di piacere' (impulso a realizzare sempre e comunque il proprio piacere) e 'principio di realtà' (consapevolezza delle richieste provenienti dall'ambiente circostante) appare abbastanza evidente la suggestione nietzscheana: in fondo si può dire che per Freud, come per Nietzsche, alla base dell'uomo vi sono pulsioni irrazionali e vitalistiche (ovvero dionisiache), che però vengono ridimensionate dall'apollineo, cioè dalle regole imposte dalla razionalità[57].

Più approfondita appare, tuttavia, la ricezione delle categorie nietzscheane in Jung. Nel terzo capitolo dell'opera *Tipi psicologici* (1921) lo psicanalista svizzero rileva un'analogia tra le categorie di dionisiaco e apollineo e i propri concetti di 'estroversione' e 'introversione'[58]. Alla prima, fondata sul prevalere dell'istintualità e della sensorialità, corrisponderebbe il dionisiaco; alla seconda, fondata sull'intuizione e sulla contemplazione concettuale, corrisponderebbe invece l'apollineo. Ciò che Jung invece respinge con fermezza come illusoria utopia è l'idea di una conciliazione compensatoria tra le due opposte tendenze.

5. *La ricezione artistico-letteraria*

Per la sua fortuna nel campo artistico-letterario *La nascita della tragedia* costituisce un *unicum*: non si ricordano infatti altre opere di taglio filologico o filosofico che abbiano avuto un influsso di così grande portata su poeti, drammaturghi e scrittori di tutta Europa. Ciò ha naturalmente a che fare con i contenuti e la forma stessa del libro, tali per cui esso ha potuto essere inteso anche come una sorta di breviario di poetica, come esortazione a un modo nuovo e originale di intendere e praticare l'attività artistica[59].

Negli anni tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento l'influsso della *Nascita della tragedia* fu assai consistente, specialmente su autori dell'area germanofona che tentarono di applicare le concezioni nietzscheane alla propria poetica o che intesero attingere a tematiche della cultura antica per le loro creazioni. Rilke, George, Hauptmann, Hofmannsthal, per citare alcuni nomi tra i più importanti, restarono affascinati sia dalla visione anticlassicistica della cultura greca che sulla scia di Nietzsche si andava via via imponendo, sia dal progetto nietzscheano di far rivivere lo spirito della poesia greca arcaica resuscitando lo spirito dionisiaco. Per loro le teorie estetiche formulate nel libro valgono essenzialmente come stimolo produttivo per la creazione artistica. Ed è proprio l'ideale dionisiaco quello che prevalentemente informa la produzione degli autori che si ispirano a Nietzsche: il dionisiaco è inteso come una vera e propria condizione esistenziale, un concetto per comprendere ed esprimere l'essenza stessa dell'arte e della vita. Dioniso è recepito come simbolo dell''artista primigenio', come forza istintiva che ispira la creazione artistica, ovvero come magico e simbolico vettore che guida il poeta alla ricomposizione in unità di un mondo fatto a pezzi (come nel mito di Zagreo), spesso e volentieri con associazioni religiose di stampo cristiano o pagano, e dunque identificando il dio greco come una figura di vero e proprio redentore. Evidentemente in tale contesto si considera la *Nascita della tragedia* non solo come l'opera che annuncia la rinascita di Dioniso, ma anche come la risposta positiva al celebre detto, formulato in *La gaia scienza*, secondo cui «Dio è morto».

Tale costellazione di concetti e riflessioni produce un filone di poesia 'dionisiaca', che oltretutto poteva

avvalersi del prototipo dei *Ditirambi di Dioniso* dello stesso Nietzsche. Tra gli esempi più eclatanti sono le liriche di Stefan George nella raccolta *Der siebente Ring* (1907)[60], o anche la poesia di Rudolf Borchardt intitolata *Bacchische Epiphanie*, in cui si evoca in toni mistici l'apparizione del dio. Ma anche buona parte della produzione lirica di Rainer Maria Rilke fa riferimento a situazioni tragiche desunte dalla mitologia classica, con una visione dell'antico fortemente segnata da una concezione anticlassicistica di impronta nietzscheana. Rilke era del resto un discreto conoscitore del pensiero di Nietzsche e, negli appunti postumi pubblicati col titolo *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*, analizza e discute alcuni passaggi della *Nascita della tragedia*, specie in riferimento a questioni di ritmo e musica[61]. Più che il tema del dionisiaco come impeto vitalistico, Rilke pare attratto dalla conciliazione di apollineo e dionisiaco, soprattutto nelle liriche tarde (*Elegie duinesi*, *Sonetti a Orfeo*). Orfeo è figura al tempo stesso apollinea, in quanto cantore, e dionisiaca, in quanto sofferente: in un certo senso Orfeo incarna il concetto nietzscheano della giustificazione estetica del mondo.

Tra i poeti che hanno espresso il loro omaggio a Nietzsche senz'altro il massimo apologeta è stato Gottfried Benn, il quale recupera il concetto di 'metafisica di artisti', e dalla tesi della giustificazione del mondo sul piano esclusivamente estetico ricava un programma poetico che punta al rimontaggio della perduta unità di io e realtà. Un *Leitmotiv* dei suoi componimenti lirici è l'annuncio, variamente formulato, dell'avvento del dionisiaco, inteso come sentimento della vita pieno e totalizzante che si contrappone al mondo della razionalità e della tecnica. Anche quando l'accento si sposta dall'ebbrezza orgiastico-vitalistica al tema del

tramonto dell'uomo e della civiltà, resta centrale nelle liriche di Benn il richiamo a Nietzsche, con prevalenza ora però della dimensione apollinea, vista come forma caratteristica e imprescindibile dello spirito occidentale.

Nel campo drammaturgico si possono citare diversi esempi per i quali le suggestioni provenienti dall'opera di Nietzsche sembrano aver avuto un peso decisivo. I drammi d'argomento greco di Hugo von Hofmannsthal (*Elettra*, 1903; *Edipo e la Sfinge*, 1906) possono essere letti in un certo senso come il tentativo di far rivivere in epoca moderna l'antica arte tragica dei Greci (e la musica di Richard Strauss doveva riuscire in ciò che Wagner aveva fallito). L'attenzione dell'autore è rivolta costantemente verso gli aspetti impulsivi e irrazionali dell'agire. Nel rifacimento delle *Baccanti* euripidee, al quale lavorò a lungo tra il 1892 e il 1918, Hofmannsthal sviluppa poi al massimo grado l'idea di un'ebbrezza vitalistica che irrompe in una realtà razionale e ordinata innescando un positivo processo di rigenerazione. Su una linea molto simile si collocano drammaturghi quali Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind e Rudolf Pannwitz.

