

**Friedrich Wilhelm Nietzsche
OPERE 1870/1881**

In tutta la sua opera Nietzsche mette a fuoco – con la lungimiranza di uno sguardo profetico e la precisione di una diagnosi – il nichilismo come malattia della modernità e, insieme a esso, il filo tenacissimo – spesso taciuto o occultato – che lo lega alla metafisica platonico-piccolo cristiana. «Un giorno il mio nome», scrive di sé lo stesso Nietzsche in *Ecce homo*, «sarà associato al ricordo di qualcosa di prodigioso, a una crisi come non ve ne furono mai sulla terra, alla più profonda collisione della coscienza...» Simbolo e senso di questa crisi è la Morte di Dio quale si annuncia nel famoso aforisma 125 della *Gayà scienza*: quella morte che disvela la necessaria menzogna di cui si alimenta la morale della rinuncia e della negazione della vita. Ma ciò che ripetutamente induce alla lettura delle pagine nietzscheane è il suo non arrestarsi alla negatività della critica o alla mera constatazione di epocali malattie. Il pensiero di Nietzsche è un pensiero che cerca la guarigione, che invita a dire sì alla vita oltrepassando ogni senso di rassegnata decadenza. Un tentativo, appunto, che trae origine dall'esperienza dell'Eterno Ritorno e trova l'espressione più stilisticamente felice nelle pagine sobriamente ebbre di *Così parlò Zarathustra*.

Friedrich Wilhelm Nietzsche nacque a Röcken in Germania nel 1844. Appassionato di musica, compì i suoi primi studi nel campo della filologia classica, pubblicando nel 1872 *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, opera che lo fece conoscere per l'originale interpretazione della tragedia greca che in essa si dava. Tra i suoi libri che maggiormente influenzarono il pensiero europeo ricordiamo: *Umano troppo umano*, *La gayà scienza*, *Così parlò Zarathustra*, *Al di là del bene e del male*, *L'Anticristo*.

In copertina: Edward Munch, *Friedrich Nietzsche*, 1905-06 ca.
Prima edizione: novembre 1993
Grandi Tascabili Economici Newton
Divisione della Newton Compton editori s.r.l.
© 1993 Newton Compton editori s.r.l.
Roma, Casella postale 6214

ISBN 88-7983-265-4
Stampato su carta Special K prodotta dalla Cartiera di Vignani
distribuita dalla Editoriale Newton s.p.a. - Milano
Copertina stampata su cartoncino Perigord Mar della Papyro S.p.A.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Opere 1870/1881

Verità e menzogna e altri scritti giovanili, La nascita della tragedia, La filosofia nell'età tragica dei Greci, David Strauss. L'uomo di fede e lo scrittore (Considerazioni inattuali, I), Sull'utilità e il danno della storia per la vita (Considerazioni inattuali, II), Schopenhauer come educatore (Considerazioni inattuali, III), Richard Wagner a Bayreuth (Considerazioni inattuali, IV), Umano, troppo umano, Aurora

Introduzione di Fabrizio Desideri

Edizioni integrali



Grandi Tascabili Economici
Newton

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

ovvero

Grecità e pessimismo

1872

Introduzione

Si è detto (nella Nota di G. Colli e M. Montinari alla loro edizione dell'opera) che «in un senso tecnico, la nascita della tragedia è l'opera più "mistica" di Nietzsche, nel senso cioè che richiede un'initiazione». Certo, al lettore è richiesta un'initiazione «per poter entrare nel mondo, visionario» del libro; ma il libro stesso segna un momento di un'initiazione «estri-nea» nel senso tecnico della parola: che è la vicenda dell'initiazione della cultura europea, nel XIX e nel XX secolo, ad un rapporto configurabile in termini di scienza con il mito e con la mitologia, dunque con il pensiero motore immobile della macchina mitologica e con i tradimenti del suo asilo cinese. Dal primo romanticismo tedesco del circolo di Heidelberg fino ad oggi, quindi dall'Istanie in cui cominciò la battaglia intorno alla Simbologia di Creuzer fino all'ora presente in cui ci si accorge che la contesa non è terminata, la «scienza del mito» o «della mitologia» (uso le virgolette per non dirla come lo status precario) è stata ed è un progetto di possibilità e conoscenza tanto profondamente inciso da modalità di guerra o di lunghissimo episodio d'una guerra, da presentare le caratteristiche peculiari di un'initiazione.

Ogni vicenda iniziatica pone al neofita la necessità di affrontare avversari micidiali e organizzati: organizzati benissimo, e spesso così bene che le porte pericolose, le soglie difficili (con i loro custodi), le rocce Simpiagadi, lasciano trasparire dietro alla propria intrinseca necessità conclusiva tutto l'impianto iniziatico, una necessità superiore e un maggior rischio di soffrire, connotati al sistema più vasto in cui si colloca quell'impianto. Gli avversari del neofita — i custodi delle soglie, siano essi arconti con molti coltelli oppure vigili del sonno — rivelano così la loro vera condizione di pedine entro una partita di classi, ceti, ecclesie, ecclesiale. È una guerra o la fase di una guerra che, dietro alla singolar tenzone fra Lobeck e Creuzer, poi fra Wilamowitz e Nietzsche, di fatto mette in gioco l'esistenza licet et nunc dei combattenti, neofiti, apprendisti soldati, perché mette in gioco l'eventualità di liberarsi dalla solitudine dello storicismo e, senza sentirsi in bocca il gusto fra disgustoso e scipito del falso o il pezzo di pane-pietra del gergo dell'autenticità, anche l'eventualità di frequentare senza alcun senso di morte avvilente i cimiteri — compresi quei cimiteri che sono i campi di scavo archeologico e le diverse accezioni geografiche del terreno su cui lavorano alcuni specialisti di antropologia culturale —. «Solo quello storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince» (IV, Benjamin, Tesi di filosofia della storia, VI). Resta da vedere se i custodi della soglia Jossere i filologi «seri» Lobeck e Wilamowitz, o non piuttosto i «poco seri» Creuzer e Nietzsche.

«Se eroi come Goethe e Schiller non riuscirono ad infrangere la porta sfregata che conduce alla montagna incantata ellenica, se i loro sforzi più arditi non riuscirono a portarli più in là dello sguardo nostalgico che l'U-

genia goethiana manda dalla barbarica Tauride alla patria lontana, oltre il mare, cosa resterebbe mai da sperare per gli epigoni di tali eroi se la porta non si aprisse improvvisamente da sé, di fronte a loro e da tutt'altra parte, non toccata da tutti gli sforzi della cultura precedente — al mistico suono della risorta musica tragica?».

Le parole «speranza» e «ingenuità» scandiscono la vicenda genetico-iniziativa della scienza del mito o della mitologia nella cultura europea del XIX-XX secolo: prima della Simbolica di Creuzer il saggio di Schiller Sulla poesia ingenua e sentimentale; dopo di essa, le opere di Bachofen: poi La nascita della tragedia, e la sua riscrittura più recente che è il Doctor Faustus di Th. Mann. Adrian Leverkühn, il musicista faustiano nel romanzo di Mann, pone in crisi il concetto schilleriano di ingenuità: «Non vorrei parlare di scarsa ingenuità — dice, a proposito di Adrian, il suo amico biografo —, perché in fin dei conti l'ingenuità è alla base dell'essere stesso, di ogni essere, anche del più consapevole e complicato. Il conflitto quasi inconciliabile fra l'inibizione e lo slancio produttivo del genio innato, fra la castità e la passione, è precisamente l'ingenuità di cui vive questo genere d'artisti, il terreno per la crescita difficile e caratteristica delle opere e l'inevitabile sforzo di imprimere all'ingegno l'impulso produttore, la necessaria e sia pur minima preponderanza sugli ostacoli dell'ironia...».

L'amico biografo, Serenus Zeitblom, ha ancora nonostante tutto, speranza o animo che esige speranza e apre un minimo di breccia al miracolo: «Quando sorgerà dall'estrema disperazione, pari a un miracolo superiore a ogni fede, il nuovo crepuscolo di una speranza?». Dal Principio speranza di Bloch, alle Tesi di filosofia della storia di Benjamin, alle Considerazioni di un impolitico di Th. Mann, a La nascita della tragedia, si compone a ritroso nel cielo iniziatico del tempo storico una costellazione determinabile fra i due poli della «speranza» e della «breccia per il miracolo». Ma lungo l'itinerario di soggezione emendata subito dall'incisione di Dürer il cavaliere, la morte e il diavolo da Nietzsche, a E. Bertram, a Th. Mann, il procedere del «solitario consolato [...] imperurbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza» si lascia a destra e a sinistra sia la speranza sia la breccia al miracolo o addirittura la certezza dell'imminente miracolo, e indica la direzione iniziatica della guerra. E infatti «un cavaliere con l'armatura, dallo sguardo di bronzo, duro, che sa prendere il suo cammino terribile».

Qui guerra non è soltanto parola metaforica. L'allegoria, in quanto «versione interlineare del testo sacro» (W. Benjamin, Il compito del traduttore), diviene unica accezione legittima di storicità. La nascita della tragedia è un libro composto durante la guerra franco-prussiana del 1870-71; le Considerazioni di un impolitico durante la prima guerra mondiale; il Doctor Faustus durante gli ultimi anni della seconda e nell'immediato dopoguerra. Anche le Tesi di filosofia della storia furono scritte in tempo di guerra, 1939-40, e bisognerebbe essere sordi per non coglierne echi di guerra: «citazioni à l'ordre du jour... preda destinata al vincitore... ogni vittoria... nell'istante di un pericolo... i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono per terra... lo "stato di emergenza" in cui viviamo è la regola... Quando scese la sera del primo giorno di battaglia...» — e «... desistere i morti e ricomporre l'infanto». Già a proposito della «battaglia» (Kampf!) intorno alla Simbolica di Creuzer, Wilamowitz scrisse (nel Som-

¹ Cfr. La nascita della tragedia, p. 173.

mario di storia della filologia) che erano state decisive «le artiglierie pesanti» della filologia di Lohbeck.

Non è esotismo sottolineare questa metaforica bellica, e allacciare con apparente leggerezza la guerra incruenta della scienza del mito o della mitologia alla guerra vera e propria, hic et nunc. La nascita della tragedia è un libro iniziato precisamente perché chi accede al suo mondo visionario impara che la guerra hic et nunc è sempre cruenta — si svolge essa nel privato o nel pubblico, con le armi delle parole, delle emozioni, dei gesti quotidiani, della privazione e della solitudine, oppure con quelle preparate dalle fabbriche. Nella prospettiva non umanistica, non rinascimentale, ma «adionistica» e deflagrante, de La nascita della tragedia, la guerra hic et nunc è cosa assai concreta, in cui si misurano per destare i morti e ricomporre l'infanto, per tentare l'unico freddo di solitudine dei morti, coloro che operano su un terreno ove «speranza» e «certezza nel miracolo», troppo deboli devono essere decise, sia pure — nel caso del «solitario consolato» covile di Dürer («Non esiste il suo pari») — per abbandonare l'una e l'altra al lotto del proprio cammino.

Nel Doctor Faustus la contrapposizione-integrazione schilleriana tra poesia ingenua e poesia sentimentale si traduce, dinanzi allo stato di guerra hic et nunc, nella contrapposizione-integrazione fra la speranza di Serenus Zeitblom e il margine pericolosamente minimo dell'ingenuità di Adrian Leverkühn. Quest'ultima è l'esito estremo della poesia sentimentale, giunta a superare (e negare) se stessa per accesso: un gelo, un grido che accede alla primordialeità (Urschrei), tanto alto che le orecchie umane lo credono silenzioso e tuttavia ne soffrono, quasi per ultrasuoni che affliggono il tempo. Queste sono parole che rinviano all'espressionismo e al suo debito verso Nietzsche, a quanto dell'espressionismo passò da Bloch nel Dramma tedesco barocco di Benjamin, e però anche alla «secreta identità», che Mann dichiara esistere, di Serenus Zeitblom e di Adrian Leverkühn. Vi è un'ingenuità nella speranza, un'ingenuità nella certezza del miracolo, e un'ingenuità che esalta la sua pur minima preponderanza sugli ostacoli dell'ironia. E questa, l'ultima, l'ingenuità come stile estremo della poesia non ingenua. Ne La nascita della tragedia la violenza di Euripide sul mito: «Cosa vuoi, empio Euripide, quando cercasti di piegare ancora una volta al tuo servizio questo monumento? Morti fra le tue braccia violente; e subito sentisti il bisogno di un mito imitato, inalterato, che come la scimmia d'Ercule sa pesare soltanto addosso con l'antica ferita». E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica; per quanto tu saccheggiassi con audaci interventi tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo ad una musica imitata e «ascherata». E poiché abbandonasti Dioniso, anche Apollo abbandonò te».

Ma l'incitazione proposta da La nascita della tragedia non è forse iniziazione all'essere abbandonati dagli dei? E il sigillo dell'essere abbandonati dagli dei non è, nella notte della costanza tragica, il patto di Fausti? L'ingenuità che esercita la sua pur minima preponderanza sugli ostacoli dell'ironia è quella che rende specialmente inquietante la danza e il riso di Zarathustra, ma anche l'ingenuità assolutamente inattesa (perché in genere minimo di ingenuità) di Adrian Leverkühn, nella sua commistione di qualità infantile con l'estrema vecchiezza del compositore: ingenuità diversa, appunto, perché assolutamente inattesa e minima, da quella, vasta, sbarbata, da compromesso umanistico, del professore di bonae litterae che, vecchio e

² Cfr. La nascita della tragedia, p. 145.

soltanto vecchio da sempre, spiegò molte volte agli scolari del suo liceo ordinare, e vorrei dire, con intento propiziatorio, i mostri della notte nel culto dei dèi» (Th. Mann, Doctor Faustus).

La scissione tra professore di greco e musicista, che determina nel Doctor Faustus la presenza di due protagonisti, Sreanus e Adrian, è lo scacco dello spirito della narrazione all'interno del professore-musicista Friedrich Nietzsche. Nel romanzo di Th. Mann lo spirito della narrazione è costretto a dire «io» in identità filisteica (e la grandezza del romanzo di Mann sta nella trasgressione alla regola, sta pure in una voce-carriere, lo spirito della narrazione continua a narrare). Così il professor Zeitblom che durante la guerra, «il 27 maggio 1943 [...] a Priesing sull'Isar, nel suo vecchio studio» si accinge a scrivere la biografia del musicista faustiano, è un omologo tragico del professor Nietzsche che durante la guerra: «Mentre i tuoni della battaglia di Wörth attraversavano l'Europa...», «si trovava da qualche parte in un angolo delle Alpi, assorto in pensieri e rompicapi, perciò assai preoccupato e sereno nel medesimo tempo, e si teneva i suoi pensieri suoi Greci...». Nell'antropologia mitologica dell'uomo nocturnus elaborata dall'espressionismo — quella stessa che considera vera voce umana (dell'uomo nocturnus in una «verkürzte Nacht») il grido primordiale, tanto alto da accedere al silenzio —, il Doctor Faustus è riscrittura de La nascita della tragedia perché si configura innanzitutto come un romanzo padroistico circa l'«invenzione» del tedesco moderno nella tradizione della Bibbia eseguita da Lutero. Adrian Leverkühn ripercorre con sempre minore ingenuità (ma senza arrivare all'annichimento dell'«ingenuità») la vicenda della musica occidentale moderna, e finisce per ricollegarsi alle origini nel modo meno ingenuo possibile, dunque nell'unico modo ingenuo possibile: l'ultima, e però non dissolvibile scheggia di ingenuità, il cuore dell'«ingenuità assolutamente refrattario a ogni trattamento, la petta gnostica non solubile in alcun aceto, che garantisce quella «sia pur minima preponderanza sugli asiatici del trionfo». Per Th. Mann l'«ingenuità creatrice» è, oggi, recuperabile solo se sottoposta senza scrupoli a tutte le dissoluzioni possibili: qualcosa ne resta, non dissolto, e quel qualcosa è veramente il tutto delle volitive refrattarie a ogni solvente, rimaste incrostate sul fondo del recipiente, e sono nell'ambito dell'umano «la cosa in sé». La musica ha «un carattere e un'origine diversi rispetto a tutte le altre arti, poiché essa, non è, come quelle, immagine dell'apparenza, o meglio dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della stessa volontà, e dunque, rappresenta, rispetto ad ogni fisica del mondo, la metafisica, e rispetto ad ogni apparenza, la cosa in sé». Solo nello spiraglio minimo dell'«ingenuità di Adrian, della musica vecchissima e infantile di Adrian, può risuonare il «mistico grido di giubilo di Dioniso», all'echeggiare del quale «la catena dell'individuazione si spezza e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'intima essenza delle cose». Ma nel Doctor Faustus Th. Mann stesso ripercorre con sempre minore ingenuità, senza arrivare all'annichimento dell'«ingenuità», la vicenda della lingua tedesca «moderna», e finisce per collegarsi nel modo meno ingenuo possibile alle origini: alla traduzione della Bibbia eseguita da Lutero. («Ma i presupposti e l'origine del-

¹ Cfr. La nascita della tragedia, p. 111.

