

Adelphi eBook

Friedrich Nietzsche

LA NASCITA
DELLA TRAGEDIA



ADELPHI

Friedrich Nietzsche

La nascita della tragedia

*Nota introduttiva di Giorgio Colli
Versione di Sossio Giametta*



Adelphi eBook

TITOLO ORIGINALE:

Die Geburt der Tragödie

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

(DALLE «OPERE DI FRIEDRICH
NIETZSCHE», VOL. III, TOMO I
EDIZIONE ITALIANA DIRETTA
DA GIORGIO COLLI E MAZZINO MONTINARI)

Prima edizione digitale 2017

© 1972 E 1977 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-7782-4

NOTA INTRODUTTIVA

Tra i libri pubblicati da Nietzsche - se escludiamo gli scritti filologici - questo è l'unico dedicato ai Greci. È qui che lui accende il suo focherello, con frasi ottocentesche, talora timide e paludate, talora troppo scoperte, giovanilmente vibranti, e il fuoco languisce per un secolo. Ma ancora non è spento, e all'orizzonte si levano presagi, segni di un incendio vicino, che può divampare. Cinque, sei secoli fa un nuovo modo di guardare il passato trasfigurò il presente. Questo potrà essere l'incendio - e i presagi sono certi mutamenti, quasi impercettibili, nei gusti di coloro che studiano per professione l'antichità, uomini dai gusti immutabili. Così i filologi cominciano soltanto ora ad accorgersi che un secolo fa è stata scritta la Nascita della tragedia.

Nessun altro libro di Nietzsche ha alle spalle una preparazione così lunga e faticosa. Per dieci anni il giovane studioso vive tra i suoi libri, e dalle sue parole non si annuncia nessuna minaccia per la scienza. Accetta la tradizione della filologia, ammonisce i suoi amici a reprimere la fantasia, a rispettare il metodo, a controllare le ipotesi. Poi viene questo libro, dove tutto è contraddetto, dove nessuno allora riconobbe l'autore. Dall'università tedesca esce la rottura della sua stessa visione del mondo, d'improvviso, senza che nessuno potesse aspettarselo, da uno che aveva studiato a Pforta, a Bonn, a Lipsia.

Tutto ciò oggi non salta all'occhio, perché l'autore di questo libro ne scrisse poi altri che suscitarono incendi più appariscenti, attizzati dai problemi del presente. Ma lui già aveva rotto l'argine, e oggi si attende la grande onda di piena, che si getti attraverso quello e dilaghi.

Nel Nietzsche maturo lo stile precorre i contenuti, li annunzia squillante prima ancora che si manifestino; qui nella Nascita della tragedia lo stile smorza contenuti troppo dirompenti, quasi li diluisce, li attenua nel fragore del loro disvelamento. E così sono rimasti imbozzolati, e già mena scandalo il loro pallido, modesto affiorare. Perché tutti capirono almeno che la scienza ufficiale era in pericolo, che quelli erano modi illeciti, contro il galateo, di trattare l'antichità. L'antichità doveva restare appunto qualcosa di antiquato, di inoffensivo, eventualmente edificante o illustrativo o retorico o dissezionato. Come si poteva permettere che diventasse qualcosa di ingombrante, di vivente, che non si può 'storicizzare', cioè sterilizzare?

Ma la Nascita della tragedia parla anche a chi non si interessa per nulla dell'antichità. Qui vengono indicati degli strumenti di liberazione, in un'epoca incatenata da ogni parte, e in cui non manca il presentimento istintivo che le cosiddette liberazioni dalle catene non sono altro che nuove catene. E questi strumenti non sono proiezioni di miraggi futuri, sono l'ebbrezza e il sogno, compagni mandati all'uomo dalla natura, dalla primavera e dalla notte. Tale è il bisbiglio di questo libro, che si insinua sommesso negli spiriti più intorpiditi e accasciati, e dà un brivido agli speranzosi. - Allora c'è una salvezza, allora il mondo che ci circonda, con il suo cielo plumbeo e le sue ore digrignanti, è soltanto un incubo, e la vita vera è il sogno, è l'ebbrezza!

A dare una tale speranza Nietzsche non perviene più, in seguito. Anche il Così parlò Zarathustra è proiettato nell'avvenire, non mostra un'esperienza presente, che si possa toccare, e il suo godimento non è per tutti. Qui un ragazzo percepisce dove conduce la strada, e poi se ne dimenticherà. Ma il ragazzo quasi ha paura di aver visto troppo, e maschera il messaggio con due specie di rimorsi: i vincoli che ancora gli impone la corporazione erudita e le sollecitudini per un presente che ancora lo soggioga, per Wagner e per la Germania. Perciò l'opera rimase velata.

Né maschera né traviamiento antiquario, per contro, è l'allusione agli dèi greci. Qui piuttosto è dove si rivela la lentezza del fuoco di questo libro. L'ebbrezza di Dionisio e il sogno di Apollo. Lo sguardo divinatorio di Nietzsche si manifesta in questa duplice, magica scelta. Per la liberazione la natura umana ha due strumenti, il mito greco ha due dèi. L'accoppiamento di questi dèi fa scoccare il lampo di un'intuizione, che scuote una fantasia appena mediocre, e ora comincia a far riflettere anche gli eruditi. In realtà quegli dèi non dispongono soltanto del sogno e dell'ebbrezza, come strumenti di liberazione. Prima d'ogni altra cosa, e in comune, possiedono l'uomo con la follia.

I giovani oggi hanno la possibilità di partire dalla Nascita della tragedia, di apprendere con animo verginale. Molti ostacoli che si frapponivano a un accostamento non prevenuto sono stati sgombrati. Anche la maggiore disponibilità all'emozione è un elemento favorevole. E molto conta che questo possa essere un punto di partenza. Persino la natura composita di quest'opera non è ormai di grande impedimento. Ciò che è contingente, caduco, ottocentesco viene già eliminato - senza che occorra infiacchirsi con un addestramento critico - per lo spontaneo disinteresse di fronte a problemi estranei. Ma più forte è l'impatto della novità, è lo strappo dell'amo che ci risucchia fuori del quotidiano.

Noi siamo circondati dallo spettacolo, tutto oggi è spettacolo, non soltanto il teatro, il cinema, la televisione. Oggi anche gli uomini d'azione guardano, più che non agiscano. Perciò si rimane atterriti, quando viene qualcuno a rivelare che cosa fu la tragedia greca. D'un tratto ci si accorge che quello non era soltanto un vedere, che quello spettacolo era l'essenza del mondo, contagiate, soverchiante gli oggetti che crediamo reali.

Nietzsche ci ha svelato che quanto lo spettatore ateniese vede laggiù - ben nitido e corposo sotto il sole greco - non è altro che uno spettacolo per il coro, una visione che

appare al coro. Quindi chi agisce - l'attore sulla scena - non esiste, è soltanto uno spettacolo in assoluto, e quanto al coro, che agisce e contempla assieme, è spettacolo per lo spettatore. Costui guarda un'azione che è già spettacolo per chi agisce, non è spettatore direttamente, ma soltanto - per magia di Apollo - vede qualcuno che contempla uno spettacolo e glielo racconta, glielo fa vedere. E così l'azione è sogno, e spettacolo è già l'evento iniziale che si allarga dalla scena all'orchestra e alla cavea, contagiando nell'illusione totale chi si è aggiunto per ultimo dall'esterno, lo spettatore sulla cavea.

Il distaccarsi dalla vita è talmente iniziale da confondersi con la vita stessa. Quindi la sensazione moderna «questo è soltanto uno spettacolo» è l'inverso dell'emozione della tragedia greca - di quella che Nietzsche ci ha fatto penetrare - che faceva dire «questa è soltanto la realtà quotidiana». L'uomo di oggi va a teatro per rilassarsi, per scaricarsi dal peso di tutti i giorni, perché ha bisogno di qualcosa che sia 'soltanto' spettacolo, perché viene dal di fuori e sa che cos'è reale. Lo spettatore della tragedia greca veniva e 'conosceva' qualcosa di più sulla natura della vita, perché veniva contagiato dall'interno, investito da una contemplazione - cioè da una conoscenza - che già esisteva prima di lui, che saliva dall'orchestra e suscitava la sua contemplazione, si confondeva con essa.

E se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita insomma? Tale è la domanda posta dalla Nascita della tragedia.

GIORGIO COLLI

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA
OVVERO
GRECITÀ E PESSIMISMO

TENTATIVO DI AUTOCRITICA

1

Qualunque cosa possa esserci stata alla base di questo problematico libro, deve essere stata una questione di prim'ordine, piena di fascino, e inoltre una questione profondamente personale: ne è testimonianza il tempo in cui esso nacque, *nonostante* il quale esso nacque, il tempo emozionante della guerra franco-tedesca del 1870-71. Mentre i tuoni della battaglia di Wörth trascorrevano sull'Europa, l'almanaccatore e amante di enigmi, a cui toccò in sorte la paternità di questo libro, se ne stava da qualche parte in un angolo delle Alpi, sprofondato nei pensieri e negli enigmi, per conseguenza molto preoccupato e insieme libero da preoccupazioni, e metteva in iscritto i suoi pensieri sui *Greci*, - nocciolo del libro stravagante, difficilmente accessibile, a cui è dedicata questa tardiva prefazione (o epilogo). Alcune settimane dopo, anch'egli si trovava sotto le mura di Metz, senza essersi ancora sbarazzato dei punti interrogativi che aveva apposti alla pretesa «serenità» dei Greci e dell'arte greca; finché da ultimo, in quel mese di massima tensione in cui a Versailles si discuteva la pace, riacquistò anch'egli la pace con se stesso e, guardando lentamente di una malattia portata a casa dal campo, fissò in sé definitivamente la «nascita della tragedia dallo spirito della *musica*». - Dalla musica? Musica e tragedia? Greci e musica tragica? Greci e l'opera d'arte del pessimismo? La specie di uomini finora meglio riuscita, più bella, più invidiata, più seduttrice verso la vita, i Greci - come? proprio essi ebbero *bisogno* della tragedia? Ancor più, dell'arte? - A che scopo, l'arte greca?...

Si indovina in che punto era con ciò posto il grande interrogativo circa il valore dell'esistenza. Il pessimismo è *necessariamente* un segno di declino, di decadenza, di fallimento, di istinti stanchi e indeboliti? - come lo fu per gli Indiani, come, secondo ogni apparenza, lo è per noi, uomini «moderni» ed europei? C'è un pessimismo della forza? Un'inclinazione intellettuale per ciò che nell'esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza di un benessere, di una salute straripante, di una *pienezza* dell'esistenza? C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza? Una sperimentante prodezza dello sguardo più acuto, che *anela* al terribile, come al nemico, al degno nemico su cui può provare la sua forza? da cui vuole apprendere che cosa sia «la paura»?¹ Che cosa significa, proprio presso i Greci dell'epoca migliore, più forte, più valorosa, il mito *tragico*? E l'enorme fenomeno del dionisiaco? Che cosa significa la tragedia, nata da esso? - E d'altra parte, ciò per cui la tragedia morì, il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo *teoretico* - ebbene, non potrebbe essere proprio questo socratismo un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente? E la «serenità greca» della grecità posteriore non potrebbe essere solo un tramonto? La volontà epicurea *contro* il pessimismo, solo la cautela di un sofferente? E la scienza stessa, la nostra scienza - già, che cosa significa mai, considerata come sintomo di vita, ogni scienza? A che scopo la scienza? peggio ancora, *da che* deriva - ogni scienza? Come? Forse la scientificità è solo una paura e una scappatoia di fronte al pessimismo? Una sottile legittima difesa contro - la *verità*? E, per parlare in termini morali, qualcosa come viltà e falsità? O per parlare in termini immorali, un'astuzia? O Socrate, Socrate, fu forse questo il *tuo* segreto? O misterioso ironico, fu forse questa la tua - ironia? -

Ciò che allora mi venne fatto di afferrare, qualcosa di terribile e di pericoloso, un problema con le corna, non proprio necessariamente un toro, ma in ogni caso un problema *nuovo*: ecco, oggi direi che si trattava dello stesso *problema della scienza* - la scienza concepita per la prima volta come problematica, da mettere in questione. Ma il libro in cui si sfogarono allora il mio ardore e la mia diffidenza giovanili - che libro *impossibile* doveva risultare da un compito così contrario alla giovinezza! Costruito su mere esperienze interiori precoci e troppo verdi, che giacevano tutte proprio alla soglia del comunicabile, collocato sul terreno dell'*arte* - giacché il problema della scienza non può essere riconosciuto sul terreno della scienza -, un libro forse per artisti con un'aggiunta di capacità analitiche e retrospettive (ossia per una specie eccezionale di artisti, che si devono cercare e che nemmeno si vorrebbero cercare...), pieno di innovazioni psicologiche e di segreti da artisti, con sullo sfondo una metafisica da artisti, un'opera giovanile piena di coraggio giovanile e melanconia giovanile, indipendente, caparbia e autonoma anche là dove sembra inchinarsi a un'autorità e a una particolare venerazione, insomma un'opera giovanile anche in ogni senso negativo del termine, gravata da ogni difetto della giovinezza, nonostante il suo problema da vecchi, gravata soprattutto dalla prolissità della giovinezza, dal suo *Sturm und Drang*; d'altra parte, tenuto conto del successo che ebbe (soprattutto presso il grande artista cui si rivolgeva come in un dialogo, presso Richard Wagner), un libro *provato*, voglio dire un libro che in ogni caso ha soddisfatto «i migliori del suo tempo». Già in considerazione di ciò esso dovrebbe essere trattato con un certo riguardo e una certa discrezione; tuttavia non voglio del tutto nascondere quanto esso mi appaia oggi spiacevole, quanto estraneo mi si presenti oggi, dopo sedici

generazioni

anni, - ai miei occhi divenuti più vecchi, cento volte più viziati, ma nient'affatto più freddi; i miei occhi del resto non sono divenuti più estranei a quello stesso compito cui osò accostarsi per la prima volta quel libro temerario - cioè *a vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita...*

3

Diciamolo ancora una volta, oggi è per me un libro impossibile, - voglio dire scritto male, pesante, tormentoso, pieno di immagini smaniose e confuse, sentimentale, qua e là sdolcinato sino al femminile, disuguale nel ritmo, senza volontà di pulizia logica, molto convinto e perciò dispensato dal dimostrare, diffidente verso la stessa *convenienza* del dimostrare, come libro per iniziati, come «musica» per coloro che sono stati battezzati nella musica, che sono legati fin dal principio a rare esperienze artistiche in comune, come segno di riconoscimento per consanguinei *in artibus*, - un libro arrogante ed esaltato, che fin dall'inizio si isola dal *profanum vulgus* delle «persone cólte» ancor più che dal «popolo», ma che, come i suoi effetti dimostrarono e dimostrano, deve intendersi abbastanza bene anche nel cercare i compagni di esaltazione e nell'attirarli su vie nuove e tortuose e su nuovi luoghi di danza. Qui parla comunque - lo si confessava a se stessi tanto con curiosità quanto con avversione - una voce *estranea*, il discepolo di un «Dio» ancora «sconosciuto», che si cela per il momento sotto il cappuccio del dotto, sotto la gravità e dialettica uggiosità del Tedesco, e finanche sotto le cattive maniere del wagneriano; qui c'è uno spirito con bisogni estranei e ancora senza nome, una memoria riboccante di questioni, esperienze, cose nascoste, su cui sta scritto come un ulteriore punto interrogativo il nome di Dioniso; qui parla - si diceva con

sospetto - qualcosa come un'anima mistica e quasi di menade, che balbetta con sforzo e arbitrariamente, quasi incerta se palesarsi o nascondersi, per così dire in una lingua straniera. 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! O almeno da filologo: eppure in questo campo per il filologo rimane ancora oggi quasi tutto da scoprire e da scavare! Innanzitutto il problema, il fatto *che* qui ci troviamo di fronte a un problema, e che i Greci, finché non avremo trovato una risposta alla domanda «che cosa è dionisiaco?», saranno, ora come prima, completamente sconosciuti e inimmaginabili...

4

Già, che cos'è dionisiaco? - In questo libro si trova una risposta a ciò, - parla qui uno «che sa», l'iniziato e il discepolo del suo dio. Forse oggi parlerei con maggiore prudenza e con minore eloquenza di una questione psicologica così difficile com'è quella dell'origine della tragedia presso i Greci. Una questione fondamentale è il rapporto del Greco col dolore, il suo grado di sensibilità, - questo rapporto rimase uguale a se stesso? oppure si capovolse? - la questione se in realtà il suo *desiderio sempre più forte di bellezza*, di feste, di divertimenti, di culti nuovi non si sia sviluppato dalla mancanza, dalla privazione, dalla melanconia e dal dolore. Posto cioè che proprio questo fosse vero - e Pericle (o Tucidide) ce lo lascia intendere nel grande discorso funebre - da che cosa discenderebbe allora il desiderio opposto, che si manifestò cronologicamente prima, il *desiderio del brutto*, la buona e dura volontà di pessimismo nel Greco antico, di mito tragico, dell'immagine di tutto il terribile, il malvagio, l'enigmatico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo

all'esistenza, - da che cosa discenderebbe allora la tragedia? Forse dal *piacere*, dalla forza, da salute straripante, da esuberante pienezza? E che significato ha poi, sotto l'aspetto fisiologico, quella follia da cui si sviluppò sia l'arte tragica che l'arte comica, la follia dionisiaca? Come? Forse la follia non è necessariamente sintomo di degenerazione, di declino, di civiltà troppo tarda? Ci sono forse - un problema per psichiatri - nevrosi della salute? della giovinezza del popolo e del suo slancio giovanile? Che cosa indica la sintesi di dio e capro nel satiro? Per quale esperienza interiore, obbedendo a quale impulso il Greco dovè immaginare come satiro l'invasato uomo primordiale dionisiaco? E per quanto concerne l'origine del coro tragico: ci furono forse in quei secoli, in cui il corpo greco fioriva e l'anima greca spumeggiava di vita, rapimenti endemici? Visioni e allucinazioni che si comunicavano a intere comunità, a intere adunanze culturali? E allora? se i Greci ebbero, proprio nella ricchezza della loro gioventù, la volontà del tragico e furono pessimisti; se fu proprio la follia, per usare un'espressione di Platone,² a portare sulla Grecia le *maggiori* benedizioni; e se, d'altra parte e inversamente, proprio ai tempi della loro dissoluzione e debolezza, i Greci si fecero sempre più ottimistici, superficiali, istrionici, e anche più smaniosi per la logica e la logicizzazione del mondo, cioè a un tempo «più sereni» e «più scientifici», non potrebbe essere forse la vittoria dell'*ottimismo*, il predominio della *razionalità*, l'*utilitarismo* pratico e teorico, come la democrazia stessa, di cui esso è contemporaneo, - un sintomo di forza declinante, di vecchiaia approssimantesi, di affaticamento fisiologico, a dispetto di tutte le «idee moderne» e di tutti i pregiudizi del gusto democratico? E *non* invece il pessimismo? Fu Epicuro un ottimista - proprio in quanto *sofferente*? - Si vede, è di tutto un fascio di difficili problemi che questo libro si è caricato, - e aggiungiamoci

ancora il suo problema più arduo! Che cosa significa, vista secondo la prospettiva della *vita*, la morale?...

5

Già nella prefazione a Richard Wagner è l'arte - e *non* la morale - che viene presentata come la vera attività *metafisica* dell'uomo; nel libro poi ritorna più volte l'allusiva frase che solo come fenomeno estetico l'esistenza del mondo è giustificata. E in effetti tutto il libro, dietro a ogni accadere, vede soltanto un senso e un senso recondito d'artista, - un «Dio», se si vuole, ma certo solo un Dio-artista assolutamente noncurante e immorale, che nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, vuole sperimentare un uguale piacere e dispotismo, e che, creando mondi, si libera dall'*oppressione* della pienezza e della *sovrabbondanza*, dalla sofferenza dei contrasti in lui compresi. Il mondo è in ogni momento la raggiunta liberazione di Dio, come la visione eternamente cangiante, eternamente nuova dell'essere più sofferente, più contrastato, più ricco di contraddizioni, che sa liberarsi solo nell'*illusione*: si chiami pure arbitraria, oziosa, fantastica tutta questa metafisica da artisti - l'essenziale in essa è che rivela già uno spirito che un giorno, sfidando ogni pericolo, prenderà posizione contro l'interpretazione e il significato *morale* dell'esistenza. Qui si annunzia, forse per la prima volta, un pessimismo «al di là di bene e male», qui giunge a un'espressione e a una formulazione quella «perversità di sentimento», contro la quale Schopenhauer³ non si stancò mai di scagliare in anticipo le sue più rabbiose maledizioni e folgori - una filosofia che osa porre, abbassare la morale stessa nel mondo dell'apparenza, e non solo fra le «apparenze» (nel senso del *terminus technicus* idealistico), bensì fra gli «inganni», come parvenza, illusione, errore, interpretazione,

accomodamento e arte. La profondità di questa tendenza *antimorale* si può forse misurare nel modo migliore dal silenzio cauto e ostile con cui in tutto il libro è trattato il cristianesimo - il cristianesimo come la più sfrenata trasfigurazione del tema morale che all'umanità sia stato dato finora di ascoltare. In verità, rispetto all'interpretazione del mondo e alla giustificazione del mondo puramente estetiche, quali vengono professate in questo libro, non c'è contrasto più grande della dottrina cristiana, che è e vuol essere *solo* morale, e con le sue misure assolute, per esempio già con la sua veridicità di Dio, respinge l'arte, ogni arte, nel regno della menzogna - ossia la nega, la dannava, la condanna. Dietro una siffatta maniera di pensare e di valutare, che deve essere ostile all'arte finché è in qualche modo schietta, io sentii sempre anche *l'ostilità alla vita*, la rabbiosa vendicativa avversione alla vita stessa: giacché ogni vita riposa sull'illusione, sull'arte, sull'inganno, sulla prospettiva, sulla necessità della prospettiva e dell'errore. Il cristianesimo fu fin dall'inizio, essenzialmente e fondamentalmente, nausea e sazietà che la vita ha della vita, nausea soltanto travestita, soltanto nascosta, soltanto mascherata con la fede in un'«altra» o «migliore» vita. L'odio contro il «mondo», la maledizione delle passioni, la paura della bellezza e della sensualità, un al di là inventato per meglio calunniare l'al di qua, in fondo un'aspirazione al nulla, alla fine, al riposo, fino al «sabato dei sabati» - tutto ciò, come pure l'assoluta volontà del cristianesimo di far valere *soltanto* valori morali, mi parve sempre la forma più pericolosa e sinistra di tutte le forme possibili di una «volontà di morte», o almeno un segno di profondissima malattia, stanchezza, di malessere, esaurimento, impoverimento di vita; giacché di fronte alla morale (soprattutto cristiana, cioè alla morale assoluta) la vita deve avere costantemente e inevitabilmente torto, dato che la vita è qualcosa di essenzialmente immorale - e la vita *deve* infine, schiacciata

sotto il peso del disprezzo e dell'eterno «no», essere sentita come indegna di essere desiderata, come priva di valore in sé. La morale stessa, - ebbene, la morale non sarebbe una «volontà di negazione della vita», un segreto istinto di distruzione, un principio di decadenza, di discredito, di calunnia, un inizio della fine? E, conseguentemente, il pericolo dei pericoli?... *Contro* la morale si volse dunque allora, con questo libro problematico, il mio istinto, come un istinto che parla in favore della vita, e inventò una sistematica controdottrina e controvalutazione della vita, una valutazione puramente artistica, una valutazione *anticristiana*. Come chiamarla? Da filologo e da uomo delle parole la battezzai, non senza una certa libertà - giacché chi saprebbe l'esatto nome dell'Anticristo? - con il nome di un dio greco: la chiamai la valutazione *dionisiaca*. -

6

Si comprende quale compito osai già toccare con questo libro?... Quanto mi rammarico oggi del fatto che allora non avessi ancora il coraggio (o l'immodestia?) di permettermi in ogni rispetto, per vedute e ardimenti così personali, anche un *linguaggio proprio*, - che cercassi faticosamente di esprimere con formule schopenhaueriane e kantiane valutazioni estranee e nuove, le quali contrastavano radicalmente con lo spirito di Kant e di Schopenhauer, e altrettanto con il loro gusto! Come pensava infatti Schopenhauer sulla tragedia? «Ciò che dà alla visione tragica il particolare slancio di elevazione» - egli dice, *Mondo come volontà e rappresentazione* II, p. 495⁴ - «è il farsi strada della conoscenza che il mondo, la vita non possono dare nessuna vera soddisfazione, e che per conseguenza *non meritano* il nostro attaccamento: in questo consiste lo spirito tragico - esso conduce dunque alla *rassegnazione*». Oh, quanto diversamente parlava

Dioniso a me! Oh, quanto lontano mi era allora proprio tutto questo rassegnazionismo! - Ma c'è nel libro qualcosa di peggio, di cui mi rammarico oggi ancor più che di aver oscurato e guastato con formule schopenhaueriane intuizioni dionisiache: il fatto cioè di essermi *guastato* in genere, col mescolarvi le cose più moderne, il grandioso *problema greco* che mi si era rivelato! Di aver riposto speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto indicava troppo chiaramente una fine! Di aver cominciato, in base all'ultima musica tedesca, a favoleggiare della «natura tedesca», come se essa fosse proprio sul punto di scoprire e di ritrovare se stessa - e questo in un tempo in cui lo spirito tedesco, che non molto tempo prima aveva avuto ancora la volontà di dominare l'Europa, la forza di guidare l'Europa, *abdicava* appunto per ultima volontà e definitivamente e, sotto il pomposo pretesto della fondazione di un impero, si rivolgeva alla mediocrità, alla democrazia e alle «idee moderne»! In realtà imparai frattanto a pensare senza speranze e spietatamente di questa «natura tedesca», e ugualmente della *musica tedesca* odierna, che è in tutto e per tutto romantica e la meno greca di tutte le forme d'arte possibili; e inoltre una corruttrice di nervi di prim'ordine - doppiamente pericolosa in un popolo che ama il bere e onora l'oscurità come virtù - vale a dire nella sua doppia qualità di narcotico inebriante e insieme *annebbiante*. -Prescindendo comunque da tutte le speranze precipitose e le applicazioni erronee a quanto è più attuale, con cui guastai allora il mio primo libro, il grande interrogativo dionisiaco, come in esso è posto, continua sempre a sussistere anche riguardo alla musica: come dovrebbe essere fatta una musica che non fosse più di origine romantica, come la tedesca, - bensì *dionisiaca?*...

- Ma, caro signore, che cos'è mai il romanticismo, se non è romantico il *Suo libro*? Si può spingere l'odio profondo contro l'«epoca attuale», la «realtà» e le «idee moderne» più in là di quanto è stato fatto nella Sua metafisica d'artista? - che preferisce credere al nulla, credere al diavolo che all'«oggi»? Non brontola un basso fondamentale di collera e di voluttà distruttiva sotto tutta la Sua contrappuntistica arte delle voci e seduzione delle orecchie, una furiosa risolutezza contro tutto ciò che è «oggi», una volontà che non è troppo lontana dal nichilismo pratico, e che sembra dire «meglio che nulla sia vero, piuttosto che voi abbiate ragione, che la *vostra* verità abbia ragione!»? Ascolti con orecchie bene aperte, mio signor pessimista e divinizzatore dell'arte, un unico passo scelto dal *Suo libro*, quel passo non ineloquente sugli uccisori di draghi, che per le orecchie e per i cuori giovani può suonare come un incantamento insidioso. Non è forse quella la vera e propria professione di fede romantica del 1830, sotto la maschera del pessimismo del 1850? quella inoltre che già prelude al solito finale romantico, - fallimento, crollo, ritorno e prosternazione davanti a una vecchia fede, davanti *al* vecchio Dio... Come? non è il *Suo libro* stesso un esempio di antigrecità e di romanticismo, e perfino qualcosa di «tanto inebriante quanto annebbiante», in ogni caso un narcotico, un pezzo di musica addirittura, di musica *tedesca*? Ma si ascolti:

«Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza di sguardo, con questo eroico slancio verso l'immenso, immaginiamo l'ardito passo di questi uccisori di draghi, la superba temerarietà con cui volgono le spalle a tutte le dottrine di mollezza dell'ottimismo, per 'vivere risolutamente' in tutto e per tutto:⁵ *non sarebbe forse necessario* che l'uomo tragico di questa civiltà desiderasse, nell'educare se stesso alla serietà e al coraggio, un'arte nuova, *l'arte della*

consolazione metafisica, la tragedia, come l'Elena che a lui spetta? ed esclamasse con Faust:

E non dovrei, con la più anelante violenza,
Trarre in vita la forma unica fra tutte?».⁶

«Non sarebbe forse *necessario?*»... No, tre volte no! o giovani romantici: *non* sarebbe necessario! Ma è molto probabile che così *finisca*, che così finiate *voi*, ossia «consolati», come sta scritto, nonostante ogni educazione di sé alla serietà e al coraggio, «metafisicamente consolati», insomma come finiscono i romantici, *cristianamente...* (No! Dovreste prima imparare l'arte della consolazione dell'al di qua, - dovreste imparare a *ridere*, miei giovani amici, sempre che voi vogliate assolutamente rimanere pessimisti; forse in seguito, come ridenti, un bel giorno manderete al diavolo ogni consolazione metafisica - con la metafisica avanti! O, per parlare il linguaggio di quel demone dionisiaco che si chiama *Zarathustra*:

«Elevate i vostri cuori, fratelli, in alto! più in alto! E non dimenticatemi le gambe! Alzate anche le vostre gambe, bravi ballerini, e, meglio ancora: reggetevi sulla testa!

La corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: io stesso ho posto sul mio capo questa corona, io stesso ho santificato la mia risata. Non ho trovato alcun altro abbastanza robusto per farlo.

Zarathustra il danzatore, Zarathustra il lieve, che fa cenno con le ali, uno che è pronto a spiccare il volo e intanto ammicca a tutti gli uccelli, disposto e pronto a volare, beato nella sua levità: -

Zarathustra che dice, che ride la verità, non un impaziente, non un fanatico, uno che ama i salti e gli scarti; io stesso ho posto questa corona sul mio capo!

Questa corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: a voi, fratelli, getto questa corona! Io ho santificato il riso; uomini superiori, *imparatemi* - a ridere!».

Così parlò Zarathustra, parte quarta, «Dell'uomo superiore».

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA
DALLO SPIRITO DELLA MUSICA

PREFAZIONE A RICHARD WAGNER

Per tener lontano da me tutte le perplessità, le irritazioni e i malintesi a cui i pensieri riuniti in questo scritto daranno occasione, dato il peculiare carattere del nostro pubblico estetico, e per poter scrivere anche le parole di introduzione a esso con la stessa estasi contemplativa di cui porta in ogni pagina il segno esso stesso, quasi una pietrificazione di ore buone ed elevatrici, mi immagino il momento in cui Ella, mio veneratissimo amico, riceverà questo scritto: come Ella, forse dopo una passeggiata serale sulla neve invernale, guarderà il Prometeo liberato sul frontespizio, leggerà il mio nome e sarà subito convinto che, qualunque cosa si trovi in questo scritto, l'autore ha da dire qualcosa di serio e di penetrante, e ugualmente che egli, in tutto ciò che ha ideato, ha comunicato con Lei come con una persona presente, e ha potuto mettere in scritto solo qualcosa di confacente a questa presenza. Ella si ricorderà inoltre che io mi raccolsi in questi pensieri nello stesso tempo in cui nasceva il Suo magnifico scritto in memoria di Beethoven, vale a dire fra i terrori e le grandezze della guerra appena scoppiata. Tuttavia errerebbero coloro che pensassero magari, a proposito di questo raccoglimento, al contrasto fra commozione patriottica e voluttà estetica, fra prode serietà e giuoco spensierato: di fronte a un'effettiva lettura di questo scritto potrebbe al contrario divenir per essi chiaro, con loro stupore, con quale serio problema tedesco noi abbiamo a che fare, problema che viene da noi portato proprio in mezzo alle speranze tedesche, quasi lo spunto vorticoso per un'inversione. Ma forse proprio per costoro sarà in genere scandaloso veder preso tanto sul serio un problema

estetico, nel caso cioè che essi non siano in grado di vedere nell'arte più di un piacevole accessorio, di un tintinnio di sonagli di fronte alla «serietà dell'esistenza», di cui certo si potrebbe anche fare a meno: come se nessuno sapesse che cosa voglia dire questa contrapposizione a una tale «serietà dell'esistenza». A questi seri serva da ammaestramento il considerare che io sono convinto dell'arte come del compito più alto e della vera attività metafisica di questa vita, nel senso dell'uomo a cui io qui, come al sublime combattente che mi precede su questa strada, voglio che questo scritto sia dedicato.

Basilea, fine d'anno del 1871

Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi noi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le forme incisivamente chiare ~~del loro mondo di dèi~~. Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune termine «arte» solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della «volontà» ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica.

Per accostarci di più a quei due impulsi, immaginiamoli innanzitutto come i mondi artistici separati del *sogno* e dell'*ebbrezza*; fra questi fenomeni fisiologici si può notare un contrasto corrispondente a quello fra l'apollineo e il dionisiaco. Nel sogno apparvero dapprima alle anime degli uomini, secondo la rappresentazione di Lucrezio,⁸ le magnifiche figure degli dèi; nel sogno il grande scultore vide le incantevoli forme di esseri sovrumani, e il poeta ellenico, interrogato sui segreti della creazione poetica,

avrebbe ugualmente ricordato il sogno e dato un ammaestramento simile a quello che Hans Sachs dà nei *Maestri cantori*:

Amico mio, proprio questa è l'opera del poeta,
che egli interpreti e noti il suo sognare.
Credetemi, la più vera illusione dell'uomo
gli viene aperta nel sogno:
ogni arte poetica e poesia
non è che interpretazione del sogno vero.⁹

La bella parvenza dei mondi del sogno, nella cui produzione ogni uomo è artista pieno, è il presupposto di ogni arte figurativa, anzi, come vedremo, altresì di una metà essenziale della poesia. Nella comprensione immediata della figura noi godiamo, tutte le forme ci parlano, non c'è niente di indifferente e di non necessario. Tuttavia, nonostante la vita suprema di questa realtà sognata, traluce ancora in noi il sentimento della sua illusione: almeno questa è la mia esperienza, sulla cui frequenza, anzi normalità, avrei da addurre più di una testimonianza e le dichiarazioni dei poeti. L'uomo filosofico ha anzi il presentimento che anche sotto questa realtà in cui viviamo e siamo ce ne sia nascosta una seconda affatto diversa, che cioè anch'essa sia un'illusione; e Schopenhauer indica addirittura come segno distintivo dell'attitudine filosofica il dono naturale per cui a qualcuno gli uomini e tutte le cose appaiono a volte come meri fantasmi e immagini di sogno. Ora, come il filosofo si comporta con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente eccitabile si comporta con la realtà del sogno; sta a guardare attentamente e volentieri, giacché in base a queste immagini egli si spiega la vita, con questi eventi si esercita per la vita. Ma non sono soltanto le immagini piacevoli e amiche, che egli sperimenta in sé con perspicuità totale: davanti a lui passano anche le cose

serie, cupe, tristi, tetre, gli impedimenti improvvisi, le beffe del caso, le attese angosciose, insomma tutta la «Divina Commedia» della vita, con l'*inferno*,¹⁰ e non solo come un giuoco d'ombre - giacché anch'egli vive e soffre in queste scene - ma altresì non senza quel fuggevole senso dell'illusione; e forse più d'uno ricorda, come me, di essersi talvolta detto, nei pericoli e nei terrori del sogno, per incoraggiarsi, e con successo: «È un sogno! Voglio continuare a sognarlo!». Come pure mi è stato raccontato di persone che erano in grado di proseguire per tre e più notti successive la concatenazione di uno stesso, identico sogno: fatti che attestano chiaramente come il nostro essere intimo, il sostrato comune di tutti noi, sperimenti in sé il sogno con profondo piacere e gioiosa necessità.

Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata ugualmente espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le capacità figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è il «risplendente», la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia. La superiore verità, la perfezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana solo lacunosamente intelligibile, poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta. Ma anche quella linea delicata, che l'immagine del sogno non può oltrepassare, per non agire patologicamente (in caso contrario la parvenza ci ingannerebbe come grossolana realtà), non deve mancare nell'immagine di Apollo: quella moderata limitazione, quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza del dio plastico. Il suo occhio deve essere «solare»,¹¹ in conformità alla sua origine; anche quando è in collera e guarda di malumore, spira da esso la solennità della bella parvenza. E così potrebbe valere per Apollo, in un senso eccentrico, ciò che

Schopenhauer¹² dice dell'uomo irretito nel velo di Maia (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 416):¹³ «Come sul mare in furia che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde,¹⁴ un navigante siede su un battello, confidando nella debole imbarcazione; così l'individuo sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel *principium individuationis*». Si dovrebbe anzi dire di Apollo che l'incrollabile fiducia in quel *principium* e il placido acquietarsi di colui che da esso è dominato, hanno trovato in lui la loro espressione più sublime, e si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutta la gioia e la saggezza della «parvenza», insieme alla sua bellezza.

Nello stesso luogo Schopenhauer ci ha descritto l'immenso *orrore* che afferra l'uomo, quando improvvisamente perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza, in quanto il principio di ragione sembra soffrire un'eccezione in qualcuna delle sue configurazioni. Se a questo orrore aggiungiamo l'estatico rapimento che, per la stessa violazione del *principium individuationis*, sale dall'intima profondità dell'uomo, anzi della natura, riusciamo allora a gettare uno sguardo nell'essenza del *dionisiaco*, a cui ci accostiamo di più ancora attraverso l'analogia con l'*ebbrezza*. O per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e dai popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra gioiosamente tutta la natura, si destano quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé. Anche nel medioevo tedesco schiere sempre più vaste si agitavano sotto lo stesso potere dionisiaco, cantando e danzando, muovendosi da un luogo a un altro: in quei danzatori di San Giovanni e di San Vito noi riconosciamo le schiere bacchiche dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, sino a Babilonia e alle

Sacee orgiastiche. Ci sono uomini che, per mancanza d'esperienza o per ottusità, distolgono lo sguardo da tali fenomeni come da «malattie popolari», schernendoli o compiangendoli nella coscienza della propria sanità: i poveretti non sospettano certo quanto cadaverica e spettrale apparirebbe appunto questa loro «sanità», quando passasse loro accanto fremendo la vita ardente degli invasati da Dioniso.

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente. Il carro di Dioniso è tutto coperto di fiori e di ghirlande: sotto il suo giogo si avanzano la pantera e la tigre. Si trasformi l'inno alla «gioia» di Beethoven in un quadro e non si rimanga indietro con l'immaginazione, quando i milioni si prosternano rabbrivendo nella polvere: così ci si potrà avvicinare al dionisiaco. Ora lo schiavo è uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la «moda sfacciata» hanno stabilite fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. Dai suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano, e la terra dà latte e miele, così anche risuona in lui qualcosa di soprannaturale: egli sente se stesso come dio, egli si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza il potere

artistico dell'intera natura, con il massimo appagamento estatico dell'unità originaria. Qui si impasta e si sgrossa l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo, e ai colpi di scalpello dell'artista cosmico dionisiaco risuona il grido dei misteri eleusini: «Vi prosternate, milioni? Senti il creatore, mondo?». ¹⁵

2

Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo opposto, il dionisiaco, come forze artistiche che erompono dalla natura stessa, *senza mediazione dell'artista umano*, e in cui gli impulsi artistici della natura trovano anzitutto e in via diretta soddisfazione: da una parte come mondo di immagini del sogno, la cui perfezione è senz'alcuna connessione con l'altezza intellettuale o la cultura artistica del singolo; d'altra parte come realtà piena d'ebbrezza, che a sua volta non tiene conto dell'individuo, e cerca anzi di annientare l'individuo e di liberarlo con un sentimento mistico di unità. Rispetto a questi stati artistici immediati della natura, ogni artista è «imitatore», cioè o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine - come per esempio nella tragedia greca - insieme artista del sogno e dell'ebbrezza. Quest'ultimo dobbiamo raffigurarcelo all'incirca 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*.

Dopo queste premesse e contrapposizioni generali, avviciniamoci ora ai *Greci*, per vedere in qual grado e fino a quale altezza siano stati sviluppati in loro quegli *impulsi artistici della natura*: con questo saremo capaci di intendere e di apprezzare più profondamente il rapporto

dell'artista greco con i suoi archetipi, ovvero, secondo l'espressione aristotelica,¹⁶ «l'imitazione della natura». Dei sogni dei Greci, nonostante tutta la loro letteratura sul sogno e numerosi aneddoti al riguardo, si può parlare solo per congettura, e tuttavia con una certa sicurezza: data la virtù plastica incredibilmente determinata e sicura del loro occhio, e insieme il loro chiaro e schietto piacere del colore, non ci si potrà trattenere dal presupporre anche per i loro sogni, a scorno di tutti quelli venuti dopo, una causalità logica di linee e di contorni, di colori e di gruppi, una successione di scene rassomigliante alle loro migliori sculture in rilievo, la cui perfezione ci autorizzerebbe certo, se un paragone fosse possibile, a designare i Greci sognanti come Omeri e Omero come un Greco sognante, e ciò in un senso più profondo che se l'uomo moderno osasse, riguardo al suo sogno, paragonarsi a Shakespeare.

Invece non abbiamo bisogno di parlare solo per congettura, quando si tratta di scoprire l'immenso abisso che separa i *Greci dionisiaci* dai barbari dionisiaci. In tutti i confini del mondo antico - per lasciar qui da parte quello moderno -, da Roma fino a Babilonia, possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache, il cui tipo, nel caso migliore, sta rispetto a quello delle feste greche nello stesso rapporto in cui il satiro barbuto, a cui prestò nome e attributi il capro, sta rispetto a Dioniso stesso. Quasi dappertutto il nucleo di queste feste consisteva in un'esaltata sfrenatezza sessuale, le cui onde spazzavano via ogni senso della famiglia e dei suoi venerandi canoni; venivano qui liberate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'orribile miscuglio di voluttà e crudeltà, che a me è sempre apparso come il vero «beveraggio delle streghe». Contro le febbrili eccitazioni di quelle feste, di cui i Greci avevano notizia per tutte le vie di terra e di mare, essi furono per qualche tempo pienamente difesi e protetti dalla figura, ergentesi ora in tutta la sua fierezza, di Apollo, che non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna forza più

pericolosa di questa dionisiaca, così grottescamente rozza. È nell'arte dorica che si è eternato quell'atteggiamento di maestosa ripulsa. Più problematica e addirittura impossibile divenne tale resistenza, quando infine dalla radice più profonda della greicità si fecero strada istinti simili: ora l'azione del dio delfico si limitò a togliere di mano al poderoso avversario, con una riconciliazione conclusa al momento giusto, le armi annientatrici. Questa riconciliazione rappresenta il momento più importante nella storia del culto greco: dovunque si guardi, sono visibili gli sconvolgimenti causati da questo avvenimento. Fu la riconciliazione di due avversari, con la rigorosa determinazione delle linee di confine che sarebbero state d'ora in avanti rispettate, e con lo scambio periodico di doni onorifici; in fondo l'abisso non era superato. Ma se consideriamo il manifestarsi della forza dionisiaca sotto l'influsso di quel trattato di pace, nell'orgia dionisiaca dei Greci ravvisiamo ora, paragonandola alle anzidette Sacee babilonesi e al regredire in esse dell'uomo a tigre e a scimmia, il significato di feste di redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo in essa la natura raggiunge il suo giubilo artistico, solo in essa la lacerazione del *principium individuationis* diventa un fenomeno artistico. Quell'orribile filtro di streghe fatto di voluttà e crudeltà fu qui impotente: solo la meravigliosa mescolanza e duplicità nelle passioni degli invasati dionisiaci lo ricorda - come i rimedi ricordano i veleni mortali - quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile. In quelle feste greche si manifesta come un carattere sentimentale della natura, quasi che essa debba sospirare per il suo frammentarsi in individui. Il canto e la mimica di tali invasati dai duplici sentimenti furono per il mondo omerico dei Greci qualcosa di nuovo e di inaudito. In particolare suscitò in esso spavento e orrore la *musica*

dionisiaca. Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un'arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra. È tenuto cautamente lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, e pertanto della musica in genere, la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia¹⁷ e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche; qualcosa di mai sentito preme per manifestarsi, l'annientamento del velo di Maia, l'unificazione come genio della specie, anzi della natura. Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente: il ditirambico seguace di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili! Con quale stupore dovrà guardare a lui il Greco apollineo! Con uno stupore che era tanto più grande, quanto più a esso si mescolava l'orrore di sentire che tutto quello non gli era poi davvero così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli nascondeva questo mondo dionisiaco solo come un velo.


Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire disfare pietra per pietra il geniale edificio della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato. Qui vediamo anzitutto le magnifiche figure degli dèi *olimpici*, che stanno sul frontone di questo edificio, e le cui gesta, raffigurate in luminosi e ampi bassorilievi, ne costituiscono il fregio. Anche se Apollo sta tra loro come una singola divinità accanto alle altre e senza la pretesa di occupare la prima posizione, non dobbiamo farci trarre in inganno. Lo stesso impulso che prese figura sensibile in Apollo generò altresì tutto quel mondo olimpico, e in questo senso Apollo può essere da noi considerato come padre di quel mondo. Quale fu l'immenso bisogno da cui scaturì una così splendente società di esseri olimpici?