Gli echi della *Nascita della tragedia* affiorano pure nella narrativa novecentesca. La polarità apollineo/dionisiaco è una costante in molti romanzi e racconti di Thomas Mann. Si pensi, per esempio, a *Morte a Venezia* (1913), in cui la parabola esistenziale di Gustav von Aschenbach può essere letta come un movimento progressivo dall'apollineo al dionisiaco. Al principio Aschenbach è descritto come il tipico rappresentante dell'età socratico-apollinea, fiducioso nella razionalità e nell'armonia; nel corso della narrazione vari elementi (l'atmosfera decadente di Venezia, la fascinazione erotica per il giovane Tadzio,

il colera) lo trascinano in un vortice sempre più incontrollabile di sensualità e istintualità il cui esito non può che essere autodistruttivo, senza la possibilità di una sintesi superiore e salvifica tra le due istanze vitali. Non a caso prima della morte al protagonista appare in sogno il «dio straniero», Dioniso, che lo coinvolge in un'orgia selvaggia. Anche altri romanzi di Thomas Mann sono colmi di rimandi a Nietzsche e alle sue teorie. Nella *Montagna incantata* (1924) accade che il protagonista Hans Castorp, perdutosi nella neve, si addormenti e in seguito a un sogno dai forti contenuti simbolici approdi a una sapienza di tipo dionisiaco che nega la contrapposizione tra morte e vita, tra salute e malattia, tra ragione e natura, fino a riconoscere nella morte stessa un momento essenziale della vita. Nel *Doktor Faustus* (1947) il compositore Adrian Leverkühn è rappresentato come musicista dionisiaco, come figura nietzscheana per eccellenza, dietro il cui destino è riflesso il crollo storico della Germania attraverso il nazismo e la seconda guerra mondiale.

Un analogo schema di lettura può essere applicato anche al romanzo di Heinrich Mann *Il professor Unrat* (1905), dove il protagonista, professore di greco e tedesco al liceo, è un perfetto esemplare di erudito socratico cui tocca il destino di una 'dissoluzione dionisiaca', vale a dire il degrado personale fino alla perdita della professione e della dignità. In questo caso è la figura della canzonettista Rosa Fröhlich (per certi versi il *pendant* del Tadzio di *Morte a Venezia*) a segnare la svolta irreparabile.

Anche il capolavoro di Robert Musil, *L'uomo senza qualità* (1930-42), contiene ripetuti richiami diretti o indiretti a Nietzsche. Il protagonista Ulrich Anders è rappresentato per molti aspetti come un suo

seguace che discretamente cerca di metterne in pratica l'insegnamento, specialmente in riferimento a concetti quali 'volontà di potenza' ed 'eterno ritorno': in questo senso si può intendere la ricerca costante dell''uomo senza qualità' Ulrich di superare la percezione empirica della realtà cercando di creare possibili nuove realtà. Quanto alla *Nascita della tragedia* è possibile riscontrarne un'eco nella coppia di Clarisse e Walter: lei è una convinta nietzscheana, lui è un musicista di fede wagneriana senza più slancio creativo. Le pagine in cui Musil li descrive mentre suonano a quattro mani il pianoforte contengono numerose allusioni allo scritto di Nietzsche[62].

Anche al di fuori dell'area germanofona non sono mancati autori ispiratisi a Nietzsche e alla sua filosofia. Qui ci limitiamo a citare qualche nome senza alcuna pretesa di completezza o sistematicità: André Gide, Paul-Ambroise Valéry, André Malraux, Albert Camus, George Bernard Shaw, James Joyce, Eugene O' Neill. Tutti costoro, e certamente molti altri ancora, hanno avvertito l'influsso di Nietzsche, anche se in linea di massima le teorie estetiche della *Nascita della tragedia* hanno avuto una parte affatto secondaria, mentre gli aspetti del suo pensiero che hanno esercitato un fascino preponderante sono stati altri, e cioè il superomismo, l'anticristianesimo, l''eterno ritorno', la 'volontà di potenza'. Un esempio dei più significativi è quello di Gabriele D'Annunzio, per il quale la ricezione di Nietzsche è fondata essenzialmente sulla nozione di *Übermensch*, travisata e adattata nel senso di un estetismo aristocratico e decadente, al fine di caratterizzare un individuo eccezionale capace di sfuggire alle forme di vita borghesi e di emanciparsi da ideologie e valori considerati falsi e repressivi. A partire dalla seconda metà del XX secolo l'impatto produttivo delle

concezioni di Nietzsche in campo artistico-letterario si è comunque andata ovunque esaurendo[63].

[1] Cfr. la lettera a Ritschl del 30.1.1872 (Ep II, 267).

[2] Sul rapporto tra Ritschl e Nietzsche cfr. M. Montinari, *Che cosa ha detto Nietzsche*, a cura e con una nota di G. Campioni, Milano 1999², p. 53.

[3] KGB II 7.1, 620, che riproduce un estratto del diario di Ritschl.

[4] Lettera a Ritschl del 30.1.1872 (Ep II 267).

[5] Lettera del 14.2.1872 (KGB II 2, 541).

[6] Sulla polemica con Wilamowitz cfr. *infra*, pp. 152 ss. In una cartolina del 19.11.1872 Ritschl si congratula con Nietzsche e Rohde per avere impartito una bella lezione all'arroganza di Wilamowitz (KGB II 4, 132).

[7] Testo in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Firenze 1972, pp. 199-209.

[8] E. Rohde, *Recensione II*, in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., p. 208.

[9] Cfr. lettera di Nietzsche a Gersdorff del 3.6.1872 (Ep II, 310 s.) e quella a Rohde dell'8.6.1872 (Ep II, 312). L'aneddoto è rievocato dallo stesso Wilamowitz nella sua autobiografia (trad. it. *Filologia e memoria*, a cura di A. Pensa, con introduzione di M. Gigante, Napoli 1986, pp. 171 s.).

[10] Trad. it. in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 211-242. Titolo originale *Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches 'geburt der tragödie'*, Berlin 1872.