² Cfr. La nascita della tragedia, p. 160.

³ Cfr. La nascita della tragedia, p. 159.

la tragedia della sua vita, dello spettacolo immortale ed europeo offerto dal suo sforzo di auto-superamento, di purificazione e crocifissione di sé [...]. I dove si trovano mai se non nel protestantesimo di questo figlio di pastore nuovo? (ibidem, 20) (Th. Mann, Considerazioni di un impolitico.)

Così, il presupposto fondamentale letterario della traducibilità della Bibbia («la purificazione» del tedesco moderno) è la fede nell'«incarnazione» di Dio in un uomo: se Dio si incarna in un uomo, il logos, la parola di Dio può risuonare in ogni lingua umana e, risuonando in essa, la redime. Nello stesso tempo, tipo-carriere la via di questa incarnazione con un minimo soltanto di ingenuità (dunque con l'intera ingenuità dell'oggi), significa purificare, e non già Hölderlin prima di Nietzsche, la non conciliazione tra Dioniso e il Cristo, e in quella medesima lingua celebrare tale non conciliazione.

FURIO IESI

Tentativo di autocritica

1. Qualsiasi cosa possa essere stata alla base di questo problematico libro, dev'essere stata una questione di prim'ordine e di grande fascino e inoltre una questione profondamente personale. — testimone ne è il tempo in cui esso ebbe origine, *nonostante* il quale ebbe origine, l'eccitante tempo della guerra franco-tedesca del 1870-71. Mentre i tuoni della battaglia di Wörth attraversavano l'Europa, il rimuginatore e amante d'enigmi, cui toccò in sorte la paternità di questo libro, si trovava da qualche parte in un angolo delle Alpi, assorto in pensieri e rompicapi, perciò assai preoccupato e sereno, nel medesimo tempo, e stendeva i suoi pensieri sui *Greci*. — nocciole di quel libro stravagante e poco accessibile, cui è dedicata questa tardiva prefazione (o epilogo). Dopo alcune settimane anch'egli si trovò sotto le mura di Metz, senza essersi ancora liberato dai punti interrogativi che aveva apposti alla pretesa «serenità» dei Greci e dell'arte greca: finché finalmente, in quel mese di estrema tensione, quando a Versailles si trattava per la pace, ricquistò anch'egli la pace con se stesso e, guardando lentamente di una mattina 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? I Greci e l'opera d'arte del pessimismo? La specie di uomini finora più riuscita, più bella, più invidiata, più invogliante alla vita, i Greci — come? proprio essi hanno avuto *bisogno* della tragedia? Ancor più — dell'arte? Perché — un'arte greca?...
- Si indovina a qual punto era con ciò posto il grande interrogativo sul valore dell'esistenza. E il pessimismo *necessariamente* un segno di regresso, di decadenza, di fallimento, di istinti stanchi e infracchiti? — come lo fu per gli indiani, come lo è, secondo ogni apparenza, per noi, uomini «moderni» ed europei? C'è un pessimismo della *forza*? Una propensione intellettuale per il duro, l'orrendo, il malvagio, il problematico dell'esistenza, come conseguenza di un benessere, di una salute traboccante, di una *pienezza* dell'esistenza? C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza? Uno sperimentante coraggio dello sguardo più acuto, che *aneta* al terribile come al nemico, al degno nemico sul quale può provare la propria forza? dal quale vuol imparare cosa sia «la paura»? Cosa significa il mito *tragico* proprio presso i Greci dell'epoca migliore, più vigorosa, più valorosa? E l'enorme fenomeno del dionisiaco? Cosa significa la tragedia, nata da esso? — E d'altra parte: ciò di cui perì la tragedia, ossia il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo teoretico — ebbene, proprio questo socratismo non potrebbe essere un segno di regresso, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente? E la «serenità greca» della tarda greca non potrebbe essere solo un tramonto? La volontà epicurea *contro* il pessimismo, solo la precauzione di un sofferente? E la scienza stessa, la nostra scienza — sì, cosa significa

Two

1

Detto ancora una volta, oggi per me è un libro impossibile, cioè scritto male, pesante, tormentato, pieno d'immagini furiose e confuse, senza elementi, sdolcinato qua e là fino al faticoso, disuguale nel ritmo, senza alcuna volontà di pulizia logica, molto sicuro e quindi sollevato dal disimpegno, differente persino verso la stessa *convenienza* del dimostrare, come libro per iniziati, come «musica» per coloro che sono stati battezzati nella vita, e che, oggi, da principio a singolar esperienza aristitiche in una comunità, come segue il testo, non può essere che un libro di guerra, non sprezzante ed esaltato, che fin dall'inizio esclude il *proletarianum vulgus* («le persone colte» ancor più del «popolo», ma che, come i suoi effetti dimostrano) e dimostrano, deve intendersi abbastanza bene anche del

५

Certo, cos'è dionisiaco? In un quo libro c'è una risposta a ciò, — ne discorre qui uno «che sa», l'iniziatore e il discepolo del suo dito. Oggi farei patetici con più credenza e minore eloquio di una questione psicologica così compressa com'è quella dell'origine della tragedia presso i Greci. Un problema fondamentale è il rapporto del Greco con il dionisiaco, il suo grado di sensibilità, — rapporto che rimase uguale a se stesso? oppure si sven- sciò? — il problema, se effettivamente il suo *desiderio sempre più forte di bellezza*, di fante, di divertimenti, di nuovi culti non sia sorto dalla *malinconia*, dalla *riste*, dalla *malinconia* e dal dolore. Posto che proprio così fosse vero — e Pericle (o l'Ucidide) ce lo fa capire nel grande discorso funebre — da cosa deriverebbe allora il tragico opposto, che si manifestò in un tempo anteriore, il *desiderio del brutto*, la buia e austera volontà di pessimismo degli antichi Elleni, il tragico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo all'esistenza — da cosa deriverebbe allora la tragedia? Forse dal *pa-cere*, dalla forza, da una traboccante salute, da un'eccessiva pienezza? Ma che cosa significano ha, sotto l'aspetto fisiologico, quella follia da cui son- de si sa l'arte tragica che comincia, la follia dionisiaca? Come? Forse la follia non è necessariamente il sintomo della degenerazione, del tramonto, della «civiltà troppo tarda»? Ci sono forse — un problema per psichiatri — nevrosi e sì della tragedia? La giovinezza del popolo e del suo animo giovanile? Cosa mostra la sintesi di Dio e capro nel teatro? Per quale esperienza interiore, per quale impulso, il Greco dovette raffigurarsi come satiro l'esaltato uo- mo primordiale dionisiaco? E per quanto riguarda l'origine del loro tra- gico: ci furono forse nei secoli in cui il corpo greco sboccava e l'anima greca spunteggiava a vita, rapimenti endemici? Visioni e allucinazioni che si tra- smettevano a intere comunità, a intere adunanze culturali? E come? Se la Greco ebbe proprio nella ricchezza della loro gioventù la volontà del tra- gico e furono pessimisti; se fu proprio la follia, per servizi di un'espresso- ne di Platone, a portare sull'*Ellade dei maggiori* benedizioni; e se d'altra parte e al contrario, proprio ai tempi della loro dissoluzione e debolezza, —

Greci si fecero sempre più ottimisti, superficiali, istrionici, e anche sempre più smaniosi per la logica e la logicizzazione del mondo, cioè «più sereni» e «più scientifici» insieme, non potrebbe forse essere, nonostante tutte le «idee moderne» e tutti i pregiudizi del gusto democratico, la vittoria dell'*ottimismo*, il prevalere della *razionalità*, l'*utilitarismo* pratico e teorico, come la stessa democrazia, di cui è contemporaneo, — un sintomo di forza in declino, di vecchiaia che si avvicina, di indebolimento fisiologico? E per l'appunto *non* — il pessimismo? Fu Epicuro un ottimista — proprio come *sofferente*? — Si vede, è di un intero fascio di gravi problemi che questo libro si è caricato, — aggiungiamo ancora il suo problema più arduo! Cosa significa, nella prospettiva della *vita*, la morale?...

5.

Glieta nella prefazione a Richard Wagner l'arte — non la morale — viene presentata come la vera e propria attività *metafisica* dell'uomo: nel libro stesso ricorre spesso la frase allusiva che l'esistenza del mondo è *giustificata* unicamente come fenomeno estetico. Effettivamente l'intero libro riconosce dietro ad ogni accadere solo un senso e un senso recondito d'artista, — un «Dio», se si vuole, ma certo solo un Dio-artista totalmente incurante e immorale, che nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, vuole provare lo stesso piacere e dispiacere, e che, creando mondi, si libera dalla *pena* della pienezza e della *sovrabbondanza*, dalla *sofferenza* delle contrapposizioni che in lui sono comprese. Il mondo è in ogni istante la *raggiunta* liberazione di Dio, come la sempre cangiante, sempre nuova visione del più sofferente, del più contrastato, del più ricco di contraddizioni, che sa redimersi solo nella *apparenza*: tutta questa metafisica da artisti può essere definita arbitraria, oziosa, fantastica —, l'essenziale è però che essa già palesa uno spirito che un giorno, incurante di ogni pericolo, si porrà come un baluardo contro l'interpretazione e il significato *morale* dell'esistenza.

Qui si annunzia, forse per la prima volta, un pessimismo «al di là del bene e del male», qui trova espressione e formulazione quella «perversità del sentimento» contro la quale Schopenhauer non si è mai stancato di lancia-re in anticipo le sue più adrate maledizioni e folgori — una filosofia che osa collocare la morale stessa nel mondo dell'apparenza, e non solo tra le «apparenze» (nel senso del *terminus technicus* idealistico), bensì tra gli «inganni», come parvenza, illusione, errore, interpretazione, accomodamento, arte. Forse la profondità di questa inclinazione prudente e ostile con cui nell'intero libro viene trattato il cristianesimo — il cristianesimo come la più esagerata trasfigurazione del tema morale che all'umanità sia finora stato dato d'assorbire. In verità, nei confronti dell'interpretazione e della giustificazione del mondo puramente estetiche, quali sono professate in questo libro, non c'è un'opposizione più decisa della dottrina cristiana, che è e vuol essere *unicamente* morale, e con le sue misure assolute, per esempio già con la sua veridicità di Dio, rigetta l'arte, *ogni* arte, nel regno della menzogna — cioè la nega, la maledice, la condanna. Dietro un tale modo di pensare e valutare, che deve essere ostile all'arte, finché questa in qualche modo resta schietta, io avverto sempre anche l'*ostilità alla vita*, la rabbiosa e vendicativa avversione alla vita stessa: poiché ogni vita si basa sull'apparenza, sull'arte, sull'inganno, sull'ottica, sulla necessità della prospettiva e dell'errore. Fin dal principio il cristianesimo fu, essenzialmente e fondamentalmente,

te, nausea e disgusto della vita per la vita, disgusto soltanto mascherato, soltanto esatto, soltanto travestito con la fede in un'«altra» o «migliore» vita. L'odio per il mondo, la maledizione delle passioni, il timore davanti alla bellezza, un'al di là inventata per meglio diffamare l'al di qua, in fondo un aspirare al nulla, alla fine, al riposo, fino al «sabato dei sabati» — tutto ciò, insieme all'incondizionata volontà del cristianesimo di far valere solo valori morali, mi sembrò sempre la forma più pericolosa e perturbante di tutte le forme possibili di una «volontà di fine», o perlomeno un segno di profondissima malattia, di stanchezza, scoraggiamento, di crisi, di insuccesso di vita, poiché a fronte della morale (specialmente cristiana, cioè la morale assoluta) la vita *dove* costantemente e inevitabilmente avere torto, in quanto la vita è essenzialmente qualcosa di immorale — la vita *dove* infine, soffocata dal peso del disprezzo e dell'eterno «no», essere sentita come indegna di brama, come disvalore in sé. La stessa morale, sì, la morale non sarebbe dunque una «volontà di negazione della vita», un segreto istinto di distruzione, un principio di decadenza, di denigrazione, di rinneamento, un inizio della fine? E di conseguenza, il pericolo dei pericoli? Contro la morale si volse allora il mio istinto, con questo problematico libro, come un istinto asseritore della vita, e si inventò una sistematica contraddittoria e controvalutazione della vita, pienamente artistica e *antidioniana*.

Come chiamarla? Da filologo è uomo di parole la battezzai, non senza un qualche libertà — poiché chi conoscerebbe il vero nome dell'Anticristo? — con il nome di un dio greco: la chiamai *dionisiaca*.

6.

Si capisce che compio osai toccare già con questo libro? ... Quanto mi rincorre oggi di non aver avuto allora ancora il coraggio (o l'indesia?) di permettermi in ogni riguardo, per intuizioni e sentimenti così personali, anche un *proprio linguaggio*, — di aver cercato faticosamente di esprimere con formule schopenhaueriane e kantiane validità di valore ed essenze, che contrastavano pur nondimeno con lo spirito di Kant e di Schopenhauer, così come con il loro gusto. Cosa pensava Schopenhauer della nega? «Cio che dà al tragico il peculiare slancio alla elevazione» — egli dice, *Mondo come volontà e rappresentazione*, II, p. 495 — «e lo schiuderei della conoscenza che il mondo e la vita non possono dare nessuna vera soddisfazione, e che quindi *non meritano* il nostro attaccamento: in ciò consiste lo spirito tragico — esso conduce dunque alla rassegnazione». Oh, come diversamente mi parlò Dioniso! Oh, come mi era lontano allora proprio tutto questo rassegnazionismo! — Ma in questo libro c'è qualcosa di molto peggio, di cui oggi mi dolgo ancor più che dell'aver offuscato e guastato intuizioni dionisiache con formule schopenhaueriane: cioè il fatto di aver *guastato* in genere, con l'imescolarvi le cose più moderne, il grandioso *problema greco* che mi si era chiuso! Di aver ammorbidito speranze là dove non c'era niente da sperare, dove tutto troppo chiaramente indicava una fine! Di aver iniziato, sulla base dell'ultima musica tedesca, a favoleggiare della «natura tedesca», come se essa fosse effettivamente in procinto di scoprirsi e ritrovarsi — e questo in un tempo in cui lo spirito tedesco, che fino a poco tempo prima aveva avuto ancora la volontà di dominare l'Europa, la forza di guidarla, proprio per ultima volontà e definitivamente *abdicava* e, sotto il pomposo pretesto della fondazione dei Ketch, si volgeva alla mediocrità, alla democrazia e alle «idee moderne». In effetti nel frat-

tempo imparai a pensare senza speranze e senza riguardi di questa «natura tedesca», e ugualmente della attuale *musica tedesca*, che è in tutto e per tutto romantica e la meno greca di tutte le possibili forme d'arte: e per giunta è una guaritrice di nervi di prim'ordine, doppiamente pericolosa per un popolo che ama il bere e onora l'oscurità come virtù, ossia nella sua duplice qualità di narcotico inebriante e insieme *offuscante*. — Lasciando comunque da parte tutte le speranze affrettate e le applicazioni erronee a ciò che più è attuale, con cui allora guastai il mio primo libro, il grande interrogativo dionisiaco, come in esso è posto, continua a sussistere anche riguardo alla musica: come dovrebbe essere composta una musica che non fosse più d'origine romantica, come la tedesca. — bensì *dionisiaca*?...

7.