Chi, con un'altra religione in cuore, si accosta a questi dèi olimpici e cerca poi in loro altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporea, misericordiosi sguardi d'amore, dovrà tosto volger loro le spalle scontento e deluso. Niente ricorda qui asceti, spiritualità e dovere: qui parla a noi soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, non importa se sia buono o malvagio. E così l'osservatore può rimanere profondamente colpito davanti a questa fantastica dovizia di vita, per domandarsi con quale filtro magico in corpo questi uomini tracotanti potessero aver goduto la vita, al punto che, dovunque guardassero, rideva loro incontro Elena, la dolce immagine ideale della loro esistenza, «fluttuante in dolce sensualità». Ma questo osservatore, già volto all'indietro, dobbiamo apostrofarlo così: «Non andartene, ma ascolta prima che cosa dice la saggezza popolare greca di questa stessa vita che ti si allarga davanti con così inspiegabile serenità. L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio *Sileno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani,

il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è - morire presto'».

In che rapporto sta con questa saggezza popolare il mondo degli dèi olimpici? Nello stesso rapporto in cui la visione estatica del martire torturato sta rispetto ai suoi tormenti.

Ora si apre a noi per così dire la montagna incantata dell'Olimpo e ci mostra le sue radici. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici. L'enorme diffidenza verso le forze titaniche della natura, la Moira spietatamente troneggiante su tutte le conoscenze, l'avvoltoio del grande amico degli uomini Prometeo, il destino orrendo del saggio Edipo, la maledizione della stirpe degli Atridi, che costringe Oreste al matricidio, insomma tutta la filosofia del dio silvestre con i suoi esempi mitici, per la quale perirono i melanconici Etruschi - fu dai Greci ogni volta superata, o comunque nascosta e sottratta alla vista, mediante quel *mondo artistico intermedio* degli dèi olimpici. Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dèi: questo evento noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico del terrore fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza, in lenti passaggi, l'ordinamento divino olimpico della gioia, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli. Altrimenti quel popolo che aveva una sensibilità così eccitabile, che bramava così impetuosamente, che aveva un



talento così unico per il *soffrire*, come avrebbe potuto sopportare l'esistenza, se questa non gli fosse stata mostrata nei suoi dèi circondata da una gloria superiore? Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la «volontà» ellenica si pose di fronte uno specchio trasfiguratore. Così gli dèi giustificano la vita umana vivendola essi stessi - la sola teodicea soddisfacente! L'esistenza sotto il chiaro sole di dèi simili viene sentita come ciò che è in sé desiderabile, e il vero *dolore* degli uomini omerici si riferisce al dipartirsi da essa, soprattutto al dipartirsene presto: sicché di loro si potrebbe poi dire, invertendo la saggezza silenica, «la cosa peggiore di tutte è per essi di morire presto, la cosa in secondo luogo peggiore è di morire comunque un giorno». Se una volta risuona il lamento, ciò avviene per Achille dalla breve vita, per l'avvicinarsi e il mutare della stirpe umana come le foglie, per il tramonto dell'età degli eroi. Non è indegno neanche del più grande eroe bramare di vivere ancora, fosse pure come lavoratore a giornata. Nello stadio apollineo la «volontà» desidera quest'esistenza così impetuosamente, l'uomo omerico si sente con essa così unificato, che perfino il lamento si trasforma in un inno in sua lode.

Bisogna ora dichiarare che questa armonia, anzi quest'unità dell'uomo con la natura, contemplata con tanta nostalgia dagli uomini moderni, e per la quale Schiller ha introdotto il termine tecnico «ingenuo», non è per nulla uno stato così semplice, che risulti evidente, per così dire inevitabile, e in cui *dobbiamo* imbatterci sulla soglia di ogni civiltà, come in un paradiso dell'umanità: ciò poté essere creduto soltanto da un'epoca che cercò di immaginare l'Emilio di Rousseau anche come artista e si illuse di aver trovato in Omero un tale Emilio artista, educato nel cuore della natura. Dove nell'arte incontriamo l'«ingenuo», dobbiamo riconoscervi l'effetto supremo della cultura

apollinea: quest'ultima dovrà anzitutto avere abbattuto un regno di Titani e ucciso mostri ed essere risultata vittoriosa, per mezzo di forti immagini chimeriche e liete illusioni, su una terribile profondità di contemplazione del mondo e una eccitabilissima capacità di soffrire. Ma quanto raramente viene raggiunta l'ingenuità, quella completa immersione nella bellezza dell'illusione! Quanto inespriabilmente sublime è perciò *Omero*, che come individuo è rispetto a quella cultura apollinea popolare nello stesso rapporto in cui il singolo artista sognante è rispetto al talento per il sogno nel popolo e nella natura in genere. L'«ingenuità» omerica è da intendere solo come la perfetta vittoria dell'illusione apollinea: è questa un'illusione come quella che la natura così spesso impiega per il conseguimento dei suoi fini. Il vero scopo viene coperto da un'immagine illusoria: tendiamo le mani verso questa, e la natura raggiunge quello attraverso il nostro errore. Nei Greci la «volontà volle intuire se stessa nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte; per glorificarsi le sue creature dovettero sentire se stesse come degne di glorificazione, dovettero rivedere se stesse in una sfera superiore, senza che questo mondo perfetto dell'intuizione agisse come imperativo o come rimprovero. Questa è la sfera della bellezza, dove essi videro le loro immagini in uno specchio, gli dèi olimpici. Con questo rispecchiamento di bellezza la «volontà» ellenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, del dolore e della saggezza del dolore: e come monumento della sua vittoria ci sta innanzi *Omero*, l'artista ingenuo.

Su questo artista ingenuo ci dà qualche ragguaglio l'analogia del sogno. Se noi ci raffiguriamo colui che sogna e vediamo come egli, in mezzo all'illusione del mondo del

sogno e senza turbarla, dica a se stesso: «è un sogno, voglio continuare a sognarlo», se dobbiamo dedurre da ciò un profondo, intimo piacere nell'intuizione del sogno, se d'altra parte, per poter comunque sognare con questo piacere interiore della contemplazione, dobbiamo aver completamente dimenticato la veglia e il suo terribile assillo, allora possiamo forse, con la guida di Apollo, interprete dei sogni, spiegarci tutti questi fenomeni nel modo seguente. Sebbene delle due metà della vita, quella della veglia e quella del sogno, la prima certo ci sembri senza paragone la privilegiata, la più importante, più degna, più meritevole di essere vissuta, anzi la sola vissuta, io vorrei tuttavia, nonostante ogni sospetto di paradosso, affermare proprio l'opposta valutazione del sogno, riguardo a quel misterioso fondo del nostro essere di cui siamo l'apparenza. Quanto più infatti scorgo nella natura quegli onnipotenti impulsi artistici e in essi un fervido anelito verso l'illusione, la liberazione attraverso l'illusione, tanto più mi sento spinto alla supposizione metafisica che ciò che veramente è, l'uno originario, in quanto eternamente soffre ed è pieno di contraddizioni, ha nello stesso tempo bisogno, per liberarsi continuamente, della visione estasiante, della gioiosa illusione: illusione che noi, completamente dominati da essa e di essa consistenti, siamo costretti a sentire come ciò che veramente non è, ossia come un continuo divenire nel tempo, nello spazio e nella causalità, in altre parole come realtà empirica. Se dunque prescindiamo per un momento dalla nostra propria «realtà», se concepiamo la nostra esistenza empirica, come quella del mondo in genere, come una rappresentazione dell'uno originario prodotta in ogni istante, allora il sogno dovrà essere da noi considerato come *l'illusione dell'illusione*, quindi come una soddisfazione ancora maggiore della brama originaria di illusione. Per questo stesso motivo l'intimo nocciolo della natura trae quell'indescrivibile piacere dall'artista ingenuo e dall'opera d'arte ingenua, che parimenti è solo «illusione

dell'illusione». *Raffaello*, uno appunto di quegli immortali «ingenui», ci ha rappresentato in un dipinto simbolico quel depotenziarsi dell'illusione nell'illusione, il processo originario dell'artista ingenuo e insieme della cultura apollinea. Nella sua *Trasfigurazione* la metà inferiore col ragazzo ossesso, gli uomini in preda alla disperazione che lo sostengono, gli smarriti e angosciati discepoli, ci mostra il rispecchiarsi dell'eterno dolore originario, dell'unico fondamento del mondo: l'«illusione» è qui un riflesso dell'eterno contrasto, del padre delle cose. Da questa illusione si leva poi, come un vapore d'ambrosia, un nuovo mondo illusorio, simile a una visione, di cui quelli dominati dalla prima illusione non vedono niente - un luminoso fluttuare in purissima delizia e in un'intuizione priva di dolore, raggianti da occhi lontani. Qui abbiamo davanti ai nostri occhi, per un altissimo simbolismo artistico, quel mondo di bellezza apollinea e il suo sfondo, la terribile saggezza di Sileno, e comprendiamo, per intuizione, la loro reciproca necessità. Ma Apollo ci viene incontro di nuovo come la divinizzazione del *principium individuationis*, in cui soltanto si adempie il fine eternamente raggiunto dell'uno originario, la sua liberazione attraverso l'illusione: con gesti sublimi egli ci mostra come tutto il mondo dell'affanno sia necessario, perché da esso l'individuo possa venir spinto alla creazione della visione liberatrice e poi, sprofondato nella contemplazione di essa, possa sedere tranquillo nella sua barca oscillante, in mezzo al mare.

Questo divinizzare l'individuazione, quando viene in genere pensato in modo imperativo e normativo, conosce una legge sola, l'individuo, vale a dire l'osservanza dei limiti dell'individualità, la *misura* nel senso ellenico. Apollo, come divinità etica, esige dai suoi la misura e, per poterla osservare, la conoscenza di sé. E così, accanto alla necessità estetica della bellezza, si fa valere l'esigenza del «conosci te stesso» e del «non troppo», mentre l'esaltazione di sé e l'eccesso furono considerati i veri

demoni ostili della sfera non apollinea, quindi qualità dell'epoca preapollinea, dell'età titanica, e del mondo extraapollineo, cioè del mondo barbarico. A causa del suo titanico amore per gli uomini Prometeo dovette essere lacerato dagli avvoltoi; per la sua eccessiva saggezza, che sciolse l'enigma della Sfinge, Edipo dovette precipitare in un travolgente vortice di atrocità: così il dio delfico interpretava il passato greco.

«Titanico» e «barbarico» appariva al Greco apollineo altresì l'effetto provocato dal *dionisiaco*, senza comunque che potesse negare di essere egli stesso intimamente affine a quegli eroi e a quei Titani precipitati. Qualcosa di più anzi dovette sentire: tutta la sua esistenza, e così ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento - mascherato - di sofferenza e di conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco. Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso! Il «titanico» e il «barbarico» erano alla fine una necessità, così come lo era l'apollineo. E ora immaginiamo come gli accenti estatici delle feste di Dioniso risuonassero, in questo mondo costruito sull'illusione e la moderazione e ingegnosamente arginato, con melodie incantate e sempre più allettanti, come in queste tutto l'eccesso della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza, fino al grido lacerante; immaginiamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demonico canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! Le Muse delle arti dell'«illusione» impallidirono davanti a un'arte che nella sua ebbrezza diceva la verità, la saggezza di Sileno gridò il suo dolore contro i sereni dèi olimpici. L'individuo con tutti i suoi limiti e le sue misure sprofondò qui nell'oblio di sé degli stati dionisiaci e dimenticò i canoni apollinei. L'eccesso si svelò come verità; la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlarono di sé sgorgando dal cuore della natura. E così, dovunque penetrasse il dionisiaco, l'apollineo venne scalzato e distrutto. Ma altrettanto certo è che là dove fu

sostenuto con successo il primo assalto, l'autorità e la maestà del dio delfico si manifestarono più rigidamente e minacciosamente che mai. Posso spiegarmi infatti lo Stato dorico e l'arte dorica soltanto come un continuo campo di battaglia dell'apollineo: solo in una continua opposizione alla natura titanico-barbarica del dionisiaco potevano avere lunga durata un'arte così caparbiamente sdegnosa, circondata di baluardi, un'educazione così guerriera e aspra, uno Stato così crudele e spietato.

Fino a questo punto è stato svolto ciò che avevo notato al principio di questa trattazione, ossia come il dionisiaco e l'apollineo, con creazioni sempre nuove e successive, e rafforzandosi a vicenda, dominarono la natura ellenica; come dall'età «del bronzo», con le sue titanomachie e la sua aspra filosofia popolare, si sviluppò, sotto il dominio dell'istinto di bellezza apollineo, il mondo omerico; come questa magnificenza «ingenua» venne di nuovo inghiottita dal fiume irrompente del dionisiaco, e come di fronte a questa nuova potenza l'apollineo si elevò alla rigida maestà dell'arte dorica e della visione dorica del mondo. Se in questa maniera la storia greca antica si suddivide, nella lotta di quei due principi avversi, in quattro grandi periodi artistici, siamo ora spinti a ricercare inoltre il disegno supremo di questo divenire e di questo operare, nel caso in cui il periodo raggiunto da ultimo, quello dell'arte dorica, non debba essere da noi considerato come il vertice e il fine di quegli impulsi artistici: e qui si offre ai nostri sguardi l'opera d'arte sublime e celebrata della *tragedia attica* e del ditirambo drammatico, come la meta comune dei due istinti, il cui misterioso connubio si è glorificato, dopo una lunga lotta precedente, in una tale creatura - che è insieme Antigone e Cassandra.

Ci avviciniamo ora al vero e proprio fine della nostra indagine, che è rivolta alla conoscenza del genio dionisiaco-apollineo e della sua opera d'arte, o almeno alla comprensione divinatrice del mistero di quell'unificazione. Ci domandiamo ora anzitutto dove si possa osservare per la prima volta, nel mondo ellenico, quel germe nuovo che si svilupperà poi fino a diventare la tragedia e il ditirambo drammatico. Su ciò l'antichità stessa ci dà un chiarimento intuitivo, quando in opere di scultura, gemme, eccetera pone l'uno accanto all'altro, come progenitori e portatori di fiaccola della poesia greca, Omero e Archiloco, con il fermo sentimento che solo questi due siano da considerare nature originali in modo ugualmente pieno, da cui continua a sgorgare un torrente di fuoco per tutta quanta la posterità greca. Omero, il vecchio sognatore sprofondato in sé, il tipo dell'artista apollineo, ingenuo, guarda ora stupito la testa appassionata di Archiloco, il battagliero servitore delle Muse, selvaggiamente sospinto nell'esistenza: e l'estetica moderna ha saputo aggiungere solo, interpretando, che qui all'artista «oggettivo» è contrapposto il primo «soggettivo». A noi quest'interpretazione serve poco, perché conosciamo l'artista soggettivo soltanto come cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto superamento del soggettivo, liberazione dall'«io» e assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremo mai credere minimamente a una produzione veramente artistica. Perciò la nostra estetica deve in primo luogo risolvere il problema di come il «lirico» sia possibile come artista: lui che, secondo l'esperienza di tutti i tempi, dice sempre «io», e che canta davanti a noi l'intera scala cromatica delle sue passioni e dei suoi desideri. Proprio questo Archiloco ci spaventa, accanto a Omero, col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama; lui, il primo artista chiamato soggettivo, non è forse con questo il vero e

OMERO
ARCHILOCO

proprio non artista? Ma donde viene allora il rispetto dimostrato a lui, come poeta, proprio dall'oracolo delfico, focolare dell'arte «oggettiva», con memorabili responsi?

Sul processo del suo poetare *Schiller* ci ha illuminati con un'osservazione psicologica per lui stesso inesplicabile, ma che non pare dubbia; egli confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come stato preparatorio prima dell'atto del poetare, non già una serie di immagini, con un'ordinata causalità dei pensieri, ma piuttosto una *disposizione musicale* («Da principio il sentimento è in me senza oggetto determinato e chiaro; quest'ultimo si forma solo più tardi. Precede una certa disposizione d'animo musicale, e solo a questa segue in me l'idea poetica»).¹⁸ Se ora aggiungiamo a ciò il fenomeno più importante di tutta la lirica antica, l'unione, anzi l'identità, considerata dappertutto naturale, *del lirico con il musicista* - in confronto alla quale la nostra lirica moderna appare come il simulacro di un dio senza testa - possiamo poi, in base alla nostra metafisica estetica precedentemente esposta, spiegarci il lirico nella maniera seguente. Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come in un'*immagine di sogno simbolica*. Quel riflesso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltreché alla gioia originaria dell'illusione. L'«io» del lirico risuona dunque dall'abisso

dell'essere: la sua «soggettività» nel senso dell'estetica moderna è un'immaginazione. Quando Archiloco, il primo dei lirici greci, manifesta alle figlie di Licambe il suo amore furioso e insieme il suo disprezzo, allora non è la sua passione a danzarci davanti in orgiastica ebbrezza; vediamo Dioniso e le Menadi, vediamo l'invasato, inebriato Archiloco sprofondato nel sonno (il sonno come è descritto da Euripide nelle *Baccanti*,¹⁹ il sonno sugli alti pascoli alpestri, nel sole di mezzogiorno) ed ecco che Apollo gli si accosta e lo tocca con l'alloro. L'incantesimo dionisiaco-musicale del dormiente sprizza ora intorno a sé come faville d'immagini, poesie liriche, che nel loro dispiegamento più alto si chiamano tragedie e ditirambi drammatici.

Lo scultore e insieme l'epico a lui affine sono sprofondati nella pura intuizione delle immagini. Il musicista dionisiaco è, senza alcuna immagine, egli stesso totalmente e unicamente il dolore originario stesso e l'eco originaria di esso. Il genio lirico sente sorgere dallo stato mistico di alienazione di sé e di unità un mondo di immagini e di simboli, che ha una colorazione, una causalità e una velocità tutta diversa dal mondo dello scultore e dell'epico. Mentre quest'ultimo vive in queste immagini e solo in esse con gioiosa soddisfazione, e non si stanca di contemplarle amorevolmente fin nei minimi tratti; mentre perfino l'immagine dell'irato Achille è per lui solo un'immagine, la cui espressione irata egli gode con quella gioia del sogno per l'illusione - sicché da questo specchio dell'illusione è protetto contro l'immedesimarsi e il confondersi con le sue figure -, invece le immagini del lirico non sono nient'altro che *lui* stesso e per così dire solo diverse oggettivazioni di lui, ed è per questa ragione che egli, come centro motore di quel mondo, può dire «io». Senonché questa accentuazione dell'io non è la stessa di quella dell'uomo sveglio, empirico-reale, ma si tratta dell'unico io veramente sussistente ed eterno, riposante sul fondo delle cose, e attraverso le cui

immagini il genio lirico penetra con lo sguardo fino al fondo delle cose. Consideriamo ora come egli scorga fra queste immagini riflessi anche *se stesso* come non genio, vale a dire il suo «soggetto», tutta la folla delle passioni e dei moti di volontà soggettivi rivolti a una cosa determinata, che a lui pare reale; se ora sembra che il genio lirico e il non genio a lui collegato siano una sola cosa e che il primo dica di se stesso quella paroletta «io», ormai tale illusione non potrà più sviarci, come certamente ha sviato quelli che hanno designato il lirico come il poeta soggettivo. In verità Archiloco, l'uomo passionatamente acceso, l'uomo che ama e che odia, è solo una visione del genio, che già non è più Archiloco ma genio del mondo, e che esprime simbolicamente in quell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore primigenio; mentre l'uomo Archiloco che vuole e desidera soggettivamente non potrà mai e poi mai essere poeta. Ma non è affatto necessario che il lirico veda davanti a sé come riflesso dell'essere eterno proprio solo il fenomeno dell'uomo Archiloco; e la tragedia dimostra quanto il mondo visivo del lirico possa allontanarsi da quel fenomeno, che pure si presenta in primo luogo.

Schopenhauer, che non si è nascosta la difficoltà che il lirico costituisce per la considerazione filosofica dell'arte, crede di aver trovato una via d'uscita, nella quale io non posso seguirlo, mentre egli soltanto, con la sua profonda metafisica della musica, possedeva il mezzo con cui quella difficoltà poteva essere decisamente eliminata: cosa che io credo di avere qui fatto, nel suo spirito e a suo onore. Invece egli designa come essenza particolare del canto poetico quanto segue (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 295):²⁰ «È il soggetto della volontà, ossia il proprio volere, ciò che riempie la coscienza di colui che canta, spesso come un volere liberato, soddisfatto (gioia), ma ancora più spesso come un volere impedito (tristezza), e in ogni caso come affetto, passione, stato d'animo commosso. Tuttavia accanto a questo e insieme

con questo, colui che canta diviene, alla vista della natura circostante, conscio di se stesso come del soggetto del conoscere puro e scevro di volontà, la cui imperturbabile e beata quiete entra ormai in contrasto con l'impulso del volere sempre limitato, ancor sempre insufficiente: il sentimento di questo contrasto, di questo giuoco alterno è propriamente ciò che si esprime nel complesso del canto e che in genere costituisce lo stato lirico. In esso il puro conoscere per così dire si avvicina a noi per liberarci dal volere e dal suo impulso: noi seguiamo, ma solo per momenti; sempre di nuovo il volere, il ricordo dei nostri scopi personali ci strappa alla tranquilla contemplazione, ma d'altra parte sempre di nuovo ci sottrae al volere un bell'ambiente vicino, in cui ci si offre la conoscenza pura e scevra di volontà. Perciò nel canto e nella disposizione lirica il volere (l'interesse personale dello scopo) e la pura intuizione dell'ambiente che si offre si mescolano mirabilmente fra loro: si cercano e si immaginano rapporti fra le due cose; la disposizione soggettiva, gli affetti della volontà comunicano e riflettono i loro colori sull'ambiente contemplato e questo a sua volta su quelli. Di tutto questo stato d'animo così mescolato e diviso il vero canto poetico è un'impronta».

Chi potrebbe negare che in questa descrizione la lirica viene caratterizzata come un'arte imperfettamente raggiunta, velleitaria, che raramente perviene alla meta, anzi come una mezza arte, la cui *essenza* consisterebbe nel fatto che il volere e il puro contemplare, cioè lo stato non estetico e lo stato estetico, sono miracolosamente confusi insieme? Noi sosteniamo invece che tutto il contrasto in base al quale, come in base a un criterio di valore, lo stesso Schopenhauer suddivide ancora le arti, quello fra il soggettivo e l'oggettivo, non appartiene affatto all'estetica, dato che il soggetto, l'individuo che vuole e promuove i suoi scopi egoistici, può essere pensato solo come avversario, non come origine dell'arte. In quanto però il soggetto è

artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale ed è diventato per così dire un *medium*, attraverso il quale l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'illusione. Giacché soprattutto questo deve essere chiaro per noi, umiliandoci *ed* esaltandoci, che cioè tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, magari per migliorarci e per educarci, anzi che alla stessa stregua noi non siamo per nulla i veri creatori di quel mondo dell'arte: di noi stessi piuttosto possiamo supporre di essere, per il vero creatore di esso, immagini e proiezioni artistiche, e di trovare la nostra più alta dignità nel senso di opere d'arte - giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*.

Comunque la nostra coscienza di questo nostro significato quasi non è diversa da quella che i guerrieri dipinti sulla tela hanno della battaglia su di essa rappresentata. Quindi tutte le nostre conoscenze sull'arte sono in fondo completamente illusorie, perché, come soggetti del conoscere, non siamo un'identica cosa con l'essere che, in quanto unico creatore e spettatore della commedia dell'arte, si procura un eterno godimento. Solo in quanto nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con quell'artista originario del mondo, il primo sa qualcosa dell'essenza eterna dell'arte; giacché in quello stato egli è miracolosamente simile all'inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore.

6

Riguardo ad Archiloco l'indagine erudita ha scoperto²¹ che fu lui a introdurre nella letteratura il *canto polare*, e che è per questa impresa che gli spetta, nella stima generale dei Greci, quella posizione unica accanto a Omero. Ma cos'è il

canto popolare in antitesi all'epos interamente apollineo?
Cos'altro se non il *perpetuum vestigium* di un'unione
dell'apollineo e del dionisiaco? La sua enorme diffusione,
che si estende a tutti i popoli e si rafforza attraverso
creazioni sempre nuove, è per noi una testimonianza di
quanto sia forte quel duplice impulso artistico della natura,
il quale lascia le sue tracce nel canto popolare in modo
analogo a come i moti orgiastici di un popolo si eternano
nella sua musica. Dovrebbe anzi essere altresì storicamente
dimostrabile che ogni periodo riccamente produttivo di
canti popolari è stato insieme sospinto nel modo più forte
da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre
considerare come sostrato e presupposto del canto
popolare.

Ma il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni
altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia
primordiale, che cerca poi per sé un'apparenza di sogno
parallela e la esprime nella poesia. *La melodia è dunque
l'elemento primario e universale*, che perciò può accogliere
in sé anche più oggettivazioni, in diversi testi. Essa è altresì
l'elemento di gran lunga più importante e più necessario
nella valutazione ingenua del popolo. La melodia genera da
sé la poesia, ossia la genera sempre di nuovo; nient'altro
vuol dire per noi *la forma strofica del canto popolare*:
fenomeno che ho sempre osservato con stupore, finché da
ultimo ho trovato questa spiegazione. Chi considera una
raccolta di canti popolari, per esempio «Il corno magico del
fanciullo», in base a questa teoria, troverà innumerevoli
esempi di come la melodia di continuo produttiva sprizzi
intorno a sé scintille di immagini, che nella loro varietà di
colori, nel loro mutamento repentino, anzi nel loro folle
precipitarsi, manifestano una forza totalmente estranea
all'illusione epica e al suo tranquillo fluire. Dal punto di
vista dell'*epos* questo mondo di immagini della lirica,
disuguale e irregolare, è semplicemente da condannare: e

M
30/7

questo certamente fecero i solenni rapsodi epici delle feste apollinee nell'età di Terpandro.

Nella poesia del canto popolare vediamo dunque il linguaggio teso al massimo *per imitare la musica*: perciò con Archiloco comincia un nuovo mondo di poesia, che nelle sue radici più profonde contraddice quello omerico. Con ciò abbiamo determinato l'unico rapporto possibile fra poesia e musica, fra parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica. In questo senso possiamo distinguere nella storia linguistica del popolo greco due correnti principali, a seconda che la lingua imiti il mondo dell'apparenza e delle immagini oppure il mondo della musica. Basta riflettere un po' più profondamente sulla differenza linguistica di colore, di costruzione sintattica e di materiale lessicale in Omero e in Pindaro, per comprendere il significato di questa antitesi; anzi in tal caso risulterà palmarmente chiaro che fra Omero e Pindaro debbono essere risuonate le *melodie orgiastiche del flauto di Olimpo*,²² che all'epoca di Aristotele, in mezzo a una musica infinitamente più sviluppata, trascinavano ancora a un ebbro entusiasmo e che certamente con la loro azione originaria avevano stimolato all'imitazione tutti i mezzi di espressione poetici degli uomini di quel tempo. Ricordo qui un noto fenomeno dei nostri giorni, che suscita lo scandalo della nostra estetica. Noi sperimentiamo ogni volta come una sinfonia beethoveniana costringa i singoli ascoltatori a un discorso immaginoso, anche se un accostamento dei diversi mondi di immagini generati da un pezzo musicale apparirà veramente fantastico e variopinto, anzi contraddittorio: sfogare la propria povera arguzia in tali accostamenti, trascurando il fenomeno che è invece veramente degno di essere spiegato, è proprio nello stile di quell'estetica. Anzi, persino quando il musicista ha parlato di una composizione mediante immagini, per esempio quando ha designato una sinfonia come *pastorale* e un

movimento come «scena in riva al ruscello», un altro come «allegra riunione di contadini», queste sono del pari soltanto rappresentazioni simboliche, nate dalla musica - e non già gli oggetti imitati dalla musica - rappresentazioni che per nessun verso ci possono istruire sul contenuto *dionisiaco* della musica, anzi che non hanno nessun valore esclusivo rispetto ad altre immagini. Questo processo per cui la musica si scarica in immagini, noi dobbiamo ora trasferirlo a una comunità popolare giovane e fresca, linguisticamente creativa, per giungere a intuire come nasca il canto popolare strofico e come l'intera facoltà del linguaggio venga eccitata dal nuovo principio dell'imitazione della musica.

Se dunque ci è dato considerare la poesia lirica come la fulgurazione imitativa della musica in immagini e concetti, possiamo ora domandarci: «come *appare* la musica nello specchio delle immagini e dei concetti?». *Essa appare come volontà*, intendendo la parola nel senso schopenhaueriano, cioè in antitesi alla disposizione estetica, puramente contemplativa e scevra di volontà. Qui occorre poi distinguere il più nettamente possibile il concetto dell'essenza da quello dell'apparenza: infatti, nella sua essenza, la musica non può essere volontà, poiché come tale sarebbe assolutamente da bandire dalla sfera dell'arte - la volontà invero è ciò che in sé non è estetico - ma essa appare come volontà. Giacché, per esprimere l'apparenza della musica in immagini, il lirico ha bisogno di tutti i moti della passione, dal sussurro dell'inclinazione fino al tuonare della follia; spinto dall'impulso a parlare della musica mediante immagini apollinee, egli intende tutta la natura e sé in essa soltanto come eterno volere, desiderio, anelito. Ma in quanto interpreta la musica con immagini, egli stesso riposa nella tranquilla bonaccia della contemplazione apollinea, sebbene tutto ciò che egli contempla attraverso il *medium* della musica si agiti intorno a lui con moto incalzante e turbinoso. Anzi quando scorge se stesso

attraverso lo stesso *medium*, la sua propria immagine gli si mostra nello stato di un sentimento insoddisfatto: il suo stesso volere, anelare, gemere, esultare è per lui un simbolo, con cui egli interpreta la musica. È questo il fenomeno del lirico: come genio apollineo egli interpreta la musica attraverso l'immagine della volontà, mentre egli stesso, completamente staccato dalla brama della volontà, è un puro e imperturbato occhio solare.

Tutta questa discussione si tiene ferma al principio che la lirica è altrettanto dipendente dallo spirito della musica, quanto la musica invece, nella sua assoluta illimitatezza, non *ha bisogno* dell'immagine e del concetto, ma solo li *tollera* accanto a sé. La poesia del lirico non può dire nulla che nella sua più immensa universalità e validità assoluta non sia stato già nella musica che costringe il lirico a parlare per immagini. Appunto perciò il simbolismo cosmico della musica non può essere in nessun modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza. Rispetto a tale sfera ogni ~~apparenza~~ è piuttosto soltanto un simbolo: quindi il linguaggio, come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo tradurre all'esterno la più profonda interiorità della musica, ma rimarrà sempre, non appena si accinga a imitare la musica, solo in un contatto esteriore con la musica, mentre neanche con tutta l'eloquenza lirica potremo avvicinarci di un solo passo al senso più profondo di essa.

Dobbiamo ora chiamare in aiuto tutti i principi artistici fin qui discussi per raccapezzarci nel labirinto, dato che si

deve designare con questo nome *l'origine della tragedia greca*. Penso di non affermare niente di assurdo dicendo che finora il problema di quest'origine non è stato ancora neanche posto seriamente, e tanto meno risolto, per quanto gli svolazzanti brandelli della tradizione antica siano stati già spesso cuciti e combinati assieme, e poi di nuovo lacerati. Questa tradizione ci dice con piena risolutezza *che la tragedia è sorta dal coro tragico*, e che originariamente essa era soltanto coro e nient'altro che coro: donde ci viene l'obbligo di scrutare nel cuore di questo coro tragico come nel vero e proprio dramma originario, senza in qualche modo accontentarci delle frasi retoriche correnti - che esso era lo spettatore ideale o che doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena. Per quanto quest'ultima congettura, che per molti politici suona come assai elevata - quasi che nel coro popolare fosse rappresentata l'immutabile legge morale dei democratici Ateniesi, che avrebbe sempre avuto ragione delle trasgressioni e degli eccessi passionali dei re - possa essere raccomandata da una dichiarazione di Aristotele, essa non ha alcuna attinenza con la formazione originaria della tragedia, dato che da quelle origini puramente religiose rimane esclusa tutta la contrapposizione tra popolo e re, e in genere qualsiasi sfera politico-sociale. Ma anche riguardo alla forma classica del coro che ci è nota in Eschilo e Sofocle, a nostro parere è una bestemmia il parlare di un presentimento della «rappresentanza costituzionale del popolo», bestemmia della quale altri non si sono spaventati. Le costituzioni statali antiche non conoscono *in praxi* una rappresentanza costituzionale del popolo, ed è sperabile che neanche l'abbiano «presentita» nella loro tragedia.

Assai più celebre di questa interpretazione politica del coro è l'idea di A. W. Schlegel, che ci raccomanda di considerare il coro in certo senso come il compendio e l'estratto della folla degli spettatori, come lo «spettatore

ideale». Questa opinione, confrontata con quella tradizione storica secondo cui la tragedia era originariamente solo coro, si rivela per ciò che è, ossia come un'affermazione rozza e non scientifica, ma brillante, che però ha ricevuto il suo splendore solo dalla forma concentrata della sua espressione, dalla prevenzione prettamente germanica a favore di tutto ciò che viene detto «ideale», e dal nostro stupore momentaneo. Siamo cioè stupiti non appena confrontiamo con quel coro il pubblico di teatro a noi ben noto e ci domandiamo se sia mai possibile cavar fuori da questo pubblico, a forza di idealizzarlo, qualcosa di analogo al coro tragico. Intimamente lo neghiamo e ci meravigliamo poi tanto dell'arditezza dell'affermazione schlegeliana quanto della natura totalmente diversa del pubblico greco. Avevamo sempre creduto infatti che il vero spettatore, chiunque fosse, dovesse rimanere sempre consapevole di avere davanti a sé un'opera d'arte, non una realtà empirica, mentre il coro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze concrete. Il coro delle Oceanidi crede di vedere realmente davanti a sé il Titano Prometeo e ritiene se stesso altrettanto reale quanto il dio sulla scena. E questa sarebbe la specie di spettatore più alta e più pura, quella che ritiene Prometeo, come le Oceanidi, concretamente esistente e reale? E il segno dello spettatore ideale consisterebbe nel correre sulla scena e nel liberare il dio dai suoi tormenti? Avevamo creduto in un pubblico estetico e avevamo ritenuto il singolo spettatore tanto più dotato, quanto più fosse in grado di intendere l'opera d'arte come arte, ossia esteticamente; ed ecco che la formula di Schlegel ci spiega come il perfetto spettatore ideale lasci agire su di sé il mondo della scena in un modo nient'affatto estetico, bensì corposamente empirico. Oh, questi Greci! sospiriamo: ci rovesciano tutta la nostra estetica! Ma abituati a ciò, ripetiamo il detto schlegeliano ogni volta che si viene a parlare del coro.

Tuttavia quella tradizione così esplicita parla qui contro Schlegel: il coro in sé, senza scena, cioè la forma primitiva della tragedia e quel coro di spettatori ideali non si conciliano fra loro. Che genere artistico sarebbe quello che fosse estratto dal concetto di spettatore, quasi che la vera forma di tale genere dovesse essere considerata lo «spettatore in sé»? Uno spettatore senza spettacolo è un controsenso. Temiamo che la nascita della tragedia non si possa spiegare né con la stima dell'intelligenza morale della massa, né con il concetto di uno spettatore senza spettacolo, e riteniamo questo problema troppo profondo per essere sia pure sfiorato da considerazioni così superficiali.

Un'idea infinitamente più pregevole sul significato del coro era già stata manifestata, nella famosa prefazione alla *Sposa di Messina*, da Schiller, che 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.

Schiller lotta contro l'idea comune del naturale, contro la pretesa comune dell'illusione nella poesia drammatica, con questo argomento capitale. Mentre in teatro il giorno stesso è solo un giorno artificiale, l'architettura è solo un'architettura simbolica e il linguaggio metrico presenta un carattere ideale, nel complesso regna pur sempre l'errore: non basta che si tolleri solo come una libertà poetica ciò che è invece l'essenza di ogni poesia. L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte. - Un tal modo di considerare, mi sembra, è quello per cui la nostra epoca, che si crede superiore, usa lo sprezzante epiteto di «pseudoidealismo».

Io temo che siamo invece arrivati, con la nostra odierna venerazione del naturale e del reale, al polo opposto di ogni idealismo, cioè nel paese dei musei di figure di cera. Anche in essi c'è un'arte, come in

certi romanzi di moda oggi:
come nel
libro su
Storie

soltanto non ci si affligga con la pretesa che con quest'arte lo «pseudoidealismo» schilleriano-goethiano sia superato.

Certo è un terreno «ideale» quello su cui, secondo la giusta veduta di Schiller, suole muoversi il coro greco di Satiri, il coro della tragedia originaria; è un terreno molto al di sopra del sentiero reale dei mortali. Il Greco si è fabbricato per questo coro le impalcature aeree di un finto *stato di natura* e vi ha posto sopra finti *esseri naturali*. La tragedia si è sviluppata su questo fondamento e certo già per questo è stata fin dal principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà.

Con tutto ciò non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitatori. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che la tragedia cominci con lui, che attraverso lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è un fenomeno per noi tanto sorprendente, quanto lo è in genere la nascita della tragedia dal coro. Forse si può stabilire un punto di partenza per la nostra considerazione, se pongo l'affermazione che il Satiro, il finto essere naturale, sta rispetto all'uomo civile nello stesso rapporto in cui la musica dionisiaca sta rispetto alla civiltà. Di quest'ultima Richard Wagner dice che viene annullata dalla musica come il lume della lampada dalla luce del giorno. In ugual maniera, io credo, l'uomo civile greco si sentiva annullato al cospetto del coro dei Satiri: e l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiante sentimento di unità che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia - lo dico sin d'ora - per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa

consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri, come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi.

Con questo coro trova consolazione il Greco profondo, dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più aspra, che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé - la vita.

L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione - questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore, che non si decide ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo - è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo

le
passive

dionisiaco. Ora non c'è consolazione che giovi, l'anelito si rivolge al di là di un mondo, dopo la morte, al di là degli stessi dèi, viene negata l'esistenza con il suo splendido riverbero negli dèi o in un al di là immortale. Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto.

Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca; nel mondo intermedio di questi compagni di Dioniso si esaurirono le esaltazioni dianzi descritte.

8

Tanto il Satiro quanto il pastore idillico dei tempi moderni sono prodotti di una nostalgia del primitivo e del naturale; ma con quale presa salda e impavida il Greco afferrò il suo uomo silvestre, e con quale timidezza e mollezza l'uomo moderno si trastullò invece con la carezzevole immagine di un pastore tenero, effeminato, che suona il flauto! La natura in cui non è stata ancora elaborata alcuna conoscenza, in cui i chiavistelli verso la civiltà non sono stati ancora forzati - ciò vide il Greco nel suo Satiro, che quindi per lui non coincideva ancora con la scimmia. Al contrario, esso era l'immagine primigenia dell'uomo, l'espressione delle sue emozioni più alte e forti, come zelatore esaltato, che la vicinanza del dio rapisce, come

compagno compartecipe, in cui si ripete la sofferenza del dio, come annunciatore di una saggezza tratta dal seno più profondo della natura, come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura, che il Greco è abituato a considerare con reverente stupore. Il Satiro era qualcosa di sublime e di divino: soprattutto così doveva apparire allo sguardo dolorosamente velato dell'uomo dionisiaco. Il pastore agghindato e falso lo avrebbe offeso: sui tratti scoperti, integri e grandiosi della natura il suo occhio indugiava in sublime appagamento; qui l'illusione della civiltà era cancellata dall'immagine originaria dell'uomo, qui si svelava l'uomo vero, il Satiro barbuto, che osannava al suo dio. Davanti a lui l'uomo civile si raggrinziva in una bugiarda caricatura. Anche per questi inizi dell'arte tragica Schiller ha ragione: il coro è un muro vivo contro l'assalto della realtà, perché esso - il coro dei Satiri - riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile, che comunemente si considera come unica realtà. La sfera della poesia non si trova al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità, e appunto per ciò deve gettar via da sé l'ornamento menzognero di quella presunta realtà dell'uomo civile. Il contrasto fra questa effettiva verità di natura e la menzogna della civiltà, che si atteggia a unica realtà, è un contrasto simile a quello che sussiste fra il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé, e tutto quanto il mondo apparente: e come la tragedia con la sua consolazione metafisica indica la vita eterna di quel nucleo dell'esistenza, in mezzo al continuo scomparire delle apparenze, così il simbolismo del coro dei Satiri esprime già in un'allegoria quel rapporto originario fra cosa in sé e apparenza. Il pastore idillico dell'uomo moderno è solo un'effigie della somma di illusioni della cultura, che vale per lui come natura; il Greco dionisiaco vuole la verità e la

natura nella loro forza massima - e si vede trasformato per incanto in Satiro.

Con tali stati d'animo e conoscenze tripudia la schiera esaltata dei seguaci di Dioniso: la loro potenza li trasforma ai loro stessi occhi, sicché essi immaginano di vedersi come restaurati genii naturali, come Satiri. La posteriore costituzione del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno naturale, nella quale comunque divenne poi necessaria una separazione fra spettatori dionisiaci e invasati da Dioniso. Senonché bisogna sempre tener presente che il pubblico della tragedia attica nel coro dell'orchestra ritrovava se stesso, e che in fondo non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri. Il detto di Schlegel deve ora dischiudersi a noi in un senso più profondo. Il coro è lo «spettatore ideale», in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena. Un pubblico di spettatori come lo conosciamo noi era sconosciuto ai Greci: nei loro teatri era possibile a chiunque, data la costruzione a terrazza, in archi concentrici, della parte riservata agli spettatori, *dominare dall'alto* propriamente tutto quanto il mondo culturale intorno a sé e immaginare, in sazia contemplazione, se stesso come coreuta. Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco: fenomeno che si può rendere chiarissimo mercé il processo dell'attore che, se ha vero talento, vede fluttuare davanti ai suoi occhi in modo quasi materialmente tangibile la figura del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri: la potenza di questa visione è abbastanza forte da rendere lo sguardo apatico e insensibile all'impressione della «realtà», agli uomini colti

seduti in giro sulle gradinate. La forma del teatro greco ricorda una valle di montagna solitaria: l'architettura della scena appare come una splendente immagine di nuvole, che le baccanti sciamanti per la montagna scorgono dall'alto, come la magnifica cornice, nel cui centro si rivela a loro l'immagine di Dioniso.

Quel fenomeno artistico originario, che mettiamo qui in campo per spiegare il coro della tragedia, suscita quasi scandalo per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari, mentre niente può essere più sicuro del fatto che il poeta è poeta solo in quanto si veda attorniato da figure che vivono e agiscono davanti a lui, e di cui egli scruta l'intima essenza. A causa di una particolare debolezza del talento moderno, noi siamo inclini a rappresentarci il fenomeno estetico originario in maniera troppo complicata e astratta. Per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto. Per lui il carattere non è affatto un tutto composto da singoli tratti cercati qua e là e messi insieme, bensì una persona insistentemente viva davanti ai suoi occhi, che si distingue dall'uguale visione del pittore soltanto per il suo continuare a vivere e ad agire. Perché Omero descrive con tanta più evidenza di tutti gli altri poeti? Perché intuisce tanto di più. Noi parliamo di poesia in modo così astratto, perché siamo tutti di solito cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice; che soltanto si abbia la capacità di vedere di continuo un giuoco vivo e di vivere costantemente attorniato da schiere di spiriti, e si è poeti; che soltanto si senta l'impulso a trasformare se stessi e a parlare immedesimati in altri corpi e in altre anime, e si è drammaturghi.

L'eccitazione dionisiaca è in grado di comunicare a tutta una massa questo talento artistico, di vedersi cioè attorniato da una tale schiera di spiriti, con la quale essa sa di essere intimamente una. Questo processo del coro della

tragedia è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere. Questo processo sta all'inizio dello sviluppo del dramma. C'è qui qualcosa di diverso dal rapsodo, che non si fonde con le sue immagini, ma che, simile al pittore, le vede fuori di sé con occhio contemplante; qui c'è già un annullamento dell'individuo per l'ingresso in una natura estranea. E invero questo fenomeno si presenta in modo epidemico: tutta una schiera si sente a questa maniera ammaliata. Il ditirambo è perciò essenzialmente distinto da ogni altro canto corale. Le vergini che, con rami d'alloro in mano, muovono solennemente al tempio di Apollo, e intonano frattanto il canto della processione, rimangono quelle che sono e serbano il loro nome civile; il coro ditirambico è un coro di trasformati, in cui il passato civile e la posizione sociale sono completamente dimenticati: essi sono diventati i servitori senza tempo del loro dio, viventi al di fuori di ogni sfera sociale. Tutto il resto della lirica corale dei Greci è soltanto un'enorme estensione del singolo cantore apollineo, mentre nel ditirambo ci sta innanzi una comunità di attori inconsci, che si considerano tra loro come trasformati.

L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, *e come Satiro guarda a sua volta il dio*, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo.

Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini. Quelle parti corali di cui la tragedia è intrecciata sono dunque in certo modo la matrice di tutto il cosiddetto dialogo, cioè dell'intero mondo scenico, del vero e proprio dramma. Questo originario fondamento della tragedia diffonde,

attraverso varie irradiazioni successive, quella visione del dramma, la quale è in tutto e per tutto apparenza di sogno e perciò di natura epica, ma che d'altra parte, come oggettivazione di uno stato dionisiaco, non rappresenta la liberazione apollinea nell'illusione, ma al contrario lo spezzarsi dell'individuo e il suo unificarsi con l'essere originario. Pertanto il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci, ed è quindi separato dall'*epos* come da un immenso abisso.