[11] *Filologia dell'avvenire!*, in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., p. 221.

[12] Ivi, p. 212.

[13] Ivi, p. 241.

[14] R. Wagner, *Lettera aperta a Friedrich Nietzsche, professore ordinario di filologia classica nell'Università di Basilea*, in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 243-249.

[15] Op VI 3, 603.

[16] R. Wagner, *Lettera aperta a Friedrich Nietzsche*, cit., p. 245.

[17] Ivi, p. 249.

[18] «Si sente ovunque la rabbia velenosa e l'invidia di questo straccione libellista e della sua cricca per il fatto che tu sei in cattedra», scrive in una lettera a Nietzsche del 5.6.1872 (KGB II 4, 11).

[19] «È chiaro che si sono serviti di lui, l'hanno spinto, aizzato – tutto sa di Berlino», scrive a Gersdorff l'8.6.1872 (Ep II, 312).

[20] Lettera a Rohde del 18.6.1872 (Ep II, 317 s.).

[21] Trad. it. in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 251-295.

[22] Cfr. lettera di Nietzsche a Rohde del 16.7.1872 (Ep II, 326 ss.).

[23] *Filologia deretana*, cit., p. 259.

[24] Lettera di Nietzsche a Rohde del 25.10.1872 (Ep II, 374).

[25] Le lettere di Rohde a Ribbeck su questo tema sono pubblicate in W.M. Calder III, *The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. New Documents and a Reappraisal*, «N-St» 12, 1983, pp. 214-254 (in particolare pp. 242-245).

[26] Trad. it. in AA.VV., *La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 297-319.

[27] *Nascita della tragedia*, 1-15. Cfr. anche il lungo frammento preparatorio intitolato *Sulla «Nascita della tragedia»*, Op VIII 1, 102-104. Il *Tentativo di un'autocritica* si inscrive nell'ambito delle prefazioni che Nietzsche redasse tra il 1886 e il 1887 per la nuova edizione di alcune sue opere (*Umano, troppo umano*, *Aurora*, *La gaia scienza*).

[28] Si tratta dell'aforisma 295, in Op VI 2, 203-205.

[29] Op VI 3, 154-161.

[30] Ivi, 318-324.

[31] L'espressione «dannoso influsso» si trova nel manoscritto prima dell'ultima correzione. Cfr. Op VI 3, 607, nota 78.

[32] J. Latacz, *Fruchtbares Ärgernis: Nietzsches Geburt der Tragödie und die Gräzistische Tragödienforschung*, in AA.VV., *Nietzsche und die Schweiz*, a cura di M. Hoffmann, Zürich 1994, pp. 30-45, rist. in Id., *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart-Leipzig 1994, pp. 469-498.

[33] Si tratta della conferenza intitolata *Filologia e storia*, e tenuta nel 1914 come prolusione inaugurale all'Università di Basilea.

[34] M. Pohlenz, *Die griechische Trogödie*, Göttingen 1954², I, p. 25.

[35] Cfr. A. Lesky, *Sul problema del tragico*, «Dioniso» XX, 1957, pp. 3-29 (qui p. 12).

[36] Trad. it. *Psyche. Culto dell'anima e fede nell'immortalità*, Bari 1970.

[37] Sul dionisismo nella Grecia arcaica e micenea cfr. W. Burkert, *I Greci*, trad. it. Milano 1984, vol. II, pp. 238 ss. Altri riferimenti in Bibliografia, pp. 187 s.

[38] Trad. it. *Themis. Uno studio sulle origini sociali della religione greca*, Napoli 1996.

[39] Trad. it. *Dioniso. Mito e culto*, Genova 1990. Otto sottolinea il ruolo del dionisismo nella religione greca e riprende la tesi che la tragedia greca sia stata una manifestazione da riportare originariamente ai culti dionisiaci. Sulla figura di Walter Friedrich Otto, la sua concezione di Dioniso e le affinità con Nietzsche cfr. H. Cancik, *Dioniso in Germania. Da Heinrich Heine a Walter F. Otto: una revisione di cent'anni*, Roma 1988, pp. 61-79.

[40] Trad. it. Firenze 1978, rist. Milano 2003, p. 113.

[41] Su questo cfr. G.W. Most, *Zur Archäologie der Archaik*, «Antike und Abendland» 35, 1989, pp. 1-23.

[42] F. Nietzsche, *Le origini della tragedia ovvero Ellenismo e pessimismo*, trad. it. di M. Corsi e A. Rinieri, Bari 1907. La traduzione fu recensita da Benedetto Croce in «La critica» IV, 1907, pp. 311-314.

[43] Tuttavia, non è mancato chi abbia inserito anche la *Nascita della tragedia* in questo tipo di lettura, come per esempio Fritz Giese, per il quale la contrapposizione apollineo/dionisiaco viene a corrispondere alla dicotomia maschile/ariano *vs.* femminile/semita: cfr. F. Giese, *Nietzsche. Die Erfüllung*, Tübingen 1934, pp. 32-41.

[44] Trad. it. Bologna 1988.

[45] M. Heidegger, *Nietzsche*, 2 voll., Pfullingen 1961, trad. it. Milano 2000^3 (il volume raccoglie vari studi e corsi su Nietzsche scritti e tenuti tra il 1936 e il 1946).

[46] Ivi, pp. 21-215.

[47] G. Bataille, *Nietzsche, il culmine e il possibile* (1944), trad. it. Milano 1970, rist. Milano 1994.

[48] E. Bloch, *Über das Problem Nietzsches* (1906), in K. Weigand (a cura di), *Bloch. Almanach*, Baden-Baden 1983, vol. III, p. 79. Ma anche in *Il principio speranza* (1954-1959), trad. it. Milano 1994, Bloch riprende l'opposizione di apollineo e dionisiaco comprendendoli tuttavia in un processo di reciproca conciliazione dialettica.

[49] G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* (1962), trad. it. Milano 1991 e *Nietzsche* (1965), trad. it. Milano 1997.

[50] J. Derrida, *Forza e significazione* (1963), in *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it. Torino 1971, pp. 3-38.

[51] Cfr. G. Lukács, *La distruzione della ragione* (1954), trad. it. di E. Arnaud, Torino 1959, pp. 308-402, soprattutto pp. 324-329.