— Ma, caro signore, cos'è romantico a questo mondo, se non lo è il *Suo* libro? Si spinge forse l'odio profondo contro il «presente», la «realtà» e le «idee moderne» oltre ciò che è accaduto nella Sua metafisica d'artista? — Crede più volentieri al nulla, al diavolo, che all'«oggi»? Non brontola un basso fondamentale d'ira e di piacere d'annientamento sotto tutta la sua contrappuntistica arte delle voci e seduzione delle orecchie, una furente risoluzione contro tutto ciò che è «oggi», una volontà non troppo distante dal nichilismo pratico e che pare dire «preferisco che nulla sia vero, piuttosto che voi abbiate ragione, che la vostra verità abbia ragione!»? Tenda le orecchie, caro signor pessimista e divinizzatore dell'arte, ad un solo passo scelto dal Suo libro, quello abbastanza eloquente sugli uccisori di draghi, che alle orecchie? Non è questa la vera e propria professione di fede ro-mantica come? Non è questa la vera e propria professione di fede romantica del 1830 mascherata dal pessimismo del 1850? Questa che inoltre già prelude al consueto finale romantico, crisi, crollo, ritorno e presenza-zione di fronte ad un'antica fede, all'antico Dio... Come? Non è il Suo stesso libro per pessimisti un esempio di antigravità e di romanticismo, addirittura qualcosa di «altrettanto inebriante che offuscante», in ogni modo un narcotico, un brano di musica perfino, di musica *tedesca*? Ma si ascolti:

Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza dello sguardo, con questo eroico impeto verso l'immenso, immaginiamo il passo ardito di questi uccisori di draghi, la superba audacia con cui volgono le spalle a tutte le dottrine di debolezza di quell'ottimismo, per «vivere ridiamente» in tutto e per tutto: *anche per questo* il loro libro non è di «consolazione» in tutto e per tutto, ma di «coraggio» e alla *serietà*, un'arte nuova, *l'arte della consolazione metafisica*, la tragedia, come l'Elena a lui dovuta? Ed esclamas-se con Faust:

E non dovrei, con la più smantosa violenza,
Trarre in via l'unica tra le forme?

«Non sarebbe forse *necessario*?»... No, tre volte no! O giovani romantici: *non* sarebbe necessario! Ma è molto probabile che *finisca* così, che voi finiate così, cioè «consolati», come è scritto, nonostante ogni educazione al coraggio e alla serietà, «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, se comunque volete rimanere del tutto pessimisti; forse allora, come ridenti, un giorno manderete finalmente al diavolo ogni consolazione metafisica — con la metafisica avanti! O, per dirla nel linguaggio di quel demonio dionisiaco che si chiama *Zarathustra*:

«Levate i vostri cuori, fratelli, in alto! Più in alto! E non dimenticate le vostre gambe, bravi danzatori, o meglio ancora: mettetevi a capo all'ingù. Questa corona del ridente, questa corona tutta di rose: io mi posi sul capo questa corona, io santificai la mia risata. Nessun altro trovai oggi abbastanza forte per questo.

Zarathustra il danzatore, Zarathustra il leggero, che fa cenni con le ali, pronto al volo, uno che fa cenni a tutti gli uccelli, disposto e pronto, beato di essere così leggero: —

Zarathustra che predice il vero, Zarathustra che ride il vero, non un im-paziente, non un incondizionato, ma uno che ama salti e scarti; io mi posi sul capo questa corona.

Questa corona del ridente, questa corona tutta di rose: a voi, fratelli miei, getto questa corona! Ho santificato il riso; voi uomini superiori, *imparate — a ridere*».

Così parlò Zarathustra, Parte quarta, p. 87¹.

¹ L'indicazione della pagina, qui è in seguito, è riferita alla prima edizione dell'opera di Nietzsche. Nella traduzione italiana, in F. W. Nietzsche, *Opere* (1882/1895), Newton Compton Roma, 1993, si veda pp. 396-7 (V.d. 1.).

Per tener lontano da me tutte le possibili perplessità, irritazioni e incomprensioni, qui i pensieri riuniti in questo scritto daranno addito a causa del peculiare carattere del nostro pubblico estetico, e anche per poter scrivere le parole irriducibili ad esso con la medesima estasi contemplativa che impadroniva ogni pagina di questo scritto, quasi fosse la pietrificazione di un'immagine, l'immagine di un'immagine, l'immagine l'ispirante in cui Ella, veneratissimo amico, troverà questo scritto: come Ella, forse dopo una passeggiata serale sulla neve invernale, considererà il Prometeo liberato sul fontiztoppe, l'epitaffio il mio nome e subito sarà convinto che l'autore, qualunque sia il contenuto dello scritto, ha qualcosa di serio e penetrante con Lei, e che in ogni caso egli, in tutto ciò che ha ideato, ha comunicato con Lei, come con una persona presente e non ha potuto scrivere niente che non rispondesse a tale esigenza. Ella si ricorderà che mi concentravi in questi pensieri contemporaneamente al nascer del suo magnifico scritto in memoria di Beethoven, e che, per gli orrori e le grandezze della guerra appena scoppiata. Però cadrebbero in esaltazione paranoica e dissoluetta estetica, tra valerosa serietà e serenità del gioco: piuttosto una effettiva tutela di questo scritto renderebbe chiaro a costoro, con loro sorpresa, quale grave problema avessimo abbiamo a fare, problema che viene da noi portato, come forse vedessimo subito a volta, proprio in mezzo alle speranze tedesche. Forse non saranno proprio costoro a scandalizzarsi nel vedere però così seriamente un problema estetico, nel caso cioè essi non vedano essi seriamente l'altro che un piacevole accessorio, un anche troppo futile tintinnio di conanigoni di fronte alla «serietà dell'esistenza»: come se nessuno sapesse che cosa significhi questa contrapposizione ad una simile «serietà della esistenza». A questi seri uomini valga d'annasstramento considerare che la loro convinzione dell'arte come del più alto compito e della vera e propria attività metallica di questa vita, nel senso dell'uomo a cui, come al sublime combattente che mi precede su questa strada, voglio sia dedicato questo scritto.

La bella parvenza dei mondi di sono, nella cui produzione ogni uomo è un perfetto artista, è il presupposto di tutta l'arte figurativa, e anzi, come vedremo, di una essenziale metà della poesia. Noi godiamo dell'immediata comprensione della figura, tutte le forme ci parlano, non c'è niente d'inferente e di superfluo. Tuttavia, pur nella vita suprema di questa realtà di sogno, abbiamo ancora la trasparente percezione del suo carattere di apparenza: questo almeno è la mia esperienza, sulla cui frequenza, anzi non

Avremo ottenuto molto per la scienza estetica quando saremo giunti non solo alla comprensione logica, ma anche all'immediata sicurezza dell'intuizione del fatto che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*: in modo simile a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che si manifestano solo periodicamente. Questi nomi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi è avvenuto le profonde e oscure dottrine della loro visione dell'arte non mediante concetti, bensì nelle forme incisive, sempre limpide del loro mondo di dei. Ad entrambi le divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si collega la nostra conoscenza che nel mondo greco esisteva un enorme contrasto, per origine e per fini, tra l'arte plastica, l'*apollineo*, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: questi impulsi così diversi generavano l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissenso, l'arte tra loro del eclissandosi reciprocamente a sempre nuove e potenti creazioni per perpetuare in queste quell'antagonismo che il comune termine «arte» supera solo apparentemente, sinché infine, per un miracolo solo «arte metafisica» della «volontà» ellenica, appaiono accoppiati l'uno con l'altro, e in questo accoppiamento generano finalmente l'opera d'arte altrettanto dialettica che apollinea della tragedia antica.

Per avvicinarsi ulteriormente a quei due impulsi, pensiamoli innanzitutto come i separati mondi artistici del *sogno* e dell'*ebbrezza*: fra questi fenomeni fisiologici è possibile notare un contrasto corrispondente a quello tra l'*apollinico* e il *dionisiaco*. Nel sogno apparvero per la prima volta alle anime degli uomini, secondo la rappresentazione di Lucrezio, le splendide immagini degli dei; nel sogno l'grande sculture vide le forme affascinanti di esagerate figure sovrumani; e il poeta elenico, interrogato sui segreti della creazione poetica, avrebbe parlato di *Maestri cantori*. Maestri cantori? *Maestri cantori* sono a quello di Hans Sachs nei *Meisterlieder*.

Amico mio, proprio questa è l'opera del poeta, che egli interpreti e fissi il suo sognare. Credetemi, la più vera illusione dell'uomo nel sogno gli viene dischiusa:

...l'altro è che interpretazione del vero sogno.

maltà, avrei da addurre più d'una testimonianza e i detti dei poeti. L'uomo filosofico ha persino il presentimento che anche dietro a questa realtà in cui viviamo e siamo ce ne sia una seconda del tutto diversa, che cioè anch'essa sia un'apparenza; e Schopenhauer indica addirittura come contrassegno dell'attitudine filosofica il dono naturale per cui a qualcuno gli uomini e tutte le cose talvolta appaiono come puri fantasmi o immagini di sogno. Ora, come il filosofo sta in rapporto con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente eccitabile con quella del sogno; egli sta a guardare attentamente e volentieri: poiché da queste immagini egli si spiega la vita e con questi eventi si esercita per la vita. E non sono solo le immagini piacevoli e anche quelle che egli sperimenta in sé con onnicomprensiva intelligenza: davanti a lui passa anche ciò che è serio, cupo, triste, tetto, gli ostacoli improvvisi, gli scherzi del caso, le arti secolari, in breve tutta la «Divina Commedia» della vita, con l'*inferno*, e non solo come un gioco d'ombre — poiché egli vive e soffre in queste scene — e non senza anche quella fugace percezione dell'apparenza; forse taluni si ricordano, come me, di aver gridato nei pericoli e negli spaventi del sogno, per incoraggiarsi e con successo: «E un sogno! Voglio di nuovo sognarlo!». Mi è stato pure raccontato di persone che potevano proseguire per tre e più notti successive la concatenazione di uno stesso sogno: fatti che testimoniano chiaramente come il nostro intimo essere, il sostrato comune a tutti noi, sperimenti in sé il sogno con profondo piacere e gioiosa necessità.

Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata parimenti espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le energie plastiche, è insieme il dio divinate. Egli, che secondo la sua radice è lo «splendente», la divinità della luce, governa anche la bella parvenza del mondo interiore della fantasia. La superiore verità, la compiutezza di questi stati opposta ad una realtà quotidiana solo parzialmente afferrabile, e quindi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno aiuta e guarisce, sono unitamente l'*analogon* simbolico della facoltà divinatoria e delle arti in generale, 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 goffa realtà, — non può mancare nella figura di Apollo: quella limitazione piena di misura, quella libertà dalle più selvagge emozioni, quella quiete piena di saggezza del dio plastico. Il suo occhio deve essere «solare», conforme alla sua origine; anche quando si adira e potrebbe valere per Apollo, in un senso eccentrico, ciò che Schopenhauer dice dell'uomo impigliato nel velo di Maia (*Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 416): «Come sul mare infuriato che, illimitato da ogni parte, ubliando solleva e precipita montagne d'onde, siede in una barca il navigante, confidando nella debole imbarcazione; così l'uomo isolato sta tranquillamente in mezzo a un mondo pieno di tormenti, appoggiandosi fiducioso al *principium individuationis*. Anzi si dovrebbe dire di Apollo, che l'imperturbabile fiducia in quel *principium* e il tranquillo fondarsi in esso di colui che ne è dominato hanno trovato in lui l'espressione più elevata, tanto che si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutto il piacere e la saggezza della «parvenza», insieme alla sua bellezza.

Nello stesso luogo Schopenhauer ci ha descritto l'incontenibile errore che afferra l'uomo quando improvvisamente perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza, poiché il principio di ragione sembra patire

un'eccezione in qualcosa delle sue configurazioni. Se a questo orrore aggiungiamo il rapimento esatico che per lo stesso infrangersi del *principium individuationis* sale dall'intimo dell'uomo, anzi della natura, allora gettiamo uno sguardo sull'essenza del *dionisiaco*, resaci ancor più vicina dall'analogia con l'*ebbrezza*. O per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e da tutti i popoli primitivi, o per il portentoso avvicinarsi della primavera, che gioiosamente pervade l'intera natura, si risvegliano quegli impulsi dionisiaci nella cui accentuazione svanisce la soggettività, in un totale oblio di sé. Anche nel medioevo tedesco schiere sempre più vaste si agitavano e si muovevano, cantando e danzando, da un posto all'altro sotto lo stesso potere dionisiaco: nei danzatori di S. Giovanni e di S. Vito riconosciamo i corti bacchici dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, fino a Babilonia e alle Sacee orgiastiche. Ci sono uomini che per mancanza d'esperienza o per stupidità distolgono lo sguardo da tali fenomeni come da «malattie popolari», beffeggiandoli o compiangendoli nella coscienza della propria sanità: questi pover'uomini neppure sospettano l'aspetto cadaverico e spettrale che assumerebbe questa loro «sanità» quando passasse impetuosa accanto a loro la vita ardente degli esaltati da Dioniso.

Con l'incanto del dionisiaco non solo si rinsalda il legame fra uomo e uomo: anche la natura estraniata, nemica o soggiogata, celebra nuovamente la sua festa di conciliazione con il proprio figlio perduto, l'uomo. Liberamente offre la terra i suoi doni e pacificamente si avvicinano i feroci animali delle roccie e dei deserti. Con fiori e ghirlande è coperto il carro di Dioniso: sotto il suo giogo avanzano la pantera e la tigre. Si trasformi l'immagine quando a milioni si prosterneranno rabbrivendo nella polvere: così ci si potrà avvicinare al dionisiaco. Ora lo schiavo è libero, ora si infrangono tutte le rigide, maligne delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la «moda sfacciatata» hanno posto fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'universale armonia, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso con il suo prossimo, ma una sola cosa con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e soltanto brandelli sventolassero ancora di fronte alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si mostra come membro di una superiore comunità: ha disimparato il camminare e il parlare ed è sulla via di volare in cielo danzando. Nei suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano e la terra dà latte e miele, così anche in lui risuona qualcosa di soprannaturale: egli si sente come dio e comincia non è più un artista, è divenuto opera d'arte: la potenza artistica dell'intera natura, con il massimo appagamento esatico dell'unità originaria, si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza. Qui s'impasta e si leviga l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo, e ai colpi di scalpello del cosmico artista dionisiaco risuona la voce dei misteri eleusini: «Vi prosternate, milioni! Sentì il creatore, mondo?».

2.

Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo opposto, il dionisiaco, come forze artistiche che erompono dalla stessa natura, senza mediazione dell'artista umano, e in cui gli impulsi artistici della natura trovano inizialmente e direttamente soddisfazione: da una parte come mondo d'immagini del sogno, la cui perfezione è senz'alcun rapporto con l'altezza intellettuale

o la cultura artistica del singolo; dall'altra parte come realtà piena d'ebbrezza, che di nuovo non tiene conto del singolo, anzi tenta persino d'annientare l'individuo e di redimerlo attraverso un mistico sentimento di unità. Nei confronti di questi immediati stati artistici 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 — artista contemporaneamente del sogno e dell'ebbrezza: in quanto tale noi possiamo forse raffigurarlo come colui che nell'ebbrezza dionisiaca e nell'alienazione mistica solitario e appartato dai cori deliranti viene meno, e al quale poi, attraverso l'effetto apollineo del sogno, il suo stato, cioè la sua unità con l'essenza intima del mondo si rivela in una *allegorica immagine di sogno*.

Dopo queste premesse e contrapposizioni generali ci avviciniamo ora ai Greci, per sapere in quale grado e fino a quale altezza siano stati sviluppati in loro quegli *impulsi artistici della natura*: con ciò saremo in grado di comprendere e apprezzare più profondamente il rapporto dell'artista greco con i suoi archetipi, o, secondo l'espressione aristotelica, «l'imitazione della natura». Dei sogni dei Greci è possibile parlare, nonostante tutta la loro letteratura e i numerosi aneddoti sul sogno, soltanto per congetture, pur tuttavia con una certa sicurezza: data l'incredibilmente precisa e sicura virtù plastica del loro occhio, insieme al loro chiaro e sincero piacere del colore, non ci si potrà trattenere dal presupporre anche per i loro sogni, con un'imitazione di tutti quelli venuti dopo, una causalità logica di linee e contorni, di colori e gruppi, una sequela di scene simili alle loro migliori sculture in rilievo, la cui perfezione certo ci autorizzerebbe, se un tale paragone fosse possibile, a designare i Greci sognanti come Omero e Omero come un Greco sognante: ciò in un senso più profondo che se l'uomo moderno osasse, per quanto riguarda il suo sogno, paragonarsi a Shakespeare.

