

FRIEDRICH NIETZSCHE

LA NASCITA
DELLA TRAGEDIA

NOTA INTRODUTTIVA DI GIORGIO COLLI
VERSIONE DI SOSSIO GIAMETTA



ADELPHI EDIZIONI

TENTATIVO DI AUTOCRITICA

I

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 toni della battaglia di Wörth tra scorrevano 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 sbarrato 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, guarendo 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 pessimi-

simo 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»? 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? —

2

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 (ossia per una specie eccezionale di artisti 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

sino 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»? 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 sostrismo 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? —

2

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 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 smansiose 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 colte» ancor più che dal «popolo», ma che, come i suoi effetti dimostrano 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! Immanzitutto 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 capovolve? — 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 Tuciddide) 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, 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 non-curante 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 *sovranbondonza*, 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 an-

nunzia, 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 Schopenhauer 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 estetico, 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 danneggia, 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 considerata, 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 *antichristiana*. Come chiamarla? Da filosofo 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*.

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, 495 — «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 «na-

tura 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*? . . .

7

— 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 volontà 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 dracchi, 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 prosterazione davanti a una vecchia fede, davanti al vecchio Dio... Come? non è il Suo libro stesso un esempio di anti-greità 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: *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?».

«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, - dovrete 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 demonio 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 sulla 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».

te 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

I

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. Allè loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riannocchia 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 rappresen-

tazione di Lucrezio, 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.

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 at-

tentamente 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*, 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 ricorderà, 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», 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 Schopenhauer dice dell'uomo irretito nel velo di Maia (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 416): «Come sul mare in furia che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde, 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'immensò errore 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'in-

flusso 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 Sacce orgiastiche. Ci sono uomini che, per mancanza d'esperienza o per ottusità, distolgono lo sguardo da tali fenomeni come da «mattie 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 stabi-

lite 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 estetico dell'unità originaria. Qui si impasta e si sgrassa 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 proponiamo, milioni? Senti il creatore, mondo?».

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 raffigurarlo 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, avviamoci 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, «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 attribuiti il capro, sta rispetto a Dioniso stesso. Quasi dappertutto il nucleo di queste feste consisteva in un'esaltata sferatezza 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, argentesi 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 greccità 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 correntemente unitaria della melodia 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.

3

Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire disfiare 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 dob-

biamo 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 tricotanti potessero aver goduto la vita, al punto che, dovunque guardassero, rideva loro incontro Elena, la dolce imagine 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: 'Surrebbe 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

32 *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 dovè 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 melancolici 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 *suffrire*, 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'esisten-

za 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 tutto 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» desidererà 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 riconoscerne l'effetto supremo della cultura apollinea: quest'ultima dovrà anzitutto avere abbat-

tuto 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 rivendere 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, interpretare 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'inimo 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 dormitati dalla prima illusione non vedono niente — un luminoso fluttuare in purissima delizia e in un'intuizione priva di dolore, raggiante 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 comunione 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; immagi-

niamo 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'*eccezzo* 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 delifico 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.

5

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 povertà 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'e-

si 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 drammatico. Giaché 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? Mori 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 saccheggiasse con avida 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 sofistica — anche i tuoi eroi hanno solo passioni imitate e mascherate, e pronunciano solo discorsi imitati e mascherati.

I I

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», 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'Adè, perché possiate la saziarvi delle briciole dei passati maestri!».

Ma quando poi fiorì un nuovo genere d'arte, che veniva 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 greco, 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, 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, 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 imparaichirsi. 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» vale anche per la tarda greccità. 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 femminea 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 Pitagora 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 caparbietà 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 universal-

mente 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 oscurati. 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'ap-

prezzava. 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 incomensurabilità 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'apolineo 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 insospettabilmente 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 ahimé! 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 per 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 drammatizzato*, 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* drammatizzato 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 *Jone* di Platone così descrive il suo essere: «Quando dico qual-

cosa 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 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 *paradossanti* — in luogo delle estasi dionisiache — e *passioni roventi* — in luogo delle estasi apollinee — 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 svìò in una tendenza naturalistica e non artistica, potremo ormai avvicinarci all'essenza del *socratismo-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 essere 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'*antéfatto*; 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 macchia che per così dire mascherà 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'*antéfatto*, 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». 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 *mus*, 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.

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 perì, 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.

13

Che Socrate avesse uno stretto legame di tendenza con Euripide, non sfuggì all'antichità in quel tempo; e l'espressione più eloquente di questo fatto felice è quella leggenda 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 disdegno e mezzo di disprezzo, la commedia aristofanica 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 frequen-

tare 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 «sapienti» 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

ascriveremo 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 coscientemente. 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 monstruosità *per defectum*! Più precisamente noi scorgiamo qui un monstruoso *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 svi-

luppata 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'indirizzamento 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 Platone, 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 So-*

crate 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

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» 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 *fanola 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».

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 antifiisofici 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 demone 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 involucre la tendenza *apolinica*: 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'apertura come quella di Socrate: quest'ultima comunicazione 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 susista *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!». Egli si tranquillizza fino ai suoi ultimi giorni con l'opinione che il suo filosofare è la suprema arte musicale e non crede affatto che una divinità voglia ricordargli quella «musica volgare e popolare». 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. 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 correttivo e supplemento necessario della scienza?

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'inimitabile 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