[52] G. Mattenklott, *La Nascita della tragedia di Nietzsche come progetto di una rivalutazione culturale*, in AA.VV., *Il caso Nietzsche*, a cura di M. Freschi, Cremona 1973, pp. 53-66.

[53] D. Losurdo, *Il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Torino 2002, pp. 5-192.

[54] Cfr. G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980, pp. 25-29.

[55] G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980, pp. 25-29 e *Nascita della filosofia*, Milano 1975. Della *Sapienza greca* sono potuti uscire solo i primi tre volumi (Milano 1977-1980) e il progetto fu interrotto con la morte di Colli.

[56] G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano 1983² (1974), soprattutto pp. 17-68.

[57] Sulla ricezione di Nietzsche nella cultura viennese di fine Ottocento, e in particolare sul rapporto con Freud, cfr. A. Venturelli, *Nietzsche in Berggasse 19 e altri studi nietzscheani*, Urbino 1983, pp. 77-118.

[58] C.G. Jung, *Tipi psicologici*, trad. it. di C. Musatti e L. Aurigemma, Torino 1977, pp. 148-159.

[59] Per gli studi sull'influsso di Nietzsche rispetto alla produzione letteraria e artistica tedesca cfr. Bibliografia, p. 190.

[60] George, come è noto, creò attorno a sé un cenacolo di iniziati che vedevano in Nietzsche un punto di riferimento imprescindibile e che si proponevano un rinnovamento della cultura tedesca in senso elitario e conservatore.

[61] R.M. Rilke, *Werke*, Bd. IV, Frankfurt a.M. 1996, pp. 161-172.

[62] Sul rapporto tra Nietzsche e Musil cfr. S. Barbera e G. Campioni, *Passione della conoscenza e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche*, «Studi Tedeschi» 23, 1980, pp. 357-419.

[63] Per l'influsso di Nietzsche nelle letterature europee di lingua non tedesca cfr. B. Hillebrand, in *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di H. Ottmann, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 466 ss.

Bibliografia

Nella presente bibliografia ci si limita a fornire un elenco, organizzato per campi tematici, dei principali studi relativi alla *Nascita della tragedia* e, in particolare, per quanto riguarda le fasi di gestazione dell'opera, i suoi contenuti più rilevanti e la sua ricezione in campo filologico e filosofico. Si è cercato di presentare le informazioni bibliografiche il più possibile in forma argomentativa. Su Nietzsche in generale ci limitiamo a segnalare le seguenti opere di riferimento: G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 1985 (con successive ristampe); AA.VV., *Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero*, a cura di G. Penzo, Rusconi, Milano 1999; AA.VV., *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di H. Ottmann, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000; AA.VV., *Guida a Nietzsche*, a cura di M. Ferraris, Laterza, Roma-Bari 2004[2] (1999). Per la biografia rimane fondamentale l'opera di C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, 3 voll., Laterza, Roma-Bari 1980-1982.

Gli scritti filologici di Nietzsche

Gli scritti filologici di Nietzsche (quelli editi, quelli inediti e una scelta dei corsi universitari) sono stati raccolti e pubblicati insieme per la prima volta nei tre volumi della sezione terza (denominata «Philologica») della cosiddetta *Großoktavausgabe* (Bdd. XVII-XVIII-XIX, a cura di E. Holzer, O. Crusius e W. Nestle, Naumann-Kröner, Leipzig 1910-1913). Nella successiva *Musarionausgabe* (München 1920-1929) essi compaiono – senza modificazioni sostanziali – non più in una sezione a parte, bensì inseriti cronologicamente nei vari volumi dell'edizione. Tuttavia, i testi delle opere filologiche in queste due edizioni non sono sempre affidabili e spesso presentano omissioni e lacune.

Per questo è necessario fare riferimento alle due edizioni successive delle opere di Nietzsche. Nella *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (Beck, München 1933-1942) si trovano gli scritti filologici fino al 1869, e tra essi: le esercitazioni dell'epoca di Pforta sull'*Aiace* e sull'*Edipo re* (Bd. II, pp. 155-164 e 364-399), il saggio *De Theognide Megarensi* (Bd. III, pp. 21-64) e le conferenze tenute in seno alla Società Filologica di Lipsia (Bd. III, pp. 137-150; 212-226; 230-244; Bd. V, pp. 108-119). Nella *Kritische Gesamtausgabe* avviata da G. Colli e M. Montinari (De Gruyter, Berlin-New York 1967 ss.) viene ripubblicato tutto il *corpus* filologico; nel vol. II 1, a cura di F. Bornmann e M. Carpitella, si trovano i saggi filologici. Gli scritti dei primi anni di Basilea sono disponibili in italiano in Op III 2: si tratta delle due conferenze *Il dramma musicale greco* (pp. 5-24) e *Socrate e la tragedia* (pp. 27-45), e del saggio *La visione dionisiaca del mondo* (pp. 49-77). In italiano sono inoltre disponibili in Op II 1 i seguenti scritti: *Sulle fonti di Suida per la storia letteraria* (pp. 47-67); *Per la storia della silloge teognidea* (pp. 71-118); *I ΠΙΝΑΚΕΣ degli scritti aristotelici* (pp. 134-148); *La contesa degli aedi nell'Eubea* (pp. 166-181); *Il lamento di Danae* (pp. 342-356); *Sulle fonti di Diogene Laerzio* (pp. 359-459); *Omero e la filologia classica* (pp. 515-538); le recensioni filologiche (pp. 303 s., 460 s., 462 s., 467 s., 469 s., 471 s., 511 s.) e gli appunti su Democrito (pp. 185-190 e 215-219).