Quando si deve scoprire l'immenso abisso che separa i *Greci dionisiaci* dai barbari dionisiaci non abbiamo bisogno invece di parlare solo per congetture. Da tutte le estremità del mondo antico — per lasciare qui da parte il moderno —, da Roma a Babilonia, possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache, il cui tipo nel migliore dei casi si rapporta a quello greco come il satiro barbutto, a cui il capro prestò nome e attributi, allo stesso Dioniso. Quasi dappertutto il nucleo di queste feste consisteva in una esuberante indisciplinatezza sessuale, le cui onde travolgevano ogni senso della famiglia e dei suoi venerandi statuti; qui venivano scatenate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'atroce miscela di voluttà e crudeltà che mi è sempre apparso come il vero «filtro delle streghe». Contro le febbrili eccitazioni di quelle feste, che i Greci arrivavano a conoscere per tutte le vie di terra e di mare, essi per un certo tempo furono, pare, pienamente difesi e protetti dalla figura di Apollo, argentei ora in tutta la sua fierezza, la quale non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna forza più pericolosa di questa dionisiaca, grottescamente informe. E nell'arte dorica che si è eternato quell'atteggiamento apollineo di maestoso rifiuto. Più problematica e persino impossibile divenne questa resistenza, quando dalla radice più profonda della greccità infine irruppe istintivamente all'azione del dio delfico si limitò, mediante una riconciliazione conclusa al tempo giusto, a togliere dalla mano del potente avversario le armi antientartici. Questa riconciliazione è il momento più importante nella storia del culto greco: ovunque si guardi, sono visibili gli sconvolgimenti originati da questo evento. Fu la riconciliazione di due avversari, con la netta delimitazione delle linee di confine da rispettare d'ora in avanti e con l'invio perio-

dio di doni onorifici; in fondo l'abisso non fu superato. Se però consideriamo il manifestarsi della potenza dionisiaca sotto l'influsso di quel trattamento di Iteet, allora riconosciamo nelle orgie dionisiache dei Greci, confrontate alle Sacce Babiloniche 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 esse la natura raggiunge il suo artistico giubilo, solo in esse la faccrazione del *principium mundationis* diventa un fenomeno artistico. Quello spaventoso filtro di streghe composto di voluttà e crudeltà qui fu impotente: solo la meravigliosa mescolanza e duplicità negli affetti degli esaltati dionisiaci lo ricorda — come i famici ricordano i veleni mortali —, quel fenomeno in cui i colori producono piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci strazianti. Dalla gioia suprema risuona il grido dell'orrore o lo struggerne lamento per una perdita irreparabile. In quelle feste greche prorompe per così dire un tratto sentimentale della natura, quasi che essa debba sospirare per il suo fantumarsi in individui. Il canto e la mimica di tali esaltati dai duplici sentimenti furono per il mondo omerico dei Greci qualcosa di nuovo e di inaudito: in particolare la *musica dionisiaca* destò in esso spavento e raccapriccio. Se a quanto pare la musica era già conosciuta come un arte apollinea, lo era solo, detto rigorosamente, come il colpo d'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 sono propri della cetra. Cautamente è tenuto lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca e della musica in generale: la sconvolgente violenza del suono, il flusso unitario della melodia e il mondo affatto incomparabile dell'armonia. Nel dionismo dionisiaco l'uomo viene stimolato al più alto potenziamento di tutte le sue capacità simboliche; qualcosa di mai sentito preme per esprimersi: l'annientamento del velo di Maia, l'essere una sola cosa come genio della specie, anzi della natura. Ora l'essenza della natura si deve esprimere simbolicamente; un nuovo mondo di simboli è necessario, e in primo luogo l'intero simbolismo del corpo, non solo il simbolismo della bocca, del viso, della parola, ma anche la piena mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. Successivamente crescono, improvvisamente e impetuosamente, le altre forze simboliche, quelle della musica, in ritmica, dinamica e armonia. Per afferrare questo scatenamento totale di tutte le forze simboliche, l'uomo deve essere già giunto al culmine dell'alienazione di sé che in quelle forze vuole esprimersi simbolicamente: il dionismo servitore di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili! Con quale stupore dove guardare a lui il Greco apollineo! Con uno stupore che era tanto più grande, quanto più si mescolava ad esso l'orrore del fatto che tutto ciò non gli era poi così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli celava questo mondo dionisiaco soltanto come un velo.

3.

Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire smantellare pietra per pietra l'edificio costruito con arte della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta sulle quali si basa. In primo luogo troviamo qui le splendide figure degli *olimpici*, che stanno sul fronte di questo edificio, e le cui gesta, rappresentate in luminosi e ampi bassorilievi, ornano i suoi fregi. Anche se Apollo sta fra loro come una singola divinità accanto alle altre e senza la pretesa di una prima posizione, non dobbiamo però lasciarci trar-

re in inganno. Lo stesso impulso che si rese sensibile in Apollo generò altresì tutto quel mondo olimpico, e in questo senso Apollo può essere considerato il padre di quello stesso mondo. Quale fu l'immenso bisogno dal quale scaturì una così splendente società di esseri olimpici?

Chi, con un'altra religione nel cuore, si avvicina a questi olimpici e cerca in loro altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporata, misericordiosi sguardi d'amore, dovrà presto volger loro le spalle scontento e deluso. Niente qui ricorda ascesi, spiritualità e dovere: qui ci parla soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, nella quale tutto l'esistente è reso divino, non importa se sia buono o cattivo. E così l'osservatore può rimanere profondamente colpito di fronte a questa fanfascia esuberanza della vita, per chiedersi con quale filtro magico in corpo questi uomini spavaldi potessero aver goduto la vita al punto che, ovunque guardassero, sorrideva verso di loro Elena, l'immagine ideale della loro esistenza, «fluttuante in dolce sensualità». Ma a questo osservatore, già volto all'indietro, dobbiamo gridare: «Non andar via, ma ascolta prima ciò che dice la saggezza popolare greca di questa stessa vita che davanti a te si estende con così inespugnabile serenità. L'antica leggenda narra che il re Mida per molto tempo inseguì nella foresta il saggio *Sieno*, il compagno di Dioniso, senza prenderlo. Quando questo infine gli cadde nelle mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile tace il demone, finché, costretto dal re, uscì finalmente fra risa sibilanti in queste parole: «Stirpe misera ed effimera, figlia del caso e della fatica, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non udire? La cosa migliore è per te totalmente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere *niente*. Ma la seconda cosa migliore per te è — morire presto»».

Come si rapporta a questa saggezza popolare il mondo degli dei olimpici? Come la visione estatica del marire torturato ai suoi tormenti.

Ora si apre a noi in certo qual modo la montagna incantata dell'Olimpo e ci mostra le sue radici. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: soprattutto per poter vivere, egli dovette anteponere a queste la splendida nascita onirica degli dei olimpici. Quell'enorme diffidenza verso le forze titaniche della natura, quella Moira spietatamente troneggiante su tutte le conoscenze, quell'avvoltoio del grande amico degli uomini Prometeo, quel destino tremendo del saggio Edipo, quella maledizione della stirpe degli Atridi, che induce Oreste al matricidio, insomma tutta quella filosofia del dio silvestre con i suoi esempi mitici, per cui perirono i melanconici Eiruschi — fu dai Greci continuamente superata, o in ogni caso nascosta e sottratta allo sguardo, attraverso quel *mondo artistico intermedio* degli dei olimpici. Per poter vivere, i Greci dovettero, per la più profonda necessità, creare questi dei: il loro avvenimento dobbiamo senz'altro rappresentarlo così, che dall'originario titanico ordinamento divino del terrore attraverso quell'impulso apollineo alla bellezza si sviluppò, in lenti passaggi, l'olimpico ordinamento divino della gioia, nello stesso modo in cui le rose sbocciano da uno spineto. Come altrimenti avrebbe potuto sopportare l'esistenza quel popolo con una sensibilità così eccitabile, con desideri tanto impetuosi, unico nella capacità di *soffrire*, se questa stessa non gli fosse stata mostrata nei suoi dei, come circondata da una gloria superiore? Lo stesso impulso che chiama l'arte alla vita, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, diede anche origine al mondo olimpico nel quale la «volontà» elenica si mise dinanzi uno specchio trasfigurante. Così gli dei giustificano la vita umana vivendola essi stessi — la sola teodicea soddisfacente! L'esistenza sotto il chiaro baglio-

re solare di tali dei viene sentita come ciò che è in sé desiderabile, e il vero dolore degli uomini onirici si riferisce al congedo da essa, soprattutto al congedo prematuro: così si potrebbe dire di loro, invertendo la saggezza elenica che «per essi la cosa peggiore di tutte è morire presto, la seconda cosa la peggiore è comunque, dover una volta morire». Così, quando risuona il peggior fiuto avverso per Achille dalla breve vita, per il mutare e l'avvicinarsi della stirpe umana simile a quello delle foglie, per il tramonto dell'età degli eroi. Non è indegno del più grande eroe il desiderio di continuare a vivere, sia pure come lavoratore a giornata. La «volontà» desiderante, nello stato apollineo, così impetuosamente quest'esistenza, l'uomo onirico si sente a tal punto una sola cosa con essa, che lo stesso lamento diviene il suo inno di lode.

Qui si deve ora pur dire che questa armonia contemplata così nostalgicamente dagli uomini moderni, anzi quest'unità dell'uomo con la natura, per cui Schiller ha fatto valere il termine «*ingenuo*», non è in nessuna maniera uno stato così semplice da risultare in sé evidente, per così dire inevitabile, e in cui noi *debberemo* per forza imbatteci sulla soglia di ogni civiltà, come in un paradiso dell'Emilio di Rousseau anche come artista, e si illude di cercar di figurarsi l'Emilio di Rousseau educato nel cuore della natura, aver trovato in Omero un tale Emilio artista, educato nel cuore della natura più elevato della cultura apollinea; quest'ultima avrà innanzitutto dovuto abbattere un regno di Titani e uccidere mostri e, mediante potenti raffigurazioni chimeriche e ardenti illusioni, esser riuscita vittoriosa su una tremenda prototitania della considerazione del mondo e una eccitabilissima capacità di dolore. Ma quella razza viene raggiunta l'ingenuità, quel completo scomparire nella bellezza della apparenza! Come inespugnabilmente sublimi è perciò Omero, che, in quanto individuo, si rapporta a quella cultura apollinea come il singolo artista sognante si rapporta al talento per il sogno del popolo e della natura in generale. L'«*ingenuità*» onirica è da comprendere solo come la completa vittoria dell'illusione apollinea, è questa un'illusione come quella che la natura frequentemente adopera per raggiungere i suoi fini. Il vero scopo è coperto da un'immagine illusoria: noi tendiamo le mani verso questa, e la natura raggiunge quel che attraverso il nostro inganno. Nei Greci la «volontà» volle contemplare se stessa nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte; per gloriificarsi le sue creature dovettero sentirsi come degni di glorificazione, dovettero rividersi in una sfera più alta, senza che questo mondo perfetto dell'illusione agisse come inparabile e come inapprovato. Questa è la sfera della bellezza in cui essi videro gli dei olimpici come le loro immagini riflesse in uno specchio. Con questo rispecchiamento della bellezza la «volontà» elenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, per il dolore e per la saggezza del dolore: e come monumento della sua vittoria si erge davanti a noi Omero, l'artista ingenuo.

4.

Intorno a questo artista ingenuo qualche informazione ci è data dall'analogia del sogno. Se ci raffiguriamo colui che sogna come chi, in mezzo all'illusione del mondo onirico e senza turbata, dice a sé: «È un sogno, voglio continuare a sognarlo», se dobbiamo quindi dedurre un profondo, intimo piacere nella visione del sogno, se d'altra parte, per poter comunque sognare con questo intimo piacere della visione, dobbiamo avere completa-

Questo divinizzare l'individuazione, quando viene pensato come generalmente imperativo e prescrittivo, conosce solo una legge, l'individuo che osserva nella sua misura, la *misura* nel senso ellenico. Apollo, come testimone dell'individualità estetica, esige dai suoi la misura e, per poterla osservare, la conoscenza di sé. E così accanto alla necessità estetica della bellezza si pone l'esigenza di un'armonia tra il soggetto e l'oggetto («non troppo», mentre la presunzione e l'eccesso furono considerati i veri demoni ostili della sfera non apollinea e del mondo dionisiaco).

Fino a questo punto è stato svolto ciò che notavo all'inizio di questa introduzione: come cioè il dionisiaco e l'apollineo, in sempre nuove e successive trasmutazioni, rafforzandosi a vicenda, hanno dominato la natura ellenica: come dall'età del bronzo — con le sue titanomachie e la sua aspra filosofia — come dall'età del ferro — con il dominio dell'apollineo impulsivo alla bellezza, al mondo omerico; come questa «ingenua» magnificenza venne nuovamente inghiottita dal fiume irrompente del dionisiaco, e come di fronte a questa nuova potenza dell'apollineo si levò alla inflessibile maestà dell'arte dorica e alla visiva durezza del mondo. Se in questo modo l'amica storia greca si divide, nella lotta di quei due principi contrapposti in quattro grandi periodi artistici, allora noi siamo spinti ad interrogarci ulteriormente circa il disegno supremo di questo divenire e operare, nel caso in cui l'ultimo periodo non altro che il vertice e il fine di quegli impulsi artistici: e qui si offre ai nostri occhi il sublime ed esaltata opera d'arte della *tragedia attica* e del *dramma*, che, guardando la sublime ed esaltata opera d'arte della *tragedia attica* e del *dramma*, come la meta comune di entrambi gli impulsi, 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 adesso al vero e proprio fine della nostra ricerca, che è tesa alla conoscenza del genio dionisiaco-apollineo e della sua opera d'arte, o almeno alla comprensione piena di presentimenti di quella misteriosa unificazione. Ci chiediamo ora, in primo luogo, dove si possa osservare per la prima volta nel mondo ellenico quel nuovo germe che si svilupperà poi fino alla tragedia e al ditirambo drammatico. In merito a ciò l'antichità stessa ci fornisce una spiegazione simbolica 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 come nature ugualmente e pienamente originali, dalle quali continua a scorrere un torrente di fuoco per tutta la posterità greca. Omero, il vecchio sognatore sprofondato in sé, il tipo dell'artista apollineo, ingenuo, guarda ora con stupore la testa fremente di Archiloco, il battagliero servitore delle Muse, selvaggiamente sospinto nell'esistenza: l'estetica moderna ha saputo solo aggiungere, interpretando, che qui all'artista «oggettivo» è contrapposto il primo artista «soggettivo». A noi questa interpretazione è poco utile, poiché conosciamo l'artista soggettivo soltanto come un cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte esigiamo soprattutto e innanzitutto il superamento del soggettivo, la liberazione dall'«io» e il tacere di ogni volontà e appetito individuale; anzi senza oggettività, senza la pura e disinteressata contemplazione, non possiamo mai credere minimamente ad una produzione veramente artistica. Perciò la nostra estetica deve in primo luogo risolvere il problema di come sia possibile il «irrico», come artista: lui che, secondo l'esperienza di tutti i tempi, dice sempre «io», e che canta davanti a noi l'intera scala cromatica delle sue passioni e dei suoi desideri. Proprio questo Archiloco ci spaventa, accanto ad Omero, con il suo grido di odio e di scherno, con le ebbre eruzioni del suo desiderio: egli, il primo artista definito soggettivo, non è forse con questo il vero e proprio non artista? Da dove viene allora l'omaggio reso a lui, al poeta, proprio dall'oracolo delirico, dal focolare dell'arte «oggettiva», con assai memorabili responsi?