Il coro della tragedia greca, simbolo di tutta la massa dionisiacamente eccitata, trova in questa nostra concezione il suo pieno chiarimento. Mentre prima, abituati alla posizione del coro sulla scena moderna, specialmente del coro d'opera, non potevamo affatto comprendere come il coro tragico dei Greci potesse essere più antico, più originale, anzi più importante della stessa «azione» - come pure ci era stato tanto chiaramente tramandato -; mentre d'altra parte non riuscivamo a conciliare con quell'alta importanza e originalità tramandate il fatto che il coro fosse composto solo di esseri bassi e servili, anzi dapprima solo di Satiri di natura caprina; mentre l'orchestra davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, ecco che siamo ora giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica «realtà» è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola. Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò in eterno il coro *servente*: esso vede come questi, il dio, soffre e si glorifichi, e perciò non *agisce* esso stesso. Nonostante questa posizione, assolutamente servile di fronte al dio, esso è tuttavia l'espressione suprema, cioè dionisiaca della *natura*, e perciò nell'entusiasmo pronuncia, come questa, sentenze oracolari e di saggezza; come *partecipe della sofferenza* esso è insieme il saggio, che annuncia la verità dal cuore del mondo. Così nasce allora

quella figura fantastica, che appare così urtante, del Satiro saggio ed esaltato, il quale è insieme, in contrapposizione al dio, «l'uomo tonto»: immagine della natura e dei suoi istinti più forti, anzi simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte - musicista, poeta, danzatore e visionario in una sola persona.

Secondo questa concezione e secondo la tradizione *Dioniso*, il vero e proprio eroe scenico e centro della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente esistente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè in origine la tragedia è solo «coro» e non «dramma». Più tardi viene poi fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di presentare come visibile a chiunque la figura visionaria insieme alla cornice della trasfigurazione: con ciò comincia il «dramma» in senso stretto. Ora al coro ditirambico è affidato il compito di eccitare dionisiacamente l'animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l'eroe tragico appare sulla scena, non vedano già l'uomo grottescamente mascherato, bensì una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi. Immaginiamo Admeto mentre, in profonda meditazione, pensa alla moglie Alceste recentemente scomparsa e si consuma tutto nel contemplarla in spirito. E quando di fronte a lui viene poi improvvisamente condotta, velata, un'immagine di donna di figura simile, di simile incedere, immaginiamo la sua improvvisa e tremante inquietudine, il suo impetuoso confronto, la sua persuasione istintiva, ed ecco che troviamo qualcosa di analogo al sentimento con cui lo spettatore dionisiacamente eccitato vedeva avanzarsi sulla scena il dio, nella cui sofferenza egli si era già immedesimato. Involontariamente egli trasferiva tutta l'immagine del dio, magicamente tremante davanti alla sua anima, in quella figura mascherata, dissolvendone la realtà, per così dire, nell'irrealtà di uno spirito. Questo è lo stato apollineo del sogno, in cui il mondo del giorno si vela e un nuovo mondo,

più chiaro, più comprensibile, più afferrabile di quello e tuttavia più simile alle ombre, si crea di fronte al nostro occhio in continua vicenda. Corrispondentemente riconosciamo nella tragedia un profondo contrasto di stile: nella lirica dionisiaca del coro e d'altra parte nel mondo di sogno apollineo della scena, lingua, colore, mobilità, dinamica del discorso si distaccano come sfere di espressione completamente separate. Le apparenze apollinee in cui Dioniso si oggettiva non sono più «un mare eterno, un mutevole agitarsi, una vita ardente»,²³ come lo è la musica del coro, non sono più quelle forze soltanto sentite, non condensate in immagini, in cui l'esaltato seguace di Dioniso avverte la vicinanza del dio: ora parla a lui, dalla scena, la chiarezza e la saldezza della raffigurazione epica, ora Dioniso non parla più per mezzo di forze, bensì come eroe epico, quasi con il linguaggio di Omero.

9

~~Tutto ciò che viene alla superficie nella parte apollinea della tragedia greca, nel dialogo, appare semplice, trasparente, bello. In questo senso il dialogo è un'immagine del Greco, la cui natura si manifesta nella danza, perché nella danza la forza massima è solo potenziale, ma si rivela nella flessuosità e magnificenza del movimento. Così la lingua degli eroi sofoclei ci sorprende per la sua apollinea determinatezza e chiarezza, sicché noi crediamo di penetrare subito fin nell'intimo fondo della loro essenza, con un certo stupore per il fatto che la via che giunge a questo fondo sia così breve. Ma se prescindiamo per un momento dal carattere dell'eroe che sale alla superficie e diventa visibile - carattere che in fondo non è nient'altro se non un'immagine luminosa proiettata su una parete scura, ossia in tutto e per tutto apparenza - e se penetriamo invece nel~~

mito che si proietta in questi chiari riflessi, sperimentiamo improvvisamente un fenomeno che sta in rapporto inverso a un noto fenomeno ottico. Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate; inversamente, quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, insomma l'apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte. Solo in questo senso possiamo credere di comprendere rettamente il concetto serio e importante della «serenità greca»; mentre per tutte le vie e i sentieri del presente incontriamo invero il concetto falsamente inteso di questa serenità nel senso di un non minacciato benessere.

La figura più dolorosa della scena greca, lo sventurato Edipo, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile che è destinato all'errore e alla miseria nonostante la sua saggezza, ma che alla fine, in virtù del suo immenso soffrire, esercita intorno a sé un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua dipartita. L'uomo nobile non pecca, vuol dirci il profondo poeta. Perisca pure a causa del suo agire ogni legge, ogni ordine naturale e perfino il mondo morale: proprio da questo agire viene tracciato un superiore, magico cerchio di effetti, che fondano un nuovo mondo sulle rovine di quello vecchio crollato. Ciò vuol dirci il poeta, in quanto è insieme pensatore religioso: come poeta egli ci mostra in primo luogo un intreccio processuale mirabilmente aggrovigliato, che il giudice scioglie lentamente, nodo su nodo, provocando la propria rovina; la gioia genuinamente ellenica per questo scioglimento dialettico è così grande, che in tal modo spira su tutta l'opera un soffio di superiore serenità, smussando raccapriccianti presupposti di quel processo. Nell'*Edipo a Colono* incontriamo questa stessa serenità, ma elevata sino a una infinita trasfigurazione;

contrapposta al vecchio che è oppresso da un eccesso di miseria ed è abbandonato soltanto come *sofferente* a tutto ciò che lo colpisce - sta la serenità ultraterrena che s'irradia dalla sfera divina e ci accenna come l'eroe possa raggiungere, con il suo comportamento puramente passivo, la sua più alta attività, che si estende molto al di là della sua vita, mentre tutti i suoi sforzi consapevoli nella vita precedente l'avevano condotto solo alla passività. Così il nodo processuale della favola di Edipo, indissolubilmente aggrovigliato per l'occhio mortale, viene lentamente districato - e la più profonda gioia umana ci invade per questa divina analogia della dialettica. Ma se con questa spiegazione abbiamo reso giustizia al poeta, si può ancora domandare se in tal modo il contenuto del mito sia esaurito: e ora si vede che tutta la concezione del poeta non è niente altro se non appunto quell'immagine luminosa, che la natura risanatrice ci mostra dopo che abbiamo gettato uno sguardo nel baratro. Edipo, l'assassino di suo padre, il marito di sua madre, Edipo, che ha sciolto l'enigma della Sfinge! Che cosa ci dice la misteriosa triade di questi atti fatali? C'è un'antichissima credenza popolare, persiana in particolare, per cui un mago sapiente può nascere solo da un incesto:²⁴ cosa che noi, riguardo a Edipo che scioglie l'enigma e sposa sua madre, dobbiamo subito interpretare nel senso che là dove mediante forze profetiche e magiche sono stati spezzati l'ordine del presente e del futuro, la rigida legge dell'individuazione e in genere il vero incantesimo della natura, deve essersi verificata in precedenza, come causa, una mostruosa trasgressione della natura - come in quel caso l'incesto; giacché come si potrebbe costringere la natura ad abbandonare i suoi segreti se non contrastandola vittoriosamente, ossia mediante ciò che è innaturale? Questa conoscenza la vedo impressa nella terribile triade dei destini di Edipo: lo stesso che scioglie l'enigma della natura - della Sfinge dalla duplice natura - deve anche

violare, come assassino del padre e marito della madre, i più sacri ordinamenti naturali. Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su se stesso. «La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente; la sapienza è un delitto contro la natura»: con queste terribili frasi ci apostrofa il mito, ma il poeta ellenico tocca come un raggio di sole la sublime e terribile colonna memnonica²⁵ del mito, sicché esso comincia subitamente a risuonare - di melodie sofoclee! .)

Alla gloria della passività contrappongo ora la gloria dell'attività, che illumina il *Prometeo* di Eschilo. Ciò che a questo riguardo il pensatore Eschilo aveva da dirci, ciò che egli però come poeta con la sua immagine simbolica ci fa solo intuire, il giovane Goethe ha saputo svelarcelo nelle temerarie parole del suo Prometeo:

«Qui io resto, formo uomini
a mia immagine,
una stirpe che mi sia uguale,
per soffrire, per piangere,
per godere e per gioire,
e non curarsi di te,
come me!». ²⁶

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. La cosa più mirabile in questa poesia su Prometeo, che secondo il suo pensiero fondamentale è il vero e proprio inno dell'empietà, è la profonda tendenza eschilea alla giustizia: lo sconfinato dolore dell'«individuo» temerario da una parte, e la miseria divina, anzi il presentimento di un crepuscolo degli dèi

dall'altra; la potenza di questi due mondi di dolore, che costringe alla riconciliazione, all'unificazione metafisica - tutto ciò ricorda nel modo più forte il nucleo e il principio della concezione del mondo eschilea, che vede troneggiare la Moira, come eterna giustizia, su dèi e uomini. Di fronte alla stupefacente arditezza con la quale Eschilo pone il mondo olimpico sulla sua bilancia della giustizia, dobbiamo immaginare che l'animo profondo del Greco trovava nei suoi misteri un sostrato incrollabilmente saldo del pensiero metafisico, e che tutti i suoi impulsi scettici potevano sfogarsi sugli dèi olimpici. L'artista greco in particolare avvertiva, riguardo a queste divinità, un oscuro senso di reciproca dipendenza, e questo sentimento è simboleggiato proprio nel *Prometeo* di Eschilo. L'artista titanico trovò in sé la caparbia fede di poter creare uomini o almeno di poter distruggere dèi olimpici: e ciò mediante la sua superiore sapienza, che era però costretto a scontare con un'eterna sofferenza. Il magnifico «potere» del grande genio, che anche con un dolore eterno è pagato troppo poco, l'aspro orgoglio dell'*artista* - questo è il contenuto e l'anima della poesia di Eschilo, mentre nel suo *Edipo* Sofocle intona come preludio il canto di vittoria del *santo*. Ma neanche con l'interpretazione che Eschilo ha dato del mito viene scandagliato il suo stupefacente abisso di terrore: anzi la gioia dell'artista per il divenire, la serenità del creare artistico, che sfida ogni sventura, sono soltanto una luminosa immagine di nuvole e di cielo, che si rispecchia in un nero lago di tristezza. La leggenda di Prometeo è proprietà originaria dell'intera comunità dei popoli ariani e un documento delle loro doti di profondità tragica; non mancherebbe anzi di verosimiglianza il dire che questo mito possiede per la natura ariana esattamente la stessa caratteristica importanza che il mito del peccato originale ha per la natura semitica, e che fra i due miti esiste un grado di parentela come tra fratello e sorella. Il presupposto del mito di Prometeo è lo sconfinato valore che

un'umanità ingenua attribuisce al *fuoco*, come al vero palladio di ogni civiltà ascendente: ma che l'uomo disponesse liberamente del fuoco e non lo ricevesse soltanto come un regalo del cielo, come folgore incendiaria o come vampa scottante del sole, apparve a quei contemplativi uomini arcaici come un sacrilegio, come una rapina ai danni della natura divina. E così il primo problema filosofico pone subito una penosa e insolubile contraddizione fra uomo e dio, e la sospinge come un macigno sulla soglia di ogni civiltà.) La cosa migliore e più alta di cui l'umanità possa diventare partecipe, essa la conquista con un crimine, e deve poi accettarne le conseguenze, cioè l'intero flusso di dolori e di affanni, con cui i celesti offesi devono visitare il genere umano che nobilmente si sforza di ascendere: un pensiero crudo, che per la *dignità* conferita al crimine stranamente contrasta con il mito semitico del peccato originale, in cui la curiosità, il raggio menzognero, la seducibilità, la lascivia, insomma una serie di affetti eminentemente femminili fu considerata come origine del male. Ciò che distingue la concezione ariana è l'elevata idea del *peccato attivo* come vera virtù prometeica: con questo si è trovato al tempo stesso il sostrato etico della tragedia pessimistica, inteso come *giustificazione* del male umano, cioè tanto della colpa umana quanto della sofferenza per essa meritata. La sventura nell'essenza delle cose - che l'ariano meditativo non è incline a negare con sofisticazioni - e la contraddizione nel cuore del mondo gli si rivelano come un intrecciarsi di mondi diversi, per esempio di uno divino e di uno umano, ciascuno dei quali nella sua individualità è legittimo, ma nella coesistenza con un'altra singolarità deve soffrire per la sua individuazione. Nell'eroico impulso dell'individuo verso l'universale, nel tentativo di oltrepassare la barriera dell'individuazione e di voler essere lui stesso l'*unica* essenza del mondo, egli patisce in sé la contraddizione originaria nascosta nelle cose, vale a

dire commette un delitto e soffre. Così dagli ariani il delitto viene considerato maschio, dai semiti il peccato viene considerato femmina; come pure il crimine originale viene commesso dall'uomo e il peccato originale dalla donna. Dice del resto il coro delle streghe:

«Noi non guardiamo tanto pel sottile:
la donna lo fa con mille passi;
ma per quanto s'affretti,
l'uomo lo fa d'un balzo».²⁷

Chi comprende l'intima essenza della leggenda di Prometeo - cioè la necessità del delitto imposta all'individuo che ha aspirazioni titaniche - dovrà in pari tempo sentire la non apollineità di questa concezione pessimistica; giacché Apollo vuole dar pace agli esseri singoli proprio col tracciare fra loro linee di confine e col richiamarle poi sempre di nuovo alla memoria, mediante i suoi precetti della conoscenza di sé e della misura, come le più sacre leggi del mondo. Ma perché in questa tendenza apollinea la forma non si irrigidisse in egiziana durezza e freddezza, perché nello sforzo di prescrivere alla singola onda il suo corso e la sua sfera non si estinguesse il movimento di tutto il lago, l'alta marea del dionisiaco distrusse di tempo in tempo tutti quei piccoli circoli, in cui la «volontà» unilateralmente apollinea cercava di delimitare la greicità. La marea repentinamente gonfiatasi del dionisiaco prende allora sul suo dorso le singole piccole cime ondulate degli individui, come il fratello di Prometeo, il Titano Atlante, prendeva su di sé la terra. Questo impulso titanico a divenire per così dire l'Atlante di tutti i singoli e a portarli sul largo dorso sempre più in alto, sempre più lontano, è l'elemento comune fra il prometeico e il dionisiaco. Il Prometeo di Eschilo è sotto questo aspetto una maschera dionisiaca, mentre nella profonda tendenza alla giustizia già accennata Eschilo rivela a chi comprende

Bisogna
non
che
per
una

la sua discendenza paterna da Apollo, dio dell'individuazione e dei limiti della giustizia. E così la duplice essenza del Prometeo eschileo, la sua natura insieme dionisiaca e apollinea, potrebbe essere espressa in formula astratta così: «Tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato».

Questo è il tuo mondo! Questo significa un mondo! -

10

È tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l'unico eroe presente in scena fu appunto Dioniso. Con la stessa sicurezza peraltro si può affermare che fino a Euripide Dioniso non cessò mai di essere l'eroe tragico, e che tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono soltanto maschere di quell'eroe originario. Che dietro a tutte queste maschere si nasconda una divinità, è l'unica ragione essenziale della tipica «idealità», così spesso ammirata, di quelle celebri figure. Non so chi ha sostenuto che tutti gli individui in quanto individui sono comici e pertanto non tragici: da ciò si potrebbe dedurre che i Greci in genere non *potevano* tollerare individui sulla scena tragica. Effettivamente sembra che essi abbiano sentito a questo modo, e in genere la distinzione e valutazione platonica dell'«idea» in antitesi all'«idolo», alla copia, è profondamente radicata nella natura greca. Ma per servirci della terminologia di Platone, sulle figure tragiche della scena ellenica si potrebbe all'incirca parlare così: l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale. Quanto alle parole e alle azioni del dio che appare, egli rassomiglia a un individuo che sbaglia, che lotta e che soffre; e che egli

appaia in genere con questa epica determinatezza e chiarezza, è effetto dell'interprete di sogni Apollo, che con quella simbolica apparenza chiarisce al coro il suo stato dionisiaco. Ma in verità quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus. Con ciò si significa che questo sbranamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni *sofferenza*, come qualcosa in sé detestabile. Dal sorriso di questo Dioniso sono nati gli dèi olimpici, dalle sue lacrime gli uomini. In quell'esistenza in quanto dio smembrato Dioniso ha la doppia natura di un demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e dolce. Ma la speranza degli eopti si appuntava su una rinascita di Dioniso, che noi dobbiamo ora presentire come la fine dell'individuazione: per la venuta di questo terzo Dioniso risuonava il fremente canto di giubilo degli eopti. E solo in questa speranza appare un raggio di gioia sul volto del mondo dilaniato, smembrato in individui: ciò è simboleggiato dal mito attraverso Demetra, immersa in eterna tristezza, che per la prima volta si *rallegra* di nuovo quando le si dice che può *ancora una volta* generare Dioniso. Nelle considerazioni citate abbiamo già riuniti tutti gli elementi di una visione del mondo profonda e pessimistica, e insieme con essi *una dottrina misterica della tragedia*: la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto ciò che esiste, la concezione dell'individuazione come causa prima del male, l'arte come lieta speranza che il dominio dell'individuazione possa essere spezzato, come presentimento di una ripristinata unità. -

È stato precedentemente accennato che l'*epos* omerico è la poesia della cultura olimpica, con cui essa ha intonato il

suo canto di vittoria sui terrori per la lotta dei Titani. Ora, sotto il prepotente influsso della poesia tragica, i miti omerici rinascono trasformati, mostrando in questa metempsicosi che frattanto anche la cultura olimpica è stata vinta da una concezione del mondo ancora più profonda. Il caparbio Titano Prometeo ha annunciato al suo persecutore olimpico che un giorno un estremo pericolo minaccerà il suo dominio, se non si alleerà con lui al tempo giusto. In Eschilo vediamo l'alleanza di Zeus terrificato, trepidante per la sua fine, con il Titano. Così la precedente età dei Titani viene successivamente riportata dal Tartaro alla luce. La filosofia della natura selvaggia e nuda guarda con il volto scoperto della verità i miti del mondo omerico che le danzano innanzi: essi impallidiscono, tremano di fronte all'occhio lampeggiante di questa dea - finché il polso potente dell'artista dionisiaco non li costringe a servire la nuova divinità. La verità dionisiaca assume l'intera sfera del mito come simbolismo delle *proprie* conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei misteri, ma sempre sotto l'antica veste mitica. Quale forza fu quella che liberò Prometeo dai suoi avvoltoi e trasformò il mito in veicolo di sapienza dionisiaca? Fu la forza erculeale della musica, la quale, giunta nella tragedia alla sua suprema manifestazione, seppe interpretare il mito con nuovo, profondissimo significato. Già prima abbiamo caratterizzato in questo modo la più potente facoltà della musica. Giacché è destino di ogni mito di rattrappirsi a poco a poco nella ristrettezza di una presunta realtà storica e di essere trattato da un'epoca posteriore come un evento unico, con pretese storiche. E i Greci erano già in pieno sulla via di trasformare con arbitrario acume tutto il loro sogno mitico di gioventù in un *evento giovanile* storico e prammatico. Giacché è questa la maniera in cui le religioni sogliono estinguersi: quando cioè, sotto gli occhi severi e razionali di

un dogmatismo ortodosso, i presupposti mitici di una religione vengono sistematizzati come una somma conchiusa di avvenimenti storici e si comincia a difendere affannosamente la credibilità dei miti, opponendosi però a ogni loro ulteriore vita e sviluppo naturali; quando cioè il sentimento del mito si estingue e al suo posto subentra la pretesa della religione alla fondatezza storica. Questo mito morente fu afferrato allora dal rinato genio della musica dionisiaca: e in mano sua esso fiorì ancora una volta, con colori quali non aveva mai mostrati, con un profumo che suscitava uno struggente presentimento di un mondo metafisico. Dopo quest'ultimo sfolgorio, esso reclina, le sue foglie appassiscono, e subito i beffardi Luciani dell'antichità cercano di ghermire i fiori scoloriti e inariditi, portati via da tutti i venti. Con la tragedia il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva; si solleva ancora una volta, come un eroe ferito, e tutto il residuo di forza, e insieme la calma piena di saggezza del morente, gli arde nell'occhio con un ultimo, potente bagliore.

Che cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di costringere ancora una volta questo morente a servirti? Morì fra le tue braccia violente, e allora sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che come la scimmia di Ercole sapeva ormai soltanto adornarsi con l'antica pompa. E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avide mani tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo a una musica imitata e mascherata. E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo abbandonò te. Scova tutte le passioni dalla loro tana e racchiudile nel tuo cerchio magico, aguzza e lima per i discorsi dei tuoi eroi una dialettica sofisticata - anche i tuoi eroi hanno solo passioni imitate e mascherate, e pronunciano solo discorsi imitati e mascherati.

La tragedia greca però in modo diverso da tutti gli antichi generi d'arte affini: morì suicida, in seguito a un insolubile conflitto, dunque tragicamente, mentre tutti quegli altri scomparvero a tarda età con la morte più bella e tranquilla. Se infatti è conforme a uno stato naturale felice il dipartirsi dalla vita con una bella discendenza e senza spasimi, la fine di quei generi artistici antichi ci mostra un tale felice stato di natura: essi affondano lentamente, e davanti ai loro sguardi morenti sta già la loro figliolanza, più bella, che leva impazientemente il capo con atteggiamento ardito. Con la morte della tragedia greca si produsse invece un enorme vuoto, ovunque profondamente sentito. Come una volta ai tempi di Tiberio i naviganti greci udirono in vicinanza di un'isola solitaria lo sconvolgente grido: «il grande Pan è morto»,²⁸ così per il mondo ellenico risuonò ora come un doloroso lamento: «la tragedia è morta! Anche la poesia è perduta con essa! Via, via, voi intristiti, smagriti epigoni! Via nell'Ade, perché possiate là saziarvi delle briciole dei passati maestri!».

Ma quando poi fiorì un nuovo genere d'arte, che venerava nella tragedia la sua precorritrice e maestra, si poté constatare con terrore che esso portava sì i lineamenti della madre, ma proprio quelli che essa aveva mostrati nella sua lunga lotta con la morte. Questa lotta con la morte la combatté *Euripide*; quel genere d'arte posteriore è noto come commedia attica nuova. In essa sopravvisse la forma degenerata della tragedia, in memoria della sua dipartita oltremodo laboriosa e violenta.

Dato questo nesso, è comprensibile l'appassionata inclinazione che i poeti della commedia nuova sentirono per Euripide; sicché non sorprende più il desiderio di Filemone, che si sarebbe voluto far impiccare subito solo per poter visitare Euripide agli inferi, purché si fosse potuto convincere che il defunto era ancora in possesso delle sue

facoltà. Ma volendo determinare in tutta brevità, e senza la pretesa di dire con ciò qualcosa di esauriente, quello che Euripide aveva in comune con Menandro e Filemone, e che agiva per questi ultimi in modo così eccitante ed esemplare, è sufficiente dire che lo spettatore fu portato da Euripide sulla scena. Chi ha riconosciuto il materiale con cui i poeti tragici prometeici anteriori a Euripide plasmavano i loro eroi, e ha visto quanto era lungi da loro l'intenzione di portare in scena la maschera fedele della realtà, sarà anche in chiaro circa la tendenza totalmente differente di Euripide. Per opera sua l'uomo della vita quotidiana si spinse, dalla parte riservata agli spettatori, sulla scena; lo specchio, in cui prima venivano riflessi solo i tratti grandi e arditi, mostrò ora quella meticolosa fedeltà che riproduce coscienziosamente anche le linee non riuscite della natura. Odisseo, il tipico Greco dell'arte antica, si abbassò ora fra le mani dei nuovi poeti nella figura del greculo, che in seguito rimase al centro dell'interesse drammatico come schiavo domestico bonario e scaltro. Ciò che Euripide si ascrive a merito nelle *Rane* di Aristofane,²⁹ di aver cioè liberato coi suoi rimedi casalinghi l'arte tragica dalla sua pomposa corpulenza, lo si può sentire soprattutto nei suoi eroi tragici. In sostanza lo spettatore vedeva e sentiva ora sulla scena euripidea il suo sosia, e si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene. Ma non ci si fermava a questo compiacimento: con Euripide gli spettatori imparavano essi stessi a parlare, e di ciò Euripide stesso si vanta nella gara con Eschilo,³⁰ del fatto cioè che per merito suo il popolo aveva ora imparato a osservare, a discutere e a trarre conclusioni secondo tutte le regole e con le più furbe sofisticazioni. Con questo repentino capovolgimento del linguaggio pubblico, egli rese in genere possibile la commedia nuova. Giacché da allora in poi non fu più un segreto in che modo e con quali sentenze la vita quotidiana si potesse rappresentare sulla scena. Prendeva ora a parlare la mediocrità cittadina, su cui

Euripide fondava tutte le sue speranze politiche, dopo che fino ad allora il carattere della lingua era stato determinato dal semidio nella tragedia e dal Satiro ebbro, a metà uomo, nella commedia. E così l'aristofanesco Euripide rileva a sua lode di aver rappresentato la vita e la pratica comune, nota, quotidiana, di cui ognuno era capace di giudicare. Se ora tutta la massa filosofava, con straordinaria accortezza amministrava terre e beni, e conduceva i suoi processi, ciò era merito di lui ed effetto della saggezza da lui inoculata al popolo.

A una massa siffattamente preparata e illuminata poteva rivolgersi ora la commedia nuova, per la quale Euripide è divenuto in un certo senso l'istruttore del coro; questa volta però era il coro degli spettatori che doveva impraticarsi. Non appena esso fu esercitato a cantare nella tonalità euripidea, sorse quel genere di spettacolo di tipo scacchistico, la commedia nuova col suo continuo trionfo della furberia e della scaltrezza. Ma Euripide - l'istruttore del coro - veniva incessantemente esaltato: anzi ci si sarebbe ammazzati per imparare da lui ancora qualcosa, se non si fosse saputo che i poeti tragici erano altrettanto morti quanto la tragedia. Con essa peraltro il Greco aveva perduto la fede nella propria immortalità, non solo la fede in un passato ideale, ma anche la fede in un futuro ideale. L'espressione del noto epitaffio «in vecchiaia frivolo e capriccioso»³¹ vale anche per la tarda gremità. L'attimo, l'arguzia, la volubilità, il capriccio, sono le sue divinità supreme; predomina ora, almeno secondo i sentimenti, il quinto stato, quello dello schiavo: e se adesso in genere si può ancora parlare di «serenità greca», si tratta della serenità dello schiavo, che non sa assumere nessuna dura responsabilità, non sa aspirare a nulla di grande, non sa stimare nulla di passato o di futuro più altamente del presente. Fu questa illusione della «serenità greca» che tanto indignò le nature profonde e formidabili dei primi quattro secoli del cristianesimo: quella femminile fuga di

fronte alla serietà e al terrore, quel vile appagarsi del comodo godimento apparve loro non solo spregevole, ma anche come il vero e proprio sentimento anticristiano. Ed è da attribuire al loro influsso, se la concezione dell'antichità greca che continuò a vivere per secoli mantenne con tenacia quasi invincibile quel colore roseo di serenità - come se non ci fosse mai stato un sesto secolo con la sua nascita della tragedia, i suoi misteri, i suoi Pitagora³² ed Eraclito, anzi come se non fossero affatto esistite le opere d'arte della grande epoca, le quali pure - ciascuna per sé - non si possono affatto spiegare sulla base di un tale gusto di vivere e di una tale serenità da vecchi e da schiavi, e stanno a indicare, come ragione della loro esistenza, una concezione del mondo totalmente diversa.

Da quanto si è da ultimo affermato, che Euripide portò lo spettatore sulla scena, per rendere con ciò in pari tempo lo spettatore per la prima volta veramente capace di giudicare il dramma, nasce l'illusione che l'arte tragica più antica non sia mai uscita da un rapporto sbagliato con lo spettatore; e si potrebbe essere tentati di elogiare come un progresso rispetto a Sofocle la radicale tendenza di Euripide a stabilire un rapporto di corrispondenza fra opera d'arte e pubblico. Peraltro «pubblico» è solo una parola e nient'affatto una grandezza omogenea e in sé permanente. Onde verrebbe all'artista l'obbligo di acconciarsi a una forza che ha la sua consistenza solo nel numero? E se, per il suo ingegno e i suoi fini, egli si sente al di sopra di ciascuno di questi spettatori, come potrebbe sentire più stima per l'espressione comune di tutte queste capacità a lui subordinate che per il singolo spettatore relativamente dotatissimo? In verità nessun artista greco per tutta una lunga vita ha trattato il suo pubblico con maggiore temerarietà e sufficienza che non appunto Euripide: egli che, anche quando la massa gli si gettava ai piedi, con sublime caparbia contrastava apertamente la propria tendenza, la stessa tendenza con la quale aveva

vinto la massa. Se questo genio avesse avuto il minimo rispetto per il pandemonio del pubblico, sarebbe crollato sotto le mazzate dei suoi insuccessi ancor prima di giungere a metà della sua carriera. In base a questa considerazione possiamo vedere che la nostra formulazione, secondo cui Euripide portò lo spettatore sulla scena per renderlo veramente capace di giudicare, era soltanto una formulazione provvisoria, e che dobbiamo cercar di capire più profondamente la sua tendenza. Per contro è certo universalmente noto che Eschilo e Sofocle, durante la loro vita, anzi molto al di là di essa, godettero appieno del favore popolare, e che quindi per questi predecessori di Euripide non si può affatto parlare di una discordanza fra opera d'arte e pubblico. Che cosa gettò con tanta violenza questo dotatissimo artista, incessantemente spinto alla creazione, fuori della strada illuminata dal sole dei più grandi nomi di poeti e dal cielo sgombro di nuvole del favore popolare? Quale particolare riguardo per lo spettatore lo condusse contro lo spettatore? Come poté, per troppa stima del suo pubblico - spregiare il suo pubblico?

Euripide si sentiva come poeta - è questa la spiegazione dell'enigma or ora esposto - molto al di sopra della massa, ma non al di sopra di due dei suoi spettatori: la massa la portò sulla scena, e quei due spettatori li rispettò come i soli giudici competenti e maestri di tutta la sua arte; seguendo le loro indicazioni e i loro ammonimenti, trasferì nelle anime dei suoi eroi scenici tutto il mondo di sentimenti, di passioni e di esperienze che a ogni rappresentazione si erano fino allora insediati nei banchi degli spettatori come un coro invisibile; cedette alle loro esigenze quando, per questi caratteri nuovi, cercò anche la parola nuova e l'accento nuovo; soltanto nelle loro voci sentì i giudizi validi sulla sua creazione, come pure l'incoraggiamento e la promessa di vittoria, quando si vedeva nuovamente condannato dal tribunale del pubblico.

Di questi due spettatori uno è - Euripide stesso, Euripide come pensatore non come poeta. Di lui si potrebbe dire che la straordinaria ricchezza del suo talento critico, similmente a quanto avviene in Lessing, abbia se non generato, tuttavia continuamente fecondato un impulso creativo e artistico secondario. Con questo talento, con tutta la chiarezza e la prontezza del suo pensiero critico, Euripide si era seduto in teatro e si era sforzato di riconoscere daccapo nei capolavori dei suoi grandi predecessori tratto su tratto, linea su linea, come in dipinti oscuratisi. E al riguardo gli era poi accaduto quello che a chiunque sia iniziato ai più profondi misteri della tragedia eschilea non può riuscire inaspettato: egli scorse in ogni tratto e in ogni linea qualcosa di incommensurabile, una certa ingannevole determinatezza e insieme una enigmatica profondità, anzi un'infinità dello sfondo. La figura più chiara aveva ancor sempre dietro di sé una coda di cometa, che sembrava accennare a qualcosa di incerto e non rischiarabile. La stessa luce crepuscolare avvolgeva la struttura del dramma, specialmente il significato del coro. E quanto incerta rimase per lui la soluzione dei problemi etici! Quanto problematica la trattazione dei miti! Quanto sproporzionata la ripartizione della felicità e dell'infelicità! Perfino nella lingua della tragedia antica c'era per lui molto di urtante, o almeno di enigmatico; in particolare egli trovava troppa pompa per situazioni semplici, troppe metafore e forzature rispetto alla semplicità dei caratteri. Così egli sedette in teatro, stillandosi inquietamente il cervello, e da spettatore confessò a se stesso di non capire i suoi grandi predecessori. Ma poiché l'intelletto era da lui considerato la vera e propria radice di ogni godimento e creazione, dovette guardarsi intorno e chiedere se dunque nessuno pensasse come lui ed ammettesse ugualmente quell'incommensurabilità. Ma la moltitudine, e con essa i migliori individui ebbero per lui solo un sorriso diffidente; nessuno tuttavia gli seppe spiegare perché, di fronte ai suoi

dubbi e alle sue obiezioni, i grandi maestri rimanevano comunque nel giusto. E in questo stato tormentoso egli trovò *l'altro spettatore*, che non capiva la tragedia e perciò non l'apprezzava. In lega con costui, egli poté osare di uscire dal suo isolamento e iniziare l'immane lotta contro le opere d'arte di Eschilo e Sofocle - non con scritti polemici, bensì come poeta drammatico che contrappone la *sua* concezione della tragedia a quella tramandata. -

12

Prima di chiamare per nome quest'altro spettatore, sostiamo ora un momento per richiamarci alla memoria l'impressione dianzi descritta di dissidio e di incommensurabilità nella natura stessa della tragedia eschilea. Pensiamo al nostro proprio stupore di fronte al *coro* e all'*eroe tragico* di questa tragedia, due elementi che non abbiamo saputo accordare né con la nostra esperienza né con la tradizione - finché abbiamo ritrovato quella stessa duplicità come origine ed essenza della tragedia greca, in quanto espressione di due impulsi artistici intrecciati fra loro, *l'apollineo e il dionisiaco*.

Eliminare dalla tragedia quell'elemento dionisiaco originario e onnipotente, ed edificarla in modo puro e a nuovo su un'arte, un costume e una concezione del mondo non dionisiaci - è questa la tendenza di Euripide, che ci si svela ora in chiara luce.

Nella sera della sua vita Euripide stesso presentò ai suoi contemporanei nel modo più incisivo, con un mito, la questione del valore e del significato di questa tendenza. Deve in genere sussistere il dionisiaco? Non è da estirpare a forza dalla terra ellenica? Certo, ci dice il poeta, purché fosse possibile; ma il dio Dioniso è troppo potente: l'avversario più avveduto - come Penteo nelle *Baccanti* - viene insospettitamente incantato da lui e con questo

incantesimo corre poi incontro al suo destino. Il giudizio dei due vecchi Cadmo e Tiresia sembra essere anche il giudizio del vecchio poeta: la riflessione degli individui più accorti non riesce a rovesciare quelle antiche tradizioni popolari, quella venerazione di Dioniso che eternamente si propaga, anzi di fronte a tali forze miracolose conviene mostrare almeno una partecipazione diplomaticamente prudente: con ciò comunque è ancora possibile che il dio si scandalizzi di un interessamento così tiepido e trasformi infine il diplomatico - come qui Cadmo - in un drago. Questo ci dice un poeta che con forza eroica si è opposto per tutta una lunga vita a Dioniso - al fine di chiudere la sua carriera, quando la vita è al termine, con una glorificazione del suo avversario e il proprio suicidio, simile a uno che sia preso dalle vertigini e che, solo per sfuggire all'orribile e non più tollerabile turbamento, si precipiti da una torre. Quella tragedia è una sconfessione della possibilità di realizzare la sua tendenza, ma ahimè! essa era già stata realizzata! Il miracolo era accaduto: quando il poeta ritrattò, la sua tendenza aveva già vinto. Dioniso era già stato cacciato dalla scena tragica, cacciato da una potenza demonica che parlava per bocca di Euripide. Anche Euripide era in certo senso solo maschera: la divinità che parlava per sua bocca non era Dioniso e neanche Apollo, bensì un demone di recentissima nascita, chiamato *Socrate*. È questo il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte della tragedia greca perì a causa di esso. Per quanto Euripide cerchi poi di consolarci con la sua ritrattazione, non ci riesce: il più magnifico dei templi giace in rovina; a che ci giova il lamento del distruttore e la sua confessione che quello era stato il più bello di tutti i templi? E anche se Euripide è stato per punizione trasformato in drago dai giudici d'arte di tutti i tempi - chi potrebbe essere ~~soddisfatto di questo miserabile compenso?~~

Avviciniamoci ora a quella tendenza *socratica*, con l'aiuto della quale Euripide lottò e vinse contro la tragedia

eschilea.

Quale scopo così dobbiamo ora domandarci poteva mai avere, nell'altissima idealità della sua attuazione, l'intenzione di Euripide di fondare il dramma soltanto su ciò che non è dionisiaco? Quale forma di dramma restava ancora, se esso non doveva essere generato nel grembo della musica, ~~nella misteriosa luce~~ crepuscolare del dionisiaco? Solo l'epos dramatizzato, che è un dominio artistico apollineo in cui tuttavia l'effetto tragico è irraggiungibile. Ciò che qui conta non è il contenuto degli avvenimenti rappresentati; vorrei anzi affermare che a Goethe sarebbe stato impossibile rendere commovente in senso tragico, nella sua progettata *Nausicaa*, il suicidio di quell'essere idillico, che doveva chiudere il quinto atto. A tal punto è straordinario il potere dell'epico-apollineo, che esso riesce a trasformare per incanto sotto i nostri occhi le cose più orrende con il piacere per l'illusione e la liberazione per mezzo dell'illusione. Il poeta dell'epos drammatico non può fondersi appieno con le sue immagini, nella stessa misura in cui non lo può il rapsodo epico: egli è ancor sempre contemplazione calma e immota, che guarda con occhi lontani e che vede le immagini *davanti* a sé. In questo epos dramatizzato l'attore rimane nella più profonda essenza ancora rapsodo; tutte le sue azioni sono consacrate da un sognare interiore, sicché egli non è mai completamente attore.

Ma in qual rapporto sta, rispetto a questo ideale del dramma apollineo, il dramma euripideo? Nello stesso rapporto in cui, rispetto al rapsodo solenne dell'epoca antica, sta quel giovane rapsodo che nello *Ione* di Platone così descrive il suo essere: «Quando dico qualcosa di triste, gli occhi mi si riempiono di lagrime; se invece quello che dico è terribile e orrendo, allora mi si rizzano i capelli in testa per lo spavento e il cuore mi batte forte». Qui non notiamo più nulla di quell'epico perdersi nell'illusione, della freddezza scevra di passione del vero attore, che, proprio

Dk/130
APCO

nella sua massima attività, è tutto illusione e piacere per l'illusione. Euripide è l'attore col cuore che martella, coi capelli ritti; abbozza il piano come pensatore socratico, lo attua come attore appassionato. Puro artista non lo è né nell'abbozzare né nel realizzare. Così il dramma euripideo è una cosa insieme triste e focosa, ugualmente capace di agghiacciare e di infiammare; per esso è impossibile raggiungere l'effetto [apollineo dell'*epos*], mentre d'altra parte si è liberato il più possibile degli elementi [dionisiaci] e ora ha bisogno, per esercitare comunque un effetto, di nuovi mezzi di eccitamento, che però non possono più trovarsi nella sfera [dei due soli impulsi artistici, l'apollineo e il dionisiaco] Questi mezzi di eccitamento sono *pensieri freddi e paradossali* - in luogo delle [intuizioni] apollinee - e [passioni] roventi - in luogo delle estasi dionisiache - e più precisamente, pensieri e passioni imitati in modo estremamente realistico, nient'affatto immersi nell'etere dell'arte.

Se abbiamo dunque riconosciuto che Euripide non riuscì in genere a fondare il dramma soltanto sull'apollineo, che anzi la sua tendenza antidionisiaca si sviò in una tendenza [naturalistica] e non artistica, potremo ormai avvicinarci all'essenza del socraticismo estetico, la cui legge suprema suona a un dipresso: «Tutto deve essere razionale per essere bello», come proposizione parallela al principio socratico: «solo chi sa è virtuoso». Con questo canone alla mano Euripide misurò ogni particolare, rettificandolo secondo tale legge: la lingua, i caratteri, la costruzione drammaturgica, la musica corale. Ciò che noi sogliamo tanto spesso imputare a Euripide come difetto e regresso poetico in confronto alla tragedia sofoclea, è per lo più il prodotto di quell'incalzante processo critico, di quella temeraria razionalità. Come esempio della produttività di quel metodo razionalistico ci può servire il [prologo] euripideo. Niente può essere più contrastante con la nostra tecnica scenica di quanto lo sia il prologo nel dramma di

Euripide. Che un singolo personaggio si presenti all'inizio del dramma e racconti chi è, che cosa precede l'azione, che cosa è accaduto finora, e anche che cosa accadrà nel corso del dramma, è un modo di procedere che un poeta drammatico moderno designerebbe come una petulante e imperdonabile rinuncia all'effetto della tensione. Si sa già tutto quello che accadrà; chi vorrà attendere che questo realmente accada, dato che qui in nessun modo si presenta lo stimolante rapporto fra un sogno profetico e una realtà che si verificherà più tardi? Euripide rifletteva in modo tutto diverso. L'effetto della tragedia non era basato mai sulla tensione epica, sull'eccitante incertezza circa quello che sarebbe avvenuto ora e quello che sarebbe avvenuto dopo, ma piuttosto su quelle grandi scene retorico-liriche, in cui la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano in un fiume largo e potente. Tutto disponeva al *pathos*, non all'azione: e ciò che non disponeva al *pathos* era considerato riprovevole. Peraltro ciò che più fortemente ostacola l'abbandonarsi con pieno godimento a tali scene, è un anello che manca all'ascoltatore, una lacuna nel tessuto dell'antefatto; finché l'ascoltatore deve ancora calcolare che cosa significhi questo o quel personaggio, quali presupposti abbia questo o quel conflitto di inclinazioni e di scopi, per lui non è ancora possibile immergersi pienamente nei dolori e nelle azioni dei protagonisti, soffrire e temere affannosamente con loro. La tragedia eschileo-sofoclea impiegava i mezzi artistici più ingegnosi per dare come per caso in mano allo spettatore, nelle prime scene, tutti i fili necessari alla comprensione: in tale caratteristica si conferma quella maestria che per così dire maschera e fa apparire come casuale ciò che è formalmente *necessario*. Tuttavia Euripide credette di notare che, durante quelle prime scene, lo spettatore era in particolare agitazione per risolvere il problema d'aritmetica dell'antefatto, sicché le bellezze artistiche e il *pathos* dell'esposizione andavano per lui perduti. Perciò

pose il prologo ancor prima dell'esposizione, mettendolo in bocca a un personaggio in cui si potesse aver fiducia: spesso una divinità doveva in certo modo garantire al pubblico lo svolgimento della tragedia e togliere ogni dubbio sulla realtà del mito, in maniera simile a quella in cui Descartes poté dimostrare la realtà del mondo empirico solo appellandosi alla veridicità di Dio e alla sua incapacità di mentire. Della stessa veridicità divina Euripide ha bisogno di nuovo a chiusura del suo dramma, per assicurare il pubblico circa l'avvenire dei suoi eroi: è questo il compito del famigerato *deus ex machina*. Tra il prologo e l'epilogo epici si trova il presente drammatico-lirico, il «dramma» vero e proprio.

Così Euripide è come poeta soprattutto l'eco delle sue cognizioni coscienti; e proprio ciò gli conferisce una posizione tanto memorabile nella storia dell'arte greca. Riguardo alla sua attività critica e creativa egli deve aver avuto spesso l'impressione come di dover far vivere per il dramma l'inizio dello scritto di Anassagora, le cui prime parole suonano: «al principio tutto era mescolato, poi venne l'intelletto e creò ordine».³³ E se col suo *nus* Anassagora apparve fra i filosofi come il primo sobrio fra individui tutti ebbri, anche Euripide può aver concepito con un'immagine simile il suo rapporto con gli altri poeti della tragedia. Finché l'unico ordinatore e reggitore del tutto, il *nus*, era ancora escluso dal creare artistico, tutto rimaneva sempre in un caos originario; così dovette giudicare Euripide, così lui, il primo poeta «sobrio», dovette condannare i poeti «ebberi». Ciò che Sofocle disse di Eschilo, che egli faceva il giusto benché inconsciamente, non fu certo detto nel senso di Euripide, il quale avrebbe fatto valere solo questo, che Eschilo, *poiché* creava inconsciamente, non creava il giusto. Anche il divino Platone parla per lo più solo ironicamente della facoltà creativa del poeta, quando essa non sia una conoscenza consapevole, e la parifica alla dote dell'indovino e

dell'interprete di sogni; il poeta non sarebbe capace di poetare prima di essere divenuto incosciente e prima che non si ritrovi più in lui alcuna traccia di intelletto.³⁴ Euripide si accinse a mostrare al mondo, come anche fece Platone, l'opposto del poeta «irragionevole»; il suo principio estetico «tutto deve essere cosciente per essere bello» è, come ho detto, la proposizione parallela al precetto socratico «tutto deve essere cosciente per essere buono». Per conseguenza Euripide può essere da noi considerato come il poeta del socratismo estetico. Ma Socrate era quel *secondo spettatore* che non capiva la tragedia antica e perciò non l'apprezzava; in lega con lui Euripide osò essere l'araldo di una nuova creazione artistica. Se a causa di essa la tragedia antica però, il principio micidiale fu dunque il socratismo estetico; in quanto peraltro la lotta era rivolta contro il dionisiaco dell'arte antica, riconosciamo in Socrate l'avversario di Dioniso il nuovo Orfeo che si leva contro Dioniso e, benché destinato a essere dilaniato dalle Menadi del tribunale ateniese, costringe alla fuga lo stesso potentissimo dio. Quest'ultimo, come nel tempo in cui era fuggito di fronte al re degli Edoni Licurgo, si salva nelle profondità del mare, cioè nei flutti mistici di un culto segreto, che a poco a poco invaderà il mondo intero.