I corsi universitari di Basilea

Per quanto riguarda i corsi universitari, sono usciti nell'ambito della *Kritische Gesamtausgabe* i volumi della seconda sezione comprendenti gli appunti per le lezioni tenute dal semestre estivo 1869 al semestre invernale 1874/5. Tra i corsi più significativi si possono ricordare quello sui *Lirici greci* (Bd. II 2, pp. 105-182), sulle *Coefore* di Eschilo (Bd. II 2, pp. 1-104), l'introduzione al corso sull'*Edipo re* di Sofocle (Bd. II 3, pp. 3-57), sui dialoghi di Platone (Bd. II 4, pp. 5-147), sui filosofi preplatonici (Bd. II 4, pp. 209-362), sulla retorica antica

(Bd. II 4, pp. 363 ss.) e sulla religione greca (Bd. II 5, pp. 355-520). La traduzione nella corrispondente edizione Adelphi è in preparazione. Alcuni di questi corsi sono tuttavia già apparsi in traduzione italiana: *Plato amicus sed. Introduzione ai dialoghi platonici*, a cura di P. Di Giovanni, Bollati Boringhieri, Torino 1991; *Filosofi preplatonici*, a cura di P. Di Giovanni, Laterza, Roma-Bari 1994; *Sulla storia della tragedia greca. Introduzione al corso universitario sull'«Edipo re» di Sofocle*, a cura di G. Ugolini, Cronopio, Napoli 2000[2] (1994). In traduzione francese sono disponibili: *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, a cura di O. Berrichon-Seyden, Eclat, Combas 1991; *Les service divin des Grecs. Antiquités du cult religieux des Grecs*, a cura di E. Cattin, Herne, Paris 1992; *Introduction aux leçon sur l'Oedipe-Roi de Sophocle - Introduction aux l'étude de la philologie classique*, a cura di F. Dastur e M. Haar, Encre Marine, La Versanne 1994; *Les philosophes préplatoniciens*, a cura di P. D'Iorio e F. Fronterotta, Eclat, Combas 1994. In inglese: *On Rhetoric and Language*, a cura di S.L. Gilman, C. Blair, D.J. Parent, Oxford University Press, New York-Oxford 1989.

Sull'attività di Nietzsche quale professore universitario cfr. E. Holzer, *Vorlesungen von Friedrich Nietzsche*, «Süddeutsche Monatshefte» 4, 1907, pp. 94-118; J. Stroux, *Nietzsches Professur in Basel*, Frommann, Jena 1925, pp. 94-101; M.R. Meister, *Nietzsches Lehrtätigkeit in Basel 1869-1879*, «Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften» 7, 1948, pp. 103-121; C.P. Janz, *Friedrich Nietzsches Lehrtätigkeit in Basel 1869-1879*, «N-St» 3, 1974, pp. 192-203; G. Ugolini, *Nietzsche professore di filologia. Osservazioni sui corsi di Basilea*, in AA.VV., *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante*, a cura di S. Cerasuolo, Arte Tipografica, Napoli 2004, vol. I, pp. 297-311.

Edizioni, traduzioni italiane e commenti della «Nascita della tragedia»

La prima edizione della *Nascita della tragedia dallo spirito*

della musica uscì nel gennaio del 1872 per i tipi dell'editore Ernst Wilhelm Fritzsch di Lipsia. A distanza di due anni Nietzsche licenziò una seconda edizione con lievi correzioni del testo, che fu stampata dallo stesso Fritzsch, ma non venne messa in vendita a causa del fallimento della casa editrice. Il libro uscì solo nel 1878 per conto di un altro editore, Ernst Schmeitzner di Chemnitz, che aveva rilevato il magazzino di Fritzsch. Molto importante è la terza edizione dell'opera, pubblicata di nuovo presso Fritzsch nel 1886, senza variazioni del testo, con una modifica del frontespizio e soprattutto con un nuovo titolo (*Nascita della tragedia ovvero grecità e pessimismo*) e con premesso il *Tentativo di un'autocritica*, a sostituzione della *Premessa a Richard Wagner*.

Tra le versioni in lingua italiana si segnalano quella di S. Giametta (Op III 1, pp. 3-163, Adelphi, Milano 1972), di E. Ruta, rivista da P. Chiarini (*La nascita della tragedia*, a cura di P. Chiarini, Laterza, Roma-Bari 1984), di A. Romagnoli (in *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Sansoni, Firenze 1972) e di U. Fadini nel volume (corredato con note di commento e schede di lettura) F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vitiello e E. Fagiuoli, Bruno Mondadori, Milano 1996, rist. 2003.

Un eccellente commento sistematico, relativamente ai primi dodici capitoli dell'opera, è quello di B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1-12)*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1992. Il volume di M.S. Silk e J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, presenta un inquadramento tematico dell'opera molto utile per la ricchezza di informazioni che contiene. Si veda inoltre W. Ries, *La «Nascita della tragedia» di Friedrich Nietzsche. Guida e commento*, trad. it. Garzanti, Milano 2001. Tra le edizioni con note di commento si ricordano: F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen*, a cura di M. Landfester, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1994; F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, a cura di

P. Pütz, Goldman, München 1999; F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, a cura di P. Lacoue-Labarthe e M. de Launay, (Nietzsche, *Oeuvres*, I) Gallimard, Paris 2000.

Nietzsche filologo classico e studioso del mondo greco

La condanna decretata dal Wilamowitz contro l'autore della *Nascita della tragedia* per avere tradito il metodo scientifico è rimasta radicata nella filologia classica, al punto che, non solo il libro sulla tragedia, ma anche gli scritti filologici più tecnici di Nietzsche sono stati a lungo pressoché ignorati. Una certa riconsiderazione del Nietzsche filologo è iniziata con i lavori di E. Howald, *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie*, Perthes, Gotha 1920, e K. Schlechta, *Der junge Nietzsche und das klassische Altertum*, Kupferberg, Mainz 1948. Solo in tempi più recenti si è andata affermando una linea di tendenza nuova, mirante a considerare con maggiore obiettività quegli scritti e prescindendo dai giudizi preconcetti di Wilamowitz.

Gli studi nietzscheani sul *Certamen Homeri et Hesiodi* sono stati rivalutati da E. Vogt, *Nietzsche und der Wettkampf Homers*, «Antike und Abendland» 11, 1962, pp. 103-113. Le ricerche su Diogene Laerzio hanno trovato una valutazione equilibrata nelle analisi di M. Gigante, *Gli studi di Nietzsche su Diogene Laerzio*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti» 59, 1984, pp. 67-78, ripreso in Id., *Classico e mediazione. Contributi alla storia della filologia antica*, NIS, Roma 1989, pp. 41 ss.; J. Barnes, *Nietzsche and Diogenes Laertius*, «N-St» 15, 1986, pp. 16-40. Anche gli scritti di metrica e ritmica (pubblicati postumi) si sono rilevati ricchi di spunti interessanti, come ha messo in luce F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, «N-St» 18, 1989, pp. 472-489.