Sul processo del suo poeta *Schiller* ci ha illuminato con un'osservazione psicologica per lui stesso inspiegabile, ma certamente indubbia, egli confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come stato preparatorio all'atto del poetare, non qualcosà come una serie d'immagini con una causalità ordinata di pensieri, ma piuttosto una *disposizione musicale* («All'inizio il sentimento è in me senza un oggetto determinato e chiaro; questo si forma più tardi. Precede una certa disposizione musicale dell'animo, e solo dopo questa segue in me l'idea poetica»). Se ora aggiungiamo a ciò il fenomeno più importante di tutta la lirica antica, l'unione, anzi l'identità dappertutto considerata naturale, del lirico con il *musico* — davanti a cui la nostra moderna lirica appare come l'immagine di un dio senza testa — possiamo, basandoci sulla nostra metafisica estetica prima esposta, spiegarci il lirico nel modo seguente. Dapprima egli è divenuto completamente, come artista dionisiaco, una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, è genera la riproduzione di questo uno originario come musica, nel caso che questa sia stata definita con ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma poi, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli diviene di nuovo visibile come in un'immagine di sogno simbolica. Quel riflesso senza immagine e senza

concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'apparenza, produce poi un secondo rispecchiamento, in quanto singola immagine o esempio. L'artista ha già rinunciato alla sua soggettività nel processo dionisiaco; l'immagine, che adesso la sua unità col cuore del mondo gli mostra, è una scena di sogno che rappresenta sensibilmente, insieme al piacere originario dell'apparenza, la contraddizione e il dolore originari. L'«io» del lirico risuona quindi dall'abisso dell'essere: la sua «soggettività» nel senso dell'estetica moderna è un'immaginazione. Quando Archiloco, il primo lirico dei Greci, rivela alle figlie di Licambe il suo delirante amore e insieme il suo disprezzo, allora non è la sua passione che in orgastica ebbrezza danza davanti a noi; noi vediamo Dioniso e le Menadi, vediamo l'invasato ed ebbro Archiloco sprofondato nel sogno — il sono descritti da Euripide nelle *Baccanti*, il sonno sugli alti pascoli alpestri, nel sole di mezzogiorno — ed ecco che Apollo gli si avvicina e lo tocca con l'altro. L'incantesimo dionisiaco-musicale del dormiente ora sprizza intorno a sé quasi faville d'immagini, poesie liriche, che nel loro più alto svolgimento si chiamano tragedie e ditirambi drammatici.

Lo scultore e insieme l'epico a lui affine sono sprofondati nella pura contemplazione delle immagini. Il musico dionisiaco è totalmente e unicamente, senza alcuna immagine, lo stesso dolore originario e l'eco originaria di esso. Il genio lirico sente scaturire dallo stato mistico di alienazione di sé e di unità un mondo di simboli e d'immagini, che ha una colorazione, una causalità e una velocità completamente diverse rispetto al mondo dello scultore e dell'epico. Mentre quest'ultimo vive in queste immagini e solo in esse si sente piacevolmente a proprio agio e non si stanca di contemplarle amorevolmente fin nei minimi particolari, mentre perfino l'immagine dell'irato Achille è per lui solo una immagine, la cui espressione irata egli gode con quella gioia del sogno per l'apparenza — così che da questo specchio dell'apparenza è difeso contro l'immedesimarsi e il confondersi nelle sue figure —, le immagini del lirico invece non sono nient'altro che *lui stesso* e per così dire soltanto diverse oggettivazioni di lui, ed è per questo motivo che egli, in quanto centro motore di quel mondo, può dire «io»: solo che questa egotia non è la stessa di quella dell'uomo desto, empirico-reale, bensì l'unica egotia veramente sussistente ed eterna, riposante sul fondo delle cose, e attraverso le cui immagini il genio lirico penetra con lo sguardo appunto fino a quel fondo delle cose. Immaginiamo ora come egli scorra fra queste immagini riflesse anche *se stesso* come non genio, vale a dire il suo «soggetto», l'intera folla delle passioni e dei moti di volontà soggettivi tesi ad una cosa determinata, che a lui pare reale; se ora sembra che il genio lirico sia uno col non genio a lui legato e che il primo parli di sé quando dice la parola «io», ormai questa apparenza non potrà più sviairci, come certamente ha sviato quelli che hanno definito il lirico come poeta soggettivo. In verità Archiloco, l'uomo infiammato dalle passioni, colui che ama e che odia, è solo una visione del genio, che non è già più Archiloco, bensì il genio del mondo che esprime simbolicamente nell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore originario; mentre l'uomo Archiloco, con la sua soggettività che vuole e desidera, non è non potrà mai essere un poeta. Ma non è affatto necessario che il lirico veda davanti a sé come riflesso dell'essere eterno proprio soltanto il fenomeno dell'uomo Archiloco; e la tragedia dimostra come il mondo visivo del lirico si possa allontanare da quel fenomeno, per quanto si presenti in primo luogo.

Schopenhauer, che non si è nascosto la difficoltà suscitata dal lirico per la considerazione filosofica dell'arte, crede di aver trovato una via d'uscir-

ta, nella quale non posso seguirlo, mentre egli soltanto possedeva con la sua profonda metafisica della musica il mezzo mediante cui quella difficoltà poteva essere decisamente rimossa: come io credo di aver fatto qui, nel suo spirito e ad onor suo. Per contro egli definisce l'essenza particolare del canto nel seguente modo (*Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 295): «È il soggetto della volontà, vale a dire il proprio volere, ciò che riempie la coscienza di chi canta; spesso come un volere libero e soddisfatto (gioia), ancora più spesso come un volere contrastato (tristezza), sempre poi come affetto, passione, stato d'animo commosso. Accanto a questo e insieme a questo, tuttavia colui che canta per la vista della natura circostante diviene cosciente di sé come soggetto di conoscenza puro e libero da volontà, la cui imperturbabile e beata quiete entra ormai in contrasto con l'impulso del volere sempre limitato e sempre insufficiente: il sentimento di questo contrasto, di questo alterno gioco, è appunto ciò che in genere anima lo stato lirico e si esprime nel complesso del canto. In esso la pura conoscenza si avvicina per così dire a noi per liberarci dal volere e dal suo impulso: noi seguiamo; ma solo per alcuni momenti; sempre di nuovo la volontà, il ricordo dei nostri interessi personali, ci strappano alla tranquilla contemplazione; ma d'altra parte sempre di nuovo ci sottrae al volere la bellezza della natura circostante, in cui ci si offre la conoscenza pura e libera dalla volontà. Perciò nel canto e nella disposizione lirica il volere (l'interesse personale dello scopo) e la pura contemplazione della natura circostante che si offre si mescolano mirabilmente fra loro: si cercano e s'immaginano relazioni fra i due stati; la disposizione soggettiva, l'affezione della volontà comunicano e riverberano sulla natura contemplata i loro colori e questa a sua volta su quelle: di tutto questo stato d'animo così mescolato e diviso il canto autentico è l'impronta».

Chi potrebbe negare che in questa descrizione la lirica viene caratterizzata come un'arte imperfettamente raggiunta, che saltuariamente e raramente perviene alla meta, anzi come una mezza arte, la cui essenza consisterebbe nel fatto che il volere e la pura intuizione, cioè lo stato non estetico e lo stato estetico, sono mirabilmente fusi l'uno con l'altro? Noi affermiamo invece che tutto il contrasto secondo cui, come in base a un criterio di valore, lo stesso Schopenhauer suddivide ancora le arti, quello tra il soggetto e l'oggetto, non è proprio dell'estetica, poiché il soggetto, l'individuo che vuole e persegue i suoi fini egoistici, può essere pensato solo come avversario e non come origine dell'arte. In quanto però il soggetto è artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale, diventando per così dire un *medium*, attraverso cui l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'apparenza. Poiché soprattutto questo deve esserci chiaro, a nostra umiliazione ed esaltazione, che tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, per una nostra edificazione ed educazione, anzi che noi non siamo minimamente i veri creatori di quel mondo dell'arte: al contrario possiamo supporre di essere per il suo vero creatore immagini e proiezioni artistiche, e di acquisire la nostra massima dignità nel significato di opere d'arte — poiché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza del mondo sono eternamente giustificati: — comunque la nostra coscienza di quel nostro significato è appena diversa da quella che i guerrieri dipinti sulla tela hanno della battaglia su di essa raffigurata. Quindi tutto il nostro sapere sull'arte è in fondo completamente illusorio, perché come esperti non siamo un'unica e identica cosa con l'essere che, come unico creatore e spettatore di quella commedia dell'arte, si procura un eterno godimento. Dunque solo nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con quel-

l'artista originario del mondo, cogliendo qualcosa dell'essenza eterna dell'arte; poiché in quella situazione egli è meravigliosamente simile alla perturbante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; allora egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore.

6.

Riguardo ad Archiloco la ricerca erudita ha scoperto che introdusse nella letteratura il *canto popolare*, e che perciò gli spetta, nella stima generale dei Greci, quella posizione unica accanto ad Omero. Ma cos'è il canto popolare in antitesi all'*epos* pienamente apollineo? Cos'altro se non il *perpetuum vestigium* di un'unione dell'apollineo e del dionisiaco? La sua enorme diffusione, estesa a tutti i popoli e incrementata attraverso sempre nuove creazioni, è per noi una testimonianza di quanto sia forte quel duplice istinto artistico della natura: questo lascia le sue tracce nel canto popolare in modo analogo e come i moti ogiastici di un popolo si eternano nella sua musica. Anzi dovrebbe essere dimostrabile anche storicamente come ogni periodo riccamente produttivo di canti popolari sia stato contemporaneamente eccitato nel modo più forte da correnti dionisiache, che dobbiamo sempre considerare come sostrato e presupposto del canto popolare.

Ma il canto popolare vale per noi soprattutto come specchio musicale del mondo, come primordiale melodia, che poi cerca per sé una parallela apparenza di sogno e la esprime nella poesia. La *melodia è dunque l'elemento primario e universale*, che perciò può sopportare in sé anche più oggettivazioni, in molteplici testi. Essa è anche l'elemento di gran lunga più importante e necessario nella ingenua valutazione del popolo. La melodia genera da sé la poesia, cioè la genera sempre di nuovo; nient'altro vuol dirsi *la forma strofica del canto popolare*: fenomeno che osservai sempre con stupore, finché finalmente ho trovato questa spiegazione. Chi considera una raccolta di canti popolari sulla base di questa teoria, ad esempio «Il corno magico del fanciullo», troverà innumerevoli esempi di come la melodia incessantemente produttiva sprizzi intorno a sé scintille di immagini, che nella loro varietà molteplice, nel loro repentino mutare, anzi nel loro folle precipitarsi, rivelano una forza completamente estranea all'apparenza epica e al suo quieto fluire. Dal punto di vista dell'*epos* questo disuguale e irregolare mondo d'immagini della lirica è semplicemente da condannare: e questo hanno certamente fatto i solenni rapsodi epici delle feste apollinee nell'età di Terpandro.

Nella poesia del canto popolare vediamo dunque il linguaggio teso fino al massimo nella *imitazione della musica*; perciò con Archiloco comincia un nuovo mondo della poesia, che nelle sue radici più profonde contraddice quello omerico. Con questo abbiamo designato l'unico rapporto possibile tra poesia e musica, parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga a quella della musica e soffrono poi in sé la violenza della stessa musica. In questo senso è possibile distinguere nella storia linguistica del popolo greco due correnti principali, a seconda che il linguaggio imiti il mondo dei fenomeni e delle immagini o il mondo della musica. Si pensi, per capire il significato di questa contrapposizione, un po' più profondamente alla differenza linguistica di colore, di costruzione sintattica, di materiale lessicale in Omero e in Pindaro; anzi in tal caso risulterà di un'evidenza palmare come fra Omero e Pindaro debbano essere risuonate le *melodie ogiastiche del Ianto di Olimpo*, che ancora all'epoca

di Aristotele, in mezzo ad una musica infinitamente più sviluppata, trascinarono ad un ebbro entusiasmo e certamente con la loro efficacia originaria stimolavano all'imitazione tutti i mezzi d'espressione poetica degli uomini di quel tempo. Ricordo qui un noto fenomeno dei nostri giorni, che alla nostra estetica appare semplicemente scandaloso. Noi sperimentiamo sempre di nuovo come una sinfonia beethoveniana spinga i singoli ascoltatori ad un discorso immaginoso, anche se un accostamento dei diversi mondi d'immagini prodotti da un pezzo musicale appare sicuramente fantastico e variegato, anzi contraddittorio: è proprio nello stile di quell'estetica esercitare la propria povera arguzia su tali accostamenti e trascurare quel fenomeno che invece è veramente degno di essere spiegato. Anzi, anche quando il musicista ha parlato di una composizione attraverso delle immagini, ad esempio quando ha designato una sinfonia come *pastorale* e un movimento come «scena in riva al ruscello», un altro come «allegra riunione di contadini», queste sono parimenti solo rappresentazioni simboliche, nate dalla musica — e non già gli oggetti imitati dalla musica — rappresentazioni che non possono in nessun caso istruirsi sul contenuto *dionisiaco* della musica, anzi che non hanno nessun valore esclusivo rispetto ad altre immagini. Questo processo di scarica della musica in immagini dobbiamo ora trasferirlo in una comunità popolare giovane e sana, linguisticamente creativa, per arrivare ad intuire come nasce il canto popolare strofico e come l'intera capacità linguistica sia eccitata dal nuovo principio dell'imitazione della musica.

Se ci è consentito di considerare la poesia lirica come la fulgurazione imitativa della musica in immagini e concetti, allora possiamo chiederci: «come appare la musica nello specchio delle raffigurazioni e dei concetti?». Essa appare come *volontà*, nel senso schopenhaueriano del termine, cioè in antitesi alla disposizione estetica puramente contemplativa e priva di volontà. Adesso occorre qui differenziare il più nettamente possibile il concetto di essenza da quello di apparenza: nella sua essenza, infatti, la musica non può essere volontà, poiché essa come tale sarebbe assolutamente da bandire dalla sfera dell'arte — perché la volontà è l'inetistico in sé —; ma la musica appare come volontà. Infatti il lirico ha bisogno, per esprimere in immagini la sua apparenza, di tutti i moti della passione, dal sussurro dell'inclinazione al fragore della follia; stimolato a parlare della musica per immagini apollinee, egli comprende l'intera natura e sé in essa solo come ciò che eternamente vuole, desidera, anela. Ma in quanto interpreta la musica per immagini, egli stesso riposa nella silenziosa bonaccia della contemplazione apollinea, sebbene tutto ciò che contempla attraverso il *medium* della musica si agiti intorno a lui in un movimento incalzante e tempestoso. Anzi quando scorge se stesso attraverso il medesimo *medium*, la sua immagine gli appare nello stato di un sentimento inappagato: il suo stesso volere, anelare, genere, esultare è per lui un simbolo, col quale egli interpreta la musica.

Questo è il fenomeno del lirico: come genio apollineo egli interpreta la musica attraverso l'immagine della volontà, mentre egli stesso, completamente staccato dalla cupidigia della volontà, è un puro e inoffuscato occhio solare.

Tutta questa discussione si attiene al principio che la lirica dipende tanto dallo spirito della musica quanto invece la musica stessa, nella sua piena illimitatezza, non ha bisogno dell'immagine e del concetto, ma li *rollera* soltanto accanto a sé. La poesia del lirico non può dire nulla che nella sua più portentosa universalità e in infinita validità non sia già nella musica, che co-

stringe il lirico ad esprimersi per immagini. Appunto per ciò il simbolismo cosmico della musica non può essere esaurientemente afferrato attraverso il linguaggio, poiché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e quindi simboleggia una sfera che è al di sopra e prima di ogni apparenza. Nei confronti di tale sfera, ogni apparenza è piuttosto soltanto un simbolo: perciò il *linguaggio*, come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo proiettare all'esterno la più profonda intimità della musica, ma rimane sempre, appena si accinga ad imitare la musica, solo in contatto esteriore con essa, mentre neppure con tutta l'eloquenza lirica possiamo avvicinarci di un solo passo al senso più profondo di essa.

7.