Uj
m. c. f. n. e. s.
I etc
iniziat. de

Che Socrate avesse uno stretto legame di tendenza con Euripide, non sfuggì all'antichità in quel tempo; e l'espressione più eloquente di questo fiuto felice è quella leggenda³⁵ circolante ad Atene, secondo cui Socrate usava aiutare Euripide a poetare. Dai partigiani del «buon tempo antico» i due nomi venivano pronunciati assieme, quando si trattava di enumerare i presunti corruttori del popolo: dal loro influsso seguiva che l'antica e quadrata valentia di corpo e d'animo, degna di Maratona, fosse sempre più sacrificata a un dubbio razionalismo nel progressivo intristimento delle forze fisiche e spirituali. In questo tono, mezzo di sdegno e mezzo di disprezzo, la commedia aristofanesca suole parlare di quegli uomini, con terrore dei moderni, che rinunciano volentieri a Euripide, ma non smettono mai di meravigliarsi del fatto che Socrate appaia in Aristofane come il primo e supremo sofista, come lo specchio e il compendio di tutte le aspirazioni sofistiche. Contro di ciò rimane un'unica consolazione, quella di mettere alla berlina Aristofane stesso come un licenzioso e bugiardo Alcibiade della poesia. Senza prendere a questo punto la difesa dei profondi istinti di Aristofane contro tali attacchi, proseguo a dimostrare, in base al sentimento antico, la stretta connessione fra Socrate ed Euripide; in questo senso è da ricordare specialmente che Socrate, come avversario dell'arte tragica, si asteneva dal frequentare la tragedia, mettendosi fra gli spettatori soltanto quando veniva rappresentato un nuovo dramma di Euripide. Famosissimo è comunque l'accostamento dei due nomi nel responso dell'oracolo delfico, che indicava Socrate come il più saggio fra gli uomini, ma pronunciava insieme il giudizio che a Euripide spettava il secondo premio nella gara della saggezza.

Come terzo in questa graduatoria era nominato Sofocle; proprio lui, che poté vantarsi nei confronti di Eschilo di fare il giusto, e di farlo perché *sapeva* che cosa fosse il giusto. Evidentemente è proprio il grado di chiarezza di questo *sapere* ciò che distingue in comune quei tre uomini come i tre «sapianti» del loro tempo.

Ma la parola più acuta per quella nuova e inaudita stima del sapere e dell'intelligenza la pronunciò Socrate, quando trovò di essere l'unico che ammettesse di *non saper niente*; mentre, nelle sue peregrinazioni critiche per Atene, egli incontrava dappertutto, parlando con i maggiori statisti, oratori, poeti e artisti, la presunzione del sapere. Vide con stupore che tutte quelle celebrità non avevano un'idea giusta e sicura neanche della loro professione, e che la esercitavano solo per istinto. «Solo per istinto»: con questa espressione tocchiamo il cuore e il centro della tendenza socratica. Con essa il socratismo condanna tanto l'arte vigente quanto l'etica vigente: dovunque esso volga i suoi sguardi indagatori, vede la mancanza di intelligenza e la potenza dell'illusione, e da questa mancanza deduce l'intima assurdità e riprovevolezza di quanto esiste nel presente. Partendo da questo punto, Socrate credette di dover correggere l'esistenza: egli, come individuo isolato, entra con aria di sprezzo e di superiorità, quale precursore di una cultura, di un'arte e di una morale di tutt'altra specie, in un mondo dove ascriveremmo a nostra massima fortuna il riuscire a coglierne con venerazione un frammento.

È questa l'enorme perplessità che ci prende ogni volta di fronte a Socrate, e che ogni volta ci sprona a riconoscere il senso e il fine di questa problematicissima apparizione dell'antichità. Chi è costui, che osa da solo negare la natura greca, quella che attraverso Omero, Pindaro ed Eschilo, attraverso Fidia, attraverso Pericle, attraverso la Pizia e Dioniso, attraverso l'abisso più profondo e la cima più alta è sicura della nostra stupefatta adorazione? Quale forza

demonica è questa, che può ardire di rovesciare nella polvere un tale filtro incantato? Quale semidio è questo, a cui il coro degli spiriti dei più nobili fra gli uomini deve gridare: «Ahi! Ahi! Tu lo hai distrutto, il bel mondo, con polso possente; esso precipita, esso rovina!».

Una chiave per spiegare la natura di Socrate ci viene offerta da quel miracoloso fenomeno che viene indicato come «demone di Socrate». In situazioni particolari, in cui il suo prodigioso intelletto vacillava, egli trovava un saldo sostegno grazie a una voce divina che in tali momenti si faceva udire. Questa voce, quando viene, *dissuade* sempre. La saggezza istintiva si mostra in questa natura assolutamente abnorme soltanto per contrastare qua e là, *ostacolandolo*, il conoscere cosciente. Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è proprio la forza creativa e affermativa, e la coscienza si comporta in maniera critica e dissuadente, in Socrate l'istinto si trasforma in un critico, la coscienza in una creatrice - una vera mostruosità *per defectum*! Più precisamente noi scorgiamo qui un mostruoso *defectus* di ogni disposizione **mistica**, sicché Socrate sarebbe da definire come l'individuo specificamente *non mistico*, in cui la natura logica, per una superfetazione, è sviluppata in modo tanto eccessivo quanto lo è quella sapienza istintiva nel mistico. Ma d'altra parte a quell'istinto logico che si manifestava in Socrate era totalmente negato il volgersi contro se stesso; in quello sfrenato sgorgare esso mostra una naturale veemenza, quale incontriamo, con nostra agghiacciante sorpresa, solo nelle più grandi forze istintive. Chi attraverso gli scritti di Platone ha rintracciato anche soltanto un soffio di quella divina ingenuità e sicurezza dell'indirizzo di vita socratico, sentirà anche come l'immane ruota che muove il socratismo logico è in azione per così dire *al di là* di Socrate, e come essa debba essere contemplata attraverso Socrate come attraverso un'ombra. Che tuttavia egli stesso presagisse questo rapporto, si manifesta nella serietà

dignitosa con cui egli fece valere dappertutto, e perfino davanti ai suoi giudici, la sua vocazione divina. Confutarlo in ciò era in fondo tanto impossibile quanto approvare la sua influenza dissolutrice degli istinti. Per questo insolubile conflitto si offriva, una volta che egli era stato tratto davanti al tribunale dello Stato greco, un'unica forma di condanna, l'esilio; lo si sarebbe potuto mandar fuori dai confini, come qualcosa di assolutamente enigmatico, inclassificabile, inesplicabile, senza che mai la posterità potesse avere il diritto di tacciare gli Ateniesi di un'azione ignominiosa. Ma che per lui fosse sentenziata la morte e non soltanto l'esilio, sembra che lo abbia voluto, con piena chiarezza e senza il naturale brivido di fronte alla morte, lo stesso Socrate: andò incontro alla morte con quella stessa calma con cui, secondo la descrizione di Platone³⁶ egli lasciò il simposio, ultimo dei bevitori, al primo albeggiare, per cominciare un nuovo giorno, mentre dietro a lui rimanevano, sui sedili e in terra, i convitati addormentati, per sognare di Socrate, il vero erotico. *Il Socrate morente* divenne l'ideale nuovo, mai prima contemplato, della gioventù nobile greca: prima di tutti Platone, il tipico giovane ellenico, si gettò ai piedi di quest'immagine con tutta l'ardente dedizione della sua anima entusiastica.

14
920

Immaginiamo ora l'unico grande occhio di Ciclope di Socrate puntato sulla tragedia, quell'occhio in cui non arse mai la dolce follia dell'entusiasmo artistico - immaginiamo come a quell'occhio fosse interdetto di guardare con pieno diletto negli abissi dionisiaci - che cosa propriamente doveva scorgere nella «sublime e celebratissima»³⁷ arte tragica, come Platone la chiama? Qualcosa di assolutamente irrazionale, con cause che sembravano essere senza effetti ed effetti che sembravano essere senza

cause; inoltre il tutto era così variopinto e vario, che a un'indole assennata doveva riuscire ripugnante, mentre per le anime eccitabili e sensibili era una miccia pericolosa. Sappiamo qual era l'unico genere di arte poetica che fosse da lui compreso, la *favola esopica*; e ciò avveniva certo con quella sorridente condiscendenza con cui l'onesto e buon Gellert canta, nella favola dell'ape e della gallina, l'elogio della poesia:

«Tu vedi in me a che cosa serve,
A chi non possiede molto intelletto,
Dire la verità con un'immagine». ³⁸

Peraltro a Socrate l'arte tragica non sembrava neanche «dire la verità», a prescindere dal fatto che essa si rivolge a chi «non possiede molto intelletto», quindi non al filosofo: un duplice motivo per rimanerne lontani. Come Platone, egli la annoverava fra le arti lusingatrici, che rappresentano solo il piacevole, non l'utile, ed esigeva perciò dai suoi discepoli astinenza e rigoroso distacco da tali antifilosofici allettamenti; con successo tale, che il giovane poeta tragico Platone, per poter divenire scolaro di Socrate, per prima cosa bruciò le sue poesie. Ma dove inclinazioni invincibili lottarono contro le massime socratiche, la forza di queste ultime, insieme alla violenza di quel prodigioso carattere, fu tuttavia abbastanza grande da spingere la poesia stessa su posizioni nuove e fino allora sconosciute.

Un esempio ne è il sunnominato Platone: egli, che nel condannare la tragedia e l'arte in genere non rimase certo indietro all'ingenuo cinismo del suo maestro, dovette tuttavia creare per assoluta necessità artistica una forma d'arte che è intimamente affine proprio alle forme d'arte vigenti da lui rigettate. Il principale rimprovero che Platone poteva muovere all'arte precedente - che essa fosse imitazione di un simulacro, e dunque appartenesse a una

sfera ancora più bassa del mondo empirico - egli non aveva soprattutto il diritto di rivolgerlo contro la nuova opera d'arte: e così vediamo Platone che si sforza di trascendere la realtà e di rappresentare l'idea che sta alla base di questa pseudorealtà. Ma con ciò il pensatore Platone era arrivato con un rigiro proprio là dove come poeta era sempre stato di casa, e da dove Sofocle e tutta l'arte più antica protestavano solennemente contro quel rimprovero. Se la tragedia aveva assorbito in sé tutti i generi d'arte precedenti, la stessa cosa si può d'altro canto dire, secondo una diversa prospettiva, del dialogo platonico, che, prodotto dalla mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti, è sospeso a metà fra narrazione, lirica, dramma, fra prosa e poesia, e ha quindi anche infranto la rigorosa legge più antica della forma linguistica unitaria. Su questa via sono andati ancora oltre gli scrittori *cinici*, che nella più grande promiscuità di stile, nell'oscillare in qua e in là tra forme prosaiche e metriche, hanno anche dato l'immagine letteraria del «Socrate delirante» che usavano rappresentare nella vita. Il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la poesia antica naufraga si salvò con tutte le sue creature: stipate in uno stretto spazio e paurosamente sottomesse all'unico timoniere Socrate, entrarono ora in un nuovo mondo, che non poté mai saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo. Realmente Platone ha fornito a tutta la posterità il modello di una nuova forma d'arte, il modello del *romanzo*: questo si può definire come una favola esopica infinitamente sviluppata, in cui la poesia vive rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto gerarchico simile a quello in cui per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia, cioè come *ancilla*. Questa fu la nuova posizione della poesia, in cui Platone la spinse sotto la pressione del demonico Socrate.

Qui il *pensiero filosofico* cresce al di sopra dell'arte, costringendola ad abbarbicarsi strettamente al tronco della

dialettica. Nello schematismo logico si è chiusa in un involucro la tendenza *apollinea*: così in Euripide abbiamo dovuto constatare qualcosa di corrispondente, e inoltre una traduzione del *dionisiaco* nella passione naturalistica. Socrate, l'eroe dialettico del dramma platonico, ci ricorda la natura affine dell'eroe euripideo, che deve difendere le sue azioni con ragioni e controragioni, e che per questo rischia tanto spesso di non suscitare più la nostra compassione tragica. Infatti chi potrebbe disconoscere l'elemento *ottimistico* nella natura della dialettica, che celebra in ogni conclusione la propria festa gioconda e può respirare soltanto nella fredda chiarezza e consapevolezza? L'elemento ottimistico, una volta penetrato nella tragedia, è destinato a invaderne a poco a poco le regioni dionisiache e a spingerla necessariamente alla distruzione di sé - fino al salto mortale nello spettacolo borghese. Basta pensare alle conseguenze delle proposizioni socratiche: «La virtù è il sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»; in queste tre forme fondamentali di ottimismo sta la morte della tragedia. Giacché ora l'eroe virtuoso deve essere un dialettico, ora ci deve essere fra la virtù e il sapere, la fede e la morale un legame necessario e visibile, ora la soluzione trascendentale della giustizia di Eschilo è abbassata al superficiale e sfrontato principio della «giustizia poetica», col suo solito *deus ex machina*.

Come appare ora, di fronte a questo nuovo mondo scenico socratico-ottimistico, il coro e in genere l'intero sostrato musicale-dionisiaco della tragedia? Come qualcosa di fortuito, come una reminiscenza dell'origine della tragedia, di cui si può benissimo fare a meno. Noi invece abbiamo visto che il coro può essere inteso soltanto come *causa* della tragedia e del tragico in genere. Già in Sofocle appare quella perplessità riguardo al coro - un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia comincia a sgretolarsi. Egli non osa più affidare al coro la parte principale e più efficace, e ne limita invece a tal punto il

dominio, che esso appare ora quasi coordinato agli attori, come se venisse sollevato dall'orchestra e portato in scena: con ciò certo la sua essenza è totalmente distrutta, per quanto Aristotele dia la sua approvazione proprio a questa concezione del coro. Quello spostamento della posizione del coro, che comunque Sofocle ha raccomandato con la sua prassi e, secondo la tradizione, addirittura con uno scritto, è il primo passo verso la *distruzione* del coro, le cui fasi si susseguono con spaventosa rapidità in Euripide, in Agatone e nella commedia nuova. La dialettica ottimistica scaccia la *musica* dalla tragedia con la sferza dei suoi sillogismi, cioè distrugge l'essenza della tragedia, che si può interpretare unicamente come una manifestazione e raffigurazione di stati dionisiaci, come simbolizzazione visibile della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca.

Se dunque dobbiamo supporre una tendenza antidionisiaca che agisce addirittura già prima di Socrate, ma che solo in lui raggiunge un'espressione incredibilmente grandiosa, non dobbiamo poi arretrare di fronte al problema dell'indirizzo accennato da un'apparizione come quella di Socrate: quest'ultima comunque non siamo in grado di intenderla, in considerazione dei dialoghi platonici, come una potenza soltanto dissolvente e negativa. Sebbene certamente l'effetto più immediato dell'impulso socratico metta capo a un dissolvimento della tragedia dionisiaca, tuttavia quella profonda esperienza di vita di Socrate stesso ci costringe a domandarci se fra il socratismo e l'arte sussista *necessariamente* solo un rapporto antitetico e se la nascita di un «Socrate artistico» sia in genere qualcosa in sé contraddittorio.

Quel logico dispotico ebbe cioè talvolta di fronte all'arte il senso di una lacuna, di un vuoto, di un mezzo rimprovero, forse di un dovere mancato. Molto spesso gli veniva in sogno, come racconta in carcere ai suoi amici, sempre una stessa apparizione, che diceva sempre la stessa cosa:

«Socrate, datti alla musica!». ³⁹ Egli si tranquillizza fino ai suoi ultimi giorni con l'opinione che il suo filosofare è la suprema arte musicale ⁴⁰ e non crede affatto che una divinità voglia ricordargli quella «musica volgare e popolare». ⁴¹ Alla fine in carcere, per sgravare completamente la sua coscienza, si decide anche a coltivare quella musica da lui poco stimata. E in tali sentimenti compone un proemio ad Apollo e mette in versi alcune favole di Esopo. ⁴² Ciò che lo spingeva a queste esercitazioni era qualcosa di simile alla voce demonica ammonitrice, era la sua visione apollinea del fatto che, come un re barbarico, egli non riusciva a comprendere una nobile immagine di un dio e correva il rischio di peccare contro la sua divinità - a causa del suo non comprendere. Quelle parole dell'apparizione di sogno socratica sono l'unico segno di una perplessità sui limiti della natura logica: allora - così egli dovette chiedersi - 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? 7

15

Nel senso di queste ultime domande, piene di presentimenti, bisogna ora spiegare come l'influenza di Socrate si sia allargata sulla posterità fino a questo momento, anzi per ogni avvenire, simile a un'ombra che diventa sempre più grande nel sole della sera, e come essa costringa sempre di nuovo a ricreare l'*arte* - e precisamente l'arte nel senso metafisico, più largo e profondo - garantendo con la propria infinità anche l'infinità di questa.

Prima che ciò potesse essere riconosciuto, prima che l'intima dipendenza di ogni arte dai Greci, i Greci da Omero fino a Socrate, fosse convincentemente provata, dovette

avvenire a noi con codesti Greci come agli Ateniesi con Socrate. Quasi ogni epoca e ogni grado di cultura ha tentato una volta con profondo malumore di liberarsi dei Greci, perché al loro confronto tutto quanto era stato da essa prodotto, in apparenza assolutamente originale e sinceramente ammirato, sembrava perdere improvvisamente colore e vita, e ridursi a copia mal riuscita, anzi a caricatura. E così ogni volta prorompe di nuovo l'intima rabbia contro quel popoluccio arrogante, che ardì qualificare per tutti i tempi come «barbarico» tutto ciò che non fosse di casa sua: chi sono costoro, ci si domanda, che, per quanto possano esibire soltanto un effimero splendore storico, solo istituzioni ridicolmente limitate, solo una dubbia solidità di costumi, e siano addirittura contrassegnati da brutti vizi, pretendono poi fra i popoli la dignità e il privilegio che spetta al genio fra la massa? Purtroppo non si fu così fortunati da trovare il bicchiere di cicuta con cui un tal popolo potesse essere semplicemente tolto di mezzo, poiché tutto il veleno che l'invidia, la calunnia e la rabbia distillarono non fu in grado di distruggere quella magnificenza che basta a se stessa. E così ci si vergogna e si ha paura dei Greci; a meno che uno non stimi la verità sopra tutte le cose e non osi anche dirselo, questa verità, che i Greci cioè tengono in mano come aurighi la nostra e qualsiasi cultura, ma che quasi sempre cocchi e cavalli sono di qualità troppo scadente e inadeguati alla gloria dei loro aurighi, i quali considerano allora uno scherzo il cacciare tali cavalli in un abisso, che essi stessi superano col salto d'Achille.

Per dimostrare anche per Socrate la dignità di una tale posizione di guida, basterà vedere in lui il tipo di una forma di esistenza prima di lui mai esistita, il tipo dell'uomo teoretico, di cui è nostro compito immediato comprendere il significato e il fine. Anche l'uomo teoretico trova un infinito appagamento in ciò che esiste, come l'artista, ed è come questi protetto da questo appagamento contro l'etica

pratica del pessimismo e contro i suoi occhi degni di Linceo, che brillano solo nella tenebra. Se infatti l'artista a ogni disvelamento della verità rimane attaccato con sguardi estatici sempre e solo a ciò che anche ora, dopo il disvelamento, rimane velo, l'uomo teoretico a sua volta gode e si appaga nel togliere il velo e trova il suo supremo fine e piacere nel processo di un disvelamento sempre felice, che riesca per forza propria. Non ci sarebbe nessuna scienza, se a essa importasse solo quell'unica dea nuda e nient'altro. In tal caso infatti i suoi seguaci dovrebbero sentirsi come individui che volessero scavare un foro diritto attraverso la terra: ciascuno di essi vedrebbe bene che anche con il massimo sforzo, protratto per tutta la vita, sarebbe in grado di scavare solo una piccolissima parte dell'immane profondità, la quale verrebbe di nuovo colmata sotto i suoi occhi dal lavoro del vicino, sicché un terzo sembrerebbe far bene a scegliere per conto suo un altro luogo per i propri tentativi di perforazione. Ma se ora uno dimostrasse convincentemente che per questa via diretta non si può mai raggiungere la meta agli antipodi, chi vorrebbe ancora continuare a scavare nei vecchi pozzi, a meno di non accontentarsi intanto di trovare pietre preziose o leggi naturali? Per questo Lessing, il più onesto uomo teoretico, osò proclamare che a lui interessava più la ricerca della verità che la verità stessa:⁴³ con ciò è stato svelato, con stupore, anzi con dispetto degli scienziati, il segreto fondamentale della scienza. Accanto a questa conoscenza isolata, come a un eccesso di onestà, se non di tracotanza, sta però una profonda *idea illusoria*, che venne al mondo per la prima volta nella persona di Socrate, ossia quell'incrollabile fede che il pensiero giunga, seguendo il filo conduttore della causalità, fin nei più profondi abissi dell'essere, e che il pensiero sia in grado non solo di conoscere, ma addirittura di *correggere* l'essere. Questa sublime illusione metafisica è data alla scienza come istinto e la conduce sempre di nuovo ai suoi limiti, dove deve

convertirsi in *arte*: a essa in realtà si mira con questo meccanismo.

Guardiamo ora Socrate alla luce di questo pensiero: egli ci appare come il primo che, seguendo quell'istinto della scienza, seppe non solo vivere, ma anche - ciò che è di gran lunga di più - morire; e perciò l'immagine di *Socrate morente*, come dell'uomo sottratto dal sapere e dai ragionamenti alla paura della morte, è l'insegna che, sopra la porta d'entrata della scienza, sta a ricordare a ognuno la destinazione di essa, che è quella di far apparire l'esistenza comprensibile e pertanto giustificata. A questo scopo comunque, quando le ragioni non bastano, deve servire in definitiva anche il mito, che io ho or ora designato addirittura come conseguenza necessaria, anzi come fine della scienza.

Una volta che uno abbia intuito come dopo Socrate, il mistagogo della scienza, le scuole filosofiche si stacchino l'una dietro l'altra come onda dietro onda; come una impreveduta universalità della brama di sapere abbia condotto la scienza, nei più lontani domini del mondo della cultura e come vero compito di ogni uomo di capacità superiori, sul mare aperto da cui essa da allora non ha mai più potuto essere completamente ricacciata; come grazie a questa universalità sia stata tesa per la prima volta una rete di pensiero comune sull'intero globo terrestre, con prospettive, perfino, di sussumere sotto le sue leggi tutto un sistema solare: chi si rappresenta tutto questo, insieme alla piramide sorprendentemente alta del sapere presente, non può trattenersi dal vedere in Socrate il punto decisivo e il vertice della cosiddetta storia universale. Se si immaginasse infatti tutta la incalcolabile somma di forze che è stata consumata per quella tendenza universale, impiegata *non* al servizio della conoscenza, bensì per le finalità pratiche, cioè egoistiche degli individui e dei popoli, l'istintivo piacere della vita si sarebbe probabilmente tanto indebolito nelle lotte generali di sterminio e nelle

migrazioni perpetue dei popoli, che, nell'abitudine al suicidio, l'individuo sentirebbe forse l'ultimo resto di senso del dovere quando, come l'abitatore delle isole Figi, strozzasse come figlio i suoi genitori e come amico il suo amico: tale pessimismo pratico potrebbe perfino produrre un'orripilante etica del genocidio per pietà - e del resto sussiste e sussistette nel mondo dovunque non apparve in una qualsiasi forma, ma specialmente come religione e scienza, l'arte in quanto rimedio e difesa contro quel soffio pestilenziale.

Di fronte a questo pessimismo pratico, Socrate è il prototipo dell'ottimista teorico che, con la menzionata fede nell'attingibilità della natura delle cose, concede al sapere e alla conoscenza la forza di una medicina universale e vede nell'errore il male in sé. Penetrare in quelle profondità e sceverare la vera conoscenza dall'illusione e dall'errore sembrò all'uomo socratico la missione più nobile, anzi l'unica missione veramente umana; allo stesso modo quel meccanismo di idee, giudizi e sillogismi fu stimato da Socrate in poi al di sopra di tutte le altre facoltà, come suprema attività e ammirevolissimo dono di natura. Perfino i fatti morali più sublimi, i moti della compassione, dell'abnegazione, dell'eroismo e quella tranquillità dell'anima così difficile da raggiungere e che il Greco apollineo chiamava *sophrosyne*, derivano secondo Socrate e i suoi seguaci e simpatizzanti sino ad oggi, dalla dialettica del sapere, e sono considerati in conformità come apprendibili. Chi ha sperimentato in sé il piacere di una conoscenza socratica e sente come essa cerchi di abbracciare, in anelli sempre più vasti, l'intero mondo dei fenomeni, non avvertirà da allora in poi nessun pungolo che possa spingere alla vita più fortemente della brama di perfezionare quella conquista e di intessere la rete in modo impenetrabilmente saldo. A uno così disposto il Socrate di Platone appare allora come il maestro di una forma tutta nuova di «serenità greca» e di beatitudine di esistere, che

?

Brama
enciclopedia

istematizzazione del modo di pensare

cerca di effondersi in azioni e indirizza queste effusioni per lo più in influenze maieutiche ed educative su nobili giovani, allo scopo della produzione finale del genio.

Peraltro la scienza, spronata dalla sua robusta illusione, corre senza sosta fino ai suoi limiti, dove l'ottimismo insito nell'essenza della logica naufraga. Infatti la circonferenza che chiude il cerchio della scienza ha infiniti punti, e mentre non si può ancora prevedere come sarà mai possibile misurare interamente il cerchio, l'uomo nobile e dotato giunge a toccare inevitabilmente, ancor prima di giungere a metà della sua esistenza, tali punti di confine della circonferenza, dove guarda fissamente l'inesplicabile. Quando egli vede qui con terrore come la logica in questi limiti si torca intorno a se stessa e si morda infine la coda - ecco che irrompe la nuova forma di conoscenza, *la conoscenza tragica*, la quale, per poter essere sopportata, ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio.

Se con occhi fortificati e ristorati dai Greci guardiamo alle supreme sfere del mondo che ci fluttua intorno, scorgiamo la brama di conoscenza insaziabile e ottimistica, che appariva in Socrate esemplare, convertita ora in rassegnazione tragica e in bisogno d'arte; mentre invero la stessa brama, nei suoi gradi inferiori, doveva manifestarsi in modo ostile all'arte e principalmente aborrire nell'intimo l'arte dionisiaco-tragica, come prova l'esempio della lotta combattuta dal socratismo contro la tragedia eschilea.

Qui battiamo ora, con animo commosso, alle porte del presente e del futuro: condurrà questa «conversione» a sempre nuove configurazioni del genio e per l'appunto a quella di *Socrate cultore di musica*? La rete dell'arte stesa sopra l'esistenza verrà intrecciata in modo sempre più saldo e delicato, sia pure sotto il nome di religione o di scienza, o sarà destinata a lacerarsi in brandelli sotto l'irrequieto e barbarico trambusto e turbinio che si chiama ora «il presente»? - Preoccupati, ma non desolati, rimaniamo un po' in disparte, come contemplatori a cui è

permesso essere testimoni di quelle immani lotte e trapassi. Ahimè! Il fascino di queste lotte sta nel fatto che chi le guarda deve anche combatterle!

16

Con l'esempio storico trattato abbiamo tentato di chiarire come la tragedia perisca per il dileguarsi dello spirito della musica con la stessa certezza con cui soltanto da questo spirito può derivare la sua nascita. Per mitigare la stranezza di questa affermazione e per mostrare d'altra parte l'origine di questa nostra concezione, dobbiamo ora porci con sguardo libero di fronte agli analoghi fenomeni del presente; dobbiamo spingerci in mezzo a quelle lotte che, come ho appena detto, vengono combattute nelle più alte sfere del mondo odierno fra la conoscenza insaziabile e ottimistica e il bisogno tragico dell'arte. Prescinderò qui da tutti gli altri impulsi avversi che operano in ogni tempo contro l'arte e precisamente contro la tragedia, e che anche al presente si propagano sicuri della vittoria in misura tale, che tra le arti teatrali per esempio solo la farsa e il balletto fanno sbocciare, con una ricchezza in certo modo rigogliosa, i loro fiori forse non per tutti beneodoranti. Parlerò soltanto della più illustre opposizione alla concezione tragica del mondo, e con ciò intendo riferirmi alla scienza, che nella sua più profonda essenza è ottimistica, con a capo il suo progenitore Socrate. Subito dopo saranno anche chiamate per nome le forze che mi sembrano garantire una rinascita della tragedia - e quali altre felici speranze per la natura tedesca!

Prima di precipitarci in mezzo a quelle lotte, rivestiamo l'armatura delle cognizioni finora conquistate. Al contrario di tutti coloro che si studiano di far discendere le arti da un principio unico, come fonte di vita necessaria di ogni opera d'arte, io tengo lo sguardo fisso alle due divinità artistiche

dei Greci, Apollo e Dioniso, e vedo in loro i vivi e intuitivi rappresentanti di *due* mondi d'arte, diversi nella loro essenza intima e nelle loro finalità supreme. Apollo mi sta innanzi come il genio trasfiguratore del *principium individuationis*, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose. Questa enorme antitesi, che si apre come un abisso fra l'arte plastica in quanto apollinea e la musica in quanto arte dionisiaca, si è palesata a uno soltanto dei grandi pensatori, in misura tale che egli, pur senza la guida del simbolismo degli dèi ellenici, ha riconosciuto alla musica un diverso carattere e una diversa origine rispetto a tutte le altre arti, perché essa non è, come tutte quelle, immagine dell'apparenza, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e dunque rappresenta, rispetto a *ogni fisica del mondo, la metafisica*, e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé (Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 310).⁴⁴ Su questa concezione, che è la più importante di tutta l'estetica, e con cui soltanto l'estetica, presa in un senso particolarmente serio, incomincia, Richard Wagner ha impresso il proprio suggello, a conferma della sua eterna verità, stabilendo nel *Beethoven* che la musica è da giudicare in base a principi estetici completamente diversi rispetto a tutte le arti figurative, e in particolare non in base alla categoria della bellezza, benché un'estetica sbagliata, sotto la guida di un'arte traviata e degenerare, si sia abituata a pretendere dalla musica, partendo da quel concetto di bellezza valido per il mondo figurativo, un effetto simile a quello delle opere dell'arte figurativa, ossia l'eccitazione *del piacere per le belle forme*. Dopo aver riconosciuto quell'enorme antitesi, io mi sentii fortemente spinto ad avvicinarmi all'essenza della tragedia greca e in tal modo alla più profonda manifestazione del genio

ellenico, giacché solo allora credetti di essere magicamente capace di pormi in concreto davanti all'animo, al di fuori della fraseologia dell'estetica abituale, il problema fondamentale della tragedia: in tal modo mi fu concesso di gettare uno sguardo entro la greicità così inquietante e singolare, che ne trassi l'impressione come se la nostra scienza classica sulla Grecia, che assume atteggiamenti così orgogliosi, nella cosa principale si fosse fino allora saputa pascere soltanto di ombre e di esteriorità.⁴⁵

Potremmo forse affrontare quel problema fondamentale con il seguente quesito: che effetto estetico nasce quando le forze artistiche in sé divise dell'apollineo e del dionisiaco entrano in azione l'una accanto all'altra? O in forma più breve: in quale rapporto sta la musica con l'immagine e il concetto? - Schopenhauer, che Richard Wagner proprio su questo punto loda per la sua insuperabile chiarezza e trasparenza di esposizione, si esprime al riguardo nel modo più esauriente nel seguente passo, che riporterò qui distesamente. *Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 309:⁴⁶ «In conseguenza di tutto questo, possiamo considerare il mondo apparente, o natura, e la musica come due diverse espressioni della stessa cosa, la quale quindi costituisce la sola mediazione per l'analogia tra queste due espressioni, e la cui conoscenza è richiesta per capire quell'analogia. La musica dunque, quando è considerata come espressione del mondo, è un linguaggio in sommo grado universale, che sta rispetto all'universalità dei concetti pressappoco nello stesso rapporto in cui questa sta rispetto alle cose singole. La sua universalità non è in nessun modo l'universalità vuota dell'astrazione, bensì un'universalità di tutt'altra specie, ed è legata a una completa e chiara determinatezza. Essa somiglia in questo alle figure geometriche e ai numeri, che, come forme universali di tutti gli oggetti possibili dell'esperienza, e applicabili *a priori* a tutti questi oggetti, sono tuttavia non astratti, bensì intuitivi e completamente determinati. Tutte

le possibili aspirazioni, eccitazioni e manifestazioni della volontà, tutti quei processi nell'intimo dell'uomo che la ragione getta nel vasto concetto negativo di sentimento, possono essere espressi nelle infinite melodie possibili, ma sempre nell'universalità della semplice forma, senza la materia, sempre e solo secondo l'in sé, non secondo l'apparenza, quasi l'intima anima di quest'ultima, senza corpo. In base a questo intimo rapporto che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si deve spiegare anche il fatto che, quando per qualche scena, azione, fatto, ambiente, risuona una musica appropriata, quest'ultima sembra schiudercene il senso più recondito, e ne appare come il commento più giusto e chiaro: allo stesso modo in cui, chi si abbandona completamente all'impressione di una sinfonia, è come se si vedesse passare davanti tutti i possibili fatti della vita e del mondo, e tuttavia, quando ci riflette, egli non sa indicare nessuna somiglianza fra quei suoni e le cose che gli sono passate per la mente. Giacché la musica, come si è detto, è diversa da tutte le altre arti in ciò, che non è immagine dell'apparenza, o meglio, dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e rappresenta dunque, rispetto a ogni fisica del mondo, la metafisica, e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé. Per conseguenza si potrebbe chiamare il mondo altrettanto bene musica fatta corpo quanto volontà fatta corpo: in base a ciò è dunque spiegabile perché la musica faccia subito risaltare con accresciuta significatività ogni dipinto, anzi ogni scena della vita reale e del mondo; certo tanto più quanto più la sua melodia è analoga allo spirito intimo di una data apparenza. Su ciò si fonda il fatto che si possa sottoporre alla musica una poesia come canto, o una rappresentazione visiva come pantomima, o entrambe le cose come opera. Tali singole immagini della vita umana, sottoposte al linguaggio universale della musica, non sono mai legate o corrispondenti a essa con una completa

necessità, ma stanno con essa solo nel rapporto di un qualunque esempio rispetto a un concetto universale: rappresentano nella determinatezza della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della semplice forma. Infatti le melodie sono in certo qual modo, come i concetti universali, un'astrazione della realtà. Questa, vale a dire il mondo delle cose singole, fornisce invero ciò che è intuitivo, particolare e individuale, il caso singolo, tanto all'universalità dei concetti quanto all'universalità delle melodie. Queste due universalità però sono per un certo riguardo contrapposte fra loro, in quanto i concetti contengono solo le forme astratte anzitutto dall'intuizione, quasi l'involucro esterno, astratto, delle cose, e dunque sono in senso vero e proprio astrazioni, mentre la musica dà invece il nucleo intimo, precedente ogni configurazione, ovvero il cuore delle cose. Questo rapporto potrebbe essere espresso molto bene nel linguaggio degli scolastici, quando si dicesse: i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica dà gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re.* - Ma che una relazione sia in genere possibile fra una composizione e una rappresentazione intuitiva, dipende, come si è detto, dal fatto che le due cose sono soltanto espressioni completamente diverse della stessa essenza intima del mondo. Quando dunque nel caso singolo esiste realmente una tale relazione, cioè il compositore ha saputo esprimere nel linguaggio universale della musica i moti della volontà che costituiscono l'essenza di un avvenimento, allora la melodia di un canto, la musica⁴⁷ dell'opera sono piene di espressione. L'analogia trovata dal compositore fra quelle due cose deve però essere preceduta dalla conoscenza immediata dell'essenza del mondo, all'insaputa della sua ragione, e non deve essere imitazione mediata da concetti, con consapevole intenzionalità; altrimenti la musica non esprime l'essenza intima, la volontà stessa, ma imita soltanto la sua

apparenza insufficientemente, come fa ogni musica propriamente descrittiva». -

Secondo la dottrina di Schopenhauer noi comprendiamo dunque la musica come linguaggio immediato della volontà e sentiamo la nostra fantasia stimolata a dar forma a quel mondo di spiriti che ci parla, invisibile ma così vivamente mosso, e a rappresentarcelo in un esempio analogo. D'altra parte, sotto l'influenza di una musica veramente rispondente, immagine e concetto acquistano un accresciuto significato. L'arte dionisiaca suole dunque esplicitare effetti di due specie sulla facoltà artistica apollinea: la musica spinge ~~all'intuizione simbolica~~ dell'universalità dionisiaca, e in secondo luogo la musica fa risaltare l'immagine ~~simbolica~~ in una *suprema significazione*. Da questi fatti in sé comprensibili e non inaccessibili a una considerazione un po' profonda, io deduco l'attitudine della musica a generare *il mito*, cioè l'esempio più significativo, e precisamente *il mito tragico*: il mito che parla per ~~simboli~~ della conoscenza dionisiaca. Nel fenomeno del lirico ho mostrato come in lui la musica si sforzi di rivelare la sua essenza con immagini apollinee; se ora immaginiamo che, nel suo massimo potenziamento, la musica debba cercare di pervenire anche a una simbolizzazione massima, dobbiamo ritenere possibile che essa sappia anche trovare l'espressione simbolica per la sua vera e propria sapienza dionisiaca: e dove mai dovremo cercare questa espressione, se non nella tragedia e in genere nel concetto *del tragico*?

Non si può onestamente far derivare il tragico dall'essenza dell'arte, qual essa è comunemente intesa secondo l'unica categoria della parvenza e della bellezza; solo partendo dallo spirito della musica possiamo riuscire a comprendere la gioia per l'annientamento dell'individuo. Infatti nei singoli esempi di un tale annientamento ci viene reso chiaro solo ~~l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca~~, che esprime la *volontà nella sua onnipotenza* per così dire

dietro il *principium individuationis*, la vita eterna al di là di ogni apparenza e nonostante ogni annientamento. La gioia metafisica per ciò che è tragico è una traduzione della sapienza dionisiaca istintiva e inconscia nel linguaggio dell'immagine: l'eroe, la più alta apparenza della volontà, viene con nostra gioia negato, perché è comunque solo apparenza, e la vita eterna della volontà non viene toccata dalla sua distruzione: «Noi crediamo alla vita eterna», così grida la tragedia; mentre la musica è l'idea immediata di questa vita. Una finalità tutta diversa ha l'arte dello scultore: qui Apollo supera la sofferenza dell'individuo con la luminosa glorificazione dell'eternità dell'apparenza, qui la bellezza vince la sofferenza che inerisce alla vita, il dolore viene in un certo senso fatto scomparire dai tratti della natura. Nell'arte dionisiaca e nel suo simbolismo tragico la stessa natura ci parla con la sua voce vera e aperta: «Siate come sono io! Nell'incessante mutamento delle apparenze, la madre primigenia, eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutamento dell'apparenza!».

17

Anche l'arte dionisiaca vuole convincerci dell'eterna gioia dell'esistenza: senonché dobbiamo cercare questa gioia non nelle apparenze, ma dietro le apparenze. [Dobbiamo riconoscere come tutto ciò che nasce debba essere pronto a una fine dolorosa, siamo costretti a guardare in faccia gli orrori dell'esistenza individuale - e tuttavia non dobbiamo irrigidirci: una consolazione metafisica ci strappa momentaneamente al congegno delle forme mutevoli. Per brevi attimi siamo veramente l'essere primigenio stesso e ne sentiamo l'indomabile brama di esistere e piacere di esistere; la lotta, il tormento, l'annientamento delle

apparenze ci sembrano ora necessari, data la sovrabbondanza delle innumerevoli forme di esistenza che si urtano e si incalzano alla vita, data la strabocchevole fecondità della volontà del mondo; noi veniamo trapassati dal furioso pungolo di questi tormenti nello stesso attimo in cui siamo per così dire divenuti una cosa sola con l'incommensurabile gioia originaria dell'esistenza, e in cui presentiamo, in estasi dionisiaca, l'indistruttibilità ed eternità di questo piacere. Malgrado il timore e la compassione, noi viviamo in modo felice, non come individui, in quanto siamo quell'*unico* vivente, con la cui gioia generativa siamo fusi.

La storia della nascita della tragedia greca ci dice ora con luminosa determinatezza come l'opera d'arte tragica dei Greci sia realmente sorta dallo spirito della musica: con questo pensiero crediamo di aver reso per la prima volta giustizia al senso originario e così stupendo del coro. In pari tempo dobbiamo però ammettere che il significato stabilito sopra del mito tragico non risultò mai visibile con chiarezza concettuale ai poeti greci, e tanto meno ai filosofi greci: i loro eroi parlano in certo modo più superficialmente di quanto non agiscano; nella parola pronunciata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata. La connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa concepire con le parole e con i concetti. La stessa cosa si può osservare anche in Shakespeare, il cui Amleto, per esempio, in un senso simile parla più superficialmente di quanto non agisca, sicché la dottrina amletica in precedenza menzionata si può ricavare non dalle parole, bensì da un'approfondita contemplazione dell'insieme e da uno sguardo sintetico su di esso. Riguardo alla tragedia greca, che invero ci è tramandata solo come dramma parlato, ho persino accennato che quell'incongruenza fra mito e parola potrebbe facilmente indurci a ritenerla più superficiale e meno significativa che non sia, e di

conseguenza anche a presupporre per essa effetti più superficiali di quelli che, secondo le testimonianze degli antichi, essa deve aver avuto: quanto facilmente infatti si dimentica che ciò che non era riuscito al poeta, di raggiungere cioè con le parole la più alta spiritualizzazione e idealità del mito, poteva riuscirgli in ogni momento come musicista creatore! Noi comunque dobbiamo ricostruirci il predominio dell'effetto musicale quasi solo per via erudita, se vogliamo ricevere un po' di quell'incomparabile consolazione che deve essere propria della vera tragedia. Ma anche questo predominio musicale, noi lo sentiremmo come tale soltanto se fossimo Greci; invece in tutto lo sviluppo della musica greca - infinitamente più ricca rispetto a quella a noi nota e familiare - crediamo di sentire solo il canto giovanile del genio musicale, intonato con timido senso di forza. I Greci sono, come dicono i sacerdoti egizi, gli eterni fanciulli,⁴⁸ e anche nell'arte tragica sono soltanto i fanciulli che non sanno quale sublime giocattolo sia nato fra le loro mani - e da esse venga frantumato.

Quella tensione dello spirito della musica verso la rivelazione visiva e mitica, che si accresce dagli inizi della lirica fino alla tragedia attica, si interrompe bruscamente - appena è stato raggiunto un rigoglioso sviluppo - scomparendo per così dire dalla superficie dell'arte ellenica; tuttavia la concezione dionisiaca del mondo nata da questo sforzo sopravvive nei misteri e attraverso le più sorprendenti metamorfosi e degenerazioni non cessa mai di attrarre a sé le nature più serie. Non riemergerà un giorno di nuovo come arte dalle sue mistiche profondità?

Qui ci preme il problema di stabilire se la potenza, per la cui azione contraria la tragedia s'infranse, avrà in ogni tempo abbastanza forza da impedire il risveglio artistico della tragedia e della concezione tragica del mondo. Se la tragedia antica fu spinta fuori del suo binario dall'impulso dialettico verso il sapere e l'ottimismo della scienza, da questo fatto si potrebbe dedurre un'eterna lotta fra la

concezione del mondo teoretica e quella tragica; e solo dopo che lo spirito della scienza fosse stato condotto ai suoi limiti estremi, e la sua pretesa di validità universale fosse stata distrutta dalla dimostrazione di quei limiti, si potrebbe sperare in una rinascita della tragedia: a simbolo di questa forma di cultura dovremmo porre *Socrate musicista*, nel senso in precedenza discusso. In questa contrapposizione intendo per spirito della scienza la fede, venuta in luce per la prima volta con la persona di Socrate, nella possibilità di attingere la conoscenza della natura e nell'efficacia risanatrice universale del sapere.