Altri contributi hanno mostrato come le opere filologiche di Nietzsche, a partire dalla *Nascita della tragedia* hanno aperto nuove prospettive e influenzato gli studi successivi: H. Lloyd-Jones, *Nietzsche and the Study of the Ancient World*, in AA.VV., *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, a cura di J.C. O'Flaherty, T.F. Sellner, R.M. Helm,

University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, pp. 165-189; V. Pöschl, *Nietzsche und die klassische Philologie*, in AA.VV., *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*, a cura di H. Flashar, H. Gründer, K. Horstmann, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979, pp. 141-155; G. Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, trad. it. a cura di S. Giametta e M. Montinari, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXIV.

Una lettura della *Nascita della tragedia* quale opera da comprendere nel solco degli studi di filologia classica è stata proposta da J. Latacz, *Fruchtbares Ärgernis: Nietzsches Geburt der Tragödie und die Gräzistische Tragödienforschung*, in AA.VV., *Nietzsche und die Schweiz*, a cura di M. Hoffmann, Zürich 1994, pp. 30-45, rist. in Id., *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart-Leipzig 1994, pp. 469-498. Cfr. su questa linea anche G. Ugolini, *'Philologus inter philologos'. Friedrich Nietzsche, die Klassische Philologie und die griechische Tragödie*, «Philologus» 147, 2003, pp. 316-342.

L'importanza della filologia per Nietzsche, anche in riferimento agli sviluppi filosofici successivi, è sottolineata tra gli altri da F. Vercellone, *La filologia, il tragico, lo spazio letterario. Per una rilettura del giovane Nietzsche*, «Rivista di estetica» 11, 1982, pp. 40-63; M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989, pp. 7-34; G.A. Sabatini, *Il giovane Nietzsche*, ESI, Napoli 1984, pp. 75 ss.; V. Vitiello, *Filologia e nichilismo. Rileggendo «La nascita della tragedia» di Friedrich Nietzsche*, in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vitiello e E. Fagiuoli, cit., pp. 239-274.

Per una introduzione generale sull'attività filologica di Nietzsche rinvio a G. Ugolini, *Filologia*, in AA.VV., *Guida a Nietzsche*, cit., pp. 79-107. Una panoramica degli scritti filologici, con sintesi dei rispettivi contenuti, si trova in G. Ugolini, *Philologica*, in AA.VV., *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 157-168. Uno studio approfondito è quello di L. Cataldi Madonna, *Il razionalismo di Nietzsche.*

Filologia e teoria della conoscenza negli scritti giovanili, ESI, Napoli 1983. Sul metodo di lavoro cfr. J.I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000. Per un bilancio complessivo della tendenza rivalutativa del Nietzsche filologo rimando a M. Gigante, *Friedrich Nietzsche nella storia della filologia classica*, in Id., *Classico e mediazione*, cit., pp. 27 ss. Un importante tentativo di sintesi, infine, è quello di H. Cancik, *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Metzler, Struttgart-Weimar 2000^2 (1995), che ripercorre l'immagine dell'antichità via via costruita da Nietzsche nelle sue opere.

Per un'analisi di *Noi filologi*, la progettata *Inattuale* rimasta allo stadio di abbozzi, cfr. H. Cancik, *'Philologie als Beruf'. Zu Formengeschichte, Thema und Tradition der unvollendeten vierten Unzeitgemäßen Friedrich Nietzsches*, in AA.VV., *'Centauren-Geburt'. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, a cura di T. Borsche, F. Gerratana, A. Venturelli, Berlin-New York 1994, pp. 81-96. Per i contenuti polemici presenti in questo testo nei confronti del modello di filologia di ascendenza wolfiana-boeckhiana cfr. E. Romano, *«Chiudere i conti»: Nietzsche, l'antichità, la critica della modernità*, in AA.VV., *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della prima giornata di studi (Sestri Levante, 26 marzo 2004), a cura di E. Narducci, S. Audano, L. Fezzi, Edizioni ETS, Pisa 2005, pp. 19-40.

Nietzsche e Basilea

Sull'ambiente di Basilea, in particolare riguardo al contesto universitario ai tempi di Nietzsche cfr. C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, cit., vol. I, pp. 251 ss. Cfr. inoltre A. Bollinger, F. Trenkle, *Nietzsche in Basel*, Schwabe, Basel 2000. Sui rapporti tra Nietzsche e Burckhardt cfr. Ch. Andler, *Nietzsche und Jakob Burckhardt*, Rhein, Basel-Strassburg 1926; A. von Martin, *Nietzsche und Burckhardt*, Reinhardt, München 1941.

La genesi della «Nascita della tragedia»

Per la questione alquanto complessa della composizione della *Nascita della tragedia* rispetto agli scritti preparatori di Nietzsche rinvio alla nota di G. Colli e M. Montinari, *Sulla composizione della «Nascita della tragedia» e delle «Considerazioni inattuali, I-III»*, pubblicata in Op III 1, pp. 499-505. Una ricostruzione più analitica della questione in M.S. Silk, J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, cit., pp. 31-61, e in B. von Reibnitz, *Ein Kommentar*, cit., pp. 48-53. Cfr. inoltre H. Wagenvoort, *Die Entstehung von Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, «Mnemosyne» ser. IV, 12, 1959, pp. 1-23; G. Ugolini, *Filologia*, in AA.VV., *Guida a Nietzsche*, cit., pp. 90-97; A. Venturelli, *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*, De Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 17-48.

La polemica sull'arte tragica

I testi relativi alla cosiddetta 'polemica sull'arte tragica' sono stati raccolti in un volume unico da K. Gründer (*Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Olms, Hildesheim 1969) e sono disponibili in italiano nel volume *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, cit.

Per un inquadramento complessivo della polemica rinvio all'introduzione di F. Serpa a *La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 26 ss., e ai seguenti lavori: C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, cit., vol. I, pp. 429 ss.; M.S. Silk, J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, cit., pp. 90 ss. Si veda inoltre: D. Lanza, *Il suddito e la scienza*, «Belfagor» 29, 1974, pp. 1-32; W.M. Calder III, *The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. New Documents and a Reappraisal*, «N-St» 12, 1983, pp. 214-254; J. Mansfeld, *The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. Another New Document and Some further Comments*, «N-St» 15, 1986, pp. 41-58; AA.VV., *Querelle autour de «La naissance de la tragédie»*, a cura di H. Poitevin, M. Marcuzzi, Vrin, Paris 1995 (con traduzione francese dei testi di Wilamowitz, Rohde e Wagner, e il saggio introduttivo *Une philologe excentrique* di M. Cohen-Halimi).