Tutti i principi artistici fin qui discussi ci devono ora aiutare a orientarci nel labirinto, perché così bisogna designare l'*origine della tragedia greca*. Non penso di affermare qualcosa d'insensato se dico che finora il problema di questa origine non è mai stato posto seriamente, e tanto meno risolto, per quanto gli svolazzanti brandelli della antica tradizione già siano stati, per quanto combinati e cuciti assieme e poi di nuovo lacerati. Questa tradizione ci dice con piena risolutezza che *la tragedia è nata dal coro tragico* e che originariamente era solo coro e nient'altro che coro: da ciò deriva l'obbligo di scrutare nel cuore di questo coro tragico come nel vero e proprio dramma originario, senza minimamente accontentarci delle retoriche affermazioni correnti — che esso era lo spettatore ideale oppure che doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena. Per quanto quest'ultima ipotesi, che a molti politici suona come una spiegazione assai elevata — come se nel coro popolare fosse rappresentata la immutabile legge etica dei democratici ateniesi, che avrebbe sempre avuto ragione delle passionali trasgressioni e sregolatezze dei regnanti — sia raccomandata da una affermazione di Aristotele, essa non ha alcuna influenza sulla formazione originaria della tragedia, poiché da quelle origini puramente religiose è escluso tutto il contrasto tra popolo e re e in generale qualsiasi sfera politico-sociale; pur considerando la forma classica del coro che ci è nota in Eschilo e Sofocle, è una bestemmia il parlare qui del presentimento di una «rappresentanza costituzionale del popolo», bestemmia dalla quale altri non si sono lasciati spaventare. Le antiche costituzioni statali non conoscono *in praxi* una rappresentanza costituzionale del popolo ed è sperabile che non l'abbiano neanche «presentita» nella loro tragedia.

Molto più celebre di questa spiegazione politica del coro è l'idea di A. W. Schlegel, che ci raccomanda di considerare il coro, per così dire, come la quintessenza e l'estratto della massa degli spettatori, come lo «spettatore ideale». Questa opinione, confrontata con la tradizione storica per cui la tragedia originariamente era solo coro, si rivela per ciò che è: un'affermazione grossolana, non scientifica, eppure brillante, che però ha ricevuto il suo lucido solo dalla forma concentrata dell'espressione, dalla predisposizione tipicamente germanica per tutto ciò che viene detto «ideale», e dal nostro momentaneo stupore. Noi ci supiamo infatti quando paragoniamo il nostro ben noto pubblico di teatro a quel coro, e ci domandiamo se sia mai possibile idealizzare questo pubblico in modo tale da estrarre qualcosa di analogo al coro tragico. Tacitamente lo neghiamo e ci sorprendiamo sia per l'arditezza dell'affermazione schlegeliana sia per la natura totalmente diversa del pubblico greco. Infatti avevamo sempre pensato che il vero

spettatore, chiunque fosse, dovesse rimanere sempre consapevole di avere di fronte a sé un'opera d'arte e non una realtà empirica, mentre il coro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze vere e proprie. Il coro delle Oceanidi crede effettivamente di vedere di fronte a sé il Titano Prometeo e si ritiene altrettanto reale quanto il dio sulla scena. E questa dovrebbe essere la più alta e la più pura specie di spettatore, quella che come le Oceanidi ritiene Prometeo concretamente presente e reale? È il segno dello spettatore ideale sarebbe quello di correre sulla scena e di liberare il dio dai suoi tormenti? Credevamo in un pubblico estetico e ricevevamo il singolo spettatore tanto più dotato quanto più fosse in grado d'intendere l'opera d'arte come arte, cioè esteticamente; e ora la formula schlegeliana ci spiega che il perfetto spettatore ideale lascia agire su di sé il mondo della scena in una maniera nient'affatto estetica, bensì corporalmente empirica. Oh, questi Greci! sospiriamo: ci rovesciano la nostra estetica! Però abituati a questo, ripetiamo il detto schlegeliano ogni volta che si parla di coro.

Ma quella tradizione così espressiva parla qui contro Schlegel: il coro in sé, senza scena, ossia la forma primitiva della tragedia e quel coro di spettatori ideali sono incompatibili fra loro. Che genere artistico sarebbe quello che fosse estratto dal concetto di spettatore, quasi che per la vera e propria forma di quel genere dovesse valere lo «spettatore in sé»? Lo spettacolo senza spettacolo è contro-senso. Temiamo che la nascita della tragedia non sia da chiarire né con la stima dell'intelligenza morale della massa, né con il concetto di uno spettatore privo di spettacolo, e riteniamo questo problema troppo profondo perché possa essere sia pur sfiorato da considerazioni così banali.

Un'idea infinitamente più valida sul significato del coro era già stata esposta da Schiller nella celebre prefazione alla *Sposa di Messina*: egli considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi completamente dal mondo reale e conservare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica.

Schiller lotta contro il concetto comune del naturale, contro l'illusione comunemente reclamata nella poesia drammatica, con questo suo decisivo argomento. Mentre in teatro il giorno stesso è solo un giorno artificiale, l'architettura è solo un'architettura simbolica e il linguaggio metrico ha un carattere ideale, nel complesso regna ancora l'errore; non è sufficiente che si tolleri solo come libertà poetica ciò che invece è l'essenza di tutta la poesia. L'introduzione del coro è il passo decisivo con cui nell'arte si dichiara apertamente e lealmente guerra ad ogni naturalismo. Un tale modo di considerare è quello, mi sembra, per cui la nostra epoca, che si ritiene superiore, usa lo sprezzante epiteto di «pseudorealismo». Temo invece che siamo giunti con la nostra attuale venerazione del naturale e del reale al polo opposto di ogni idealismo, ossia nel paese dei musei di figure di cera. Anche in questi c'è un'arte, come in certi romanzi oggi di moda: solo non ci si tormenti con la pretesa che con quest'arte lo «pseudorealismo» schilleriano-goethiano sia superato.

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

mondo fantastico posto arbitrariamente fra il cielo e la terra, bensì di un mondo ugualmente reale e credibile come per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che con lui cominci la tragedia, che in lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è per noi qui un fenomeno tanto sorprendente quanto lo è generalmente la nascita della tragedia dal coro. Forse acquisiamo un punto di partenza per la nostra considerazione se poniamo l'affermazione che il Satiro, il finto essere naturale, rispetto all'uomo civile sta nello stesso rapporto che la musica dionisiaca alla civiltà. Di quest'ultima Richard Wagner dice che viene annullata dalla musica come il lume della lampada dalla luce del giorno. Nella stessa maniera, credo, l'uomo civile greco si sentiva annullato al cospetto del coro dei Satiri: e l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste nel fatto che lo Stato e la società, in generale gli abissi fra uomo e uomo, cedono ad un preponderante sentimento di unità, che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, — lasciata alla fine in noi, come già qui accennò, da ogni vera tragedia — per cui in fondo alle cose la vita è, nonostante tutto il variare delle apparenze, potenza indistruttibile e gioiosa, appare con corporale chiarezza come coro di Satiri, come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorrotti dietro ogni civiltà e, nonostante tutto il variare delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi.

Con questo coro si consola il Greco mediabondo e dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più grave, che con sguardo tagliente ha contemplato lo spaventoso processo d'annientamento della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di aspirare ad una buddistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e attira verso l'arte lo salva a sé — la vita.

L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle abituali barriere e confini dell'esistenza comprende infatti, nella sua durata, un elemento *letargico* in cui s'immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso dell'oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si distaccano. Non appena però quella realtà quotidiana riaffiora nella coscienza, essa, come tale, viene sentita con nausea: una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco è simile ad Amleto: entrambi una volta hanno gettato uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e agire li nausea; poiché la loro azione non può cambiare niente nell'essenza eterna delle cose, essi sentono come ridicolo o infame che venga loro richiesto di rimettere in sesto il mondo uscito fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'agire, per agire si deve essere avvolto nell'illusione — questa è la dottrina di Amleto, non già quella saggezza a buon mercato di Hans il sognatore che non giunge all'azione per la troppa riflessione, quasi per un eccesso di possibilità. Non è la riflessione, certo! — è la vera conoscenza, è la visione dell'orribile verità, che prevale su ogni motivo incitante all'azione, così per Amleto come per l'uomo dionisiaco. Ora non c'è più consolazione che possa servire, l'anellito si volge al di là di un mondo dopo la morte, al di là degli stessi dei, l'esistenza, insieme al suo splendido rispecchiamento negli dei o in al di là immortale, viene negata. Nella coscienza di una verità, ormai contemplata, l'uomo adesso vede dappertutto soltanto l'orrore o l'assurdità dell'essere; ora comprende quel che vi è di simbolico nel destino di Ofelia, ora riconosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova ripugnanza.

Qui, in questo supremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, *Ixite*, soltanto essa può piegare quei pensieri nauseati per l'orrore o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime*, come addomesticamento artistico dell'orrore, e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca; quelle esaltazioni poc'anzi descritte si esauriscono nel mondo intermedio di questi compagni di Dioniso.

8.

Il Satiro e il pastore idillico dei nostri tempi moderni sono entrambi prodotti di una nostalgia del primitivo e del naturale; ma con quale presa ferma e impavida il Greco afferrò il suo uomo silvestre, e con che timidezza e mollezza invece l'uomo moderno si trastullò con la carezzevole immagine di un tenero ed effeminato pastore che suona il flauto? La natura non ancora elaborata da alcuna conoscenza, in cui i chivastelli della civiltà sono ancora intatti — questo vide il Greco nel suo Satiro, che perciò per lui non coincideva ancora con la scimmia. Al contrario: esso era l'immagine originaria dell'uomo, l'espressione delle sue passioni più alte e forti, come entusiasta visionario rapito dalla vicinanza del dio, come comparsa di una saggezza, in cui si ripete la sofferenza della natura, come annunciatore di una saggezza sessuale della natura, che il Greco è abituato a considerare con rispetto e stupore. Il Satiro era qualcosa di elevato e di divino: così doveva soprattutto apparire allo sguardo dolorosamente velato dell'uomo dionisiaco. Il pastore agghindato e falso lo avrebbe offeso: in sublime appagamento indugiava il suo occhio sui tratti scoperti, fiorenti e grandiosi della natura; qui l'illusione della civiltà era cancellata dall'immagine originaria dell'uomo, qui si svelava l'uomo vero, il Satiro barbuto, che osannava al suo dio. Davanti a lui l'uomo civile si contraeva in una menzogna caricatura. Anche per questi inizi dell'arte tragica Schiller ha ragione: il coro è un muro vivente contro l'assalto furioso della realtà, poiché esso — il coro dei Satiri — riflette l'esistenza in modo più verace, più reale, più completo che non l'uomo civile, che comunemente si ritiene l'unica realtà. La sfera della poesia non sta al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di una mente poetica: essa vuol essere proprio il contrario, l'espressione non abbella della verità, e perciò deve appunto gettar via da sé il menzognero addobbo di quella supposta realtà dell'uomo civile.

Il contrasto tra questa effettiva verità naturale e la menzogna della civiltà, che si atteggia ad unica realtà, è simile a quello tra il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé, e tutto il mondo dell'apparenza: e come la tragedia con la sua consolazione metafisica indica la vita eterna di quel nucleo dell'esistenza, dentro al continuo trapassare delle apparenze, così il simbolismo del coro dei Satiri mostra già in un'allegoria quel rapporto originario tra cosa in sé e apparenza. Quell'idillico pastore dell'uomo moderno è soltanto un'effigie della somma di illusioni culturali che per lui vale come natura; il Greco dionisiaco vuole la verità e la natura nella loro massima forza — e si vede trasformato d'incanto in Satiro.

Tra simili stati d'animo e conoscenze tripudia la schiera esaltata dei seguaci di Dioniso: la loro potenza li trasforma ai loro stessi occhi, così che immaginano di vedersi come reintegrati geni naturali, come satiri. La posteriore costituzione del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno

meno naturale; con essa divenne poi comunque necessaria una divisione tra spettatori dionisiaci e invasati da Dioniso. Si deve soltanto tener presente che il pubblico della tragedia attica ritrovava se stesso nel coro dell'orchestra, e che in fondo non esisteva nessun contrasto tra pubblico e coro: poiché il tutto è solo un grande ed elevato coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri. Il detto di Schlegel deve qui schiudersi a noi in un senso più profondo. Il coro è lo «spettatore ideale», in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena. Un pubblico di spettatori quale noi lo conosciamo era sconosciuto ai Greci: nel loro teatro era possibile ad ognuno, data la costruzione a terrazza, in archi concentrici, dello spazio riservato agli spettatori, *abbracciare propriamente con lo sguardo* l'intero mondo culturale intorno a sé e immaginarsi, in soddisfatta contemplazione, come coreuta. Secondo questa prospettiva, possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un autorispecchiamento dell'uomo dionisiaco: fenomeno che può essere reso chiarissimo attraverso il processo dell'attore che, se ha vero talento, vede fluire davanti ai suoi occhi, in maniera così sensibile da essere quasi afferrata, la figura del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei Satiri è inizialmente una visione della massa dionisiaca, come d'altra parte il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri: la potenza di questa visione è abbastanza forte per rendere lo sguardo apatico e insensibile all'impressione della «realtà», agli uomini colti seduti intorno nelle file delle gradinate. La forma del teatro greco ricorda una solitaria valle di montagna: l'architettura della scena sembra una luminosa immagine di nuvole, che le bacanti esaltate e disperse sulla montagna guardano dall'alto, come la magnifica cornice nel cui centro si rivela a loro l'immagine di Dioniso.

Quel fenomeno artistico originario che noi chiamiamo qui in causa per spiegare il coro della tragedia, è quasi scandaloso per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari: mentre niente può essere più evidente del fatto che il poeta è poeta solo quando si veda circondato da figure che vivono e operano davanti a lui, e di cui egli scorge l'intima essenza. Per una peculiare debolezza propria del talento moderno, noi incliniamo a rappresentarci il fenomeno estetico originario in modo troppo astratto e complicato. La metafora non è per il vero poeta una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente al posto di un concetto. Il carattere non è per lui qualcosa di simile a un tutto composto da singoli tratti cercati qua e là e riuniti, bensì una persona insistentemente viva davanti ai suoi occhi, che si differenzia dalla stessa visione del pittore solo per il suo continuo vivere ed operare. Perché Omero descrive con maggior rilievo di tutti gli altri poeti? Perché Omero descrive con più. Noi parliamo così astrattamente della poesia perché siamo tutti soliti essere dei cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice; si abbia solo la capacità di vedere ininterrottamente un vivo gioco e di vivere attornati da schiere di spiriti, allora si è poeta; si senta solo l'impulso a trasformare se stessi e di parlare trasfusi in altri corpi e anime, e si è allora drammaturghi.

L'eccitazione dionisiaca è in grado di comunicare ad un'intera massa questo talento artistico, di vedersi cioè attornati da una tale folla di spiriti, con la quale si sa intimamente una. Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire adesso come se si fosse realmente entrati in un altro corpo, in un altro carattere. Questo processo si pone all'inizio dello sviluppo

del dramma. Qui c'è qualcosa di diverso dal rapsodo, che non si fonde con le sue immagini, ma che simile al pittore, le vede fuori di sé con sguardo contemplante; qui c'è già un annullamento dell'individuo nel suo entrare in una natura estranea. E invero questo fenomeno si presenta in maniera epidemica: tutta un'intera schiera si sente in tal modo ammalata. Il ditirambico è dunque essenzialmente diverso da ogni altro canto corale. Le vergini che, con rami d'alloro in mano, vanno solennemente al tempio di Apollo, e intonano contemporaneamente il canto della processione, rimangono ciò che sono e mantengono il loro nome civile; il coro ditirambico è un coro di trasformati, in cui il passato civile e la posizione sociale sono completamente dimenticati: essi sono diventati i servitori senza tempo del loro dio, i viventi al di fuori di ogni sfera sociale. Ogni altra lirica corale dei Greci è soltanto un'enorme estensione del singolo cantore apollineo, mentre nel ditirambico sta di fronte a noi una comunità di attori incoscienti, che si considerano tra loro come trasformati.

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

Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca come il coro dionisiaco, che necessariamente si scarica in un mondo apollineo di immagini. Quelle parti corali con le quali la tragedia è intessuta sono dunque per così dire la matrice di tutto il cosiddetto dialogo, cioè dell'intero mondo scenico, del vero e proprio dramma. Questo fondamento originario della tragedia irradia, attraverso varie scariche successive, quella visione del dramma che è assolutamente un'apparizione di sogno e perciò di natura epica, ma che d'altra parte, come oggettivazione di uno stato dionisiaco, non rappresenta la liberazione apollinea nell'apparenza, bensì al contrario il frantumarsi dell'individuo e il suo divenire uno con l'essere originario. Così il dramma è la concreta rappresentazione apollinea di conoscenze e azioni dionisiache, e perciò è diviso dall'*epos* come da un enorme baratro.