Chi ricorda le conseguenze immediate di codesto spirito della scienza che si spinge instancabilmente in avanti, immaginerà subito come il *mito* fu da esso distrutto e come attraverso questa distruzione la poesia fu scacciata dal suo naturale terreno ideale, risultando ormai senza patria. Se abbiamo con ragione attribuito alla musica la forza di rigenerare da sé il mito, dovremo allora cercare anche lo spirito della scienza nella direzione in cui esso si oppone ostilmente a questa forza creatrice di miti che appartiene alla musica. Ciò avvenne nello sviluppo del nuovo ditirambo attico, la cui musica non esprimeva più l'intima essenza, la volontà stessa, ma riproduceva soltanto l'apparenza, insufficientemente e con un'imitazione mediata da concetti: da questa musica intimamente degenerata le nature veramente musicali si distolsero con la stessa ripugnanza che avevano per la tendenza distruttrice dell'arte in Socrate. Il sicuro e perspicace istinto di Aristofane colse certo nel segno quando riunì assieme in uno stesso sentimento di odio Socrate medesimo, la tragedia di Euripide e la musica dei nuovi ditirambici, e fiutò in tutti e tre i fenomeni i segni di una cultura degenerata. Dal nuovo ditirambo la musica fu ridotta in maniera scellerata a effigie imitatoria dell'apparenza, per esempio di una battaglia o di una tempesta marina, e fu così senza dubbio totalmente privata della sua forza creatrice di miti. Se essa

cerca infatti di suscitare il nostro diletto solo col costringerci a ricercare analogie esteriori tra un fatto della vita e della natura e certe figure ritmiche e certi accenti caratteristici della musica, se il nostro intelletto deve appagarsi nel riconoscere queste analogie, noi siamo ridotti a uno stato d'animo in cui un concepimento del mitico è impossibile; giacché il mito vuol essere sentito intuitivamente come un esempio unico di una universalità e di una verità che hanno lo sguardo fisso sull'infinito. La musica veramente dionisiaca ci si presenta come un tale specchio universale della volontà del mondo: l'avvenimento intuitivo che si riflette in questo specchio si allarga subito per il nostro sentimento a immagine di una verità eterna. Inversamente, un tale avvenimento intuitivo è subito spogliato, mediante la musica descrittiva del nuovo ditirambo, di ogni carattere mitico; ora la musica è divenuta una meschina immagine dell'apparenza, e per questo è infinitamente più povera dell'apparenza stessa: con questa povertà essa abbassa anche di più per il nostro sentimento l'apparenza stessa, sicché per esempio una battaglia imitata musicalmente in siffatta maniera si esaurisce in rumore di marcia, clangore di segnali, eccetera, e la nostra fantasia viene trattenuta proprio su queste superficialità. La musica descrittiva è dunque in ogni rispetto il contrario della forza creatrice di miti della vera musica: attraverso di essa l'apparenza diventa ancora più povera di com'è, mentre attraverso la musica dionisiaca la singola apparenza si arricchisce e si allarga a immagine universale. Fu una potente vittoria dello spirito antidionisiaco quando gli riuscì, nello svolgimento del nuovo ditirambo, di estraniare la musica da se stessa, abbassandola a schiava dell'apparenza. Euripide, che in un senso superiore deve essere considerato una natura assolutamente non musicale, proprio per questa ragione è partigiano appassionato della nuova musica ditirambica, e

adopera con la generosità di un predone tutti gli artifici per fare effetto e tutti gli atteggiamenti di questa.

Vediamo in azione da un altro lato la forza di questo spirito antidionisiaco ostile al mito, quando volgiamo i nostri sguardi all'affermarsi nella tragedia, da Sofocle in poi, della *rappresentazione di caratteri* e della raffinatezza psicologica. Il carattere non deve più allargarsi come tipo eterno, ma deve al contrario, mediante tratti secondari e ombreggiature artificiali, mediante una finissima determinatezza di tutte le linee, agire in modo talmente individuale, che lo spettatore senta in genere non più il mito, bensì la potente verità naturalistica e la forza d'imitazione dell'artista. Anche qui scorgiamo la vittoria dell'apparenza sull'universale e il piacere per così dire per il singolo preparato anatomico; respiriamo già l'aria di un mondo teorico, per il quale la conoscenza scientifica vale più del rispecchiamento artistico di una regola del mondo. Il movimento sulla linea di ciò che è caratteristico procede rapidamente: mentre Sofocle dipinge ancora caratteri interi, aggiogando il mito al loro raffinato sviluppo, Euripide dipinge ormai solo grandi tratti caratteristici, che fanno rivelaarsi in violente passioni; nella commedia attica nuova ci sono soltanto maschere con *una sola* espressione, vecchi frivoli, lenoni gabbati, schiavi scaltri in instancabile ripetizione. Dov'è finito ora lo spirito della musica, formatore di miti? Ciò che adesso resta ancora della musica è o musica per eccitare oppure musica per evocare, vale a dire o uno stimolante per nervi ottusi e consunti o musica descrittiva. Per la prima ormai conta poco il testo sottopostovi: già in Euripide si avverte molta negligenza, quando i suoi eroi o cori cominciano a cantare; a che punto si sarà giunti con i suoi impudenti successori?

Ma nel modo più chiaro il nuovo spirito antidionisiaco si rivela nella *conclusione* dei nuovi drammi. Nella tragedia *antica* si era potuta sentire alla fine la consolazione metafisica, senza la quale non si può affatto spiegare il

piacere per la tragedia: nel modo più puro l'accento di conciliazione proveniente da un altro mondo risuona forse nell'*Edipo a Colono*. Ora che il genio della musica era fuggito dalla tragedia, la tragedia era, in senso stretto, morta: donde si dovrebbe infatti poter attingere ora quella consolazione metafisica? Si cercò quindi una soluzione terrena della dissonanza tragica; l'eroe, dopo essere stato sufficientemente martirizzato dalla sorte, raccoglieva con un ragguardevole matrimonio o con onoranze divine una ben meritata ricompensa. L'eroe era diventato il gladiatore a cui, dopo che era stato bellamente scorticato e coperto di ferite, si donava talvolta la libertà. Al posto della consolazione metafisica è subentrato il *deus ex machina*. Non voglio dire che la concezione tragica del mondo fosse dappertutto e completamente distrutta dall'incalzante spirito dell'antidionisiaco: sappiamo solo che essa dovette rifugiarsi, dall'arte, per così dire nel mondo degli inferi, degenerando in culto segreto. Ma su un vastissimo campo, alla superficie del mondo ellenico, infuriava il soffio distruttivo dello spirito che si palesa in quella forma di «serenità greca», di cui già dianzi si è parlato come di una voglia di vivere senile e improduttiva; questa serenità si contrappone alla magnifica «ingenuità» dei Greci antichi, la quale è da intendere secondo la caratteristica datane, cioè come il fiore della cultura apollinea che si leva in alto da un fosco abisso, come la vittoria che la volontà ellenica riporta, mediante il suo rispecchiamento di bellezza, sul dolore e sulla sapienza del dolore. L'aspetto più nobile di quell'altra forma di «serenità greca», l'alessandrina, è la serenità dell'uomo teoretico: essa mostra i medesimi segni caratteristici che ho or ora dedotti dallo spirito dell'antidionisiaco - il combattere la sapienza e l'arte dionisiache; il cercar di dissolvere il mito; il porre al posto di una consolazione metafisica una consonanza terrena, anzi un proprio *deus ex machina*, ossia il dio delle macchine e dei crogiuoli, vale a dire le forze degli spiriti

della natura riconosciute e impiegate al servizio dell'egoismo superiore; il credere a una correzione del mondo per mezzo del sapere, a una vita guidata dalla scienza, ed essere anche realmente in grado di esiliare l'uomo singolo in una strettissima cerchia di compiti risolvibili, entro la quale egli possa dire serenamente alla vita: «Ti voglio: sei degna di essere conosciuta».

18

È un fenomeno eterno: sempre la bramosa volontà trova un mezzo per trattenere in vita e per costringere a continuare a vivere, con un'illusione diffusa sulle cose, le sue creature. Questo è incatenato dal piacere socratico della conoscenza e dall'illusione di poter con essa guarire l'eterna piaga dell'esistenza, quello è irretito dal seducente velo di bellezza dell'arte che gli ondeggia davanti agli occhi, quello ancora dalla consolazione metafisica per il fatto che la vita eterna continui a fluire indistruttibile sotto il vortice dei fenomeni: per tacere delle illusioni più comuni e forse ancora più forti, che la volontà tiene pronte in ogni momento. Quei tre gradi di illusione sono in genere destinati alle nature più nobilmente dotate, da cui il peso e la durezza dell'esistenza vengono in genere sentiti con più profonda avversione, e che devono essere illusi, per superare questa avversione, da stimolanti di eccezione. In codesti stimolanti consiste tutto ciò che diciamo cultura: a seconda della proporzione delle mescolanze, abbiamo una cultura prevalentemente socratica o artistica o tragica; o se si vogliono permettere esemplificazioni storiche, si dà o una cultura alessandrina, o una cultura ellenica, o una cultura buddhistica.⁴⁹

Tutto il mondo moderno è preso nella rete della cultura alessandrina e trova il suo ideale nell'uomo *teoretico*, che è dotato di grandissime forze conoscitive e lavora al servizio

della scienza, e di cui Socrate è il prototipo e il capostipite. Tutti i nostri mezzi educativi tengono originariamente davanti agli occhi questo ideale: ogni altra esistenza deve lottare faticosamente per sollevarsi accanto a quella, come esistenza permessa, non come esistenza voluta. In un senso quasi spaventoso, per lungo tempo si è trovato a questo riguardo l'uomo di cultura solo nella forma dell'erudito; finanche le nostre arti poetiche si son dovute sviluppare da imitazioni erudite, e nell'effetto essenziale della rima riconosciamo ancora la nascita della nostra forma poetica da esperimenti artificiosi con un linguaggio straniero, e più propriamente erudito. A un vero Greco come dovrebbe apparire incomprendibile *Faust*, l'uomo di cultura moderno in sé comprensibile, il Faust che si precipita insoddisfatto attraverso tutte le discipline, dedito alla magia e al diavolo per brama di sapere, che ci basta mettere a confronto con Socrate per vedere come l'uomo moderno cominci ad aver sentore dei limiti di quel piacere socratico per la conoscenza, e come dal vasto e deserto mare del sapere aneli a una costa! Quando Goethe disse una volta a Eckermann, riferendosi a Napoleone: «Sì, mio caro, c'è anche una produttività delle azioni»,⁵⁰ egli, in maniera leggiadramente ingenua, ricordò che l'uomo non teoretico è per l'uomo moderno qualcosa di incredibile e di stupefacente, sicché occorre poi la saggezza di un Goethe per trovare comprensibile, anzi perdonabile una forma di esistenza così sorprendente.

E ora non bisogna nascondersi ciò che si cela nel grembo di questa cultura socratica! Un ottimismo che si crede senza limiti! Ora non bisogna spaventarsi se i frutti di quest'ottimismo maturano, se la società, fatta lievitare fin nei più profondi strati da una siffatta cultura, trema gradualmente fra rigogliosi ribollimenti e bramosie, se la fede nella felicità terrena di tutti, se la fede nella possibilità di una tale civiltà universale del sapere si converte a poco a poco nella minacciosa pretesa di possedere una tale felicità

terrena alessandrina, nell'evocazione di un euripideo *deus ex machina*! Si noti bene: la cultura alessandrina ha bisogno, per poter esistere durevolmente, di una classe di schiavi; ma essa, nella sua concezione ottimistica dell'esistenza, nega la necessità di una tale classe e va perciò gradualmente incontro, quando sia esaurito l'effetto delle sue belle parole di seduzione e di rassicurazione della «dignità dell'uomo» e della «dignità del lavoro», a un'orrenda distruzione. Non c'è niente di più terribile di una classe barbarica di schiavi che abbia imparato a considerare la sua esistenza come un'ingiustizia e che si accinga a far vendetta non solo per sé, ma per tutte le generazioni. Chi oserà, contro tali minaccianti tempeste, fare appello con animo sicuro alle nostre smorte e stanche religioni, che sono degenerate fin nelle loro fondamenta in religioni dotte? In questo modo il mito, presupposto necessario di ogni religione, è già dappertutto paralizzato, e anche in tale sfera ha preso il sopravvento quello spiritoso ottimistico che abbiamo or ora indicato come il germe distruttivo della nostra società.

Mentre la sventura sonnacchiate in grembo alla cultura teoretica comincia gradualmente ad angustiare l'uomo moderno, ed egli, inquieto, cerca di afferrare dal tesoro delle sue esperienze i mezzi per scongiurare il pericolo, senza credere davvero egli stesso in questi mezzi; mentre dunque comincia ad aver il presentimento delle sue proprie conseguenze, ecco che grandi nature, con doti universali, hanno saputo utilizzare con incredibile avvedutezza l'apparato della stessa scienza, per mostrare in genere i limiti e la natura condizionata della conoscenza e per negare in tal modo decisamente la pretesa della scienza a una validità universale e a scopi universali: mediante questa dimostrazione è stata riconosciuta per la prima volta come tale quell'illusione che si arroga di poter scrutare, sulla base della causalità, l'intima essenza delle cose. All'enorme coraggio e saggezza di *Kant* e

PRIMUM VIVERE DEINDE PHILOSOPHARI

Schopenhauer è riuscito di cogliere la vittoria più difficile, la vittoria sull'ottimismo che si cela nell'essenza della logica, il quale è poi il sostrato della nostra cultura. Mentre tale ottimismo, appoggiandosi alle *aeternae veritates*, per lui insospettabili, aveva creduto nella conoscibilità e attingibilità di tutti gli enigmi del mondo, e aveva trattato come leggi assolutamente incondizionate di universalissima validità lo spazio, il tempo e la causalità, Kant rivelò come questi servissero propriamente solo ad elevare la semplice apparenza, l'opera di Maia, a unica suprema realtà, mettendola al posto dell'intima e vera essenza delle cose, e a rendere in tal modo impossibile la reale conoscenza di quest'ultima, vale a dire, secondo un'espressione di Schopenhauer, ad addormentare ancor più profondamente uno che sogna (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 498).⁵¹ Con questa concezione è stata introdotta una cultura che io oso designare come tragica: la sua principale caratteristica consiste nell'elevare a meta suprema, in luogo della scienza, la sapienza, la quale, senza farsi ingannare dalle seducenti deviazioni delle scienze, si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza propria. Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza di sguardo, con questo eroico slancio verso l'immenso, immaginiamo l'ardito passo di questi uccisori di draghi, la superba temerarietà con cui volgono le spalle a tutte le dottrine di mollezza di quell'ottimismo, per «vivere risolutamente» in tutto e per tutto: non sarebbe forse necessario che l'uomo tragico di questa civiltà desiderasse, nell'educare se stesso alla serietà e al coraggio, un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, la tragedia, come l'Elena che a lui spetta? ed esclamasse con Faust:

E non dovrei, con la più anelante violenza,
Trarre in vita la forma unica fra tutte?⁵²

Ma dopo che la cultura socratica è stata scossa da due lati e può sostenere ormai lo scettro dell'infallibilità solo con mani tremanti, da un lato cioè dalla paura delle sue stesse conseguenze, che comincia finalmente a presentire, e dall'altro perché essa stessa non è più convinta dell'eterna validità del suo fondamento con l'ingenua fiducia di prima, è ora un triste spettacolo vedere come la danza del suo pensiero si precipiti con desiderio ardente verso forme sempre nuove, per abbracciarle, e come inorridendo le lasci di nuovo improvvisamente andare, come Mefistofele fa con le Lamie tentatrici. Il segno caratteristico di quella «rottura», di cui tutti sogliono parlare come del male primo della cultura moderna, sta appunto in questo, che l'uomo teoretico si spaventa delle conseguenze da lui prodotte e, insoddisfatto, non osa più affidarsi al terribile fiume ghiacciato dell'esistenza: angosciosamente egli corre su e giù lungo la riva. Non vuol più aver niente interamente, interamente anche con tutta la naturale crudeltà delle cose. La concezione ottimistica l'ha rammollito fino a questo punto. Inoltre egli sente come una cultura che sia costruita sul principio della scienza debba perire quando comincia a diventare *illogica*, vale a dire a rifuggire dalle proprie conseguenze. La nostra arte rivela questa generale angustia: è vano appoggiarsi come imitatori a tutte le grandi epoche e nature produttive, è vano raccogliere intorno all'uomo moderno, per sua consolazione, tutta la «letteratura universale» e metterlo frammezzo agli stili e agli artisti di tutti i tempi, affinché, come Adamo agli animali, dia loro un nome; egli rimane l'eterno affamato, il «critico» senza piacere e senza forza, l'uomo alessandrino, che è in fondo un bibliotecario e un emendatore, e si acceca miseramente sulla polvere dei libri e sugli errori di stampa.

Non si può definire più esattamente il contenuto intimo di questa cultura socratica che chiamandola *la cultura dell'opera*: in tale campo questa cultura si è espressa infatti con particolare ingenuità riguardo al suo volere e conoscere, e così c'è da meravigliarci, se confrontiamo la genesi dell'opera e lo sviluppo effettivo dell'opera con le eterne verità dell'apollineo e del dionisiaco. Ricordo innanzitutto la nascita dello *stilo rappresentativo* e del *recitativo*. È credibile che questa musica d'opera totalmente alienata e incapace di devozione abbia potuto essere accolta e curata con entusiastico favore, quasi come la rinascita di ogni vera musica, da un'epoca dalla quale si era appena innalzata la musica inesprimibilmente sublime e santa di Palestrina? E d'altronde chi potrebbe tener responsabili del gusto per l'opera, che così impetuosamente si diffuse, unicamente la mondanità assetata di distrazioni di quei circoli fiorentini e la vanità dei loro cantanti drammatici? Che nella stessa epoca, anzi nello stesso popolo si destasse, accanto alle navate delle armonie palestriniane, che tutto quanto il medioevo cristiano aveva innalzato, quella passione per una recitazione a metà musicale, posso spiegarmelo solo in base a una *tendenza extra-artistica*, che contribuisce a costituire l'essenza del recitativo.

All'ascoltatore che vuole percepire chiaramente la parola sotto il canto, il cantante si adatta per il fatto che parla più che non canti, accentuando in questo mezzo canto l'espressione patetica della parola: con questa accentuazione del *pathos* egli facilita la comprensione della parola e supera quella metà di musica rimasta. Il vero pericolo che ora lo minaccia è che egli conceda poi intempestivamente la prevalenza alla musica, onde il *pathos* del discorso e la chiarezza della parola andrebbero subito distrutti; d'altra parte egli sente sempre l'impulso verso uno sfogo musicale e una presentazione virtuosistica della sua voce. Qui gli viene in aiuto il «poeta», che sa

offrirgli sufficienti occasioni per interiezioni liriche, ripetizioni di parole e frasi, eccetera: in questi punti il cantante può ora riposare nel puro elemento musicale, senza badare alle parole. Questo alternarsi di discorso appassionatamente insistente, ma cantato solo a metà, e di interiezioni tutte cantate, che è nella natura dello *stilo rappresentativo*, questo sforzo rapidamente mutevole di agire ora sul concetto e la rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così totalmente innaturale e di così intimamente contraddittorio - in pari misura - con gli impulsi artistici del dionisiaco e dell'apollineo, che bisogna dedurre un'origine del recitativo che si trovi al di fuori di tutti gli istinti artistici. Secondo la detta descrizione, il recitativo è da definirsi come la mescolanza dell'esposizione epica e di quella lirica, e precisamente per nulla un'intima e durevole mescolanza, che non poteva ottenersi fra cose tanto disparate, bensì una conglutinazione del tutto esteriore, come di un mosaico, qualcosa che è assolutamente senza esempi nel dominio della natura e dell'esperienza. *Ma tale non fu l'opinione di quegli inventori del recitativo*: essi, e assieme la loro età, credettero invece che grazie a quello *stilo rappresentativo* fosse svelato il mistero della musica antica, onde soltanto si può spiegare il prodigioso effetto di un Orfeo, di un Anfione e finanche della tragedia greca. Il nuovo stile era considerato come la resurrezione della musica di maggiore effetto, della musica greca antica: anzi, data la concezione generale e del tutto popolare di un mondo omerico *come mondo primitivo*, ci si poteva abbandonare al sogno di essere ora ritornati agli inizi paradisiaci dell'umanità, quando anche la musica doveva aver necessariamente avuto quell'insuperata purezza, forza e innocenza, di cui i poeti sapevano narrare in modo così commovente nel genere bucolico. Penetriamo qui nell'intimo divenire di questo genere artistico veramente moderno, l'opera: un potente bisogno si costruisce qui un'arte, ma un bisogno di

natura non estetica; la nostalgia dell'idillio, la credenza in una esistenza antichissima dell'uomo artistico e buono. Il recitativo fu considerato come il linguaggio, nuovamente scoperto, di quell'uomo primitivo; l'opera fu considerata come il paese ritrovato di quell'essere idillicamente o eroicamente buono, che in tutte le sue azioni segue insieme un naturale impulso artistico, che riguardo a tutto ciò che ha da dire canta almeno un poco, per cantare poi subito a voce piena alla più lieve eccitazione del sentimento. È per noi ora indifferente che con quest'immagine ricreata dell'artista paradisiaco gli umanisti di allora combattessero la vecchia concezione ecclesiastica dell'uomo in sé corrotto e perduto, cosicché l'opera sarebbe da intendere come il dogma di opposizione dell'uomo buono, e assieme la scoperta di un mezzo di consolazione contro quel pessimismo, da cui erano più fortemente attratte, nella spaventosa incertezza delle condizioni di vita, proprio le menti serie di quel tempo. Ci basti aver visto che il vero fascino e quindi la genesi di questa nuova forma d'arte risiede nella soddisfazione di un bisogno assolutamente non estetico, nella glorificazione ottimistica dell'uomo in sé, nella concezione dell'uomo primitivo come uomo per natura buono e artistico: questo principio dell'opera si è a poco a poco trasformato in una minacciosa e terribile *pretesa*, che noi, di fronte ai movimenti socialistici attuali non possiamo più fare a meno di udire. «L'uomo buono primitivo» vuole i suoi diritti: quali prospettive paradisiache!

Aggiungo ancora una conferma altrettanto chiara della mia opinione che l'opera è edificata sugli stessi principi della nostra cultura alessandrina. L'opera è il prodotto dell'uomo teoretico, del profano critico, non dell'artista: è questo uno dei fatti più singolari nella storia di tutte le arti. Fu una *pretesa* di ascoltatori assolutamente non musicali, quella che si dovesse soprattutto capire la parola: in tal modo una rinascita dell'arte musicale era da attendersi solo quando si fosse scoperta una qualche maniera di cantare,

nella quale le parole del testo dominassero sul contrappunto come il signore sul servo. Giacché le parole sono tanto più nobili del sistema armonico che le accompagna, quanto l'anima è più nobile del corpo. Con la profana e antimusicale rozzezza di queste opinioni venne trattato agli inizi dell'opera il collegamento tra musica, immagine e parola; nel senso di questa estetica si giunse anche, nei circoli profani aristocratici di Firenze, ai primi esperimenti da parte dei poeti e cantanti da essi patrocinati. L'uomo artisticamente impotente si crea una specie d'arte proprio in quanto è l'uomo non artistico in sé. Poiché non ha sentore della profondità dionisiaca della musica, egli trasforma il godimento musicale in retorica intellettualistica di parole e di accenti della passione nello stilo rappresentativo, lo trasforma nella delizia delle arti del canto; poiché non può avere nessuna visione, costringe il macchinista e lo scenografo a servirlo; poiché non sa afferrare il vero essere dell'artista, evoca magicamente davanti a sé secondo il suo gusto l'«uomo artistico primitivo», cioè l'uomo che nella passione canta e recita versi. Si trasferisce in sogno in un'epoca in cui la passione basta per generare canti e poemi, come se l'affetto fosse mai stato in grado di creare qualcosa di artistico. Il presupposto dell'opera è una falsa credenza circa il processo artistico, cioè la credenza idillica che propriamente ogni uomo in preda ai sentimenti sia artista. Nel senso di questa credenza l'opera è l'espressione di una mondanità profana in arte, che detta le sue leggi con il sereno ottimismo dell'uomo teoretico.

Se desiderassimo riunire in un solo concetto le due idee or ora descritte, determinanti la nascita dell'opera, non ci rimarrebbe che parlare di una *tendenza idillica dell'opera*: a questo riguardo ci basterebbe servirci delle espressioni e della spiegazione di Schiller. O la natura e l'ideale, dice costui, sono oggetto di mestizia, quando quella viene rappresentata come perduta e questo come non raggiunto;

oppure entrambi sono oggetto di gioia, in quanto vengono rappresentati come reali. Nel primo caso si ha l'elegia in senso stretto, nell'altro l'idillio nel senso più largo. In proposito bisogna poi richiamare subito l'attenzione sulla caratteristica comune di quelle due idee nella genesi dell'opera, per cui in esse l'ideale non viene sentito come non raggiunto, e la natura non viene sentita come perduta. Secondo questo modo di sentire, ci fu un'età primitiva dell'uomo, in cui egli viveva nel cuore della natura e in questa naturalezza aveva insieme raggiunto l'ideale dell'umanità, in una paradisiaca bontà e vita artistica. Da questo uomo primitivo perfetto noi tutti discenderemmo, e di esso saremmo anzi ancora il fedele ritratto; tuttavia dovremmo gettar via qualcosa da noi per riconoscerci come quest'uomo primitivo, in virtù di una volontaria rinuncia a un'erudizione superflua, a una cultura troppo ricca. L'uomo colto del Rinascimento si fece ricondurre dalla sua imitazione operistica della tragedia greca a una siffatta armonia tra natura e ideale, a una realtà idillica; egli utilizzò questa tragedia come Dante utilizzò Virgilio, per essere condotto fino alle porte del paradiso. Di qui per contro procedette da solo ancora oltre, passando da un'imitazione della suprema forma d'arte greca a un «ristabilimento di tutte le cose», a una riproduzione del mondo d'arte originario dell'uomo. Quale fiduciosa bontà d'animo in queste aspirazioni temerarie proprio in grembo alla cultura teoretica! - Tutto ciò si spiega unicamente in base alla consolante credenza che «l'uomo in sé» sia l'eroe d'opera eternamente virtuoso, il pastore che eternamente canta o suona il flauto, e che alla fine dovrà ritrovare sempre se stesso come tale, nel caso in cui abbia talvolta realmente perduto per qualche tempo se stesso; tutto ciò è unicamente il frutto di quell'ottimismo, che dalle profondità della concezione socratica del mondo sale qui in alto come un'esalazione dal profumo dolciastro e tentatore.

Dai lineamenti dell'opera non spira dunque affatto il dolore elegiaco di una perdita eterna, ma al contrario la serenità di un eterno ritrovamento, il facile piacere per una realtà idillica, o che almeno ci si può in ogni momento immaginare come reale, sebbene al riguardo si abbia forse ormai sentore che questa pretesa realtà non è altro che un fantastico e sciocco baloccarsi, di fronte a cui chiunque volesse fare un confronto con la terribile serietà della vera natura, e paragonare tutto ciò con le vere scene primitive dei primordi dell'umanità, dovrebbe gridare: via questi fantasmi! Tuttavia ci si illuderebbe se si credesse di poter scacciare semplicemente con un potente scongiuro, come uno spettro, un essere bamboleggiante qual è l'opera. Chi vuole abbattere l'opera deve accettare la lotta contro quella serenità alessandrina che in essa così ingenuamente si esprime riguardo alla sua idea preferita, e che trova in essa la sua vera e propria forma d'arte.

Ma che cosa ci si può aspettare per l'arte stessa dall'azione di una forma artistica le cui origini non si trovano affatto nella sfera estetica e che piuttosto si intromette nel campo artistico da una sfera per metà morale, e solo qua e là può talvolta trarre in inganno su quest'ibrida nascita? Di quali succhi si nutre questo mondo parassitario dell'opera, se non si nutre di quelli dell'arte vera? Non sarà da presumere che, fra le sue seduzioni idilliche, fra le sue arti lusingatrici alessandrine, il compito supremo dell'arte, da chiamarsi veramente serio - liberare cioè l'occhio dalla vista dell'orrore della notte e salvare il soggetto col balsamo risanatore dell'illusione dagli spasimi degli impulsi della volontà - degenererà in una vuota e dispersiva tendenza al divertimento? Cosa ne è delle verità eterne del dionisiaco e dell'apollineo, data una mescolanza stilistica come quella che ho mostrato nell'essenza dello *stilo rappresentativo*? dove la musica viene considerata serva e le parole del testo padrone, dove la musica viene paragonata al corpo e le parole del testo all'anima? dove la

meta suprema sarà costituita nel miglior caso da una trascrizione in musica descrittiva, allo stesso modo di quello che un tempo era accaduto nel nuovo ditirambo attico? dove la musica è stata completamente estraniata dalla sua vera dignità, dal costituire cioè lo specchio dionisiaco del mondo, sicché non le rimane se non imitare, come schiava dell'apparenza, la natura formale dell'apparenza, e suscitare un diletto esteriore nel giuoco delle linee e delle proporzioni. A considerare rigorosamente le cose, questa calamitosa influenza dell'opera sulla musica coincide addirittura con l'intera evoluzione della musica moderna; l'ottimismo latente nella genesi dell'opera e nell'essenza della cultura da essa rappresentata è riuscito con preoccupante rapidità a spogliare la musica della sua destinazione universale dionisiaca e a imprimerle un carattere dilettevole di giuoco di forme: questa trasformazione si potrebbe forse paragonare soltanto alla metamorfosi dell'uomo eschileo nell'uomo della serenità alessandrina.

~~Ma se nell'esemplificazione~~ qui accennata abbiamo giustamente messo in relazione la scomparsa dello spirito dionisiaco con una evidentissima, ma finora inspiegata trasformazione e degenerazione dell'uomo greco - quali speranze dovranno rinascere in noi, quando i più sicuri auspici ci garantiscono *il processo inverso, il graduale risvegliarsi dello spirito dionisiaco* nel mondo attuale! Non è possibile che la divina forza di Eracle si infiacchisca eternamente nella voluttuosa soggezione a Onfae. Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco è sorta una forza che non ha niente in comune con le condizioni primitive della cultura socratica e non si può né spiegare né giustificare in base a esse, ma che viene invece sentita da questa cultura come qualcosa di terribile e inesplicabile, come un'ostilità strapotente, ossia la musica tedesca, quale dobbiamo principalmente intendere nel suo potente corso solare da Bach a Beethoven, da Beethoven a Wagner. Il socratismo

assetato di conoscenza dei nostri giorni, anche nel caso più favorevole, che cosa potrà fare contro questo demone insorgente da inesauribili profondità? Né partendo dai merletti e dagli arabeschi della melodia operistica, né con l'aiuto dell'abbaco della fuga e della dialettica contrappuntistica si potrà trovare la formula, nella cui luce tre volte potente si possa sottomettere quel demone e costringerlo a parlare. Quale spettacolo è offerto oggi dai nostri teorici di estetica, i quali con la rete di una loro peculiare «bellezza» cercano di colpire e ghermire il genio della musica che si agita davanti a loro con vita incomprensibile, e usano movimenti che tanto poco possono essere giudicati secondo la bellezza eterna, quanto secondo la sublimità! Basta osservare una volta questi protettori della musica in carne ed ossa e da vicino, quando gridano così instancabilmente: bellezza! bellezza!, sia che si comportino poi come i viziosi beniamini della natura, formati in grembo al bello, sia che cerchino invece una forma menzognera e dissimulatrice per la propria rozzezza, e un pretesto estetico per la propria freddezza e povertà di sentimento. In proposito io penso per esempio a Otto Jahn.⁵⁴ Ma il bugiardo e l'ipocrita si guardino dalla musica tedesca: giacché proprio essa è, in mezzo a tutta la nostra cultura, l'unico spirito di fuoco schietto, puro e purificante, dal quale e verso il quale si muovono in duplice orbita, come nella dottrina del grande Eraclito di Efeso, tutte le cose. Tutto ciò che ora chiamiamo cultura, educazione, civiltà, dovrà un giorno comparire davanti all'infalibile giudice Dioniso.

Se poi ricordiamo come lo spirito, sgorgante da uguali sorgenti, *della filosofia tedesca* poté attraverso Kant e Schopenhauer distruggere il soddisfatto piacere di esistere del socratismo scientifico, mediante la dimostrazione dei suoi limiti, e come da questa dimostrazione fu introdotto un modo infinitamente più profondo e serio di affrontare le questioni etiche e l'arte, modo che noi possiamo addirittura

designare come la *sapienza dionisiaca* espressa in concetti, che cosa ci indica allora il mistero di quest'unità fra la musica tedesca e la filosofia tedesca, se non una nuova forma di esistenza, sul cui contenuto possiamo ragguagliarci solo con un presagio, in base ad analogie elleniche? Infatti per noi, che ci troviamo alla linea di confine fra due diverse forme di esistenza, il modello ellenico conserva questo incommensurabile valore, che in esso sono impressi anche tutti quei passaggi e lotte verso una forma che ammaestri classicamente: noi però viviamo analogamente le grandi epoche fondamentali del mondo ellenico per così dire in ordine *inverso*, e per esempio ora sembra che procediamo all'indietro dall'età alessandrina al periodo della tragedia. Frattanto si avverte in noi il sentimento che la nascita di un'età tragica debba significare per lo spirito tedesco solo un ritorno a se stesso, un beato ritrovarsi, dopo che per un lungo tempo mostruose potenze penetrate dal di fuori avevano costretto a una servitù sotto le loro forme quello spirito che viveva in una derelitta barbarie formale. Ora finalmente, dopo il ritorno alla fonte originaria del suo essere, esso può osar presentarsi di fronte a tutti i popoli ardito e libero, senza la danda di una civiltà romanza: purché sia capace di imparare fermamente da un popolo, ossia dai Greci, imparare dai quali è in genere già un'alta gloria e una rarità che distingue. E quando, di questi sommi maestri, avremmo bisogno più di ora, che viviamo *la rinascita della tragedia* e corriamo il rischio di non sapere da dove essa venga e di non saperci spiegare dove essa voglia andare?

Si potrebbe una volta ponderare, sotto gli occhi di un giudice incorrotto, in qual tempo e con quali uomini lo spirito tedesco si sia finora sforzato più vigorosamente di

imparare dai Greci; e se riteniamo con sicurezza che questa lode unica debba essere aggiudicata alla nobilissima lotta per la cultura combattuta da Goethe, Schiller e Winckelmann, bisognerebbe in ogni caso aggiungere che, dopo quel tempo e dopo gli influssi immediati di quella lotta, gli sforzi per giungere per una stessa via alla cultura e ai Greci sono andati, in maniera incomprensibile, sempre più indebolendosi. Non dovremmo noi, per non disperare del tutto dello spirito tedesco, poterne trarre la conclusione che anche quei lottatori potrebbero non essere riusciti, in qualche punto principale, a penetrare nel nocciolo della natura ellenica e a stabilire una durevole lega amorevole fra la cultura tedesca e la cultura greca? In tal modo forse un inconscio riconoscimento di questa deficienza avrebbe suscitato anche nelle nature più serie lo scoraggiato dubbio che esse, dopo tali predecessori, non potevano procedere su questa via di cultura più avanti di quelli, e che in genere non potevano giungere alla meta. Perciò da quel tempo vediamo degenerare nella maniera più preoccupante il giudizio sul valore dei Greci per la cultura; nei più diversi campi dello spirito e del non spirito si può sentire l'espressione di una compassionevole superiorità; altrove una retorica totalmente priva d'effetto si trastulla con l'«armonia greca», la «bellezza greca» e la «serenità greca». E proprio in quei circoli, la cui dignità potrebbe consistere nell'attingere instancabilmente dalla fonte greca per la salvezza della cultura tedesca, nei circoli degli insegnanti degli istituti superiori di cultura, si è ottimamente imparato a cavarsela sbrigativamente e in maniera comoda con i Greci, giungendo non di rado fino a uno scettico abbandono dell'ideale ellenico e a un completo rovesciamento del vero fine di tutti gli studi sull'antichità. In quei circoli, chi in genere non si è totalmente esaurito nello sforzo di essere un attendibile emendatore di testi antichi o un indagatore del linguaggio col microscopio della storia naturale, cerca forse di appropriarsi «storicamente»,

oltre che di altre antichità, anche dell'antichità greca, ma in ogni caso secondo il metodo e con le arie di superiorità della nostra dotta storiografia odierna. Se per conseguenza la vera forza formativa degli istituti di istruzione superiore non è certo mai stata più bassa e debole che al presente, se il «giornalista», il cartaceo schiavo del giorno, in tutto ciò che riguarda la cultura ha riportato la vittoria sull'insegnante superiore, e a quest'ultimo non resta che la metamorfosi, già spesso sperimentata, di muoversi ora anch'egli nell'eloquio giornalistico, con la «leggera eleganza» di questa sfera, come una festosa e dotta farfalla - in quale penosa confusione la gente siffattamente colta di un tale presente dovrà guardare quel fenomeno, che si potrebbe forse comprendere per analogia solo in base alla più profonda essenza del genio ellenico, finora incompreso, ossia il risveglio dello spirito dionisiaco e la rinascita della tragedia? Non c'è nessun altro periodo artistico in cui la cosiddetta cultura e l'arte vera e propria siano state fra loro così lontane e avverse come vediamo coi nostri occhi che sono al presente. Noi comprendiamo perché una cultura così debole odia la vera arte: da essa teme infatti la sua fine. Ma non dovrebbe essersi esaurita tutta una specie di cultura, ossia quella socratico-alessandrina, una volta che è potuta giungere sino a un termine così delicato e gracile qual è la cultura attuale? Se eroi come Goethe e Schiller non riuscirono a forzare la porta stregata che conduce alla montagna incantata ellenica, se con tutti i loro sforzi più coraggiosi non giunsero più in là del nostalgico sguardo che l'Ifigenia goethiana manda dalla barbarica Tauride alla patria al di là del mare, cosa rimarrebbe da sperare per gli epigoni di eroi simili se la porta non si aprisse da sé improvvisamente di fronte a loro in tutt'altra direzione, senza l'intervento di un qualsiasi sforzo della cultura precedente - al mistico accento della risorta musica tragica?

Nessuno cerchi di turbare la nostra fede in un'imminente rinascita dell'antichità ellenica; giacché solo in essa troviamo la nostra speranza per un rinnovamento e una purificazione dello spirito tedesco attraverso la magia di fuoco della musica. Che cosa sapremmo altrimenti menzionare, che nella desolazione e nello spossamento della cultura odierna possa risvegliare qualche confortante speranza per il futuro? Invano cerchiamo di trovare anche una sola radice robustamente ramificata, un pezzo di terra fertile e sana: dappertutto polvere, sabbia, irrigidimento, languore. Al riguardo un solitario sconsolato non potrebbe scegliersi un simbolo migliore del cavaliere con la morte e il diavolo, come lo ha disegnato Dürer, il cavaliere con l'armatura, dallo sguardo di bronzo, duro, che sa prendere il suo cammino terribile, imperturbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere di Dürer fu il nostro Schopenhauer: gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non esiste il suo pari. -

Ma come cambia improvvisamente il deserto or ora così foscamente descritto della nostra stanca cultura, quando lo tocca la magia dionisiaca! Un turbine afferra tutto ciò che è spento, marcio, rotto, appassito, lo avvolge roteando in una rossa nube di polvere e come un avvoltoio lo porta in alto. I nostri sguardi cercano confusi ciò che si è dileguato, poiché quello che vedono è come salito alla luce dorata da uno sprofondamento, così pieno e verde, così rigogliosamente vivo, così appassionatamente sconfinato. La tragedia sta in mezzo a questa sovrabbondanza di vita, di dolore e di piacere, in estasi sublime, ascolta un lontano e melanconico canto - esso narra delle Madri dell'essere, i cui nomi suonano follia, volontà, dolore. - Sì, amici miei, credete con me alla vita dionisiaca e alla rinascita della tragedia. Il tempo dell'uomo socratico è finito: inghirlandatevi di edera, prendete in mano il tirso e non vi meravigliate che la tigre e la pantera si accovaccino carezzevolmente ai vostri

ginocchi. Ora osate essere uomini tragici: giacché sarete liberati. Accompagnerete il corteo dionisiaco dall'India alla Grecia! Armatevi a dura lotta, ma credete ai miracoli del vostro dio!

Ridiscendendo da questi toni esortativi alla disposizione che conviene al contemplatore, ripeto che solo dai Greci si può imparare che cosa un tale miracoloso e improvviso risveglio della tragedia debba significare per l'intima ragione di vita di un popolo. Quello che combatte le battaglie persiane è il popolo dei misteri tragici: e a sua volta il popolo che ha condotto quelle guerre ha bisogno della tragedia come di una necessaria bevanda di guarigione. Chi avrebbe supposto proprio in questo popolo, dopo che esso era stato per più generazioni eccitato fin nell'intimo dalle più forti convulsioni del demone dionisiaco, ancora un'effusione così equilibrata e vigorosa del più semplice sentimento politico, dei più naturali istinti di patria, del più originario e virile spirito guerriero? E se in ogni importante propagazione di impulsi dionisiaci si può sempre avvertire come la liberazione dionisiaca dai vincoli dell'individualità si faccia sentire a tutta prima a pregiudizio degli istinti politici, fino all'indifferenza verso di essi, anzi all'ostilità, d'altra parte è altrettanto certo che il formatore di Stati Apollo è anche il genio del principium individuationis, e che Stato e senso della patria non possono vivere senza affermare la personalità individuale. Dall'orgiasmo si diparte, per un popolo, solo una strada, la strada che mena al buddhismo indiano, il quale, per essere in genere tollerato con la sua aspirazione al nulla, abbisogna di quei rari stati estatici con la loro elevazione sullo spazio, sul tempo e sull'individualità: a loro volta questi stati richiedono una filosofia che insegni a superare

con un'idea l'indescrivibile disgusto degli stati intermedi. Altrettanto necessariamente un popolo, muovendo dal valore assoluto degli istinti politici, giunge a una strada di estrema mondanizzazione, la cui espressione più grandiosa, ma anche più spaventosa, è l'*imperium* romano.

Situati fra l'India e Roma e spinti a una scelta insidiosa, i Greci riuscirono a inventare in classica purezza una terza forma, in verità non per un lungo uso proprio, ma appunto per questo per l'immortalità. Che infatti i beniamini degli dèi muoiano giovani, vale in tutte le cose, ma è altrettanto certo che essi vivono poi in eterno con gli dèi. Non si pretenda comunque dalle cose più nobili che esse abbiano anche la resistente tenacia del cuoio; la solida durezza, quale per esempio fu propria dell'istinto nazionale dei Romani, verosimilmente non appartiene ai predicati necessari della perfezione. Ma se noi ci chiediamo da quale farmaco fu reso possibile ai Greci, nella loro epoca grande, di non esaurirsi, nonostante la straordinaria forza dei loro istinti dionisiaci e politici, né in una meditazione estatica né in una logorante caccia alla potenza del mondo e agli onori del mondo, e di raggiungere invece quella magnifica mescolanza, quale può avere un nobile vino che infiammi e disponga insieme alla contemplazione, dobbiamo pensare all'immenso potere della tragedia, che stimolava, purificava e scaricava tutta la vita del popolo; cominceremo a intravederne il supremo valore solo quando essa apparirà a noi, come presso i Greci, quale compendio di tutte le salutari forze profilattiche, quale mediatrice che domina le qualità del popolo più forti e in sé più fatali.

La tragedia assorbe in sé il massimo orgiasmo musicale, e in tal modo, presso i Greci come presso di noi, porta direttamente la musica al suo compimento; a essa pone poi accanto il mito tragico e l'eroe tragico, il quale allora, simile a un potente Titano, prende sulle sue spalle l'intero mondo dionisiaco, scaricandone noi, mentre d'altra parte, per mezzo dello stesso mito tragico, sa liberare, nella

persona dell'eroe tragico, dall'avidio impulso verso quest'esistenza, e richiama con mano ammonitrice a un altro essere e a una gioia superiore, cui l'eroe combattente, pieno di presagi, si prepara con la sua rovina non con le sue vittorie. La tragedia pone fra il valore universale della sua musica e l'ascoltatore dionisiacamente recettivo una sublime allegoria, il mito, e suscita nell'ascoltatore l'illusione che la musica sia solo un supremo mezzo di rappresentazione, destinato a ravvivare il mondo plastico del mito. Con l'appoggio di questo nobile inganno, essa può ora muovere le sue membra nella danza ditirambica e abbandonarsi senza esitazioni a un orgiastico senso di libertà, in cui come musica in sé, senza quell'inganno, essa non potrebbe osare quello scatenamento. Il mito ci protegge dalla musica, e d'altra parte soltanto esso può darle la libertà suprema. In compenso la musica conferisce al mito, come dono reciproco, un così penetrante e convincente significato metafisico, quale parole e immagini, senza quell'unico ausilio, non potrebbero mai raggiungere; e particolarmente grazie a essa lo spettatore tragico è preso proprio da quel sicuro presentimento di una gioia suprema, a cui conduce il cammino attraverso la rovina e la negazione, sicché egli crede di sentire l'intimo abisso delle cose parlargli distintamente.

Se con le ultime frasi ho potuto dare a questa difficile idea forse soltanto un'espressione provvisoria, comprensibile subito solo a pochi, proprio in questo punto non posso cessare di incitare i miei amici a un ulteriore tentativo, e di pregarli a prepararsi, sulla base di un esempio singolo della nostra comune esperienza, alla conoscenza del principio generale. Con questo esempio io non posso riferirmi a coloro che utilizzano le immagini degli avvenimenti scenici, le parole e le passioni dei personaggi sulla scena, per accostarsi con questo aiuto al sentimento musicale; giacché tutti costoro non parlano la musica come lingua materna e inoltre, nonostante

quell'aiuto, non giungono al di là del vestibolo della percezione musicale, senza mai poter pervenire ai suoi sacrari intimi. Parecchi di costoro, come Gervinus,⁵⁵ non giungono per questa via neanche al vestibolo. Mi devo invece rivolgere solo a coloro che, apparentati alla musica in maniera immediata, trovano in essa per così dire il loro grembo materno e sono in collegamento con le cose quasi solo in virtù di relazioni musicali inconscie. A questi schietti musicisti io rivolgo la domanda: possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* senza alcun sussidio di parole e di immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico, senza esalare l'ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell'anima? Un uomo che, come in questo caso, abbia avvicinato l'orecchio per così dire al centro del cuore della volontà universale, che senta riversarsi di qui in tutte le vene del mondo, come fiume tonante o come delicatissimo ruscello polverizzato, la furente brama di esistenza, non si spezzerebbe forse subitaneamente? Sopporterebbe di percepire nel miserabile involucro vitreo dell'individualità umana l'eco di innumerevoli gridi di gioia e di dolore provenienti dal «vasto spazio della notte dei mondi», senza rifugiarsi inarrestabilmente, in questa danza pastorale della metafisica, in seno alla sua patria originaria? Se tuttavia un'opera simile può essere percepita come un tutto senza negare l'esistenza individuale, se una creazione simile poté essere creata senza frantumare il suo creatore - dove troveremo la soluzione di una tale contraddizione?