Studi particolari sulla «Nascita della tragedia»

La bibliografia sulla *Nascita della tragedia* è vastissima. Prescindendo dagli studi complessivi su Nietzsche che si occupano anche dell'opera giovanile, si citano qui solamente alcuni importanti contributi dedicati a temi specifici: D. Jähnig, *Nietzsches Kunstbegriff (erläutert an der «Geburt der Tragödie»)*, in AA.VV., *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, a cura di H. Koopmann e J.A. Schmoll gen. Eisenwert, Klostermann, Frankfurt a.M. 1972, Bd. II, pp. 29-68; G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano 1980, pp. 25-29; A. Del Caro, *Dionysian Aesthetics. The Role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of Friedrich Nietzsche*, Lang, Frankfurt a.M. 1981; V. Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, «N-St» 13, 1984, pp. 374-393; M. Fleischer, *Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der «Geburt der Tragödie»*, «N-St» 17, 1988, pp. 74-90; E. Heftrich, *Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie?*, «N-St» 18, 1989, pp. 103-126; J.I. Porter, *The Invention of Dionysus. An Essay on «The Birth of Tragedy»*, Stanford University Press, Stanford 2000.

L'influsso di Wagner

F.R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963; D. Fischer-Dieskau, *Wagner und Nietzsche: der Mystagoge und sein Abtrünnige*, Deutscher Verlag, Stuttgart 1974; G. Campioni, S. Barbera, *L'illusione e la musica. Note su Wagner e il giovane Nietzsche*, in AA.VV., *Nietzsche. Verità-interpretazione*, Atti del convegno di Rapallo (1981), a cura di A. Monti, Tilgher, Genova 1983, pp. 33-72; K.D. Bruse, *Die griechische Tragödie als «Gesamtkunstwerk» - Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche*, «N-St» 12, 1984, pp. 156-176; K. Kropfinger, *Il concetto musicale di Wagner e lo 'spirito della musica' di Nietzsche*, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich*

Nietzsche, «Quaderni di Musica/Realtà», Unicopli, Milano 1984, pp. 45-59; D. Borchmeyer, *Richard Wagner und Nietzsche*, in *Richard Wagner-Handbuch*, a cura di U. Müller e P. Wapnewski, Kröner, Stuttgart 1986, pp. 114-136; D. Bremer, *Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie*, in AA.VV., *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di D. Borchmeyer, DTV, München 1987, pp. 41-63; AA.VV., *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, a cura di D. Borchmeyer e J. Salaquarda, 2 voll., Insel, Frankfurt a.M. 1994. In generale, sulla concezione della musica di Nietzsche: P. Heckman, *The Role of Music in Nietzsche's «Bird of Tragedy»*, «The British Journal of Aestetics» 30, 1990, pp. 351-369; R. Fietz, *Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche*, in AA.VV., *'Centauren-Geburt'*, cit., pp. 144-166; A. Arbo, *Musica*, in AA.VV., *Guida a Nietzsche*, cit., pp. 109-144.

L'influsso di Schopenhauer

L'importanza della filosofia di Schopenhauer per il giovane Nietzsche studioso della tragedia greca è approfondita da R. Dowerg, *Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie» in ihren Beziehungen zur Philosophie Schopenhauers*, Seele, Leipzig 1902; H. Toepfer, *Deutung und Wertung der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche*, Risse, Dresden 1933. Cfr. inoltre, in particolare sul rapporto tra uno primigenio e volontà: F. Decher, *Nietzsches Metaphysik in der «Geburt der Tragödie» im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers*, «N-St» 14, 1985, pp. 110-125.

Altri studi sul tema: J. Figl, *Nietzsches Begegnung mit Schopenhauers Hauptwerk. Unter Heranziehung eines frühen unveröffentlichen Exzerpts*, in AA.VV., *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, a cura di W. Schirmacher, Passagen, Wien 1991, pp. 89-100; S. Barbera, *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit*, in AA.VV., *'Centauren-Geburt'*, cit., pp. 217-223.

Nietzsche e la tradizione della «Poetica» aristotelica

Le tesi formulate nella *Nascita della tragedia* si pongono in contrapposizione esplicita con la *Poetica* di Aristotele e la secolare tradizione ermeneutica che da quel testo prende le mosse. Per questa problematica rimando a G. Ugolini, *Nietzsche. La tragedia senza la «Poetica»*, in AA.VV., *La «Poetica» di Aristotele e la sua storia*, Atti della giornata internazionale di studio in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), a cura di D. Lanza, ETS, Pisa 2002, pp. 9-29.

Dionisiaco e apollineo

Che le categorie di *apollineo* e *dionisiaco* fossero presenti negli studi di antichistica ben prima che Nietzsche scrivesse la *Nascita della tragedia* è un fatto ormai da tempo assodato. Diversi contributi hanno cercato di ricostruire la storia di questi concetti fino a Nietzsche: tra i più importanti vanno ricordati: M. Vogel, *Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialem Irrtums*, Bosse, Regensburg 1966; D. Pesce, *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo*, Morano, Napoli 1966; M.L. Baeumer, *Nietzsche and the Tradition of the Dionysian*, in AA.VV., *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, cit., pp. 165-189; M.S. Silk, J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, cit., pp. 209-216; B. Lypp, *Dionysisch-apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz. Nietzsches 'Physiologie' der Kunst als Version 'dionysischen' Philosophierens*, «N-St» 13, 1984, pp. 356-374; B.A. Kruse, *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987; S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, in AA.VV., *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, a cura di G. Campioni e A. Venturelli, Guida, Napoli 1992, pp. 45-70. Sui concetti di dionisiaco e apollineo, soprattutto per la loro fortuna dopo Nietzsche, cfr. C. Isler-Kerényi, *Mitologie del moderno: «apollineo» e «dionisiaco»*, in AA.VV., *I Greci*, a cura di S. Settis, vol. 3 (*I Greci oltre la Grecia*), Einaudi, Torino

2001, pp. 1397-1417, e la voce *Apollinisch-Dionysisch*, in *Ästetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a cura di K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, vol. I, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 246-271 (a cura di B. von Reibnitz, M. Cohen-Halimi *et al.*).