Il coro della tragedia greca, simbolo di tutta la massa dionisiacamente eccitata, trova in questa nostra concezione la sua piena spiegazione. Mentre prima, abituati alla posizione di un coro sulla scena moderna, specialmente di un coro d'opera, non potevamo proprio comprendere come il coro tragico dei Greci potesse essere più antico, più originario, anzi più importante della stessa «azione» — come pure ci era stato con chiarezza tradizione dell'alta importanza e originalità del coro con il fatto che fosse composto solo da esseri bassi e servili, anzi dapprima solo da Satiri simili a capri; mentre l'orchestra di fronte alla scena restava per noi sempre un enigma, ora siamo arrivati a cogliere come la scena assieme all'azione venisse pensata in profondità e originariamente solo come *visione*, che l'unica «realità» è proprio il coro, il quale genera fuori di sé la visione e parla di essa con l'intero simbolismo della danza, del suono e della parola. Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò eternamente il coro *servente*; esso vede come questi, il dio, soffre e si glorifica, e quindi non *agisce* esso stesso. Nonostante questa posizione assolutamente servile nei confronti del dio, esso è tuttavia l'espressione più alta, cioè dionisiaca della *natura* e perciò pronuncia nell'entusiasmo, come questa, detti oracoli e sapienti; come *partecipe della sofferenza*, esso è

contemporaneamente il *saggio* che annuncia la verità dal cuore del mondo. Così nasce dunque quella figura fantastica e che appare così urtante del Satiro saggio ed esaltato che è insieme, contrapposto al dio, «l'uomo tonfo»: immagine della natura e dei suoi più forti impulsi, anzi simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte: musico, poeta, danzatore e visionario in una persona.

Secondo questa concezione e secondo la tradizione *Dioniso*, il vero e proprio eroe scenico e punto centrale della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente presente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè originariamente la tragedia è solo «coro» e non «dramma». Più tardi viene fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di rappresentarlo come visibile ad ognuno la figura della visione insieme alla trasfigurazione cornice; con ciò comincia il dramma in senso stretto. Ora al coro ditirambico è posto il compito di eccitare dionisiacamente l'animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l'eroe tragico appare sulla scena, non vedano forse l'uomo mostruosamente mascherato, bensì una figura visionaria generata per così dire dalla loro stessa estasi. Immaginiamo Admeto in profonda meditazione, mentre pensa alla sposa Alceste precocemente scomparsa e si consuma tutto in una spirituale contemplazione della stessa — e quando improvvisamente gli viene condotta di fronte un'immagine di donna velata con una figura e un incedere simile, immaginiamo la sua improvvisa e tremante inquietudine, il suo impetuoso confronto e la sua istintiva persuasione — così abbiamo trovato qualcosa d'analogo al sentimento con cui lo spettatore dionisiacamente esaltato vedeva avanzare sulla scena il dio, con la cui sofferenza era già divenuto una cosa sola. Egli trasferiva involontariamente l'intera immagine del dio, magari tremante di fronte alla sua anima, in quella figura mascherata, sciogliendone la realtà, per così dire, in una realtà spettrale. Questo è lo stato apollineo del sogno in cui il mondo del giorno si vela e un nuovo mondo, più chiaro, più comprensibile e afferrabile di quello e tuttavia più simile alle ombre, si crea davanti al nostro occhio in un continuo avvicinarsi. Conformemente a ciò riconosciamo nella tragedia un radicale contrasto di stile: lingua, colore, mobilità, dinamica del discorso nella lirica dionisiaca del coro e, dall'altra parte, nel mondo di sogno apollineo della scena, si separano come sfere d'espressione completamente diverse l'una dall'altra. Le apparizioni apollinee in cui Dioniso si oggettiva non sono più «un mare eterno, un mutevole agitare, una vita ardente», come è la musica del coro, non sono più quelle forze solo sentite e non concretizzate in immagini, in cui l'esaltato seguace di Dioniso si accorge della vicinanza del dio: ora parla a lui, dalla scena, la chiarezza e la compattezza della raffigurazione epica, ora Dioniso non parla più attraverso forze, bensì come eroe epico, quasi con la lingua di Omero.

9.

Tutto ciò che viene alla superficie nella parte apollinea della tragedia greca, nel dialogo, appare semplice, trasparente, bello. In questo senso il dialogo è una raffigurazione del Greco, la cui natura si mostra nella danza, poiché nella danza la forza massima è solo potenziale, però si rivela nella flessuosità e nella esuberanza del movimento. Così la lingua degli eroi soffici ci sorprende per la sua apollinea determinatezza e luminosità, tanto che immaginiamo di penetrare immediatamente fin nell'intima profondità della loro essenza, con un certo stupore, per la brevità della via che giunge

a questa stessa profondità. Se però prescindiamo un momento dal carattere dell'eroe che emerge e diventa visibile — carattere che in fondo non è nient'altro che un'immagine luminosa protetta su una parete scura, cioè in tutto e per tutto apparenza — e penetriamo invece nel mito che si proietta in questi luminosi riflessi, avvertiamo improvvisamente un fenomeno che è in rapporto inverso rispetto ad un noto fenomeno ottico. Quando noi, dopo un risolutivo tentativo di fissare il sole con gli occhi, ci volgiamo abbagliati da un'altra parte, allora abbiamo davanti agli occhi, quasi come un rimedio, delle macchie di color scuro: inversamente quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, cioè l'elemento apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo nell'intimità e nell'orrore della natura, quasi macchie luminose per la cura dell'occhio offeso dall'orribile notte. Solo in questo senso possiamo pensare di comprendere giustamente il concetto serio e importante della «serenità greca»; mentre invece per tutte le vie e i sentieri del presente incontriamo il concetto falsamente inteso di questa serenità interpretata come lo stato di un sicuro benessere.

La figura più dolorosa della scena greca, l'infelice *Edipo*, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile destinato, nonostante la sua saggezza, all'errore e alla miseria, ma che alla fine esercita intorno a sé, a causa del suo enorme patire, un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua scomparsa. L'uomo nobile non pecca, vuol dirci il profondo poeta: per il suo operare vada pure in rovina ogni legge, ogni ordine naturale, perfino il mondo morale, proprio attraverso questo operare viene tracciato un superiore magico cerchio di effetti, che fondano sulle rovine di quello vecchio, crollato, un nuovo mondo. Ciò vuol dirci il poeta, in quanto è contemporaneamente pensatore religioso: come poeta dapprima ci mostra un meraviglioso e aggraviato intreccio processuale, che il giudice lentamente, nodo su nodo, scioglie provocando la propria rovina; la gioia genuinamente ellenica per questa soluzione dialettica è così grande che per ciò spira sull'intera opera un soffio di superiore serenità, smussando gli orribili presupposti di quel processo. Nell'*Edipo a Colono* incontriamo questa stessa serenità, ma sollevata fino ad una infinita trasfigurazione; di fronte al vecchio che è oppresso da un eccesso di miseria ed è abbandonato proprio come *sofferente* a tutto ciò che lo colpisce — sta la serenità ultraterrena che s'irradia dalla sfera divina e ci indica come l'eroe raggiunga nel suo comportamento puramente passivo la sua più alta attività, che si estende molto al di là della sua vita, mentre tutti i suoi sforzi consapevoli nel corso della vita precedente lo avevano portato solo alla passività. Così il nodo processuale della favola di *Edipo*, indissolubilmente aggraviato per l'occhio mortale, viene lentamente sciolto — e la più profonda gioia umana c'invade per questo divino riscontro della dialettica. Se con questo chiarimento rendiamo giustizia al poeta, si può però ancora domandare se il contenuto del mito sia così esaurito: e ora si mostra come l'intera concezione del poeta non è nient'altro se non proprio quella immagine luminosa che la natura risanatrice ci pone dinanzi dopo che abbiamo guardato nell'abisso. *Edipo*, l'assassino di suo padre, il marito di sua madre, *Edipo*, colui che ha sciolto l'enigma della Sfige! Cosa ci dice la misteriosa triade di questi atti fatali? C'è un'anticissima credenza popolare, in particolare persiana, per cui un mago sapiente può nascere solo da un incesto: cosa che noi dobbiamo subito interpretare, rispetto ad *Edipo* che scioglie l'enigma e sposa sua madre, nel senso che laddove mediante forze profetiche e magiche è stato rotto l'ordine del presente e del futuro, la ferrea legge dell'individuazione e in generale il vero incantesimo della natura, deve essersi

verificata precedentemente, come causa originaria, una orrenda trasgressione della natura — come in quel caso l'incesto; poiché, come si potrebbe costringere la natura ad abbandonare i suoi segreti se non contrastandola vittoriosamente, cioè mediante l'innaturale? Questa conoscenza la vedo impressa in quell'orribile triade dei destini di *Edipo*: lo stesso che scioglie l'enigma della natura — di quella Sfige dalla duplice natura — deve anche infrangere, come assassino del padre e marito della madre, i più sacri ordinamenti naturali. Sì, il mito sembra volerci susurrare che la sapienza e proprio la sapienza dionisiaca è un orrore contro natura, che chi col suo sapere precipita la natura nell'abisso dell'annientamento deve esperire la dissoluzione della natura anche in se stesso. «La punta della sapienza si rivolta contro il sapiente: la sapienza è un delitto contro la natura»: tali terribili frasi ci grida il mito: il poeta ellenico però tocca come un raggio di sole la sublime e tremenda colonna mnemonica del mito, sicché esso comincia improvvisamente a risuonare — di melodie sofoclee!

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

Qui io resto, fermo uomini
secondo la mia immagine,
una stirpe a me simile,
per soffrire, per piangere,
per godere e giulare,
e non curarsi di te,
come noi.

L'uomo crescendo ad altezza titanica, conquista da sé la propria civiltà e costringe gli dei ad allearsi con lui, poiché nella sua propria saggezza ha in mano l'esistenza e i suoi limiti. Ma la cosa più meravigliosa in questa poesia su *Prometeo*, che secondo il suo pensiero fondamentale è il vero e proprio inno dell'empirea, è la profonda tensione eschilea alla *giustizia*: l'immenso dolore del temerario «singolo» da una parte, e la necessità divina, anzi il presentimento di un crepuscolo degli dei dall'altra, la potenza di entrambi questi mondi del dolore, che costringe alla conciliazione, all'unificazione metafisica — tutto ciò ricorda nella maniera più forte il punto centrale e il principio della concezione eschilea del mondo, che su dei e uomini vede troneggiare la Moira, come eterna giustizia. Dato il meraviglioso ardimento con cui Eschilo pone il mondo olimpico sulla sua bilancia della giustizia, dobbiamo immaginare che il Greco dal profondo sentire avesse nei suoi misteri un substrato incrollabilmente saldo del pensiero metafisico, e che tutti i suoi impulsi scettici si potessero sfogare sugli dei olimpici. L'artista greco avvertiva in particolare, rispetto a queste divinità, un oscuro sentimento di reciproca dipendenza: e proprio questo sentimento è simboleggiato nel *Prometeo* di Eschilo. L'artista titanico trovò in sé la caparbia fede di poter creare uomini o perfino di poter distruggere dei olimpici: e ciò mediante la sua superiore sapienza, che però era costretto a scontare con l'eterna sofferenza. Lo splendido «potere» del grande genio, che anche con il dolore eterno è pagato troppo poco, il duro orgoglio dell'*artista* — questo è il contenuto e l'anima della poesia eschilea, mentre nel suo *Edipo* Sofocle intona come preludio il canto di vittoria del *Santo*. Ma anche con l'interpretazione che Eschilo ha dato del mito, il suo stupefacente abisso del terrore non è del tutto misurato: piuttosto la gioia dell'artista per il diveni-

re, la serenità del creare artistico nonostante ogni sventura, sono soltanto una luminosa immagine di nuvole e di cielo che si rispecchia nel cupo lago della tristezza. La leggenda di Prometeo è una propria originaria dell'intera comunità dei popoli ariani e un documento del loro talento per la profondità tragica: anzi si direbbe, non senza verosimiglianza, che questo mito ha per la natura ariana la stessa caratteristica importanza che il mito del peccato originale ha per la natura semitica, e che fra entrambi questi miti esiste un grado di parentela, come fra fratello e sorella. Il presupposto del mito di Prometeo è l'immenso valore che un'umanità ingenua attribuisce al fuoco come al vero palladio di ogni civiltà in ascesa: ma che l'uomo dispenses liberamente del fuoco e non lo ricevesse solo attraverso un regalo del cielo, come folgore incendiaria o come raggio riscaldante del sole, appare a quei contemplativi uomini primitivi come un oltraggio, come un furto ai danni della natura divina. E così il primo problema filosofico pone subito una molesta e insolubile contraddizione fra uomo e dio e la trascina con un macigno sulla soglia di ogni civiltà. La cosa migliore e più alta a cui l'umanità possa partecipare, la consegue con un sacrilegio e deve poi accettarne le conseguenze, cioè l'intero flusso di dolori e di affanni con cui i celesti offesi devono visitare il genere umano che nobilmente cerca di elevarsi: un pensiero aspro, che per la *dignità* conferita al sacrilegio, contrasta stranamente con il mito semitico del peccato originale, in cui la curiosità, la lusinga menzognera, la seducibilità, la cupidigia, in breve tutta una serie di affetti prevalentemente femminili venne considerata come l'origine del male. Ciò che differenzia la concezione ariana è l'idea superiore del peccato attivo come vera virtù prometeica: con questo è trovato contemporaneamente il sostrato etico della tragedia pessimistica, in quanto giustificazione del male umano, cioè tanto della colpa umana quanto della sofferenza che ne consegue. La disgrazia nell'essenza delle cose — che l'ariano contemplativo non è disposto a negare con sofisticazioni — e la contraddizione nel cuore del mondo gli si rivelano come un intrecciarsi di mondi diversi, per esempio di uno divino e di uno umano, ciascuno dei quali come individuo è nel diritto; ma nella coesistenza con un'altra singolarità deve soffrire per la propria individuazione. Nell'eroico impulso del singolo verso l'universale, nel tentativo di oltrepassare la barriera dell'individuazione e di voler essere esso stesso l'unica essenza del mondo, egli soffre in sé la contraddizione originaria occultata nelle cose; cioè commette un sacrilegio e soffre. Così il sacrilegio viene concepito dagli ariani come maschio, mentre il peccato viene considerato dai semiti come femmina: come pure il sacrilegio originario viene connesso dall'uomo e il peccato originale dalla donna. Del resto il coro delle streghe dice:

Noi non ce la prendiamo così tanto:
la donna fa con mille passi,
in un'istante e in fretta,
l'uomo lo fa con un salto.

Chi comprende il nucleo intimo della leggenda di Prometeo — cioè la necessità del sacrilegio imposta all'individuo che ha aspirazioni titaniche — dovrà contemporaneamente sentire il carattere non apollineo di questa pessimistica rappresentazione; poiché Apollo vuole portare alla tranquillità gli esseri singoli proprio tracciando tra loro linee di confine e richiamandole poi sempre di nuovo alla memoria mediante i suoi precetti della conoscenza di sé e della misura, come le più sacre leggi del mondo. Ma affinché in questa tendenza apollinea la forma non si irrigidisse nella durezza e nella

freddezza egiziana, affinché nello sforzo di prescrivere alla singola onda il suo corso e la sua estensione non si estinguesse il movimento dell'intero lago, l'alta marea del dionisiaco distrusse di tempo in tempo tutti quei piccoli cerchi in cui la «volontà» unilateralmente apollinea tentava di circoscrivere la grecità. Quella marea improvvisamente gonfiata del dionisiaco prende allora sul suo dorso le singole piccole cime ondulate degli individui, come il fratello di Prometeo, il Titano Atlante, prendeva su di sé la terra. Questo impulso titanico a divenire per così dire l'Atlante di tutti i singoli e a portarli sull'ampio dorso sempre più in alto e più lontano, è l'elemento comune fra il prometeico e il dionisiaco. Il Prometeo eschileo è a questo riguardo una maschera dionisiaca, mentre nella profonda tensione alla giustizia già ricordata Eschilo rivela a chi l'afferra la sua discendenza paterna da Apollo, dio dell'individuazione e dei limiti della giustizia. E così la duplice essenza del Prometeo eschileo, la sua natura contemporaneamente dionisiaca e apollinea, potrebbe essere così espressa in una formula concettuale: «Tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato».