Qui fra la nostra suprema eccitazione musicale e quella musica si inseriscono il mito tragico e l'eroe tragico, in fondo solo come simboli dei fatti più universali, di cui solo la musica può parlare per via diretta. Ma se noi sentissimo come esseri puramente dionisiaci, il mito ci rimarrebbe allora accanto come un simbolo assolutamente inefficace e inosservato, e non ci distoglierebbe in alcun momento dal

porgere il nostro orecchio all'eco degli *universalia ante rem*. A questo punto insorge invece la forza *apollinea*, volta a ripristinare l'individuo quasi frantumato, col balsamo salutare di un estatico inganno: improvvisamente crediamo di vedere nient'altro che Tristano, quando immoto e cupo si chiede: «la nenia antica: perché mi desta?». E ciò che prima ci appariva come un roco sospiro dal centro dell'essere, vuol dirci ora soltanto che «desolato e vuoto è il mare». E mentre credevamo di spegnerci anelanti nella spasmodica tensione di tutti i sentimenti, e soltanto poco ormai ci teneva legati a questa esistenza, sentiamo e vediamo ora solo l'eroe, ferito a morte e tuttavia non ancora morente, col suo grido pieno di disperazione: «Anelare, anelare! Morendo anelare, di non morire di struggimento!». E se prima il suono tripudiente del corno, dopo tale eccesso e tale sovrabbondanza di struggenti angosce, ci spezzava il cuore quasi come il massimo dei tormenti, ora fra noi e questo «tripudio in sé» sta l'esultante Kurwenal, rivolto alla nave che porta Isotta. Per quanto veementemente ci afferri la compassione, in un certo senso la compassione ci salva dalla sofferenza primordiale del mondo, come l'immagine simbolica del mito ci salva dall'immediata intuizione della suprema idea del mondo, come il pensiero e la parola ci salvano dall'effusione non arginata della volontà inconscia. Grazie a quel magnifico inganno apollineo ci sembra quasi che il regno del suono ci venga incontro come un mondo plastico, e che in esso sia stato inoltre formato e figurativamente impresso, come in una materia tenerissima e sensibilissima, soltanto il destino di Tristano e Isotta.

Così l'apollineo ci strappa all'universalità dionisiaca e ci affascina per gli individui; a questi incatena il nostro sentimento di pietà, con questi appaga il senso della bellezza anelante a forme grandi e sublimi; ci fa passare davanti immagini di vita e ci spinge ad afferrare concettualmente il nocciolo vitale in esse contenuto. Con

l'enorme violenza dell'immagine, del concetto, della dottrina etica e dell'eccitazione simpatica, l'apollineo solleva l'uomo dal suo orgiastico annullamento di sé e, sovrapponendosi all'universalità dell'evento dionisiaco, gli dà l'illusione di vedere una singola immagine del mondo, per esempio Tristano e Isotta, e di doverla vedere, per effetto della musica, ancor meglio e più intimamente. Di che cosa non è capace la magia risanatrice di Apollo, se può perfino suscitare in noi l'illusione che realmente il dionisiaco, al servizio dell'apollineo, possa rafforzarne gli effetti, anzi che addirittura la musica sia essenzialmente arte rappresentativa per un contenuto apollineo?

Con questa armonia prestabilita, che regna fra il perfetto dramma e la sua musica, il dramma raggiunge un altissimo grado di evidenza rappresentativa, altrimenti inaccessibile al dramma parlato. Allo stesso modo che tutte le figure vive della scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche autonomamente mosse fino ad acquistare la chiarezza di una linea arcuata, così l'accostamento di queste linee risuona per noi nel mutamento armonico, che simpatizza nella maniera più delicata con l'evento che si svolge. Per effetto di questo mutamento le relazioni delle cose vengono da noi immediatamente avvertite in maniera concretamente percepibile, assolutamente non astratta, allo stesso modo che, per effetto di esso, comprendiamo che solo in queste relazioni l'essenza di un carattere e di una linea melodica si rivela in modo puro. E mentre così la musica ci costringe a vedere di più e più intimamente del solito e ad allargare davanti a noi come una delicata ragnatela l'evento⁵⁶ della scena, per il nostro occhio spiritualizzato e rivolto nell'intimo il mondo della scena acquista sia un'infinita espansione sia un'illuminazione dal di dentro. Cosa potrebbe offrire di analogo il poeta senza musica, che si sforza di raggiungere quell'intimore allargamento del mondo visivo della scena e la sua interna illuminazione con un meccanismo molto più imperfetto, per

via indiretta e basandosi sulla parola e sul concetto? E se invero anche la tragedia musicale aggiunge la parola, essa può tuttavia in pari tempo presentare insieme il sostrato e il luogo di nascita della parola e chiarirci dall'intimo il divenire della parola.

Ma di questo evento rappresentato sarebbe altrettanto esatto dire che esso è solo una magnifica illusione, ossia quell'*inganno* apollineo precedentemente menzionato, per effetto del quale dobbiamo essere sgravati dalla pressione e dall'eccesso dionisiaco. In fondo anzi il rapporto fra la musica e il dramma è proprio l'inverso: la musica è la vera idea del mondo, il dramma solo un riflesso di quest'idea, un fantasma isolato di essa. Quell'identità fra la linea melodica e la figura vivente, fra l'armonia e le relazioni di carattere di quella figura è vera in un senso opposto a come ci potrebbe sembrare assistendo alla tragedia musicale. Per quanto muoviamo la figura nel modo più visibile, la vivifichiamo e illuminiamo dal di dentro, essa rimarrà sempre solo l'apparenza, da cui non c'è nessun ponte che conduca alla realtà vera, al cuore del mondo. Ma è da questo cuore che parla la musica; e innumerevoli apparenze di quella specie potrebbero andare insieme con la stessa musica, ma non esaurirebbero mai l'essenza di essa, anzi sarebbero sempre e solo sue immagini estraniate. Con la contrapposizione popolare e del tutto falsa tra anima e corpo non si può certo spiegare nulla del difficile rapporto fra musica e dramma, e si può confondere tutto; ma la rozzezza antifilosofica di quella contrapposizione sembra sia diventata proprio per i nostri cultori di estetica, chissà per quali motivi, un articolo di fede volentieri professato, mentre di una contrapposizione tra apparenza e cosa in sé essi non hanno imparato nulla o, per motivi ugualmente sconosciuti, non hanno voluto imparare nulla.

Se dalla nostra analisi dovesse essere risultato che con il suo inganno l'elemento apollineo della tragedia ha riportato

piena vittoria sull'elemento dionisiaco originario della musica, e che ha utilizzato quest'ultima ai suoi fini, vale a dire per una massima chiarificazione del dramma, ci sarebbe comunque da aggiungere un'importantissima restrizione: nel punto più essenziale quell'inganno apollineo risulta infranto e annullato. Il dramma, che con l'aiuto della musica ci si allarga davanti con una chiarezza interiormente luminosa di tutti i movimenti e le figure, come se vedessimo nascere il tessuto sul telaio attraverso i movimenti in su e in giù - raggiunge nel suo complesso un effetto che è *al di là di ogni effetto artistico apollineo*. Nell'effetto complessivo della tragedia il dionisiaco prende di nuovo il sopravvento; essa si chiude con un accento che non potrebbe mai risuonare dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'inganno apollineo si dimostra per quel che è, cioè per il velo che per tutta la durata della tragedia ricopre costantemente il vero e proprio effetto dionisiaco: il quale è tuttavia così potente, da spingere alla fine lo stesso dramma apollineo in una sfera in cui esso comincia a parlare con sapienza dionisiaca, e in cui nega se stesso e la sua visibilità apollinea. Così si potrebbe in realtà simboleggiare il difficile rapporto fra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza fra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere.

L'amico attento ricordi, nella sua purezza e senza mescolanze, l'effetto di una vera tragedia musicale, secondo le proprie esperienze. Penso di aver descritto il fenomeno di quest'effetto da ambedue i lati in modo tale, che egli saprà ora spiegarsi le proprie esperienze. Egli ricorderà infatti che, riguardo al mito che gli si muoveva

davanti, si sentiva innalzato a una specie di onniscienza, come se allora il potere visivo dei suoi occhi fosse stato non solo un potere di fissare le superfici, ma fosse anche potuto penetrare nell'intimo, e come se, con l'aiuto della musica, avesse visto davanti a sé, per così dire concretamente visibili, quasi una folla di linee e figure vivamente mosse, gli ondeggiamenti della volontà, la lotta dei motivi e il gonfio fiume delle passioni, e si fosse quindi potuto immergere fin nei più delicati segreti delle emozioni inconscie. Mentre egli diviene così cosciente di un fortissimo potenziamento dei suoi impulsi rivolti al mondo visivo e alla trasfigurazione, sente tuttavia in modo altrettanto determinato che questa lunga serie di effetti artistici apollinei *non* produce quel felice persistere nella contemplazione scevra di volontà (che lo scultore e il poeta epico, cioè i veri artisti apollinei, producono in lui con le loro opere d'arte: ossia non produce quella giustificazione raggiunta intuitivamente del mondo dell'*individuatio*), che è il vertice e l'essenza dell'arte apollinea. Egli guarda il mondo trasfigurato della scena e tuttavia lo nega. Vede davanti a sé l'eroe tragico in epica chiarezza e bellezza, e tuttavia si allietta del suo annientamento. Comprende fin nell'intimo i fatti della scena e si rifugia volentieri nell'incomprensibile. Sente le azioni dell'eroe come giustificate, e tuttavia si sente ancor più esaltato quando queste azioni ne annientano l'autore. Rabbrivisce per i dolori che colpiranno l'eroe, e tuttavia in essi presagisce una gioia superiore, di gran lunga predominante. Guarda di più e più profondamente che mai, e tuttavia desidera di essere cieco. Da che cosa dovremo far derivare questa meravigliosa divisione di sé, questo spezzarsi della punta apollinea, se non dalla magia *dionisiaca*, che pur stimolando al massimo gli impulsi apollinei verso l'illusione ha ancora il potere di costringere al proprio servizio questa sovrabbondanza di forza apollinea? *Il mito tragico* è da intendere solo come una simbolizzazione di sapienza

dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei; questo mito spinge il mondo dell'apparenza agli estremi limiti, dove esso nega se stesso e cerca di rifugiarsi di nuovo in grembo alla vera e unica realtà; e dove poi, con Isotta, sembra che così intoni il suo metafisico canto del cigno:

Del mar di delizia
nel flutto ondeggiante,
d'onde vaporose
nell'echeggiante suono,
del respiro cosmico
nell'alitante tutto -
annegare - sprofondare -
ignara - gioia suprema!⁵⁷

Così noi, partendo dalle esperienze di un ascoltatore veramente estetico, ci rappresentiamo lo stesso artista tragico, immaginando come egli, simile a una splendida divinità dell'*individuatio*, crei le sue figure - in questo senso la sua opera difficilmente potrebbe intendersi come «imitazione della natura» - e come poi però il suo enorme istinto dionisiaco ingoi tutto questo mondo di apparenze, per far intuire dietro di esso e attraverso la sua distruzione una altissima, primigenia gioia artistica in grembo all'uno originario. Certo i nostri cultori di estetica non sanno dir nulla di questo ritorno alla patria originaria, del vincolo di fratellanza tra le due divinità artistiche nella tragedia e dell'eccitamento tanto apollineo quanto dionisiaco dell'ascoltatore, mentre non si stancano di caratterizzare come il vero elemento tragico la lotta dell'eroe col destino, la vittoria dell'ordinamento morale del mondo o lo scaricarsi di affetti prodotto dalla tragedia: questa instancabilità mi porta a pensare che essi non potrebbero comunque essere uomini esteticamente eccitabili, e che nell'ascoltare la tragedia potrebbero forse venire in considerazione solo come esseri morali. Mai ancora, da

Aristotele in poi, è stata data una spiegazione dell'effetto tragico, da cui si potessero dedurre stati artistici, un'attività estetica degli ascoltatori. Ora pare che la compassione e la paura debbano essere spinte da eventi gravi verso uno sfogo che dia sollievo, ora pare che ci dobbiamo sentire elevati ed esaltati dalla vittoria dei principi buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo; e poiché certamente credo che per numerosi uomini proprio questo, e solo questo, sia l'effetto della tragedia, così chiaramente ne risulta che tutti costoro, insieme ai loro interpreti estetici, non hanno sperimentato nulla della tragedia come arte somma. Quella scarica patologica, la catarsi di Aristotele, di cui i filologi non sanno bene se sia da annoverare tra i fenomeni della medicina o tra quelli della morale, richiama una singolare intuizione di Goethe. «Senza un vivo interesse patologico», egli dice, «non sono del resto mai riuscito a elaborare nessuna situazione tragica, e l'ho quindi piuttosto evitata che cercata. Sarebbe forse stato questo un altro dei privilegi degli antichi, che per loro anche le cose più patetiche fossero solo un giuoco estetico, mentre per noi deve collaborare la verità naturale per produrre una tale opera?». ⁵⁸ A quest'ultima domanda, così profonda, possiamo ora, dopo le nostre preziose esperienze, rispondere affermativamente, poiché proprio nella tragedia musicale abbiamo sperimentato con stupore che in realtà le cose più patetiche possono essere soltanto un giuoco estetico: perciò ci è lecito credere che solo adesso il fenomeno originario del tragico si possa descrivere con un certo successo. Chi ancor oggi può addurre soltanto quegli effetti sostitutivi attinti a sfere extra-estetiche e non si sente al di sopra del processo patologico-morale, disperi pure della propria natura estetica: in cambio gli raccomandiamo come innocente surrogato l'interpretazione di Shakespeare alla maniera di Gervinus e la diligente ricerca della «giustizia poetica».



Così con la rinascita della tragedia è anche rinato l'ascoltatore estetico, in luogo del quale di solito si è presentato sinora nei teatri uno strano *quidproquo*, con pretese a metà morali e a metà erudite, il «critico». Tutto nella sua sfera è stato finora artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. L'attore in realtà non sapeva più che farsene di un tale ascoltatore dagli atteggiamenti critici, e spiava perciò con inquietudine, insieme al drammaturgo o al compositore d'opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in quest'essere pretensiosamente arido e incapace di godimento. Ma è in critici del genere che è consistito finora il pubblico; lo studente, lo scolaro e finanche la più innocente creatura femminile, erano già preparati senza saperlo dall'educazione e dai giornali a un'uguale percezione dell'opera d'arte. Le nature migliori fra gli artisti contavano per un tal pubblico sull'eccitamento di forze morali-religiose, e l'invocazione dell'«ordine morale del mondo» subentrò in funzione vicariale, dove in realtà una potente magia d'arte avrebbe dovuto rapire lo spettatore genuino. Oppure una tendenza più grandiosa, o almeno stimolante, di attualità politica e sociale veniva presentata dal drammaturgo così chiaramente, che l'ascoltatore poteva dimenticare la sua estenuazione critica e abbandonarsi a passioni simili a quelle che si provano nei momenti patriottici o guerrieri, o davanti alla tribuna oratoria del parlamento, o per la condanna del delitto e del vizio: tale allontanamento dai veri fini dell'arte doveva condurre qua e là addirittura a un culto della tendenza. Ma qui si produsse ciò che si è sempre prodotto in tutte le arti rese artificiali, ossia una depravazione impetuosamente rapida di quelle tendenze, sicché per esempio la tendenza a impiegare il teatro come istituto per la formazione morale del popolo, che fu presa sul serio al tempo di Schiller, è già annoverata fra le antichità indegne di fede di una cultura superata. Mentre il critico prendeva il sopravvento nel teatro e nei

concerti, il giornalista nella scuola e la stampa nella società, l'arte degenerava in oggetto di divertimento della specie più ignobile, e la critica estetica veniva utilizzata come connettivo di una socievolezza vanesia, dissipata, egoistica e inoltre miseramente priva di originalità, il cui senso vien fatto capire dalla parabola dei porcospini⁵⁹ di Schopenhauer; sicché in nessun tempo si è tanto chiacchierato dell'arte e si è fatto tanto poco conto dell'arte. Ma si possono ancora avere rapporti con un uomo che sia in grado di far conversazione su Beethoven e su Shakespeare? Ognuno risponda a questa domanda secondo il proprio sentimento: con la risposta dimostrerà in ogni caso che cosa egli intenda per «cultura», ammesso che cerchi in genere di rispondere alla domanda e non sia già ammutolito dalla sorpresa.

Per contro diverse persone più nobilmente e delicatamente dotate dalla natura, pur essendosi a poco a poco trasformate in barbari con pretese critiche nella maniera descritta, potrebbero raccontarci di un'impressione, tanto inattesa quanto assolutamente incomprensibile, esercitata eventualmente su di loro da una rappresentazione del *Lohengrin* felicemente riuscita: solo che probabilmente mancò loro una mano che le guidasse con ammonizioni e spiegazioni, cosicché anche quella sensazione incomprensibilmente diversa e assolutamente incomparabile che allora le scosse rimase isolata e si spense come un astro misterioso, dopo di avere scintillato brevemente. In quell'occasione avevano intuito che cos'è l'ascoltatore estetico.

Chi vuole esaminare con precisione se stesso, per vedere quanto sia affine al vero ascoltatore estetico o se appartenga alla comunità degli uomini socratico-critici, si

limiti a chiedersi sinceramente qual è il sentimento con cui accoglie il *miracolo* rappresentato sulla scena, e a considerare se allora non senta magari offeso il suo senso storico, rivolto alla rigorosa causalità psicologica, o se non ammetta il miracolo con una benevola concessione, quasi come un fenomeno comprensibile nella fanciullezza ma a lui ormai estraneo, o se non subisca al riguardo qualche altra esperienza. Da questo cioè potrà misurare fino a che punto egli è in genere capace di comprendere il mito, immagine concentrata del mondo, che, ~~come abbreviazione~~ dell'apparenza, non può fare a meno del miracolo. Ma è probabile che, a un esame rigoroso, quasi ognuno si senta talmente disgregato attraverso lo spirito critico-storico della nostra cultura, da rendersi credibile la passata esistenza del mito forse solo per via erudita, mediante astrazioni mediatrici. Senza mito però ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza di natura: solo un orizzonte delimitato da miti può chiudere in unità tutto un movimento di civiltà. Solo dal mito le forze della fantasia e del sogno apollineo vengono salvate dal loro vagare senza direzione. Le immagini del mito devono essere i demonici custodi, inosservati e onnipresenti, sotto la cui vigilanza cresce l'anima giovane, e dai cui segni l'uomo interpreta la propria vita e le proprie lotte: e perfino lo Stato non conosce leggi non scritte che siano più potenti del fondamento mitico, il quale garantisce la sua connessione con la religione, il suo crescere da rappresentazioni mitiche.

Si ponga ora accanto a ciò l'uomo astratto, senza la guida di miti, l'educazione astratta, il costume astratto, il diritto astratto, lo Stato astratto; ci si rappresenti il vagare senza regola della fantasia artistica, non frenata da nessun mito patrio; ci si immagini una cultura che non abbia nessuna sede originaria fissa e sacra, ma che sia condannata a esaurire tutte le possibilità e a nutrirsi affannosamente di tutte le culture - ecco il presente, come risultato di quel socratismo rivolto alla distruzione del mito. E ora l'uomo

senza miti sta, eternamente affamato, in mezzo a tutti i passati, e scavando e frugando cerca radici, a costo di scavare per questo nelle antichità più remote. A che cosa accenna l'enorme bisogno storico della cultura moderna insoddisfatta, l'affastellarsi di innumerevoli altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non alla perdita del mito, alla perdita della patria mitica, del mitico grembo materno? Ci si chiede se il muoversi febbrile e così inquietante di questa cultura sia qualcosa d'altro se non il bramoso cercar di abbrancare e ghermire nutrimento di un uomo affamato - e chi potrebbe voler dare ancora qualcosa a una tale cultura, che da tutto ciò che ingoia non può essere saziata, e al cui contatto il più robusto e salutare nutrimento suole mutarsi in «storia e critica»?

Si dovrebbe dolorosamente disperare anche della natura tedesca, se essa fosse già inestricabilmente irretita dalla sua cultura, anzi se si fosse identificata con essa allo stesso modo in cui, con nostro terrore, possiamo osservare ciò nella civile Francia; e ciò che per lungo tempo fu il grande privilegio della Francia e la causa della sua enorme superiorità, appunto quell'unità di popolo e di cultura, potrebbe costringerci, a questa vista, a considerare una fortuna il fatto che questa nostra così discutibile cultura non abbia finora nulla in comune con la nobile essenza del carattere del nostro popolo. Tutte le nostre speranze tendono per contro con desiderio ardente verso quella visione secondo cui, sotto questa vita civilizzata che oscilla inquietamente in su e in giù e sotto le convulsioni culturali, si cela una forza antichissima, magnifica e intimamente sana, che si muove invero potentemente solo in momenti straordinari, per poi ritornare a sognare in attesa di un futuro risveglio. È da questo abisso che è scaturita la Riforma tedesca: nel suo corale risuonò per la prima volta il canto dell'avvenire della musica tedesca. Questo corale di Lutero risuonò profondo, coraggioso e pieno di anima, smisuratamente buono e delicato, come il primo richiamo

dionisiaco, che prorompe da un'intricata boscaglia all'approssimarsi della primavera. Gli rispose l'eco d'emulazione di quel corteo solennemente tracotante di invasati dionisiaci, a cui dobbiamo la musica tedesca - e a cui dovremo *la rinascita del mito tedesco!*

So che ora devo condurre l'amico che mi segue con partecipazione in un luogo elevato di considerazioni solitarie, dove egli avrà solo pochi compagni; e gli grido per incoraggiarlo che dobbiamo attenerci alle nostre luminose guide, i Greci. Da loro abbiamo finora preso in prestito, per purificare la nostra conoscenza estetica, quelle due immagini di dèi, ciascuna delle quali domina per sé un separato regno d'arte, e i cui reciproci contatti e potenziamenti siamo giunti a presentire attraverso la tragedia greca. Il tramonto della tragedia greca ci dovette apparire causato da un singolare disgiungersi dei due istinti artistici originari: questo evento si accordava con una degenerazione e trasformazione del carattere del popolo greco, che ci spinsero a riflettere con serietà su quanto necessariamente e strettamente l'arte e il popolo, il mito e il costume, la tragedia e lo Stato siano uniti nei loro fondamenti. Quel tramonto della tragedia fu insieme il tramonto del mito. Fino ad allora i Greci erano stati involontariamente costretti a ricongiungere subito ai loro miti tutto quel che vivevano, anzi a comprenderlo solo attraverso questa congiunzione: in tal modo anche il presente immediato doveva apparire loro subito *sub specie aeterni* e in certo senso come senza tempo. In questo fiume di ciò che è senza tempo si tuffava tanto lo Stato quanto l'arte, per trovarvi riposo dal peso e dalla brama del momento. E un popolo - come del resto anche un uomo - vale solo per quanto sa imprimere sulle sue vicende l'impronta dell'eterno: giacché in tal modo esso è come smondanizzato e mostra la sua inconscia convinzione intima della relatività del tempo e del vero - cioè metafisico - significato del mondo. Il contrario di ciò avviene quando

un popolo comincia a concepirsi storicamente e ad abbattere intorno a sé i baluardi mitici: a ciò si accompagna di solito una decisa mondanizzazione, una rottura con l'inconscia metafisica della sua esistenza precedente, in tutte le conseguenze etiche. L'arte greca e principalmente la tragedia greca ostacolarono soprattutto la distruzione del mito: bisognò distruggere anch'esse per potere, con distacco dal suolo patrio, vivere sfrenatamente nel selvaggio deserto del pensiero, del costume e dell'azione. Anche oggi quell'istinto metafisico cerca di crearsi una forma, per quanto attenuata, di trasfigurazione in un socratismo della scienza che sospinga alla vita; ma nei gradi inferiori lo stesso istinto condusse solo a una febbrile ricerca, che si perse a poco a poco in una demonica riunione di miti e di superstizioni accumulati da ogni parte: in mezzo a tutto ciò peraltro il Greco si arrestò con cuore inappagato, finché non gli riuscì di mascherare con serenità greca e con greca leggerezza quella febbre, come greculo, o a stordirsi completamente in qualche cupa superstizione orientale.

Sin dall'epoca del risveglio dell'antichità alessandrino-romana nel quindicesimo secolo, e dopo un intervallo lungo e difficile a descriversi, ci siamo avvicinati a questo stato nella maniera più vistosa. Al vertice la stessa eccessiva brama di sapere, la stessa insaziata felicità di scoprire, la stessa mostruosa mondanizzazione, e accanto a ciò un vagare senza patria, un avido accalcarsi a tavole straniere, una frivola divinizzazione del presente oppure un ottuso e intontito distacco, tutto *sub specie saeculi*, dell'«epoca d'oggi»: sintomi uguali che lasciano indovinare un'uguale deficienza nel cuore di questa cultura, la distruzione del mito. Sembra che sia quasi impossibile trapiantare con durevole successo un mito straniero senza danneggiare con questo trapianto irrimediabilmente l'albero: quest'ultimo può essere magari abbastanza forte e sano da espellere ancora con terribile lotta quell'elemento estraneo, ma di

solito è destinato a consumarsi malato e intristito o in un morboso lussureggiare. Noi facciamo tanto conto della pura e forte essenza della natura tedesca, che proprio da essa osiamo aspettarci quell'espulsione degli elementi estranei ~~violentemente~~ trapiantativi, e riteniamo possibile che lo spirito tedesco ritorni di nuovo in sé. Forse parecchi crederanno che questo spirito debba cominciare la sua lotta con l'espulsione dell'elemento neolatino, e in questa direzione potrebbero vedere una preparazione esterna e un incoraggiamento nel valore vittorioso e nella gloria cruenta dell'ultima guerra; l'intima necessità in questo senso va però cercata nella gara per essere sempre più degni di coloro che lottarono per primi su questa via, sia di Lutero sia dei nostri grandi artisti e poeti. Ma non credano mai di poter combattere lotte simili senza i loro dèi domestici, senza la loro patria mitica, senza una «restituzione» di tutte le cose tedesche! E se il Tedesco si dovesse guardare intorno esitante in cerca di una guida che lo riconduca indietro nella patria da lungo tempo perduta, di cui quasi non conosce più vie e sentieri - ascolti il richiamo deliziosamente allettante dell'uccello dionisiaco, che si libra su di lui e gli indicherà il cammino in quella direzione.

24

Fra i peculiari effetti artistici della tragedia musicale dovemmo rilevare un *inganno* apollineo, mediante il quale dobbiamo essere salvati dall'immediato unificarci con la musica dionisiaca, quando la nostra eccitazione musicale può scaricarsi in una sfera apollinea, con la frapposizione di un mondo intermedio visibile. Credemmo inoltre di aver osservato come attraverso tale sfogo quel mondo intermedio dell'evento scenico, in genere il dramma, divenga visibile e comprensibile dal di dentro in un grado che in tutta l'altra arte apollinea è irraggiungibile; sicché

qui, dove questa era per così dire resa alata e portata in alto dallo spirito della musica, dovemmo riconoscere la massima esaltazione delle sue forze, e ritrovare pertanto, in quel legame di fratellanza fra Apollo e Dioniso, il culmine tanto dei fini artistici apollinei quanto di quelli dionisiaci.

Certo proprio per l'irradiazione interna della musica l'immagine luminosa apollinea non raggiungeva il particolare effetto dei gradi più deboli dell'arte apollinea; ciò che possono l'*epos* e la pietra animata, cioè costringere l'occhio che contempla a quell'estasi tranquilla nel mondo della *individuatio*, non poteva qui essere conseguito, nonostante una superiore animazione e chiarezza. Abbiamo guardato il dramma e siamo penetrati con sguardo acuto nel suo intimo e mosso mondo di motivi - e tuttavia ci sembrò come se ci passasse davanti solo un'immagine simbolica, il cui profondissimo senso credevamo quasi di indovinare, e che, come una cortina, desideravamo scostare per scorgervi dietro l'immagine originaria. La più luminosa chiarezza dell'immagine non ci bastava, poiché essa sembrava tanto rivelare quanto nascondere qualcosa; e mentre l'immagine con la sua rivelazione simbolica sembrava incitare a strappare il velo, a scoprire lo sfondo misterioso, d'altra parte proprio quella totale, irradiata visibilità teneva l'occhio in sua balia, impedendogli di penetrare più a fondo.

Chi non ha provato ciò, ossia dover guardare e anelare insieme a oltrepassare lo sguardo, difficilmente immaginerà con quanta determinatezza e chiarezza questi due processi sussistano l'uno accanto all'altro e vengano sentiti l'uno accanto all'altro nella contemplazione del mito tragico; mentre gli spettatori veramente estetici mi confermeranno che fra gli effetti caratteristici della tragedia questa coesistenza è il più singolare. Si trasferisca ora questo fenomeno dello spettatore estetico in un analogo processo nell'artista tragico, e si sarà compresa la genesi del *mito tragico*. Egli 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. Il contenuto del mito tragico è, prima di ogni altra cosa, un accadimento epico con la glorificazione dell'eroe che lotta: ma donde proviene quella caratteristica, in sé enigmatica, per cui la sofferenza nel destino dell'eroe, i più dolorosi superamenti, i più tormentosi contrasti di motivi, insomma l'esemplificazione della saggezza di Sileno, ovvero, con espressione estetica, 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, se non si sentisse proprio in tutto questo un superiore piacere?

Il fatto che nella vita le cose vadano realmente in modo così tragico non spiegherebbe invero minimamente la nascita di una forma d'arte, se è vero, come lo è, che l'arte non è solo imitazione della realtà naturale, bensì proprio un supplemento metafisico della realtà di natura, posto accanto a questa per superarla. Il mito tragico, in quanto appartiene in genere all'arte, partecipa inoltre pienamente a questo fine metafisico di trasfigurazione che ha l'arte in generale: ma che cosa trasfigura, quando presenta il mondo dell'apparenza nell'immagine dell'eroe che soffre? Non certo la «realtà» di questo mondo dell'apparenza, giacché ci dice proprio: «Guardate! Guardate attentamente! Questa è la vostra vita! Questa è la lancetta sull'orologio della vostra esistenza!».

E il mito mostrò questa vita, per trasfigurarla in tal modo ai nostri occhi? Ma altrimenti, in che cosa risiede allora il piacere estetico, con cui noi ci facciamo passar davanti quelle immagini? Parlo del piacere estetico e so benissimo che molte di queste immagini possono talvolta produrre inoltre un diletto morale, per esempio nella forma della compassione o di un trionfo morale. Ma chi volesse far

derivare l'effetto del tragico solo da queste fonti morali, come in realtà fin troppo a lungo si è usato fare nell'estetica, non creda punto di aver fatto in tal modo qualcosa per l'arte: questa deve pretendere nel suo campo soprattutto purezza. Per l'interpretazione del mito tragico la prima esigenza è proprio quella di cercare il piacere a esso peculiare nella pura sfera estetica, senza invadere il campo della compassione, della paura o del moralmente sublime. Come possono il brutto e il disarmonico, il contenuto del mito tragico, suscitare un piacere estetico?

Qui diviene necessario innalzarci con un arditto slancio sino a una metafisica dell'arte, mentre ripeto l'affermazione precedente, secondo cui solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo appaiono giustificati: in questo senso proprio il mito tragico deve convincerci che perfino il brutto e il disarmonico sono un giuoco artistico che la volontà giuoca con se stessa nell'eterna pienezza del suo godimento. Questo fenomeno originario dell'arte dionisiaca, difficile da afferrare, risulta peraltro unicamente comprensibile per via diretta e viene immediatamente afferrato nel mirabile significato della *dissonanza musicale*: come in genere solo la musica, posta accanto al mondo, può dare un'idea di che cosa sia da intendere per giustificazione del mondo come fenomeno estetico.

Il godimento che il mito tragico produce ha una patria uguale a quella della gioiosa sensazione della dissonanza nella musica. Il dionisiaco, con la sua gioia originaria percepita anche nel dolore, è il grembo comune della musica e del mito tragico.

Frattanto il nostro ricorso all'aiuto della relazione musicale della dissonanza non ha forse essenzialmente facilitato quel difficile problema dell'effetto tragico? Comunque dobbiamo ora comprendere che cosa voglia dire il voler guardare la tragedia e il bramare insieme di oltrepassare quello sguardo: tale stato, riguardo alla dissonanza usata artisticamente, dovremmo caratterizzarlo

appunto così, che vogliamo udire e bramiamo insieme di oltrepassare l'udito. Quell'aspirazione all'infinito, il colpo d'ala dell'anelito, insieme alla suprema gioia per la realtà chiaramente percepita, ricordano che in entrambi gli stati dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco, il quale ci rivela ogni volta di nuovo il giuoco di costruzione e distribuzione del mondo individuale come l'efflusso di una gioia primordiale, similmente come la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eraclito l'oscuro a un fanciullo che giocando disponga pietre qua e là, innalzi mucchi di sabbia e di nuovo li disperda.⁶⁰

Per valutare dunque giustamente l'attitudine dionisiaca di un popolo, potremmo pensare non solo alla musica del popolo, ma altrettanto necessariamente, come seconda istanza di quell'attitudine, al mito tragico di tale popolo. Si può ora ugualmente supporre, data questa strettissima parentela fra musica e mito, che a una degenerazione e depravazione dell'uno sarà legato un intristimento dell'altra, dato che nell'indebolimento del mito si esprime in genere un affievolimento della facoltà dionisiaca. Ma uno sguardo sullo sviluppo della natura tedesca non potrebbe lasciarci in dubbio riguardo alle due cose suddette: nell'opera come nel carattere astratto della nostra esistenza senza miti, in un'arte abbassatasi a divertire, come pure in una vita guidata dai concetti, ci si era svelata quella natura dell'ottimismo socratico, tanto antiartistica quanto corrosiva per la vita. Per nostra consolazione tuttavia ci furono segni attestanti che lo spirito tedesco riposava e sognava in un inaccessibile abisso, intatto nella sua splendida salute, profondità e forza dionisiaca, simile a un cavaliere dolcemente assopito: da questo abisso sale a noi il canto dionisiaco, per farci intendere che questo cavaliere tedesco sogna ancora oggi, nelle sue visioni serie e beate, il suo antichissimo mito dionisiaco. Nessuno creda che lo spirito tedesco abbia perduto per sempre la sua patria mitica, dato che intende ancora così chiaramente le



voci degli uccelli che narrano di quella patria. Un giorno esso si ritroverà sveglio, in tutta la mattutina freschezza data da un prodigioso sonno: allora ucciderà draghi, annienterà i nani maligni e desterà Brunilde - e nemmeno la lancia di Wotan potrà ostacolare il suo cammino!

Amici miei, voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche che cosa significhi per noi la tragedia. In essa noi abbiamo, rinato dalla musica, il mito tragico - e in questo potete sperare tutto e dimenticare ciò che è più doloroso! Ma ciò che è più doloroso è per noi tutti - la lunga degradazione in cui il genio tedesco, estraniato alla casa e alla patria, visse al servizio di nani maligni. Voi comprendete le mie parole - come anche, alla fine, comprenderete le mie speranze.

25

Musica e mito tragico sono in uguale maniera espressioni dell'attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l'una dall'altro. Entrambi provengono da un dominio artistico che è al di là dell'apollineo; entrambi trasfigurano una regione, nei cui accordi di gioia si smorza incantevolmente tanto la dissonanza quanto l'immagine terribile del mondo; entrambi giuocano con il pungolo del disgusto, fidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo giuoco perfino l'esistenza del «peggiore dei mondi». Qui il dionisiaco, confrontato con l'apollineo, appare come la potenza artistica eterna e originaria, che suscita in genere all'esistenza tutto il mondo dell'apparenza: in mezzo a questo diventa necessaria una nuova luce di ~~trasfigurazione~~, per mantenere in vita il mondo animato dell'individuazione. Se noi potessimo immaginare un farsi uomo della dissonanza - e che cos'altro è l'uomo? - questa dissonanza avrebbe bisogno, per poter vivere, di una magnifica illusione, che coprisse

con un velo di bellezza il suo stesso essere. È questo il vero fine artistico di Apollo: nel suo nome riassumiamo tutte quelle innumerevoli illusioni della bella apparenza, che in ogni momento rendono l'esistenza degna in generale di essere vissuta e spingono a vivere l'attimo successivo.

Tuttavia di quel fondamento di ogni esistenza, del sostrato dionisiaco del mondo, può passare nella coscienza dell'individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze in stretta proporzione reciproca, secondo la legge dell'eterna giustizia. Dove le forze dionisiache si levano così impetuosamente come noi possiamo sperimentare, là deve essere già disceso sino a noi, avvolto in una nube, Apollo; le sue più rigogliose espressioni di bellezza saranno certo contemplate da una prossima generazione.

Ma che quest'espressione sia necessaria, è cosa che ognuno avvertirebbe, per intuizione, nel modo più sicuro, se si sentisse una volta riportato, sia pure in sogno, a un'esistenza della Grecia più antica: camminando sotto alti colonnati ionici, guardando davanti a sé verso un orizzonte delimitato da pure e nobili linee, vedendo accanto a sé la sua immagine trasfigurata che si riflette nel luminoso marmo, intorno a sé uomini dall'incedere solenne, dai movimenti leggiadri, dalle voci armonicamente risonanti, dai gesti che parlano ritmicamente - non dovrebbe costui esclamare, in questo continuo afflusso di bellezza, con la mano levata verso Apollo: «Beato popolo degli Elleni! Come dev'essere grande fra voi Dioniso, se il dio di Delo ritiene necessari tali incantesimi per guarire la vostra follia ditirambica!»? - Ma un vecchio Ateniese, guardando col sublime occhio di Eschilo chi avesse tali sentimenti, potrebbe però replicare: «Ma aggiungi anche questo, tu, bizzarro straniero: quanto dovette soffrire questo popolo,

per poter diventare così bello! Ora però seguimi alla tragedia e sacrifica con me nel tempio delle due divinità!».

A handwritten signature in red ink, consisting of a stylized, cursive letter 'M' or 'N' with a small hook at the end.A small, handwritten red line or mark at the bottom right corner of the page, resembling a short horizontal stroke with a slight upward curve at the end.

CRONOLOGIA



LA VITA DI NIETZSCHE DALLA PRIMAVERA DEL 1869
ALLESTATE DEL 1876

1869, aprile - metà luglio, Basilea

Il 19 aprile 1869 Nietzsche giunge a Basilea; abita in Spalenthorweg. Primi rapporti con l'economista Gustav Friedrich Schönberg e il giurista Gustav Hartmann, ambedue professori all'Università di Basilea.

Da Lipsia il 14 maggio H. Romundt segnala a Nietzsche per la prima volta un saggio di Eduard von Hartmann sulla filosofia di Schopenhauer. Egli ricorda anche l'inverno 1868-1869 trascorso con Nietzsche a Lipsia e le discussioni sulla tragedia greca, la filosofia di Schopenhauer, il dramma di Wagner.

A Ritschl: «Tutte le mattine tengo alle 7 la mia lezione, i primi tre giorni della settimana sulla storia della lirica greca, gli altri tre sulle *Coefore* di Eschilo ... il lunedì ho il seminario ... martedì e venerdì insegno due volte al Pädagogium, il mercoledì e il giovedì una volta: fino a questo momento lo faccio con piacere. Con la lettura del *Fedone* ho l'occasione di infettare di filosofia i miei allievi; con le traduzioni a prima vista, che qui sono un esercizio inaudito, li risveglio molto bruscamente dal loro sonno grammaticale ... Dei Basileesi e del loro filisteismo aristocratico ci sarebbe molto da scrivere e ancor più da parlare. - Qui si può guarire dal repubblicanesimo» (10 maggio).

Il 17 maggio prima visita a Richard Wagner e Cosima von Bülow a Tribschen, presso Lucerna. Nietzsche stesso (probabilmente nel settembre 1879) ha steso un riassunto delle sue prime visite a Tribschen che si trova in un quaderno di appunti.

Richard Wagner. 1869.

Il sabato prima di Pentecoste [15 maggio] partii per Lucerna e, siccome avevo tempo fino all'ora del vaporetto, andai un po' indeciso a Tribschen. Rimasi a lungo in silenzio davanti alla casa e udii un accordo doloroso, ripetuto continuamente. Invito a pranzo, rimandato a lunedì [17 maggio] a causa della progettata gita sulla Tellsplatte. Nel frattempo allegre giornate con Osenbrüggen, Loretius, Exner e la sorella di costui, nella pensione Imhof.

Lunedì [17 maggio] con il vapore del mattino a Tribschen. (Dal Rössli con la carrozza). Baronessa von Bülow. Fotografia. Di ritorno con Wagner al Rössli, invito molto cordiale.

Venerdì [21 maggio], prima del suo compleanno [22 maggio sabato] invito della signora von Bülow. Telegramma. Lettera per il compleanno. Risposta e invito per la prossima settimana: ci vado sabato [4 giugno] alle 4 del pomeriggio. In giardino, solitudine, [-] la sera letto «il signor Devrient e il suo stile». Domenica mattina [5 maggio] la signora von Bülow malata. Io in giardino. A mezzogiorno i bambini a tavola [questo è stato il 4 o l'8 giugno?]. In seguito vengo a sapere che quella notte era nato Siegfried. Per un pezzo non vado: ferie. Tornato da Interlaken trovo una lettera di Wagner con invito. Sabato e domenica pomeriggio [31 luglio], poi sul Pilatus. Il terzo atto del Sigfrido finito. Sabato il signor Serow, consigliere di Stato russo, con signora; articoli su Berlioz nel «Journal de Petersbourg».

Su mia preghiera Wagner suona la scena di Fafner. La mattina della domenica mi viene a trovare e mi dà dei manoscritti: le novelle parigine, poi sullo Stato e la religione, programma, ecc. In seguito io mando alla signora von Bülow l'articolo di Lübke sui Maestri Cantori e Dühring: lettera e invito. Qui viene la gita sul Pilatus. Poi mando Semper sugli stili architettonici. Invio del terzo atto del Sigfrido al re, un secondo esemplare a Richter. Suonato molto. Lettera col mio saggio sulla personalità di Omero.

Telegramma [27 agosto] e lettera [26 agosto] della signora von Bülow: arrivo della famiglia Brockhaus. Telegramma sull'Oro del Reno.

Nietzsche riceve l'invito a trascorrere il compleanno di Wagner a Tribschen; ma è costretto a rifiutarlo per gli obblighi accademici: «A lei e a Schopenhauer io debbo se fino ad oggi sono rimasto fedele alla serietà germanica della vita, ad una considerazione approfondita di questa esistenza così enigmatica e problematica» (lettera a Wagner per il suo compleanno, 22 maggio).

Nietzsche tiene la sua prolusione «sulla personalità di Omero» (pubblicata, in seguito, in forma privata sotto il titolo «Omero e la filologia classica»). Inviti nella società di Basilea. «Fin dagli inizi sono entrato in rapporti più stretti con Jacob Burckhardt; cosa di cui mi rallegro sinceramente giacché scopriamo una mirabile congruenza dei nostri paradossi estetici» (a Rohde, 29 maggio).

Nietzsche a Tribschen dal 5 al 7 giugno: il 6 giugno nascita di Siegfried Wagner, figlio di Richard Wagner e Cosima von Bülow.

All'amico Erwin Rohde, che si trova in Italia, Nietzsche scrive a proposito di Wagner: «Egli realizza tutti i nostri desideri: il mondo non conosce affatto la grandezza umana e la singolarità della sua natura, nella sua vicinanza imparo molto: questo è il mio corso pratico di filosofia schopenhaueriana. La vicinanza di Wagner è la mia consolazione». Nella stessa lettera (16 giugno) Nietzsche prega Rohde di descrivergli un vecchio codice di Laerzio: «... infatti io e Usener abbiamo intenzione di pubblicare un corpus di storia della filosofia, al quale io partecipo con Laerzio, lui con Stobeo, Pseudoplutarco, ecc.».

Dai primi di luglio Nietzsche abita sullo Schützengraben 45 (oggi 47).

dalla metà di luglio alla metà di agosto, Interlaken (Tribtschen), Pilatus, Badenweiler

Nei primi giorni delle ferie estive Nietzsche soggiorna a Interlaken. Il 26 luglio scrive alla signora Sophie Ritschl: «Ella dunque comprenderà con quale nostalgia e quali sentimenti di gratitudine io pensi all'atmosfera di Lipsia e al Rosenthal. Ma non creda che io voglia lodare gli uomini di Basilea, in particolare i miei stimatissimi colleghi, a spese delle donne: la natura ha negato a quasi tutti la grazia e lo slancio artistico, e persino Jacob Burckhardt, sebbene sia un uomo facoltoso, vive in una indigenza priva di gusto e tutte le sere se ne va alla birreria con i filistei di Basilea. Se poi aggiunge l'assurdo patriottismo svizzero (che come il formaggio svizzero viene dalle pecore e ha lo stesso aspetto giallastro e invidioso di quello), le arie di superiorità con cui essi considerano le condizioni della Germania, e talora perfino noi Tedeschi: molte cose congiurano insieme per costringere a una vita solitaria, specialmente una persona come me che ha poche attitudini alle virtù sociali».

Nietzsche trascorre il sabato 31 luglio e la domenica 1° agosto da Wagner a Tribtschen. Compie poi una escursione sul Pilatus, dove, a causa del cattivo tempo, resta più a lungo del previsto. Il 2 agosto scrive da qui a Friedrich Ritschl: «... per la prima volta nel pieno godimento delle ferie provo qualcosa che non conoscevo più da quando ero scolaro. Infatti il periodo universitario non significa altro che un favoloso vagabondare nei campi della filologia e dell'arte: sicché pieno di gratitudine verso di Lei riconosco il destino della mia vita passata e la necessità, anzi la tempestività di quella chiamata che mi ha trasformato da stella errante in stella fissa e di nuovo mi fa gustare il piacere del lavoro difficile ma regolare e della meta fermamente sicura ... qui sulla cima del Pilatus, avvolto dalle nubi, senza alcuna possibilità di guardare in lontananza, tutta la condotta della mia vita passata mi

appare in una luce così mirabile, e la vicinanza a Lei, che mi fu concessa tanto a lungo, mi si rivela come una leva così importante della mia vita esterna e interiore, che debbo immediatamente prendere la penna per comunicarle il sentimento spontaneo e caloroso della mia gratitudine».