Il ruolo del dio Dioniso e del dionisiaco nella tragedia greca costituisce un problema aperto che faceva discutere nell'antichità e che continua a far discutere gli studiosi. Tra i lavori più interessanti su questo aspetto si segnalano: Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, Princeton 1982; A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence. The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «Harvard Studies in Classical Philology» 88, 1984, pp. 205-240; A.F.H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Narr, Tübingen 1991 (con rassegna di tutti gli spunti in qualche modo riferibili a Dioniso e al suo culto nelle tragedie e nei frammenti dei tragici rimastici); J.P. Vernant, *Il dio della finzione tragica*, in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, trad. it. Einaudi, Torino 1991, pp. 3-10; M. Massenzio, *Dioniso e il teatro di Atene*, NIS, Roma 1995.

In particolare su Nietzsche lettore delle *Baccanti* euripidee: G. Bonelli, *Nietzsche e le «Baccanti» di Euripide*, «L'Antiquité classique» 60, 1991, pp. 62-88.

Nietzsche e il mito

Sull'importanza del mito in Nietzsche a proposito della *Nascita della tragedia* e delle altre opere cfr. P. Pütz, *Der Mythos bei Nietzsche*, in AA.VV., *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, a cura di H. Koopmann, Frankfurt a.M. 1979, pp. 251-262; J. Salaquarda, *Mythos bei Nietzsche*, in AA.VV., *Philosophie und Mythos*, a cura di H. Poser, De Gruyter, Berlin-New York 1979, pp. 174-198. In particolare sul mito di Edipo: G. Ugolini, *Friedrich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wilamowitz*, «Quaderni di storia» 34, 1991, pp. 41-61.

La questione delle origini

La bibliografia sull'origine del tragico è sterminata; si riportano alcuni titoli degli studi più significativi: C. Del Grande, *ΤΡΑΓΟΙΔΙΑ. Essenza e genesi della tragedia*, Ricciardi, Napoli 1952; A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, seconda edizione rivista da T.B.L. Webster, Clarendon Press, Oxford 1962[2]; H. Patzer, *Die Anfänge der Tragödie*, Steiner, Wiesbaden 1962; G.F. Else, *The Origin and Early Greek Form of Greek Tragedy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1965; A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1972[3], pp. 17-48, trad. it. *La poesia tragica dei Greci*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 21-68; A. Privitera, *Origini della tragedia e ruolo del ditirambo*, «Studi italiani di filologia classica» 84, 1991, pp. 184-195.

Socrate e la 'morte della tragedia'

Un importante tema sviluppato da Nietzsche nella seconda parte del suo libro è quello della «morte» della tragedia avvenuta per causa di Euripide e del razionalismo socratico. Per questo argomento si possono vedere: W. Kaufmann, *Nietzsche and the Death of Tragedy. A Critique*, in AA.VV., *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, cit., pp. 234-254; A. Henrichs, *The Last of the Detractors. Friedrich Nietzsches Condemnation of Euripides*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 27, 1986, pp. 369-397; E. Behler, *A.W. Schlegel and the Nineteenth-Century Damnatio of Euripides*, «Greek, Roman and Bizantine Studies» 27, 1986, pp. 335-368; G.W. Most, *Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas*, «Poetica» 25, 1993, pp. 155-175.

In particolare sull'immagine di Socrate nella *Nascita della tragedia* cfr. W. Kaufmann, *Nietzsches Admiration for Socrates*, in Id., *Nietzsche Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Dover, New York 1956, pp. 334-352, trad. it. *Nietzsche. Filosofo, psicologo, anticristo*, Sansoni, Firenze

1974, pp. 409-429; W.J. Dannhauser, *Nietzsche's View of Socrates*, Cornell University Press, Ithaca-London 1974.

In generale sulle interpretazioni ottocentesche della figura di Socrate cfr. lo studio di K. Gründer, *Sokrates im 19. Jahrhundert*, in AA.VV., *Verbum et Signum. Festschrift Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag*, a cura di H. Fromm, W. Harms, U. Ruberg, Fink, München 1975, Bd. I, pp. 539-554. Sulla figura di Socrate nella filosofia occidentale, dall'antichità al XX secolo, cfr. i saggi raccolti nel volume AA.VV., *Socrate in Occidente*, a cura di E. Lojacono, Le Monnier, Firenze 2004. Particolarmente importanti per Nietzsche sono i seguenti due saggi compresi in tale miscellanea: K. Pestalozzi, *L'agone di Nietzsche con Socrate*, pp. 200-219, e G. Campioni, *Il Socrate «monstrum» di Friedrich Nietzsche*, pp. 220-257.

Le testimonianze antiche su Socrate sono disponibili in italiano in G. Giannantoni, *Socrate. Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai Padri cristiani*, Laterza, Roma-Bari 1986[2]. Tra le monografie dedicate a Socrate si segnalano: A. Banfi, *Socrate*, Mondadori, Milano 1984; W.K.C. Guthrie, *Socrate*, trad. it. il Mulino, Bologna 1986; F. Adorno, *Introduzione a Socrate*, Laterza, Roma-Bari 1970.

La ricezione della «Nascita della tragedia»

In generale sulla ricezione del pensiero di Nietzsche: M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989. Per la ricezione nell'ambito degli studi di antichistica, cfr. il già citato J. Latacz, *Fruchtbares Ärgernis: Nietzsches Geburt der Tragödie und die Gräzistische Tragödienforschung*, cit.

Per la documentazione sull'influsso di Nietzsche rispetto alla produzione letteraria e artistica tedesca cfr. AA.VV., *Nietzsche und die deutsche Literatur. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, 2 voll., a cura di B. Hillebrand, DTV, Tübingen 1978, e T. Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, DTV, Tübingen-Basel 1993. Una panoramica sintetica è ricostruita da B. Hillebrand, *Literatur und Dichtung*, in AA.VV., *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit.,

pp. 444-478. Più specificamente dedicato all'influsso della *Nascita della tragedia* è il saggio di K. Pestalozzi, *'Aus des Dionysos, der Venus Sippe'. Reflexe von Nietzsches «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, «German Studies», Bd. VI, a cura di E.M. Batley, London 1998, pp. 223-250. Infine, sul tema specifico del dionisismo di impronta nietzscheana e le sue riprese letterarie, cfr. V. Riedel, *Nietzsche und das Bild einer 'dionysischen Antike' in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, «Nietzscheforschung, Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft», Akademie Verlag, Berlin, Bd. 8, 2001, pp. 63-87.