In una lettera a Carl von Gersdorff (4 agosto) Nietzsche fa menzione per la prima volta della *Filosofia dell'inconscio* di Hartmann. Egli trascorre il resto delle ferie estive a Badenweiler.

metà agosto - primi di ottobre, Basilea

«Noi siamo di nuovo in piena e regolare attività» scrive Nietzsche alla madre sulla sua vita a Basilea. Dal 21 al 23 agosto visita Wagner a Tribschen.

Nietzsche invia a Tribschen il manoscritto della sua prolusione «sulla personalità di Omero». Cosima commenta: «Ieri sera tra Goethe, Schiller e Beethoven abbiamo letto col massimo interesse la Sua conferenza, e ora Ella non solo può cercare il grande Eschilo a Tribschen ma anche il suo Omero. Lo troverà vivente e ancora efficace» (26 agosto). La famiglia Brockhaus (parenti di Wagner) si reca in visita a Tribschen: anche Nietzsche accorre laggiù su invito di Cosima, e vi resta il 28 e il 29 agosto. Ritornando a Basilea, Nietzsche invia da Lucerna il 29 agosto un telegramma per conto di Wagner che annuncia il suo arrivo a Monaco: causa di questo viaggio che Wagner intraprese il 31 agosto era l'imminente esecuzione dell'*Oro del Reno* a Monaco, contro la sua volontà (questa esecuzione ebbe luogo ciò nonostante il 22 settembre).

A Rohde: «Del resto anche io ho la mia Italia, come te; con la differenza che io vi posso trovare la mia salvezza solo il sabato e la domenica. Si chiama Tribschen e mi è ormai completamente familiare. Negli ultimi tempi sono stato là, a brevi intervalli, quattro volte e inoltre quasi ogni

settimana una lettera parte nella stessa direzione. Carissimo amico, ciò che io laggiù imparo e vedo, ascolto e intendo, è indescrivibile. Schopenhauer e Goethe, Eschilo e Pindaro vivono ancora, credimi» (3 settembre).

Visita di Nietzsche a Tribschen dal 21 al 22 settembre. Dopo una discussione con Wagner, Nietzsche si convince ad abbandonare il vegetarianesimo, e fa opera di persuasione in questo senso anche presso l'amico von Gersdorff (lettera del 28 settembre). Nella stessa lettera Nietzsche scrive, a proposito dei suoi piani di lavoro: «Il prossimo inverno avrò occasione di essere utile nel *nostro* senso, poiché ho annunciato storia della filosofia preplatonica e una lezione su Omero ed Esiodo. Inoltre terrò due discorsi pubblici "sull'estetica dei tragici greci e sul dramma musicale antico"; Wagner verrà da Tribschen ... Quanto alla mia attività accademica, il cui primo semestre ho testé concluso felicemente, posso ben esserne soddisfatto. Riscontro infatti nei miei ascoltatori la più attenta partecipazione e reale simpatia per me, che si manifesta nel fatto che essi spesso e volentieri ricorrono ai miei consigli».

4-18 ottobre, Naumburg

Nietzsche trascorre le ferie autunnali a Naumburg presso la madre e la sorella. Si reca a Lipsia per visitare Ritschl e incontrarsi con Romundt.

19 ottobre - 24 dicembre, Basilea

Nietzsche a Basilea per l'inizio del semestre universitario invernale. «Qui a Basilea ho di nuovo un bel po' di fatiche dovute agli esami e ai voti da dare agli studenti. Inoltre mi arrabbio per le mie lezioni di questo semestre che tengo davanti a tre *stupidi* ascoltatori!» (a Ritschl, fine ottobre).

Tra la fine di ottobre e i primi di novembre visita a Tribschen. Discussione epistolare con Rohde sulla *Filosofia dell'inconscio* di Hartmann (lettera di Rohde del 5 novembre, di Nietzsche dell'11 novembre).

Il 7 novembre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea «Aglaophamus» di Lobeck. In novembre nuova visita a Tribschen. Il 27 novembre prende in prestito dalla biblioteca universitaria: Anselm Feuerbach, *Der vatikanische Apollo*; Müller, *Theorie der Kunst*. Per incarico di Wagner Nietzsche, dai primi di dicembre, segue la stampa privata della *Autobiografia*, presso il tipografo Bonfantini a Basilea.

Dal 24 dicembre 1869 al 2 gennaio 1870, Nietzsche trascorre le ferie natalizie a Tribschen. Cosima gli legge l'abbozzo del *Parsifal*; in proposito scrive nel suo diario: «Impressione terribile». Colloqui di Nietzsche con Wagner sulla filosofia della musica (prime idee del *Beethoven* di Wagner). Cosima scrive nel suo diario in data 3 gennaio 1870: «Per una settimana intera non ho scritto. Passato tutto questo tempo con Nietzsche che ieri ci ha lasciato. Per S. Silvestro avevamo acceso di nuovo l'albero».

1870, gennaio - luglio, Basilea

Il 18 gennaio Nietzsche tiene a Basilea la conferenza dal titolo «Il dramma musicale greco». A proposito di questa conferenza Cosima gli scrive il 27 gennaio: «... le lodi più sincere perché Ella ha fatto risorgere l'opera d'arte dell'avvenire mediante quella del passato, la prima si trova sepolta nei rifiuti e nella muffa come la seconda ... È già molto che Ella abbia trovato a Basilea una persona come Burckhardt; pensatori originali è impossibile trovarne in paesi interi».

Il 1° febbraio Nietzsche tiene una seconda conferenza, dal titolo «Socrate e la tragedia». Ne manda il testo a Tribschen. Wagner gli scrive: «Ieri sera ho letto il Suo lavoro all'amica. Dopo di che ho dovuto darmi da fare un bel po' per calmarla ... Quanto a me, ho provato per lo più un certo spavento per l'ardire con cui Ella, così concisamente e categoricamente, comunica un'idea talmente nuova a un pubblico presumibilmente non troppo

suscettibile di essere educato, sicché Ella potrà ricevere l'assoluzione soltanto se da quella parte nessuno capirà nulla. Persino coloro che sono iniziati alle mie idee potrebbero, a loro volta, spaventarsi, se a causa di queste idee si trovassero in conflitto con la loro fede in Sofocle e, persino, in Eschilo. Io - per quanto riguarda la mia persona - Le grido: così è! Ella ha colpito nel giusto, e ha indicato esattamente e con la massima acutezza l'aspetto decisivo, sicché attendo, pieno di meraviglia, il Suo ulteriore sviluppo, per convincermi del comune pregiudizio dogmatico. Ma mi preoccupo per Lei, e mi auguro con tutto il cuore che Ella non abbia a rompersi il collo. Perciò vorrei consigliarLa di non palesare più idee così sensazionali in lavori che mirano, per fastidiose considerazioni, a un effetto superficiale; bensì se Ella - come riconosco - ne è così profondamente convinto, raccolga le Sue forze per un lavoro più ampio e di più vasta portata su questo argomento. Allora, certamente, troverà, anche le parole giuste per gli errori divini di Socrate e di Platone, i quali erano nature così possentemente creative, che, sebbene ci allontaniamo da loro, dobbiamo tuttavia venerarli» (4 febbraio). In una lettera seguente Wagner scrive ancora: «Ella potrebbe liberarmi da una buona parte, anzi da una intera metà della mia missione. Mentre Ella forse seguirebbe interamente la *Sua* missione. Guardi in che situazione mi sono trovato io con la filologia, e come invece è bene che Ella si sia trovato all'incirca allo stesso modo con la musica. Se Lei fosse diventato musicista sarebbe all'incirca ciò che sarei diventato io se mi fossi ostinato nella filologia. Ma la filologia me la sento sempre dentro come una questione di primaria importanza, anzi essa mi dirige in quanto 'musicista'. Perciò resti filologo, per farsi dirigere come tale dalla musica ... Proprio da Lei io ho appreso quanto indegna è la cerchia entro cui ora un filologo specializzato deve aggirarsi, e da me Ella avrà appreso in quali minutaglie matematiche oggi (nel migliore

dei casi) un musicista assoluto si disperde. Ora, faccia vedere a qual fine la filologia esiste e mi aiuti a instaurare il grande 'Rinascimento' nel quale Platone abbraccia Omero, e Omero, pieno delle idee di Platone, diventa proprio ora l'Omero più grande di tutti». Visita di Nietzsche a Tübingen il 12 e il 13 febbraio. Il 15 febbraio prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea *Die Zeit Constantins des Grossen* («L'epoca di Costantino il Grande») di Burckhardt.

Il 28 marzo Nietzsche scrive al suo maestro Ritschl: «Adesso sono complessivamente davvero gravido di speranze riguardo alla mia filologia. Naturalmente non a causa dei piccoli lavori che Le ho citato, bensì perché percepisco in ogni senso, nelle intuizioni fondamentali, ecc., una crescita che mi annuncia una buona messe. Bisogna però che mi prenda il tempo necessario per produrre qualcosa di fondamentale. Per ora ho tenuto duro un anno nella mia professione accademica. Sì, le cose vanno! Ma il liceo mi ruba molto tempo ed energia. In autunno verrò a trovarLa a Lipsia».

A proposito della conferenza su «Socrate e la tragedia», Romundt scrive a Nietzsche: «L'intero corso e ambito dei tuoi pensieri mi era, come sai, non ignoto dall'inverno passato, ma io trovo in ogni senso i contorni di allora svolti e riempiti da una ricca esperienza e da conoscenze particolari, e tutti quei pensieri belli e fecondi ravvivati e rinvigoriti da una fresca intuizione. Il modo con cui tu parti da Euripide, ne indaghi e spieghi senza anticipazioni tendenziose la maniera, annullando poi il concetto di euripidismo in quello di socratismo, e infine dimostri che il socratismo è una malattia anteriore e posteriore a Socrate, una malattia eterna: tutto ciò io lo trovo esemplare» (25 marzo).

Il 9 aprile Nietzsche viene nominato ordinario. Il 13 aprile vengono a trovarlo la madre e la sorella: essi trascorrono

insieme le ferie di Pasqua (fino alla fine di aprile) sul lago di Ginevra.

Il 21 maggio Nietzsche scrive a Wagner per il suo compleanno: «Se è vero ciò che Ella una volta - con mio orgoglio - ha scritto, che cioè la musica mi dirige, Ella è in ogni caso il direttore di questa mia musica; anche Lei mi ha detto che perfino un pezzo mediocre, se ben diretto, può dare un'impressione soddisfacente. In questo senso Le invio il più insolito di tutti gli auguri: possa tutto ciò restare così, si fermi l'attimo: è così bello!».

Alla fine di maggio, di ritorno dall'Italia, Rohde si ferma a Basilea per due settimane. L'8 giugno passeggiata con Rohde e Burckhardt a Muttenz. Gita di Nietzsche con la madre, la sorella e Rohde nello Oberland bernese. Dall'11 al 13 giugno Nietzsche fa visita a Tribtschen insieme a Rohde. Cosima annota nel suo diario a proposito di Rohde: «Egli mi sembra senz'altro più notevole di Nietzsche». Nietzsche fa ricopiare e rilegare insieme le sue conferenze: «Il dramma musicale greco» e «Socrate e la tragedia» per Cosima. Nella lettera di accompagnamento Nietzsche accenna al suo progetto di abbandonare per qualche anno la sua attività accademica a favore dell'impresa di Bayreuth.

Il 1° luglio la madre di Nietzsche fa ritorno a Naumburg, la sorella rimane con lui fino al 12 agosto. Durante questa estate Nietzsche lavora, a parte l'interruzione della guerra, alla «Visione dionisiaca del mondo».

13 luglio: il re Guglielmo I di Prussia respinge ad Ems la richiesta francese che la Prussia rinunci alla candidatura del principe Leopoldo di Hohenzollern per il trono di Spagna. Bismarck formula in termini volutamente duri il rifiuto del re («telegramma di Ems»). Nietzsche manifesta incertezza a proposito della guerra imminente tra Prussia e Francia; Cosima annota nel suo diario: «Io gli rispondo e cerco di entusiasmarlo come posso per il buon diritto tedesco dei Prussiani».

19 luglio: la Francia dichiara guerra alla Prussia. Nietzsche a Rohde: «... un terribile colpo di fulmine: è stata dichiarata la *guerra franco-tedesca*, e tutta la nostra logora civiltà crolla tra le braccia del demone più terribile. Che cosa mai dovremo vivere! Amico, carissimo amico, noi ci siamo visti ancora una volta nel crepuscolo della pace. Come te ne ringrazio! Se ora l'esistenza dovesse diventarti insopportabile, torna da me. Che cosa sono mai tutti i nostri fini! Possiamo già trovarci al principio della fine! Che desolazione! Avremo di nuovo bisogno di conventi. E noi saremo i primi *fratres*» (19 luglio).

luglio - agosto, Axenstein presso Brunnen, Maderanerthal

Nietzsche trascorre le ferie estive con la sorella ad Axenstein. Cosima indignata per il fatto che Nietzsche «vada ad Axenstein. A quanto pare egli vuole sfuggire ai Francesi come ai Tedeschi» (dal diario). L'8 agosto da Maderanerthal Nietzsche chiede alle autorità accademiche basilesi di essere temporaneamente esonerato dall'insegnamento, per partecipare come infermiere alla guerra franco-tedesca, dato che nella sua qualità di insegnante in una università svizzera non gli è permesso di impugnare le armi. Cosima disapprova questo passo di Nietzsche.

9 agosto - 20 ottobre, Basilea, Erlangen, teatro delle operazioni in Francia, Erlangen, Naumburg

L'Università di Basilea concede l'11 agosto a Nietzsche il permesso richiesto. Il 13 agosto, dopo avere rimandato la sorella a Naumburg, Nietzsche si trova a Erlangen. Qui insieme al pittore Adolf Mosengel segue un corso accelerato di dieci giorni per prepararsi come infermiere. La sua attività in guerra dura dal 23 agosto al 7 settembre, quando - tornato a Erlangen - si ammala di dissenteria e difterite. Dall'8 al 14 settembre, sempre a Erlangen, viene curato da Mosengel, e quindi rimandato a casa. L'11

settembre invia a Richard Wagner le congratulazioni per il matrimonio con Cosima von Bülow, avvenuto il 25 agosto.

Da Naumburg il 20 ottobre Nietzsche scrive a Gersdorff, che si trova ancora sul campo di battaglia: «Tutto quanto mi scrivi mi ha commosso profondissimamente, soprattutto il tono serio e generoso con cui tu parli della prova del fuoco cui è stata sottoposta la nostra comune visione del mondo. Anche io ho fatto la stessa esperienza, anche per me questi mesi significano un'epoca in cui quelle dottrine fondamentali si sono dimostrate saldamente radicate: con esse è possibile morire; questo è di più che se si dicesse: con esse è possibile vivere».

21 ottobre - 24 dicembre, Basilea

Il 25 ottobre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea il libro di K.F. Köppen, *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung* («La religione di Buddha e la sua nascita»), Berlin, 1857.

A Gersdorff: «Ieri sera (6 novembre) ho avuto un godimento che avrei voluto donare soprattutto a te. Jacob Burckhardt ha tenuto una libera conferenza sulla "grandezza nella storia", e l'ha fatto proprio secondo la nostra sfera di pensieri e di sentimenti. Questo uomo anziano, estremamente singolare, è incline, se non certo a falsificare, bensì a tacere la verità, ma nelle passeggiate confidenziali chiama Schopenhauer il "nostro filosofo". Ascolto di lui le lezioni che egli tiene una volta alla settimana sullo studio della storia (le cosiddette "Considerazioni sulla storia universale") ... Il futuro della cultura provoca in me la massima preoccupazione. Temo che dovremo pagare i nostri inauditi successi nazionali troppo cari in una sfera nella quale io almeno non riesco a rassegnarmi ad alcuna perdita. In confidenza: io ritengo la Prussia attuale una potenza estremamente pericolosa per la cultura» (9 novembre).

Rispondendo all'invio del *Beethoven* di Wagner, Nietzsche gli scrive: «Quanto debba premermi di conoscere la Sua filosofia della musica, - o meglio la filosofia della musica, - potrei spiegarGlielo particolarmente con un saggio che ho scritto per me stesso questa estate e che è intitolato "La visione dionisiaca del mondo"» (7 novembre).

Il 19 e 20 novembre Nietzsche fa visita a Tribschen.

In questo periodo Nietzsche continua il suo lavoro al libro sulla tragedia greca; uno dei titoli è «La tragedia e gli spiriti liberi. Considerazioni sul significato etico-politico del dramma musicale»; a questo periodo risale anche il progetto di un dramma su Empedocle.

A Rohde: «Alla lunga, infatti, mi accorgo che cosa voglia dire la teoria schopenhaueriana sulla filosofia delle università. Un'esistenza radicalmente dedicata alla verità, non vi è possibile. In particolare, qualcosa che sia veramente sovvertitore non potrà mai prendere le mosse dall'università ... Dunque una volta o l'altra ci libereremo di questo giogo, per me questa cosa è assolutamente certa. E allora formeremo una nuova Accademia greca ... Un libro di Wagner su Beethoven che è stato pubblicato da poco, potrà farti capire molto di ciò che io adesso voglio dal futuro ... Anche se avremo pochi compagni di fede, credo che potremo riuscire a strapparci via - certo con qualche perdita - da questa corrente e approdare a una piccola isola, sulla quale non avremo più bisogno di tapparci gli orecchi con la cera. Allora saremo i nostri maestri reciproci, i nostri libri saranno soltanto ami gettati per conquistare qualcuno alla nostra comunità claustrale-artistica» (15 dicembre).

24 dicembre 1870 - 1° gennaio 1871, Lucerna, Tribschen

Il 24 dicembre a Lucerna Nietzsche assiste, su invito di Wagner, alla prova dell'«Idillio di Tribschen» (in seguito: *Idillio di Sigfrido*), una composizione musicale che Wagner fece poi eseguire a Tribschen la mattina del 25 dicembre,

per il compleanno di Cosima. Nietzsche regala a Cosima il proprio manoscritto della «Nascita del pensiero tragico» (un'altra stesura della «Visione dionisiaca del mondo»); a Wagner l'incisione di Dürer: *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. A sua volta Nietzsche riceve in regalo un'edizione completa dei saggi di Montaigne e il primo esemplare e l'adattamento per pianoforte del primo atto del *Sigfrido*. A proposito della «Nascita del pensiero tragico» Cosima scrive nel suo diario: «La profondità e grandiosità delle visioni offerte con una concisione massima è assolutamente singolare. Noi seguiamo il corso dei suoi pensieri con l'interesse massimo e più vivo. In particolare mi dà gioia che le idee di Richard possano venire estese in questo campo».

1871, gennaio - metà febbraio, Basilea

18 gennaio: Guglielmo I di Prussia viene proclamato imperatore dei Tedeschi nella sala degli specchi di Versailles; fondazione dell'impero tedesco. 28 gennaio: capitolazione di Parigi.

Nietzsche pone la sua candidatura alla successione nella cattedra di filosofia all'Università di Basilea divenuta vacante per la partenza del filosofo Gustav Teichmüller, e propone come proprio successore per l'insegnamento della filologia classica Erwin Rohde.

Lo stato di salute di Nietzsche peggiora; egli lamenta insonnia, sofferenze emorroidali, grande stanchezza. Durante l'inverno il suo lavoro sulla tragedia greca ha il titolo «Origine e scopo della tragedia».

Il 15 febbraio le autorità accademiche basileesi concedono a Nietzsche, per ragioni di salute, un periodo di riposo fino alla fine del semestre invernale.

16 febbraio - primi di aprile, Lugano

Il 16 febbraio Nietzsche arriva con sua sorella a Lugano. Durante il viaggio sul Gottardo incontro con Giuseppe

Mazzini.

26 febbraio: preliminari di pace a Versailles: cessione dell'Alsazia e di una gran parte della Lorena alla Germania; la Francia si impegna a pagare 5 miliardi di franchi alla Germania. 18 marzo: insurrezione della Comune a Parigi.

A Lugano Nietzsche continua a lavorare ad una nuova stesura del suo libro sulla tragedia greca («Sokrates und die griechische Tragödie», pubblicato come tale da H.-J. Mette, München, 1933).

Sulla situazione di Parigi e sui combattimenti tra Versaillesi e Comunardi Nietzsche è tenuto al corrente dall'amico Gersdorff.

A Rohde: «Purtroppo la mia salute lascia ancora a desiderare; di due notti ne passo sempre una insonne; sebbene sia molto più sereno e tranquillo e complessivamente mi senta bene, non posso ancora fare piani di viaggio; dell'Italia ho afferrato un lembo e lo lascerò ben presto cadere. Non ho visto neppure il Lago di Como e il Lago Maggiore, e sono già da più di sei settimane a Lugano ... Tra i molti stati d'animo di depressione e di indifferenza, ne ho avuti anche taluni di vera esaltazione, e ne rimarrà una traccia nel piccolo scritto di cui t'ho parlato. Vivo, rispetto alla filologia, in una estraniamento insolente che peggiore non si potrebbe pensare ... Quale sensazione vedere diventare davanti a sé rotondo e pieno il proprio mondo, come un bel globo! Talvolta vedo crescere un pezzo di nuova metafisica, talvolta una nuova estetica: talaltra mi interessa un nuovo principio educativo, per cui disprezzo tutti i nostri licei e università. Ormai non imparo più nulla che non trovi già pronto un buon posto in qualche angolo di quello che già c'è; e più di tutto sento crescere questo mio mondo quando, non con freddezza ma con serenità, considero tutta la cosiddetta storia universale degli ultimi dieci mesi, e l'adopero soltanto come mezzo per le mie buone intenzioni, senza alcun esagerato rispetto per questo mezzo» (29 marzo).

7 aprile - metà luglio, Tribschen, Basilea

Nietzsche a Tribschen (7-9 aprile?), mentre sua sorella lo precede a Basilea. Discute con Wagner la nuova stesura del suo libro; in base alle sue indicazioni Nietzsche ne inizia la rielaborazione sotto il titolo «Musica e tragedia», tenendo conto in misura maggiore dell'arte di Wagner.

La candidatura di Nietzsche alla cattedra di filosofia all'Università di Basilea viene respinta. Il 12 aprile Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca dell'università la *Griechische Götterlehre* di Welcker. Propone la pubblicazione di «Musica e tragedia» all'editore W. Engelmann di Lipsia.

Romundt si rivolge a Nietzsche, il 23 aprile, chiedendogli nuovi lavori sui «problemi che tu hai discusso così spesso con me in quel nostro bell'inverno»; questa ed altre dichiarazioni simili di Romundt dimostrano che le prime idee di Nietzsche sulla tragedia greca risalgono all'inverno 1868-69. 10 maggio: Pace di Francoforte tra la Francia e la Germania (viene confermata la pace preliminare di Versailles).

Dal 15 aprile Richard e Cosima Wagner hanno intrapreso il loro primo viaggio nel «Reich»; passando da Bayreuth, Lipsia e Dresda, giungono a Berlino, dove Wagner tiene la sua conferenza «Sulla destinazione dell'opera», dirige due concerti e viene ricevuto da Bismarck. Di ritorno da Berlino i Wagner passano da Lipsia, da dove, il 12 maggio, viene dato il primo annuncio ufficiale riguardante il piano di Bayreuth: il festival è fissato per l'estate del 1873.

Nietzsche a Tribschen dal 22 al 24 maggio, piani con Wagner riguardanti una «rivista per la riforma».

Durante la cosiddetta «settimana di maggio» (21-28 maggio), la Comune di Parigi viene affogata in un bagno di sangue. Il 24 maggio i Comunardi incendiano le Tuileries; in questa occasione si diffonde anche la notizia, falsa,

secondo cui essi avrebbero incendiato il Louvre. Nietzsche è sconvolto dalla notizia del presunto incendio del Louvre.

Per Pentecoste Nietzsche si reca a Tribtschen con la sorella (28-29 maggio). A proposito dei massacri parigini Cosima scrive a Nietzsche il 2 giugno: «Le confesso che questo eterno assassinio adesso mi indigna terribilmente. Un nostro buon conoscente, membro della Comune, è pure stato fucilato».

Poiché l'editore Engelmann esita nell'accettare la stampa della sua opera, Nietzsche ne fa stampare una parte a proprie spese sotto il titolo «Socrate e la tragedia greca».

Il 18 giugno prende in prestito dalla biblioteca universitaria: J. Bachofen, *Versuch über die Gäbersymbolik der Alten* (1859); F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1836-43); il 1° luglio, di nuovo, *L'età di Costantino il Grande* di Burckhardt.

Romundt riferisce a Nietzsche da Lipsia: «Il tuo saggio ha suscitato qui una grande sensazione, da tutte le parti mi si fanno domande in proposito; ma tutti quelli che lo conoscono, anche i Ritschl, desiderano uno sviluppo più esauriente e più chiaro dei concetti di apollineo e dionisiaco» (14 luglio).

metà luglio - primi d'agosto, Gimmelwald presso Mürren

Per le ferie estive Nietzsche si reca con la sorella e Carl von Gersdorff a Gimmelwald nelle Alpi bernesi. Rohde scrive a Nietzsche, a proposito di «Socrate e la tragedia greca»: «Il tuo discorso su Socrate mi ha commosso fino nel più profondo dell'anima: ecco la via giusta per immergersi in modo veramente filosofico in quei mirabili processi della nascita della più misteriosa delle arti, davanti alla quale noi epigoni altrimenti non proviamo alcun sentimento particolare. Provo un sentimento gioioso a immergermi, sotto la tua guida, in questa oscurità purpurea».

Al termine delle ferie Nietzsche si reca con Gersdorff a Tribtschen.

primi d'agosto - 27 settembre, Basilea

Dai primi di agosto Nietzsche è di nuovo a Basilea. Prende in prestito dalla biblioteca universitaria i *Mathematische Beiträge* («Contributi alla matematica») di G. Cantor. Alla fine di agosto la sorella di Nietzsche torna a Naumburg.

In settembre nuova visita a Tribschen.

Alla madre: «Della mia salute non posso ancora dirmi soddisfatto, credo più che mai che l'aria di Basilea non mi si addica. Passerà molto tempo prima che io superi l'antipatia spontanea per tutta quanta l'esistenza svizzera: fino a oggi non sono riuscito neppure a giungere al punto di raffreddamento rappresentato dall'indifferenza» (2 settembre).

Il 5 settembre Romundt va a trovare Nietzsche a Basilea; insieme essi compiono una gita a Grenzach.

28 settembre - 21 ottobre, Naumburg

Nietzsche trascorre le ferie autunnali a Naumburg. Dal 12 al 14 ottobre si incontra a Lipsia con Rohde e Gersdorff (incontri anche con i Ritschl, la famiglia Brockhaus, Ernst Windisch). In questa occasione Nietzsche consegna all'editore E.W. Fritsch (che è anche l'editore di Wagner) la sua *Nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Il 15 ottobre a Naumburg festeggia il suo 27° compleanno insieme a Rohde, Gersdorff e gli amici della giovinezza Krug e Pinder. Il 20 ottobre Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff si reca a trovare Nietzsche a Naumburg.

22 ottobre - fine dicembre, Basilea

Il 23 ottobre Nietzsche si trova da Burckhardt: «Ho festeggiato la consacrazione ai demoni da Jacob Burckhardt nel suo studio; egli ha partecipato alla cerimonia sacrificale e abbiamo versato nella strada due grossi bicchieri colmi di vino del Rodano ... Tornando a casa di notte, in uno stato

d'animo piuttosto demoniaco, mi sono trovato davanti con grande meraviglia il nostro amico Deussen, con cui mi sono aggirato per la strada fino alle due di notte. È partito col primo treno. Ho di lui un ricordo quasi spettrale, perché l'ho visto solo al fioco lume dei lampioni e della luna» (a Gersdorff, 18 novembre).

Il 5 dicembre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria *La filosofia della storia* di J. Bahnsen. Il 12 dicembre conclude l'invio a Lipsia del manoscritto della *Nascita della tragedia*.

Il 16 dicembre Nietzsche trascorre la serata con Cosima Wagner a Basilea, e con lei prosegue il viaggio per Mannheim: qui Wagner tiene un concerto il 20 dicembre.

In questo autunno, pieno dei ricordi dei suoi incontri con gli amici a Lipsia e a Naumburg, Nietzsche - dopo sei anni di interruzione - riprende a comporre musica; nasce così la composizione «Notte di S. Silvestro» che egli regala a Cosima per il suo compleanno.

Cosima Wagner: «Il giorno di S. Silvestro deve ringraziare per i suoni della notte di S. Silvestro; impressioni comuni, divenute un ricordo, hanno salutato con le campane di mezzanotte il mio compleanno, e io dico all'amico 'melomane': grazie! Lei ci è mancato molto per il nostro albero di Natale; le cose amichevoli tendono facilmente a diventare abitudine, e nel leggere le Sue righe così rallegranti ho avuto l'impressione che anche Lei fosse in questo stato d'animo. Ma quest'anno abbiamo anticipato la festa di Natale a Mannheim e così vogliamo considerare che la catena non sia stata interrotta» (30 dicembre). 16 anni dopo, Cosima Wagner scriverà a Felix Motti: «... pensi ... che una volta a Tribschen ricevetti "campane di S. Silvestro". Mi misi al pianoforte e suonai. Jacob Stock, il mio servitore di allora ... rimase fermo in mezzo alla stanza mentre sparecchiava, stette attentamente ad ascoltare, finché si voltò dicendo "Non mi sembra granché!". Le confesso che, nonostante la nostra grande amicizia di quel

tempo, fui presa da un tale riso convulso che non mi riuscì di continuare a suonare».

Il maestro di Nietzsche, Ritschl, annota nel suo diario a proposito della *Nascita della tragedia* sotto la data del 31 dicembre: «Libro di Nietzsche Nascita della tragedia (= Stravaganza geniale)».

1872, gennaio - metà maggio, Basilea

Il 2 gennaio Nietzsche invia un esemplare della *Nascita della tragedia* a Richard Wagner: «... quanto a me, se ritengo di avere ragione nella questione principale, ciò vuol dire soltanto che Ella con la Sua arte non può non avere ragione per l'eternità. In ogni pagina troverà che cerco soltanto di ringraziarLa per tutto ciò che mi ha dato: e in me si insinua soltanto il dubbio, se veramente io abbia accolto in modo giusto ciò che Ella mi ha dato. Forse in seguito mi riuscirà di dire meglio parecchie cose: e "in seguito" qui per me vuol dire l'epoca dell'adempimento, l'epoca della civiltà di Bayreuth». Wagner scrive: «Non ho mai letto nulla di più bello del Suo libro! Tutto è magnifico! Adesso Le scrivo in fretta, perché questa lettura mi eccita oltre ogni dire e devo attendere un poco di ragionevolezza per leggerlo *come si deve*. A Cosima ho detto che dopo lei viene subito Ella: poi di gran lunga nessuno fino a *Lenbach*, il quale mi ha fatto un ritratto di una verità commovente!». Nuova importante lettera di Wagner a Nietzsche sulla *Nascita della tragedia*, il 10 gennaio. In essa Wagner tocca con franchezza anche la problematicità dei suoi rapporti personali con Nietzsche e gli esprime preoccupazione per lo stato della sua salute: «Questo Suo ammalarsi ci ha già spaventato spesso, non perché ci facesse temere seriamente per le Sue condizioni fisiche, bensì per quelle psichiche».

16 gennaio: Nietzsche tiene la sua prima conferenza sull'«Avvenire delle nostre scuole». Lettera di Cosima sulla *Nascita* (16 gennaio). Il 20 e il 21 gennaio Nietzsche è a

Tribschen. Il 24 a Basilea si incontra con Wagner, che è in viaggio per Berlino. A Rohde: «Ho concluso un'alleanza con Wagner. Non puoi immaginare nemmeno quanto siamo vicini e quanti punti di contatto hanno i nostri piani» (28 gennaio).

Nietzsche risponde negativamente alla proposta ufficiosa di andare all'Università di Greifswald. Gli studenti basileesi lo festeggiano con una fiaccolata a causa di questa sua decisione. L'amministrazione dell'Università di Basilea gli aumenta lo stipendio (29 gennaio).

Wagner torna da Berlino: «Oggi sono molto felice. Ed Ella, caro amico, è la prima persona a saperlo da me!» (5 febbraio, da Lucerna).

6 febbraio: seconda conferenza sull'«Avvenire delle nostre scuole».

Nel mese di febbraio Nietzsche respinge l'offerta di accompagnare il figlio di Felix Mendelssohn, Karl (professore a Friburgo), in un viaggio in Grecia.

Ritschl a Nietzsche sulla *Nascita della tragedia* (l'abbozzo di questa lettera sembra sia stato steso dalla moglie Sophie): «Secondo la mia intera natura io - e questa è la cosa principale - appartengo alla corrente *storica* e alla considerazione storica delle cose umane, in modo così risoluto che non mi è mai sembrato si potesse trovare la redenzione del mondo in questo o quel sistema filosofico; che neppure mi potrò mai indurre a definire "suicidio" il naturale appassirsi di un'epoca o di un fenomeno; che non sono in grado di vedere un regresso nella individualizzazione, né di credere che le forme e le potenze della vita spirituale di un popolo, in un certo senso privilegiato e largamente dotato per natura e grazie allo sviluppo storico, siano da considerare come una norma assoluta per tutti i popoli e le epoche - allo stesso modo che *una* religione non basta per le varie individualità nazionali, non è mai bastata, né mai basterà. - Lei non può pretendere da un "alessandrino", da uno "scienziato" di

condannare la *conoscenza* e di scorgere *solo* nell'arte la forza riplasmatrice, redentrica e liberatrice del mondo» (14 febbraio). Il 15 febbraio Ritschl annota nel suo diario: «Lettera fantastica di Nietzsche (= megalomania)».

Rohde: «Capisco benissimo perché ti faccia piacere la concezione storico-filologica di Burckhardt. In gente superficiale ... potrebbe nascere quasi l'idea singolare che nel libro venga predicata una specie di abiura dalla "ragione e dalla scienza" [secondo le parole famose di Mefistofele nel *Faust*]: sicché l'utilizzazione scientifica del tuo libro da parte di un uomo che vede in profondità è da salutare con grande gioia» (26 febbraio).

27 febbraio: terza conferenza sull'«Avvenire delle nostre scuole».

Lettera entusiastica di Franz Liszt sulla *Nascita della tragedia*, 29 febbraio.

5 marzo: quarta conferenza sull'«Avvenire delle nostre scuole».

23 marzo: quinta conferenza sull'«Avvenire delle nostre scuole».

Nietzsche a Tribtschen il 31 marzo. Tornato a Basilea compone la «Meditazione sul Manfredi» (ricavandola per metà dalla «Notte di S. Silvestro»), fino al 15 aprile. Prime osservazioni critiche su Wagner.

Burckhardt a Arnold von Salis: «Sulle conferenze di Nietzsche (riguardanti gli studi nelle nostre università) avrà notizie più precise dal signor B.; egli deve ancora tenerci l'ultima [questa ultima conferenza non fu più tenuta], e da essa ci attendiamo la soluzione per i problemi e per le critiche che ha posto in modo così ardito e grandioso ... Avrebbe dovuto sentirlo! In certi punti la cosa entusiasmava; ma poi si intuiva di nuovo una profonda tristezza, e io non vedo ancora come gli *auditores humanissimi* possano davvero ricavarne qualche consolazione per sé. Una cosa la si aveva con certezza:

l'uomo di grande levatura che possiede e trasmette tutto di prima mano» (21 aprile).

Ultima visita di Nietzsche a Tribschen dal 25 al 27 aprile. Nella sua biografia, che utilizza i diari ancora inediti di Cosima, Dumoulin-Eckart racconta: «Quindi venne Nietzsche per il commiato. La trovò in mezzo a casse e cassette, già pronte. Solo il pianoforte era ancora lì, e lei lo pregò di suonarle qualcosa, mentre lavorava. Egli lo fece in modo così toccante e mise nelle sue fantasie pensieri musicali così meravigliosi, da farla profondamente stupire; ad essi mancava soltanto il legame. Anche Nietzsche era profondamente commosso per quel commiato».

Sulla «Rivista Europea» di Firenze appare la prima recensione in assoluto della *Nascita della tragedia*. Nietzsche fa inviare esemplari della sua opera a Hans von Bülow, al musicologo Ambros di Vienna, e a Eduard von Hartmann.

Sotto il nome fittizio di un suo «amico inglese» (George Chatham) Nietzsche annuncia l'invio di una composizione musicale a E.W. Fritsch (quasi sicuramente la «Meditazione sul Manfredi»), il 29 aprile. Il 30 aprile Rohde ottiene la cattedra di filologia classica all'Università di Kiel.

Dal primo maggio Burckhardt comincia a tenere (per la prima volta durante la sua attività accademica) il suo corso di «storia della civiltà greca».

18 - 23 maggio, Bayreuth

Nietzsche a Bayreuth coi suoi amici Gersdorff e Rohde per la posa della prima pietra del teatro wagneriano: il 22 maggio Wagner dirige la *Nona sinfonia* di Beethoven. Nietzsche fa la conoscenza di Malwida von Meysenbug, vecchia amica intima di Richard e Cosima Wagner.

fine maggio - fine settembre, Basilea

Il 31 maggio Nietzsche ha notizia da Gersdorff dell'attacco di Wilamowitz contro la *Nascita della tragedia*

(in un opuscolo dal titolo: *Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie*). Wilamowitz concludeva il suo *pamphlet* invitando Nietzsche a scendere dalla cattedra, di cui si sarebbe rivelato indegno.

Dal primo giugno Elisabeth Nietzsche a Basilea (dove resterà presso il fratello sino alla fine di settembre).

Nietzsche chiede a Gersdorff l'opuscolo di Wilamowitz, 3 giugno, e lo riceve pochi giorni dopo. A Rohde: «... da ieri sono in possesso di quello scritto e sono assolutamente tranquillo. Non sono né così ignorante come mi dipinge l'autore, né così privo di amore per la verità: la meschina erudizione di cui egli fa mostra bisogna certo essersela lasciata indietro, prima di poter dire qualcosa su problemi del genere. Soltanto la più sfrontata interpretazione gli permette di ottenere ciò che vuole. Del resto mi ha letto male, giacché non mi capisce né nel complesso né nel particolare. Deve essere ancora assai immaturo, - evidentemente lo hanno utilizzato, stimolato, incitato - in tutto si sente l'aria di Berlino [cioè degli avversari di Ritschl, maestro di Nietzsche e colpevole di averlo "portato in cattedra" troppo presto]. Pensa che l'autunno scorso mi è venuto a trovare a Naumburg esternandomi la sua venerazione, e che io stesso gli ho consigliato di prendere sul serio l'opera che stavo per pubblicare. A suo modo l'ha fatto. Non c'è scampo, bisogna conciarlo per le feste, sebbene il ragazzino sia stato sedotto. Ma, a causa del cattivo esempio e a causa dell'influenza prevedibilmente enorme che quell'opuscolo pieno di bugie avrà, ciò è necessario. In ringraziamento del fatto che tu lo concerai per le feste, riceverà una cattedra in qualche posto, e sarà contento» (8 giugno). Dieci giorni dopo, ancora a Rohde, che si è detto pronto a rintuzzare l'attacco di Wilamowitz, Nietzsche scrive: «Se la cosa va, cerca di cancellare l'impressione che il mio scritto parli di esseri lunari e non dei Greci».

Il 23 giugno sulla «Norddeutsche Allgemeine Zeitung» Wagner prende posizione contro Wilamowitz in una «lettera aperta» indirizzata a Nietzsche, sotto la data «Bayreuth, 12 giugno». In essa Wagner scrive tra l'altro: «... il Dr. phil. U.W. von Möllendorff viene a dirci che lo scopo vero e proprio della scienza filologica è di fare in modo che la gioventù della Germania “possa attingere dall'antichità classica l'unica cosa imperitura che promette il favore delle Muse, e che soltanto l'antichità classica può dare nella sua pienezza e purezza: il contenuto ai loro cuori e la forma alla loro mente”. Entusiasmato dalla magnifica chiusa del suo libello, mi guardo attorno nel nuovo Reich tedesco, e cerco i risultati, che senza dubbio dovrebbero essere evidenti, di questa benedetta efficacia della scienza filologica che, conchiusa in se stessa senza mai essere disturbata e inavvicinabile, dovrebbe avere indirizzato finora la gioventù tedesca secondo le sue massime da nessuno mai contestate. Prima di tutto mi è parso sorprendente il fatto che tutti coloro i quali presso di noi proclamano di dipendere dal favore delle Muse, - dunque tutti i nostri poeti e artisti, - se la cavano magnificamente senza ricorrere alla filologia ... Sicché, a ben vedere, sono soltanto i filologi che si istruiscono a vicenda, e probabilmente all'unico scopo di allevare - di nuovo - soltanto filologi, vale a dire insegnanti di liceo e professori universitari, i quali, a loro volta, dovranno formare insegnanti di liceo e professori universitari ... Quanto a me, un'esperienza come quella che devo fare nel caso presente mi rattrista profondamente. Ella sa con quale insistenza nel mio lavoro *Arte tedesca e politica tedesca* tempestavo perché gli studi classici fossero coltivati, e mi pareva di dover presagire una piega sempre peggiore per le sorti della nostra educazione nazionale, perché i nostri artisti trascuravano sempre più quegli studi ... *Che cosa è dei nostri istituti di cultura tedeschi?* Questa domanda la poniamo proprio a Lei, che - chiamato in così giovane età e

preferito da un eccellente maestro di filologia a molti altri - ha occupato una cattedra, e si è guadagnato così grande fiducia, da poter osare di uscire con ardita sicurezza da un ambiente viziato e indicarne con gesto creativo le magagne ... Ciò che attendiamo da Lei può essere soltanto il compito di una vita intera, cioè della vita dell'uomo che ci è estremamente necessario, dell'uomo che Ella promette di essere per tutti coloro che esigono dalla più nobile fonte dello spirito tedesco, - la serietà profonda in tutto ciò che esso intraprende, - chiarimenti e indicazioni su come debba essere la cultura tedesca per aiutare la nazione risorta a raggiungere le sue più nobili mete».

Romundt giunge a Basilea per abilitarsi in quella università. D'ora in poi Nietzsche vive in stretti rapporti con Romundt e Overbeck nella stessa abitazione dello Schützengraben (fino al 1875). Il 24 giugno egli risponde commosso alla lettera aperta di Wagner. La sua salute, tuttavia, lascia ancora a desiderare. Risposta preoccupata di Wagner, il 25 giugno: «A pensarci bene, Ella è, dopo mia moglie, l'unico acquisto della mia vita: è vero che a voi si è aggiunto Fidi! [il piccolo Siegfried] ma tra lui e me occorre un anello intermedio, e soltanto Ella può esserlo, un po' come il figlio rispetto al nipote. Per Fidi non nutro alcuna apprensione, ma per Lei - e in questo senso, quindi, anche per Fidi - sì. Ora queste preoccupazioni sono banalissimamente borghesi: io vorrei il Suo benessere, ma proprio un benessere molto ordinario, giacché il resto mi sembra perfettamente assicurato».

Dal 28 al 30 giugno Nietzsche è a Monaco con Gersdorff e Malwida von Meysenbug per assistere a una rappresentazione di *Tristano e Isotta*, diretta da Hans von Bülow.

Il 2 luglio Wagner accetta che Rohde gli dedichi la sua replica a Wilamowitz. Nietzsche invia la sua «Meditazione sul Manfredi» a Bülow, 20 luglio.

24 luglio: giudizio distruttivo di Bülow sulla «Meditazione» di Nietzsche.

Alla fine di luglio Deussen fa visita a Nietzsche, a Basilea. Nietzsche legge le *Memorie* di Alexander Herzen nella traduzione tedesca della Meysenbug. Quest'ultima lo visita a Basilea insieme a Olga Herzen (figlia di Alexander) e al di lei fidanzato Gabriel Monod.

9 agosto: Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea la *Symbolik* di Creuzer.

28 settembre - circa 10 ottobre, Zurigo, Coira, Spluga

Nietzsche, dopo il ritorno della sorella in Germania, trascorre una serena e raccolta vacanza, fermandosi, dopo alcune peripezie di viaggio, sullo Spluga. Meditazioni filosofiche (in un frammento di sette anni dopo, Nietzsche dice di avere avuto sullo Spluga le idee per la sua «considerazione inattuale» dedicata alla storia).

ottobre - dicembre, Basilea

Il giorno del proprio compleanno (15 ottobre), Nietzsche scrive a Wagner una lunga e serena lettera: «Io so che Ella resterà per me anche nel mio nuovo anno di vita ciò che è stato: l'ancora sicura, che mi tiene e mi impedisce di essere trascinato dalla cattiva corrente dell'epoca, il simbolo del coraggio più gagliardo e tenace. Quando penso a Lei, sento sempre l'impulso più forte a diventare migliore, più maturo, più sereno; non so donde dovrei prendere questo impulso, se non avessi Lei». Commosa e amichevole risposta di Wagner.

Nietzsche lavora in questo autunno sul «rapporto della filosofia di Schopenhauer con una cultura tedesca». Prende in prestito, il 6 novembre, dalla biblioteca universitaria il libro di Zöllner *Ueber die Natur der Kometen* («Sulla natura delle comete»). Il 25 ottobre Nietzsche scrive a Rohde, dopo aver ricevuto la sua risposta a Wilamowitz: «Non riesco a descrivere con le parole quel che mi hai dato

oggi; sarei stato assolutamente incapace di darlo io a me stesso, povero caro amico. Dovetti occupare così a lungo di quel giovanotto! Ora capisco ancor più quanto quell'attacco è stato nauseante e fastidioso, giacché sento come tu ne hai sofferto. Ma ora il tuo lavoro si espande nel vasto mondo e si trascina dietro il giovanotto annegato. L'effetto che puoi attendertene deducilo dalle notizie che mi sono arrivate ... A Lipsia si è diffusa *una sola* voce sul mio scritto; quale essa sia lo ha rivelato a Bonn il buon Usener, che io stimo molto, davanti ai suoi studenti che glielo avevano chiesto: "Si tratta di assurdità belle e buone, che non servono a nulla: uno che ha scritto roba del genere è morto per la scienza". È come se avessi commesso un delitto; per dieci mesi sono stati tutti zitti, perché tutti credevano davvero di essere così al di sopra della mia opera da non doverci spendere parola ... E ora il tuo lavoro, con la sua generosità e la sua ardita solidarietà d'armi, piomba in mezzo a quel popolino gradicante: che spettacolo! Romundt e Overbeck, gli unici cui fino a ora ho potuto leggerlo, sono fuori di sé dalla gioia per il tuo lavoro magistrale!».

Dal 22 al 24 novembre Nietzsche è a Strasburgo con i Wagner.

A Rohde: «... leggi il penultimo volume delle opere complete di Grillparzer su argomenti estetici: è quasi sempre uno dei *nostri!*» (7 dicembre).

Natale 1872 - primi di gennaio 1873, Naumburg

Nietzsche si reca a Naumburg per trascorrervi le ferie natalizie. Fa musica con Gustav Krug. Assiste per la prima volta a Weimar alla rappresentazione del *Lohengrin*. Fa visita ai Ritschl a Lipsia. Per Natale ha dedicato a Cosima Wagner il suo manoscritto: «Cinque prefazioni per cinque libri non scritti».

1873, gennaio - 6 aprile, Basilea

Pochi giorni dopo il suo ritorno a Basilea, Nietzsche si ammala, lamenta inappetenza e uno stato influenzale; è curato dal collega e amico Immermann. Nella seconda settimana di gennaio visita di Gersdorff. Lavora, utilizzando i consigli di Rohde, alla seconda edizione della *Nascita della tragedia* (questa sarà pronta nel 1874, ma uscirà solo nell'estate del 1878, presso Schmeitzner). A Rohde: «Ero ammalato e a letto quando è giunta la tua prima lettera, e non sono ancora guarito, oggi che è arrivata la tua seconda lettera ... Sto pensando all'organizzazione di un'associazione wagneriana svizzera ... Sono molto soddisfatto che la signora Wagner legga con gioia le mie "prefazioni" ... La più importante è la prima "Sul pathos della verità" ... Una piccola opera assai curiosa, che dice cinquanta cose sbagliate e cinquanta vere e giuste ...: Paul de Lagarde, *Ueber das Verhältnis der deutschen Staates zur Theologie, Kirche und Religion* [«Sui rapporti dello Stato tedesco con la teologia, la Chiesa e la religione»] ... Leggo anche *Hamann* e ne sono molto edificato: si penetra nel periodo della incubazione della cultura dei nostri poeti e pensatori tedeschi. Molto profondo e sincero, ma indegnamente non artistico. Per il resto mi sono messo di nuovo a scrivere sugli antichi filosofi greci ...» (31 gennaio). L'ultimo accenno di Nietzsche è da riferire all'opera sua, rimasta manoscritta, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*. Da Rohde, che in quei giorni si era incontrato ad Amburgo coi Wagner, Nietzsche aveva appreso: «La signora Wagner ... ti prega, inoltre, di perdonarla per non aver risposto al tuo invio ... Ti scriverà ella stessa alla prima occasione quanto apprezzi le tue "prefazioni". Mi è parso che la più importante fosse per lei quella sulla gara omerica, o almeno fosse quella sulla cui scia a lei piacerebbe di più vederti camminare: in parte perché, come mi ha spiegato in modo aforistico e (per il poco tempo) frammentario, con Schopenhauer la filosofia vera e propria ha raggiunto i suoi confini, in parte perché -

secondo lei - le idee che hai esposto, se fossero maggiormente sviluppate, potrebbero essere un mezzo per la tua riabilitazione *filologica*. Ma questo, come noi sappiamo, è un errore» (26 gennaio).

Il 17 gennaio esce sul «Musikalisches Wochenblatt» di E.W. Fritsch (organo di Wagner e dei wagneriani) una breve nota di Nietzsche in difesa di Wagner, contro il redattore del «Neues Reich», Alfred Dove.

In febbraio Nietzsche compone per le nozze Monod-Herzen a Firenze (6 marzo) una «Monodie à deux», che in realtà è la rielaborazione di un brano dell'«Oratorio di Natale» progettato da Nietzsche, e in parte abbozzato, nel 1861.

Wagner: «Vengono i momenti in cui posso concentrarmi profondamente, e allora penso anche a Lei e La vedo, così, tra me e Fidi» (27 febbraio).

In marzo esce una controreplica di Wilamowitz alla difesa della *Nascita della tragedia* scritta da Rohde: Nietzsche e Rohde sono concordi nel non rispondere nuovamente.

Il 28 marzo Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea una serie di opere scientifiche, di fisica, chimica, cosmologia, tra l'altro anche la *Philosophia naturalis* di Boscovich e *Denken und Wirklichkeit* («Pensiero e realtà») di A. Spir.

6 - 13 aprile, Bayreuth, Norimberga

Nietzsche trascorre tutta la settimana prima di Pasqua (dal 6 al 12 aprile) con Rohde a Bayreuth. Porta con sé il manoscritto della *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, e ottiene il permesso di dedicare questa sua opera (poi tuttavia non pubblicata) a Cosima Wagner. A Bayreuth si parla inoltre del libro di Strauss *La vecchia e la nuova fede*: «Tra noi abbiamo una cattiva opinione di tutto ciò che in questi tempi grami incontra successo e accoglienze immediate: e il libro di David Strauss, che in pochi mesi ha avuto quattro edizioni, se non altro secondo questo canone

dovrebbe essere molto cattivo» scrive Nietzsche a Cosima ancora nell'aprile, dopo la visita a Bayreuth.

Nietzsche trascorre la Pasqua da solo a Norimberga.

metà aprile - metà luglio, Basilea

Nietzsche a Wagner: «Vivo rimuginando continuamente i ricordi delle giornate di Bayreuth, e le molte cose nuove imparate e vissute in brevissimo tempo si dispiegano con ricchezza sempre più grande davanti a me ... La prego, mi prenda soltanto come uno scolaro, magari con la penna in mano e il quaderno davanti, e per di più uno scolaro con un ingegno molto lento e niente affatto versatile. È vero, io divento di giorno in giorno più melanconico, quando sento come vorrei aiutarLa, esserLe utile e come invece sono assolutamente incapace di farlo, sicché non posso neppure contribuire a distrarLa e rasserenarLa. Ma forse quando avrò fatto quel che ora ho sottomano, cioè un'opera contro il famoso scrittore David Strauss, ciò sarà possibile. Ho letto ora la sua *Vecchia e nuova fede* e sono rimasto annichilito dall'ottusità e dalla volgarità sia dell'autore, sia del pensatore. Una bella raccolta di saggi di stile della specie più detestabile dovrà far vedere una buona volta che cosa sono realmente questi pretesi "classici". Durante la mia assenza l'opera del mio coinquilino Overbeck "sulla cristianità della nostra teologia" ha fatto buoni progressi, essa ha un carattere talmente aggressivo contro tutti i partiti e d'altra parte è così inconfutabile e onesta, che anche lui, dopo la sua pubblicazione, sarà messo al bando ... Un po' alla volta Basilea diventa davvero la pietra dello scandalo» (18 aprile).

Il 24 aprile primo abbozzo dell'«Inno all'amicizia», composizione musicale.

Nietzsche fa la conoscenza di Paul Rée, un amico di H. Romundt. Ai primi di giugno Elisabeth Nietzsche a Basilea, così pure Gersdorff.

Nietzsche comincia ad essere sofferente agli occhi. Deve fare una cura di atropina. È assistito da Gersdorff e da sua sorella. (Tra il maggio e il settembre del 1873 esistono solo due brevissime lettere scritte da Nietzsche). Letture comuni con Gersdorff, tra l'altro *Padri e figli* di Turgenev. Nietzsche stima «il talento psicologico» di P. Rée.

metà luglio - metà agosto, Flims (nei Grigioni)

Con Gersdorff a Flims, l'aria di montagna giova agli occhi di Nietzsche. Esce, all'inizio di agosto, la prima «Considerazione inattuale»: *David Strauss l'uomo di fede e lo scrittore*. Recensione positiva di Karl Hillebrand. Cosima Wagner legge insieme a Malwida von Meysenbug la prima «Inattuale», scrive poi a Gersdorff (che tiene la corrispondenza di Nietzsche) in proposito: «Il ritratto del filisteo è veramente eccellente, magnifico il sentimento della non-cultura attuale e delle sofferenze degli uomini che aspirano a una cultura».

metà agosto - 29 ottobre, Basilea

In condizioni migliori Nietzsche torna a Basilea. Il 14 settembre, dopo aver passato tutta l'estate con Nietzsche malato, Gersdorff lascia Basilea. Il 18 settembre Nietzsche, dopo sei mesi, torna a scrivere lettere, la prima è per Wagner: «Nutro qualche timore per l'inverno, perché mi è proibito leggere o tenere lezioni alla luce artificiale. Insomma non mi resta da fare altro che meditare: e ciò che medito è la mia seconda "Inattuale". Il piano è di scriverne 12, ed è già abbozzato. Il mio primo fascicolo ha provocato qui un effetto indescrivibile; è nata una letteratura giornalistica follemente ostile contro di me, ma *letto* l'hanno tutti». Wagner risponde, lieto di «rivedere» la scrittura di Nietzsche, manifestando ancora preoccupazioni per la salute del suo amico; aggiunge tra l'altro: «... Le ripeto l'idea che poco tempo fa ho manifestato ai miei, che cioè prevedo l'epoca in cui dovrò difendere il Suo libro [la

“Inattuale” su Strauss] contro di Lei. L’ho preso di nuovo tra le mani e Le giuro, per Dio, che La ritengo l’unica persona che sappia ciò che io voglio!» (21 settembre).

Ai primi di ottobre, visita di Rohde a Basilea. Il 18 ottobre Nietzsche è invitato a rivolgere, per incarico del comitato patrocinatore, un appello al popolo tedesco a favore dell’impresa di Bayreuth. In un primo momento egli si rivolge a Rohde, chiedendogli se può scrivere l’appello in sua vece. Alla fine, il 22 ottobre, scrive egli stesso l’«Appello ai Tedeschi», da presentare a Bayreuth, al convegno dei delegati delle associazioni wagneriane e dei membri del comitato patrocinatore dell’impresa di Bayreuth.

30 ottobre - 2 novembre, Bayreuth

Nietzsche al convegno di Bayreuth: il suo «Appello» viene respinto dai delegati, perché ritenuto troppo «pessimistico». Wagner gli dona la raccolta delle sue opere in nove volumi. I Wagner rimangono molto preoccupati per l’aspetto di Nietzsche, ma più ancora per il suo stato d’animo.

novembre - dicembre, Basilea

Le condizioni di salute di Nietzsche, in particolare gli occhi, peggiorano di nuovo. Ciò nonostante egli continua a lavorare alla seconda «Inattuale». Il 21 novembre chiede a Rohde di aiutarlo nella prossima lettura di bozze. Il 28 novembre Cosima Wagner scrive una lettera assai allarmata a Rohde, chiedendo notizie di Nietzsche: «Il suo appello era splendido - le sole parole giuste e belle - ma a chi è permesso dirle? In questi giorni ho ripreso tra le mani tutti i quaderni che ho del nostro amico, le conferenze, le prefazioni, l’abbozzo per la *Nascita della tragedia* [cioè “La nascita del pensiero tragico”] e mi sono sentita presa da una gioia così profonda per la pienezza e la profondità di queste cose... Mio padre [Franz Liszt] ... mi ha scritto che

ha letto con passione le “Considerazioni inattuali”, e mi ha incaricato di esprimere al suo autore tutta la sua ammirazione e simpatia».

Ai primi di dicembre Gersdorff è di nuovo a Basilea. Scrive per Nietzsche il manoscritto della seconda «Inattuale» da inviare in tipografia.

Natale 1873 - primi di gennaio 1874, Naumburg

Per le ferie di Natale Nietzsche è a Naumburg: «Sono stato malato, a letto - qui in patria; la vecchia litania!» (a Gersdorff, 26 dicembre). A Bayreuth Cosima Wagner e Malwida von Meysenbug ricordano insieme Nietzsche. Malwida «aveva messo sotto l'albero di Natale le opere di Hölderlin, e subito colgono, ambedue, i singolari rapporti tra Hölderlin e Nietzsche, che esistono senza dubbio e senza dei quali non è possibile intendere Friedrich Nietzsche, come non è possibile intenderlo senza Novalis, che è il punto di partenza del suo svolgimento, per quanto ciò possa sonare paradossale» (testimonianza di Dumoulin-Eckart, in base ai diari di Cosima).

Nietzsche si reca a Lipsia per consegnare a Fritzsich il manoscritto della seconda «Inattuale». Va a trovare Ritschl e su questa visita scrive a Rohde: «... in mezz'ora hanno sparato rapidamente un bel po' di parole contro di me, senza che io né fossi, né mi sentissi, colpito, - alla fine hanno concluso che sono presuntuoso e che li disprezzo. L'impressione complessiva è stata sconcertante: il vecchio Ritschl si è messo ad imprecare contro Wagner come poeta, poi ancora contro i Francesi (io passo per ammiratore dei Francesi), alla fine, in base a delle voci, ma ferocemente, ha detto male del libro di Overbeck. Sono venuto a sapere che la Germania si trova negli anni della scapestrataggine: sicché anche io mi sono preso il diritto di essere un po' scapestrato (si voleva così rimproverarmi la mia smoderatezza e rozzezza contro Strauss)» (31 dicembre).

1874, gennaio - luglio, Basilea

Rapporti sempre più stretti di Nietzsche col suo allievo Adolf Baumgartner. All'inizio dell'anno Nietzsche sottopone ad analisi tutta la questione dell'impresa di Bayreuth, che in quel momento sembrava dover fallire: «... ho imparato molto da questa ricerca, e ora credo di capire Wagner molto meglio di prima» (a Rohde, febbraio). Il 20 febbraio uno stanziamento di 100.000 talleri da parte di Luigi II di Baviera garantisce definitivamente il successo dell'impresa di Bayreuth: l'apertura del teatro wagneriano, con l'esecuzione dell'*Anello del Nibelungo*, è fissata per l'estate del 1876. Esce la seconda «Inattuale» di Nietzsche: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Il 25 febbraio lettera evasiva di Burckhardt su questo scritto di Nietzsche. Wagner: «Da otto giorni abbiamo ricevuto dal libraio il Suo scritto e gli abbiamo dedicato tre serate di meditata lettura ... Con tutta brevità avrei soltanto da dichiararLe che provo un grande orgoglio di non avere ormai più niente da dire e di poter lasciare a Lei tutto il resto» (27 febbraio). Nietzsche riprende la lettura di *Denken und Wirklichkeit* di Spir (prestito dalla biblioteca universitaria: 28 febbraio).

Ancora il 20 marzo Cosima Wagner scrive a Nietzsche una lettera particolareggiata sulla seconda «Inattuale», che contiene alcune critiche di dettaglio e non nasconde una certa tiepida accoglienza, nonostante le parole amichevoli. Nella stessa lettera Cosima stronca le *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers* («Dodici lettere di un eretico dell'estetica»), di Karl Hillebrand, che Nietzsche le aveva raccomandato di leggere. Lettura del libro di E. von Hartmann su Shakespeare (preso in prestito il 23 marzo dalla biblioteca dell'università). Wagner a Nietzsche: «La Sua lettera ci ha nuovamente riempito di preoccupazione per Lei ... Tra l'altro ho scoperto che in vita mia non sono mai stato tanto con degli uomini come Ella fa a Basilea, la sera: se siete tutti degli ipocondriaci, la faccenda non deve

essere molto divertente. A quanto pare a questi giovani mancano delle donne; certo si potrebbe dire, come una volta disse il mio vecchio amico Sulzer: dove prendere senza rubare? Tuttavia, alla peggio, si potrebbe anche rubare. Intendevo dire che Ella dovrebbe sposarsi o comporre un'opera; l'una cosa La aiuterebbe altrettanto bene e altrettanto male dell'altra. Ma penso che la cosa migliore sia il matrimonio ... Ella dovrebbe passare qui con noi tutte le ferie estive. Ma, con estrema cautela, ecco che già al principio dell'inverno Ella ci fa sapere di aver deciso di trascorrere le ferie estive su di un'altissima e solitaria montagna della Svizzera! Non suona tutto ciò come un premunirsi accuratamente contro qualsiasi invito da parte nostra? ... Santo cielo! Sposi una donna ricca! Perché mai proprio Gersdorff deve essere un uomo! E poi viaggi, si arricchisca di tutte le magnifiche esperienze che hanno fatto di Hillebrand un uomo così poliedrico e (ai Suoi occhi) invidiabile, e ... componga la Sua opera, che certo sarà tremendamente difficile poter rappresentare ... Come vede le Sue notizie mi hanno di nuovo ispirato idee radicali: ma non riesco a essere spettatore in cose del genere» (6 aprile 1874). Il 13 aprile Nietzsche riprende in prestito Boscovich, *Philosophia naturalis*.

Il 17 aprile egli termina la prima stesura dell'«Inno all'amicizia».

Nell'estate del 1874 Elisabeth Nietzsche è di nuovo a Basilea. Per Pentecoste (24-25 maggio) gita a Sciaffusa di Nietzsche con sua sorella: egli ha terminato la composizione dell'«Inno all'amicizia».

Carteggio con la nobildonna italiana Emma Guerrieri-Gonzaga, provocato dalla seconda «Inattuale».

Stato di tensione tra Nietzsche e i Wagner: «Vengo a sapere proprio ora, attraverso Gersdorff e gli amici di Bayreuth, che ci si preoccupa molto di me, che si trova il mio stato d'animo pericoloso e funereo, ecc. Ora io non posso farci niente; vi sono persone che da lontano vedono

meglio di me, che mi sono più vicino: sicché dietro quelle preoccupazioni deve pur esserci qualcosa. Ma la mia salute, dal punto di vista fisico, è buona, lo stomaco, l'intestino, il colorito, tutto è sano; per di più sono di nuovo in una condizione di spirito passabilmente produttiva, dunque sereno; ho mia sorella presso di me; insomma somiglio abbastanza a una persona felice, almeno per quanto io so della felicità: dato che non vi è dubbio che esista qualcosa del genere» (1° giugno, a Rohde).

Nel duomo di Basilea Nietzsche ode per la prima volta il *Triumphlied* di Brahms: «Ultimamente è stato qui il tuo compaesano Brahms; ho sentito molto di lui e soprattutto il suo *Triumphlied*, da lui stesso diretto. Venire a capo di Brahms è stata una delle più difficili prove per la mia coscienza estetica; adesso ho la mia piccola opinione su quell'uomo. Ma ancora assai incerta» (14 giugno, a Rohde). In occasione della «Festa della musica» Nietzsche si reca a Zurigo, per ascoltare ancora una volta il *Triumphlied* di Brahms (12 luglio).

20 luglio - 15 agosto, Bergün, Bayreuth

Nietzsche con Romundt a Bergün nei Grigioni: lavora alla terza «Inattuale». Il 4 agosto giunge a Bayreuth. Diario di Cosima: «Nel pomeriggio fu portato a Wahnfried un biglietto, in cui Nietzsche comunicava di trovarsi malato in albergo. Il Maestro si precipita all'albergo e lo porta a casa. Presto si riprende e trascorriamo insieme una allegra serata. Ma ciò che riferisce sulla gente delle università è spaventoso. Nietzsche racconta che Dubois-Reymond in un discorso all'università ha contrapposto Lessing a Goethe e ha definito quest'ultimo come un danno per la lingua tedesca!...». Il diario di Cosima contiene anche il racconto dell'incidente nato in seguito alla richiesta di Nietzsche che Wagner prendesse conoscenza del *Triumphlied* di Brahms, di cui Nietzsche aveva portato seco la musica. «... costernazione» scrive Cosima «sulla povertà di questa

composizione esaltata perfino da Nietzsche. Una goffa mistura di Händel, Mendelssohn e Schumann. Richard si arrabbia molto e parla del suo desiderio di trovare in musica qualcosa che abbia la superiorità del *Cristo* [di Liszt], dove si fa sentire almeno un impulso a dare forma, un sentimento». Anche Overbeck a Bayreuth il 15 agosto.

metà agosto - fine settembre, Basilea

Nietzsche cambia editore: si tratta di Ernst Schmeitzner a Chemnitz, cui egli invia il 19 agosto la prima metà della terza «Inattuale». Il 9 settembre completa l'invio del manoscritto.

29 settembre - 6 ottobre, Rigi, Lucerna

Il 29 settembre Nietzsche va, con Romundt e Baumgartner, per tre giorni sul Rigi, quindi è da solo a Lucerna per una cura termale. Progetti per la quarta «Inattuale» («Noi filologi» - restata allo stato di abbozzo nel 1875).

6 ottobre - 22 dicembre, Basilea

Esce la terza «Inattuale»: *Schopenhauer come educatore*. Il 16 ottobre Gersdorff per una settimana a Basilea. Cosima Wagner: «Questa è la mia 'inattuale', mio caro amico, e io La ringrazio di cuore della gioiosa eccitazione che ho provato nel leggerla. Sentimenti, pensieri, idee, conoscenza, capacità, scienza mi hanno lasciata stupefatta, e anche io mi sono riscaldata al fuoco entusiastico che arde in tutto questo libro come mi è successo per la *Nascita della tragedia*» (26 ottobre).

Alla metà di novembre Nietzsche ascolta il *Carnevale romano* di Berlioz. Rapporti con la famiglia Miaskowski dei «tre signori» dello Schützengraben 45 (Nietzsche, Overbeck, Romundt).

14 novembre: Nietzsche prende di nuovo in prestito dalla biblioteca universitaria: A. Spir, *Denken und Wirklichkeit*.

A Rohde: «Domani è il compleanno di Overbeck, compirà 37 anni. Che libro eccellente ha scritto: lo assaggio qua e là e mi piace sempre più. Nella sua natura vi è una tenace energia di cui ho la più alta opinione; è indipendente, buono e assiduo, e ha il coraggio di possedere anno per anno tutte e tre queste qualità ... Stasera per un quarto d'ora sono stato felice: ho sentito il *Carnaval romain* di Berlioz» (15 novembre).

Natale 1874 - primi di gennaio 1875, Naumburg

Per le ferie natalizie Nietzsche è a Naumburg. Termina la stesura finale dell'«Inno all'amicizia».

1875, gennaio - febbraio, Basilea

Dopo aver trascorso le vacanze di Natale con i suoi a Naumburg, Nietzsche fa ritorno a Basilea. Insieme a Overbeck e Romundt, che abitano con lui. Nietzsche frequenta la società basileese, in particolare le famiglie di Immermann e Miaskowski (docenti all'università). Rapporti amichevoli con Marie Baumgartner, madre del suo allievo Adolf Baumgartner, la quale traduce in francese *Schopenhauer come educatore* (nonostante i tentativi di Malwida von Meysenbug e dell'editore di Nietzsche, Schmeitzner, non sarà possibile trovare un editore francese disposto a pubblicare la traduzione). Paul Deussen comunica a Nietzsche la sua decisione di dedicarsi allo studio della filosofia indiana: gioia di Nietzsche (metà gennaio). Sulla «Revue Critique» appare una polemica recensione di *Schopenhauer come educatore*, forse ad opera dello storico Gabriel Monod. La salute di Nietzsche è abbastanza buona: «Il mio stato è tollerabile. Abbastanza lavoro, poca quiete di notte e di giorno. Ma gli occhi reggono» (alla madre, 31 gennaio). In una lettera a Rohde del 5 febbraio, Nietzsche parla di un «Inno alla solitudine», da lui composto, che è andato - a quanto sembra - perduto. Cosima Wagner chiede a Nietzsche se, durante la sua

assenza per un viaggio di concerti assieme a Richard, la sorella Elisabeth potrebbe guidare a Bayreuth il *ménage* di casa Wagner. Nietzsche ottiene l'assenso della sorella. Egli lavora alla «Inattuale» sulla filologia («Noi filologi»). Numerosi piani di lavoro, in particolare di continuazione delle «Inattuali». A Schmeitzner: «Io spero di poterLe mandare qualcosa nella prima metà dell'estate».

febbraio, Lucerna

Il 13 e il 14 febbraio Nietzsche a Lucerna: «Sono stato due giorni nell'Hôtel Gotthardt, ho scritto, ho riflettuto».

febbraio - aprile, Basilea

Nietzsche scrive a Rohde di voler portare a termine la «Considerazione inattuale sulla filologia» entro Pasqua. Nella stessa lettera (28 febbraio): «In complesso va abbastanza bene: ho quasi l'impressione di diventare il signore di un castello, tanto la mia maniera di vivere un poco alla volta si circonda di fossati e diventa interiormente indipendente... Anche noi - Overbeck e io - abbiamo un dispiacere in famiglia: non cadere dalla sedia, se vieni a sapere che Romundt sta progettando il passaggio alla Chiesa cattolica...». Grande turbamento di Nietzsche per la crisi religiosa di Romundt. Rohde: «Chi rinnega così clamorosamente la ragione e la libertà umana è perduto per noi». Il 6 marzo arrivo di Gersdorff a Basilea, al quale Nietzsche detta una parte degli appunti per «Noi filologi». Egli decide di non accettare più inviti in società. Alla fine di marzo Gersdorff parte da Basilea. Nietzsche lamenta stanchezza agli occhi e disturbi di stomaco (alla sorella, il 26 marzo). Ai primi di aprile recensione delle tre *Inattuali*, pubblicate da Nietzsche nel 1873-1874, sulla «Westminster Review». Romundt lascia Basilea: triste congedo da Overbeck e Nietzsche (10 aprile). Dal giorno seguente Nietzsche a letto «con mal di testa per trenta ore e vomito di bile». Il lavoro a «Noi filologi» non progredisce (a

Gersdorff, 17 aprile). Nietzsche fa la conoscenza di un «signor Cook», proudhonista.

aprile - maggio, Berna

Dal 25 aprile al 3 maggio Nietzsche a Berna: «Tutti i giorni ho fatto lunghe passeggiate per i magnifici dintorni di Berna, immerso nei miei pensieri», molti piani, che «sempre più si allargano verso il compito dell'educatore».

maggio - luglio, Basilea

«Ho molto spesso dolori agli occhi, alla testa, allo stomaco» (a Gersdorff, 21 maggio). Overbeck parte per un periodo di cura a Karlsbad. Elisabeth Nietzsche a Basilea: progetti di metter su casa con lei. «Non una riga della quarta "Inattuale" ["Noi filologi"]». Nietzsche lavora tredici ore al giorno per le sue lezioni. Melanconica lettera a Wagner per il compleanno (22 maggio). La salute di Nietzsche peggiora: «Immermann ha fatto l'ipotesi di un'ulcera, e io mi aspettavo da un momento all'altro di vomitare sangue» (a Gersdorff, 1° giugno). A Rohde: «Lo stomaco e gli occhi sono in condizioni deplorabili ... Non ho né tempo né voglia di occuparmi di inattualità» (7 giugno). Nietzsche decide di lasciare l'abitazione nello Schützengraben, dove aveva vissuto per cinque anni con Overbeck. Dispiacere di quest'ultimo. Cosima Wagner a Gersdorff (27 giugno 1875): «Le ultime notizie di Nietzsche erano estremamente spiacevoli; si separa da Overbeck e non viene a Bayreuth». Gersdorff tenta di convincere Nietzsche ad andare a Bayreuth nell'agosto 1875 per assistere alle prove dell'*Anello del Nibelungo*. Amore infelice di Rohde. Nonostante la cattiva salute, Nietzsche continua le lezioni all'università. Visita di un ammiratore, il dottor Paul Förster (7 luglio), insegnante di liceo a Berlino: riserbo e freddezza di Nietzsche (si tratta del fratello del noto antisemita Bernhard Förster, che poi sposerà la sorella

di Nietzsche). Lungo cordiale colloquio con Jacob Burckhardt.

luglio - agosto, Steinabad

Il 16 luglio Nietzsche parte per Steinabad presso Bonndorf nella Selva Nera, dove trascorre le vacanze estive. In cura presso il dottor Wiel; la malattia di Nietzsche è «un catarro cronico dello stomaco con notevole dilatazione». La cura del dottor Wiel sembra avere successo. Letture diverse e piani di ogni genere, tra l'altro un ciclo settennale di lezioni sui Greci; come suoi scolari prediletti Nietzsche nomina: Albert Brenner, Louis Kelterborn, Adolf Baumgartner (a Gersdorff, 21 luglio). Gli amici di Nietzsche (Overbeck, Rohde, Gersdorff) a Bayreuth per le prove (primi d'agosto). Nietzsche comincia probabilmente in questo periodo a stendere i suoi appunti per l'«Inattuale» su Wagner. Nonostante la salute non buona egli scrive agli amici a Bayreuth: «Dappertutto disperazione! E io *non* sono disperato! Eppure non sono a Bayreuth». La dilatazione dello stomaco si è ridotta, «ma l'affezione nervosa del medesimo sembra essere una cosa lunga e noiosa». Bilancio positivo del soggiorno a Steinabad. L'ultimo giorno di vacanza, Nietzsche scrive a Carl Fuchs (11 agosto): «Buon Dio fa' che siamo di *spirito libero* e tieni tutto il resto per te».

agosto - dicembre, Basilea

Tornato a Basilea, Nietzsche si trasferisce con la sorella nello Spalenthorweg 48. Dal 31 agosto al 7 settembre, visita di Rohde, molto depresso per la sua sfortunata vicenda sentimentale. Nietzsche si sente «più ricco di speranze che non l'anno scorso, sempre con la passione pedagogico-antropagogica nella testa e nel cuore, e oltre a ciò più sano». Continua il lavoro all'«Inattuale» su Wagner. Cosima Wagner a Gersdorff: «Che cosa sa dell'amico Nietzsche? Noi non abbiamo più notizie ...». Dal 13 al 30

settembre, Nietzsche di nuovo malato. Propone a Overbeck di fare insieme un viaggio per riflettere con lui «su cose che nessuno sa e mai saprà». Il 26 settembre, alla fine del semestre estivo 1875, il suo «tredicesimo semestre», Nietzsche è preso da un senso di «delusione», l'«Inattuale» su Wagner è «impubblicabile», egli prova «nausea verso ogni pubblicazione» (a Gersdorff). Una frase di Burckhardt su di lui («un insegnante così i Basileesi non lo riavranno mai»), fa scrivere Nietzsche a Rohde: «Ciò dunque riguarda la mia attività al Pädagogium: a quanto pare dunque ce l'ho fatta a diventare davvero, quasi senza accorgermene, un bravo *maestro di scuola*, giacché fino a questo momento ho adempiuto a questo ufficio solo per senso del dovere e senza alcun orgoglio, e anche senza gioia. Forse mi riuscirà, così pure senza accorgermene, quasi dormendo, di diventare anche filologo» (7 ottobre). Non vuole stampare né l'«Inattuale» su Wagner, né quella sulla filologia: «Se verrà un tempo in cui saremo più a lungo insieme e vivremo *l'uno nell'altro*, allora avrò da metterti al corrente su diverse cose: tutto è vissuto in prima persona e per questo si districa da me con una certa difficoltà» (a Rohde nella stessa lettera). Nuovi piani di studi filologici (per esempio: «*Democritea*: Leucippo e Democrito. Tradurre le lettere di Democrito. Tradurre i frammenti. Gli scolari di Democrito. Notizie biografiche. Lingua. Paralleli delle opere»). Heinrich Köselitz (più tardi noto sotto il nome datogli da Nietzsche: Peter Gast) e Paul Widemann vengono da Lipsia a Basilea per ascoltare le lezioni di Nietzsche, essendo da tempo lettori delle sue opere. Stanchezza di Nietzsche per il lavoro dedicato alla preparazione delle lezioni universitarie. «Ogni due, tre settimane devo mettermi a letto per 36 ore circa, torturato *a dovere* nel modo che tu conosci» (a Rohde, 8 dicembre). Adolf Baumgartner studia filologia sotto la guida di Nietzsche. Albert Brenner, malato, parte per l'Italia e vede Malwida von Meysenbug. «Il dottor Rée, a me molto affezionato, ha pubblicato un eccellente

libretto anonimo dal titolo *Osservazioni psicologiche*: è un “moralista” assai acuto, cosa molto rara tra i Tedeschi» (a Rohde nella stessa lettera). Nietzsche legge il *Sutta Nipata* in una traduzione inglese prestatagli da Paul Widemann. Cattive condizioni di salute (secondo gli appunti di Nietzsche nella sua agenda, dal 21 dicembre 1875 all’11 gennaio 1876, sotto il titolo: «*Brutti giorni della mia salute*»): 21 dicembre «molto male»; 22 dicembre, «molto male». «Il giorno di Natale, dopo prodromi sempre più frequenti, ho subito un vero collasso, ormai non potevo avere alcun dubbio di essere torturato da una grave malattia al cervello, e che gli occhi e lo stomaco ne dovessero soffrire. Mio padre è morto a 36 anni di infiammazione cerebrale, ed è possibile che per me ciò avvenga ancora prima» (a Gersdorff, 18 gennaio 1876). 27 dicembre, «molto debole»; 30 dicembre, «molto debole».

1876, gennaio - marzo, Basilea

1° gennaio - 2 gennaio, «un po’ meglio»; 3 gennaio, «verso sera, meglio»; 4 gennaio, «convalescente (4 ore male) lezione [all’università]»; 5 gennaio, «convalescente, lezione»; 6 gennaio, «convalescente, lezione»; 7 gennaio, «molto male»; 8 gennaio, «male, verso sera meglio»; 9-11 gennaio, «convalescente». A causa del cattivo stato della sua salute, Nietzsche viene esonerato fino a Pasqua dalle lezioni al Pädagogium, ma continua le lezioni all’università. Fidanzamento di Overbeck con Ida Rothpletz. Ai primi di febbraio, Nietzsche è costretto a interrompere le lezioni anche all’università. «La mia testa è sempre in cattive condizioni, non posso leggere né scrivere». Miglioramento verso la fine di febbraio. Nuovo peggioramento ai primi di marzo: «Io sono la preda del dolore e della noia al tempo stesso». Gersdorff a Basilea.

marzo - aprile, Veytaux presso Chillon, Ginevra

L'8 marzo Nietzsche a Veytaux con Gersdorff. Lettura dei *Promessi sposi*, «opera veramente magnifica». Il 29 marzo Gersdorff parte per Vienna. Il 30 marzo, Nietzsche scrive nella sua agenda: «Come uomo, musicista, filologo, scrittore, filosofo - in tutto mi rendo conto, ora, a qual punto sono - allo stesso punto, ovunque allo stesso punto! Se fossi ambizioso, forse non ci sarebbe affatto da disperarsi, ma poiché lo sono così poco, c'è quasi da disperare. Scritto nei pressi del castello di Chillon, di sera, verso le sei». Nietzsche legge «dalla mattina alla sera, all'aperto» (probabilmente il 1° aprile) le *Memorie di un'idealista* della Meysenbug; in proposito scriverà alla Meysenbug: «Debbo ringraziarLa per molto più che per un libro. Io ero malato e disperavo delle mie forze e dei miei fini ... Dal Suo libro mi giungono risposte a domande molto precise che mi riguardano... Perché non vivo nelle Sue vicinanze?». Nonostante il «molto malessere», ore di «un vero senso di felicità» (a Overbeck, 5 aprile). Il 6 aprile a Ginevra; visita alla casa di Voltaire a Ferney: «per prima cosa ho reso omaggio a Voltaire». Visite nella società ginevrina, in particolare al musicista Hugo von Senger. L'11 aprile Nietzsche rivolge domanda di matrimonio a Mathilde Trampedach, da lui conosciuta solo poche ore prima (il 15 aprile, da Basilea, lettera di scuse). Mathilde Trampedach sarà poi la terza moglie di Hugo von Senger, il quale era al corrente del passo di Nietzsche. Probabilmente a indicare l'evento abbastanza insolito, Nietzsche ha sottolineato, nella sua agenda, la data dell'11 aprile e ha aggiunto dei punti esclamativi accanto al santo del giorno: «Leone Magno». Lettura di *Excelsior* di Longfellow.

aprile - luglio, Basilea

Il 12 aprile Nietzsche fa ritorno a Basilea. Importanti lettere agli amici, che riflettono una profonda crisi intellettuale, ora superata: «Io sono molto più sano e interiormente più liberato, più pieno di speranze, e

restituito ai miei piani e ai miei fini - dopo un periodo difficile quasi insopportabile, nel quale disperavo di tutto» (a Rohde): «Ho ritrovato la “buona coscienza” di avere fatto fino ad oggi quanto potevo per la mia liberazione e con ciò stesso di avere reso un vero servizio anche ad altri ... Adesso vedo quale influenza io già esercito, e danneggerei o annienterei non solo me stesso, ma molti che si sviluppano assieme a me, se volessi diventare più debole e scettico» (a Gersdorff): «... ho ritrovato me stesso ... Appena vengo restituito a me stesso, io onoro e venero una cosa sola, ogni giorno e ogni ora, cioè la liberazione morale e l'insubordinazione, e odio ogni infiacchimento e scetticismo» (a Romundt). Alla fine di aprile, Malwida von Meysenbug propone a Nietzsche di lasciare Basilea per trascorrere un anno con lei a Fano sull'Adriatico. Nietzsche decide di chiedere un congedo all'università dall'ottobre del 1876 all'ottobre del 1877. Il 2 giugno il Consiglio dell'Educazione di Basilea accorda a Nietzsche il desiderato congedo. Nietzsche lavora di nuovo alla quarta «Inattuale» (*Richard Wagner a Bayreuth*), aiutato in ciò da Heinrich Köselitz. Lunga lettera a Rohde sulla sua opera filologica *Il romanzo greco e i suoi precursori*. Lettura dei *Nuovi saggi* di Emerson. Stampa di *Richard Wagner a Bayreuth*. Nietzsche aggiunge tre capitoli (9-11) al manoscritto in composizione. Ai primi di luglio, pubblicazione della quarta «Inattuale». Lieta accoglienza a Bayreuth. Entusiasmo della Meysenbug. Nietzsche scrive a Rohde, il 7 luglio: «Sulla mia opera [*Richard Wagner a Bayreuth*] non dico una parola, tutt'al più posso trarre un respiro di sollievo». Peggioramento della salute di Nietzsche. Primi appunti per l'«Inattuale» sullo «spirito libero». Fidanzamento di Rohde: Nietzsche gli dedica una poesia: *Un viandante cammina nella notte...* (a Rohde, 18 luglio).

NOTE

SIGLE USATE NELLE NOTE

- BN Libri della biblioteca di Nietzsche
- GA Grossoktav-Ausgabe, l'edizione degli scritti di Nietzsche curata dall'Archivio Nietzsche (Leipzig, 1895 sgg.)
- GAK Volumi di GA curati da Fritz Koegel
- GT *La nascita della tragedia*

NOTE

1

Allusione al *Siegfried* di Wagner.

2

Cfr. *Fedro*, 244 a.

3

Cfr. *Parerga e paralipomena*, II, 107 (ed. Frauenstädt), BN.
Cfr. la traduzione italiana (Milano, 1983), vol. II, pp. 130-131.

4

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

5

Cfr. Goethe, *Generalbeichte* (*Confessione generale*).

6

Cfr. Goethe, *Faust*, II, vv. 7438-7439.

7

Il manoscritto per la stampa portava il titolo, poi cancellato da Nietzsche: «*Musica e tragedia*. Una serie di considerazioni estetiche».

8

Cfr. *De rerum natura*, V, 1169-1182.

9

Testo della prima edizione (1872): «nel sogno il poeta ellenico sperimentò in sé ciò che un profondo epigramma di Friedrich Hebbel dice con queste parole: Nel mondo reale molti altri mondi sono Intrecciati, il sonno li districa di nuovo Sia l'oscuro sonno della notte che soggioga tutti gli

uomini Sia quello luminoso del giorno che coglie solo il poeta; E così anche questi mondi, perché il tutto si esaurisca, Attraverso lo spirito umano entrano in un essere svolazzante».

10

In italiano nel testo.

11

Cfr. Goethe, *Zahme Xenien*, III.

12

Testo della prima edizione: «il nostro grande Schopenhauer».

13

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

14

Così la prima e la seconda edizione (1874), Schopenhauer dice invece: «montagne d'acqua».

15

Le parole «senti il creatore, mondo?» mancavano nella prima edizione.

16

Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1447 a 16.

17

Le parole «la corrente unitaria della melodia» mancavano nella prima edizione.

18

Cfr. la lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796.

19

Cfr. *Baccanti*, vv. 677-711.

20

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

[21](#)

Testo della prima edizione: «Di Archiloco la storia greca ci dice».

[22](#)

Personaggio ai confini tra la storia e la leggenda, di origine frigia, simboleggia l'incontro fra la musica greca e quella dell'Asia Minore.

[23](#)

Cfr. Goethe, *Faust*, vv. 505-507.

[24](#)

Cfr. Catullo (ed. Schuster-Eisenhut), 90, 3-4; cfr. III, 7[11].

[25](#)

Le grandi statue di Memnone, mitico re d'Etiopia, risuonavano secondo la leggenda al sorgere del sole.

[26](#)

Cfr. Goethe, *Prometheus*, vv. 51-57.

[27](#)

Cfr. Goethe, *Faust*, vv. 3982-3985.

[28](#)

Cfr. Plutarco, *De def. orac.*, 17.

[29](#)

Cfr. *Rane*, vv. 937 sgg.

[30](#)

Com'è noto, la gara tra Euripide ed Eschilo è il tema centrale delle *Rane* di Aristofane.

[31](#)

Cfr. Goethe, *Epigr. Grabschrift*, v. 4.

[32](#)

Nel manoscritto per la stampa: «Empedocle».

[33](#)

Cfr. Diogene Laerzio, II, 6. Soltanto la prima parte di questa citazione è ritenuta testualmente anassagorea da Diels (cfr. fr. I, Diels-Kranz).

34

Cfr. Platone, *Ione*, 533 e-534 d; *Menone*, 99 c-d; *Fedro*, 244 a-245 a; *Leggi*, 719 c.

35

Cfr. Diogene Laerzio, II, 5, 2.

36

Cfr. *Simposio*, 223 c-d.

37

Cfr. Platone, *Gorgia*, 502 b.

38

Cfr. Gellert, *Werke* (ed. Behrend), I, 93.

39

Cfr. Platone, *Fedone*, 60.

40

Cfr. Platone, *Fedone*, 61 a.

41

Cfr. Platone, *Fedone*, 61 a.

42

Cfr. Platone, *Fedone*, 61 b.

43

Cfr. Lessing, *Sämtliche Schriften* (ed. Lachmann-Muncker), XIII, 24.

44

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

45

A questo punto Nietzsche aveva previsto in un primo tempo una nota, che si trova scritta su un foglio sciolto

(originariamente nei suoi quaderni), e che è stata pubblicata in GAK X 443, 17 e in GA IX 267, 215. Si tratta del passo seguente: «In particolare ho potuto permettermi adesso di compiere alcuni passi senza l'accompagnamento di Aristotele, che ancora porta la fiaccola nella caverna della poetica greca. Ma si cesserà finalmente di chiedere di continuo i suoi consigli anche per i problemi più profondi della poetica greca, mentre si tratta soltanto di raccogliere dall'esperienza e dalla natura quelle che sono le leggi eterne e semplici della creazione artistica, valide anche per i Greci. Tali leggi si possono studiare in ogni artista intero, in carne e ossa, meglio e più fruttuosamente che non in quella civetta di Minerva che è Aristotele, il quale già per natura 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 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!».

46

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

47

Così Schopenhauer; in Nietzsche si legge invece «melodia».

48

Cfr. Platone, *Timeo*, 22 b.

49

Così la prima e la seconda edizione di GT; GA legge invece: «indiana (brahmanica)» da un'annotazione in margine (è incerto se di mano di Nietzsche) a un esemplare della seconda edizione.

[50](#)

Cfr. J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, 11 marzo 1828.

[51](#)

La citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.

[52](#)

Cfr. Goethe, *Faust*, II, vv. 7438-7439.

[53](#)

In italiano nel testo, qui e altre quattro volte nel corso di questo paragrafo.

[54](#)

Otto Jahn (1813-1869), filologo, scrisse sull'arte greca e su Mozart. Il suo allievo più famoso fu U. von Wilamowitz-Möllendorf.

[55](#)

Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), storico della cultura e uomo politico.

[56](#)

Così leggiamo nella prima edizione di GT e nel testo mandato da Nietzsche in tipografia in vista della seconda edizione; GA segue invece la lezione «sipario» della seconda edizione di GT.

[57](#)

Cfr. R. Wagner, *Tristano e Isotta*, atto III.

[58](#)

La citazione si riferisce alla lettera di Goethe a Schiller, 9 dicembre 1797.

[59](#)

Cfr. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, II, 690-691 (ed. Frauenstädt). Cfr. la traduzione italiana (Milano, 1983), p. 884.

60

Nietzsche utilizza liberamente i frammenti 52, 124, 70 di Eraclito (ed. Diels-Kranz).