Questo è il tuo mondo! Questo si chiama un mondo!

10.

È incontestabile tradizione che la tragedia greca nella sua forma più antica aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l'unico eroe sulla scena fu proprio Dioniso. Però con la stessa sicurezza è possibile affermare che fino ad Euripide Dioniso non ha mai cessato di essere l'eroe tragico, e che tutte le figure celebri della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono maschere dell'eroe originario Dioniso. Che dietro a tutte queste maschere si nasconda una divinità, è questa la ragione essenziale della tipica «idealità», così spesso ammirata, di quelle famose figure. Non so chi ha sostenuto che tutti gli individui in quanto individui sono comici e quindi non tragici: da ciò si potrebbe dedurre che i Greci in genere non *potrebbero* sopportare individui sulla scena tragica. Effettivamente pare che così abbiano sentito: come in generale quella distinzione e valutazione platonica dell'«idea» in opposizione all'«idolo», alla copia, è profondamente radicata nella natura greca. Ma per servizi della terminologia di Platone, delle figure tragiche della scena ellenica si potrebbe parlare all'incirca in questi termini: l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe che lotta, preso, per così dire, nella rete della volontà individuale. Così ora il dio che appare nel parlare ed agisce assomiglia ad un individuo che erra, lotta e soffre: e che egli *appaia* in generale con questa epica determinatezza e chiarezza è effetto dell'interprete di sogni Apollo, che attraverso quella simbolica apparenza chiarisce al coro il suo stato dionisiaco. In verità però quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che prova su di sé i dolori dell'individuazione, e di cui meravigliosi miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi, in questo stato, fosse venerato come Zagreus; con ciò è significato che questo smembramento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, sia come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che dunque dobbiamo considerare lo stato d'individuazione come la fonte e la causa prima di ogni soffrire, come qualcosa in sé riprovevole. Dal sorriso di questo Dioniso sono nati gli dei olimpici, dalle sue lacrime gli uomini. In quell'esistenza come dio smembrato, Dioniso ha la doppia natura di un demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e clemente. La speranza degli

epopti andava però ad una rinascita di Dioniso, che ora noi pieni di presentimento dobbiamo intendere come la fine dell'individuazione: per la venuta di questo terzo Dioniso risuonava l'ardente canto di gublio degli epopti. E solo in questa speranza appare un raggio di gioia sul volto del mondo di sgrigolato, spezzettato in individui: ciò è simboleggiato dal mito mediante Demetra, immersa in eterna tristezza, che per la prima volta si *rallegra* di nuovo allorché le è detto che può ancora una volta generare Dioniso. Nelle considerazioni addotte abbiamo già raccolto tutti i componenti di una visione del mondo profonda e pessimistica e insieme con essi *la dottrina misterica della tragedia*: la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto ciò che è, la considerazione dell'individuazione come causa prima del male, l'arte come gioiosa speranza che l'ordine dell'individuazione possa essere infranto, come presentimento di una ristabilita unità.

E stato precedentemente mostrato come l'*epos* omerico sia la poesia della cultura olimpica, con cui essa ha cantato il suo inno di vittoria sugli orrori della lotta di Titani. Ora, sotto il sovrachiaro influo della poesia tragica, i miti omerici rinascono trasformati e in questa metamorfosi mostrano che nel frattempo anche la cultura olimpica è stata vinta da una concezione del mondo ancor più profonda. Il caparbio Titano Prometeo ha annunciato al suo persecutore olimpico che un giorno un supremo pericolo minaccerà il suo dominio, se egli non si unirà con lui al momento giusto. In Eschilo noi riconosciamo l'alleanza con il Titano dello spaventato Giove, trepidante per la propria fine. Così l'antica età dei Titani viene in seguito riportata alla luce dal Tartaro. La filosofia della selvaggia e nuda natura guarda con il volto scoperto della verità i miti del mondo omerico che le danzano di fronte: essi impallidiscono, tremano di fronte allo sguardo folgorante di questa dea — finché il pugno potente dell'artista dionisiaco non li piega al servizio della nuova divinità. La verità dionisiaca assume l'intero dominio del mito come simbolismo delle *proprie* conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei misteri, ma sempre sotto l'antica veste mitica. Quale forza fu questa che liberò Prometeo dai suoi avvoltoi e trasformò il mito in veicolo di sapienza dionisiaca? Fu la forza erculeale della musica, che, giunta nella tragedia alla sua più alta manifestazione, seppe interpretare il mito con un nuovo ed estremamente profondo significato: fatto che noi già in precedenza avevamo modo di caratterizzare come la più potente facoltà della musica. Poiché la sorte di ogni mito è quella di rattrappirsi a poco a poco nell'angustia di una presunta realtà storica e di essere trattato da un'epoca posteriore come un unico *factum* con pretese storiche: e i Greci erano già pienamente sulla via di trasformare con sagacia e arbitrarietà tutto il loro mitico sogno giovanile in un *evento giovanile* storico-drammatico. Poiché è questa la maniera in cui le religioni usano estinguersi: quando cioè, sotto gli occhi severi e razionali di un dogmatismo ortodosso, i presupposti mitici di una religione vengono sistematizzati come una somma completa di eventi storici e si comincia a difendere affannosamente la credibilità dei miti, opponendosi però a qualsiasi loro ulteriore vita e sviluppo naturali, quando cioè il sentimento del mito si estingue, sostituito dalla pretesa della religione alla fondatezza storica. Questo mito moriente fu allora afferrato dal genio rinato della musica dionisiaca: e nella sua mano rifiorì ancora, con colori che non aveva mai mostrati, con un profumo che suscitava uno struggente presentimento di un mondo metafisico. Dopo quest'ultimo bagliore esso cade, le sue foglie appassiscono, e immediatamente i beffardi Luciani dell'antichità cercano d'afferrare i fiori

scoloriti e inariditi, trasportati da tutti i venti. Con la tragedia il mito perviene al suo contenuto più intimo, alla sua forma più espressiva; esso si solleva nuovamente come un eroe ferito, e tutto il residuo di forza e insieme la tranquillità piena di saggezza del morente, gli arde nell'occhio con un estremo, potente bagliore.

Cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di piegare ancora una volta al tuo servizio questo morente? Mori fra le tue braccia violente: e subito sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che come la scimmia d'Erocle sapesse soltanto adornarsi con l'antica pompa. E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avidi interventi tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo ad una musica imitata e mascherata. E poiché abbandonasti Dioniso, anche Apollo abbandonò te; scovò pure dalla loro tana tutte le passioni ed escorizzale nel tuo cerchio magico, aguzzò e affilò per i discorsi dei tuoi eroi una dialettica sofisticata — anche i tuoi eroi hanno solo passioni imitate e mascherate, e pronunciano solo discorsi imitati e mascherati.

11.

La tragedia greca si spense diversamente da tutti gli antichi generi artistici affini: morì suicida in seguito ad un irrisolvibile conflitto, dunque tragicamente, mentre tutti quegli altri perirono in età avanzata della morte più bella e più tranquilla. Se infatti è proprio di un felice stato naturale separarsi dalla vita senza spasimi e con una bella posterità, la fine di quegli antichi generi artistici ci mostra appunto un tale felice stato di natura: essi scompaiono lentamente, e davanti al loro sguardo morente sta già la loro discendenza più bella e impazientemente alza il capo con animoso gesto. Con la morte della tragedia greca si aprì al contrario un enorme vuoto, dappertutto sentito profondamente; come una volta ai tempi di Tiberio i naviganti greci udirono in prossimità di un'isola solitaria l'impressionante grido: «il grande Pan è morto», così risuonò ora per il mondo ellenico come un doloroso lamento: «la tragedia è morta! La stessa poesia è perduta con essa! Via, via voi intrisiti e smilzi epigoni! Via nell'Adè, affinché possiate là ancora una volta saziarvi delle briciole degli antichi maestri!».

Ma quando poi fiorì un nuovo genere artistico, che onorava la tragedia come sua precorritrice e maestra, si constatò con orrore che esso aveva sì i lineamenti della madre, ma proprio quelli che essa mostrò nella sua lunga lotta con la morte. Questa lotta contro la morte della tragedia la combatté Euripide; quel posteriore genere artistico è conosciuto come *nuova commedia attica*. In essa sopravvisse la figura degenerata della tragedia, come monumento del suo trapassare penoso e violento.

Con questa connessione si comprende l'appassionata inclinazione che i poeti della commedia nuova sentirono per Euripide; tanto che non stupisce più il desiderio di Filemone, che voleva farsi subito impiccare solo per poter incontrare agli inferi Euripide: purché si fosse convinto che il defunto conservava ancora tutte le sue facoltà. Ma volendo indicare con la massima brevità e senza la pretesa di dire qualcosa di esauriente, ciò che Euripide aveva in comune con Menandro e Filemone, e che agiva su quest'ultimi in maniera così eccitante come modello, è sufficiente dire che Euripide ha portato *lo spettatore* sulla scena. Chi ha riconosciuto il materiale con cui i tragici prometeici anteriori ad Euripide formavano i loro eroi e ha capito come fosse lontana da loro l'intenzione di portare sulla scena la maschera fedele della realtà, questi comprende anche la totale diversità della tenden-

za di Euripide. L'uomo della vita quotidiana, per opera di Euripide, si spinse, dalla parte degli spettatori, sulla scena: lo specchio, che prima rifletteva solo i tratti grandi e arditi, mostrava adesso quella scrupolosa fedeltà che riproduce con precisione anche le linee errate della natura. Odisseo, il tipico greco dell'arte antica, si ridusse ora, nelle mani di questi nuovi poeti, nella figura del greco, che successivamente restò al centro dell'interesse drammatico come schiavo domestico, bonario e astuto. Quello che Euripide nelle *Rone* di Aristofane ascrive a suo merito, cioè di aver liberato l'arte tragica dalla pomposa compulenza con le sue ricette casalinghe, lo si può rintracciare soprattutto nei suoi eroi tragici. In sostanza lo spettatore ora vedeva e sentiva sulla scena euripidea il suo sosia e si rallegrava che questo sapesse parlare così bene. Ma non ci si fermò a questo compiacimento: con Euripide gli spettatori iniziarono essi stessi a parlare, e di ciò Euripide si vanta nella sua gara con Eschilo: di come, cioè, con lui il popolo avesse imparato a osservare, a discutere e a trarre conseguenze secondo le regole e con le più scaltrite sofisticazioni. Con questo improvviso rovesciamento del linguaggio pubblico egli rese possibile in generale la commedia nuova. Poiché da questo momento in poi non fu più un segreto come e con quali sentenze si potesse rappresentare la vita quotidiana sulla scena. La mediocrità cittadina cominciava ora a parlare; quella mediocrità su cui Euripide basava tutte le sue speranze politiche, dopo che fino ad allora il carattere della lingua era stato determinato dal semidio nella tragedia e dal Satiro obbro, per metà uomo, nella commedia. E così l'aristofanesco Euripide ascrisse a suo merito l'aver rappresentato la vita e la pratica comune, nota e quotidiana, di cui ognuno era in grado di giudicare. Se ora l'intera massa filosofava, con straordinaria accortezza amministrava le terre e i beni e discuteva i suoi processi, tutto ciò era suo merito ed effetto della saggezza da lui infusa nel popolo.

Ad una siffatta massa, preparata e illuminata, poteva ora rivolgersi la commedia nuova, per la quale Euripide è per così dire divenuto l'istruttore del coro; solo che questa volta doveva essere istruito il coro degli spettatori. Appena esso fu addestrato a cantare nella tonalità euripidea, sorse quel genere di rappresentazione di tipo scacchistico, la commedia nuova, col suo incessante trionfo dell'astuzia e della furberia. Ma Euripide — l'istruttore del coro — veniva continuamente esaltato: anzi si sarebbero ammazati per imparare da lui ancor di più, se non avessero saputo che i poeti tragici erano altrettanto morti quanto la tragedia. Con essa il Greco aveva perduto la fede nella propria immortalità, non solo la fede in un ideale passato, ma anche la fede in un futuro ideale. Il detto del celebre epiaffro «in vecchiaia frivolo e capriccioso», vale anche per la tarda grecità. L'attimo, l'arguzia, la frivolezza, il capriccio, sono le più alte divinità; domina ora, almeno nei sentimenti, il quinto stato, quello degli schiavi: e se adesso si può ancora parlare generalmente di «serenità greca», essa è appunto serenità dello schiavo, che non sa assumere nessuna pesante responsabilità, non sa aspirare a nulla di grande, non sa apprezzare nulla del passato o del futuro più altamente del presente. Fu questa apparenza di «serenità greca» che segnò le nature profonde e terribili dei primi quattro secoli del cristianesimo: la femminile fuga davanti alla serietà e all'orrore, quel vile accontarsi del comodo godimento, sembrò loro non solo spregevole, ma antitetico al vero e proprio sentimento anticristiano. Ed è da ascrivere al loro infusso se la concezione dell'antichità greca che continuò a vivere per secoli conservò con tenacia quasi invincibile quel colore roseo di serenità — come se non fosse mai esistito un sesto secolo con la sua nascita della tragedia, i

suoi misteri, i suoi Pitagora ed Eraclito, anzi come se non fossero mai esistite le opere d'arte della grande epoca, che pure — ciascuna per sé — non possono venir comprese sulla base di un tale gusto di vivere e di una tale serenità da vecchi e da schiavi, e invece dimostrano, come fondamento della loro esistenza, una concezione del mondo completamente diversa.

Da quanto si è affermato, cioè che Euripide portò lo spettatore sulla scena per farne in pari tempo un giudice del dramma per la prima volta veramente competente, ha origine l'apparenza che la più antica arte tragica non sia mai uscita da un rapporto scorretto con lo spettatore: e si potrebbe anche essere tentati di elogiare, come un progresso nei confronti di Sofocle, la radicale tendenza di Euripide a stabilire un rapporto di corrispondenza tra opera d'arte e pubblico. Ma «pubblico» è soltanto una parola e niente affatto una grandezza omogenea e in sé costante. Da ciò deriverebbe per l'artista l'obbligo di conformarsi ad una forza che ha il suo vigore solo nel numero? E se, per il suo talento e le sue intenzioni, egli si sente al di sopra di tutti i singoli spettatori, come potrebbe sentire per l'espressione comune di tutte queste capacità a lui subordinate una stima maggiore che per il singolo spettatore relativamente dotato del massimo gusto? Effettivamente nessun artista greco ha trattato il suo pubblico, per tutta la durata di una lunga vita, con maggiore audacia e sufficienza di Euripide: egli che, anche quando la massa gli si gettava ai piedi con magnifica caparbià contrastava apertamente la sua propria tendenza, la stessa con la quale aveva vinto la massa. Se questo genio avesse avuto il minimo rispetto per il pannello del pubblico, sarebbe crollato sotto le mazzate dei suoi insuccessi ancor prima di arrivare alla metà della sua carriera. Con questa considerazione vediamo che la nostra affermazione, secondo cui Euripide portò lo spettatore sulla scena per metterlo in grado di giudicare veramente, era solamente provvisoria e che dobbiamo cercare di comprendere più a fondo la sua tendenza. Al contrario è senza dubbio universalmente noto che Eschilo e Sofocle, nella loro vita e anche molto al di là di essa, godettero pienamente del favore popolare, e come quindi non si possa parlare in nessun modo per questi predecessori di Euripide di un cattivo rapporto tra opera d'arte e pubblico. Cosa spinse così violentemente questo artista estremamente dotato, incessantemente rivolto alla creazione, fuori della strada sulla quale rifluiva il sole dei nomi dei più grandi poeti e il cielo sgombrò di nuvole del favore popolare? Quale strano riguardo per lo spettatore lo pose contro lo spettatore? Come poté per l'alta stima del suo pubblico — disprezzare il suo pubblico?

Euripide si sentiva come poeta — ecco la spiegazione dell'enigma ora posto — al di sopra della massa, ma non al di sopra di due dei suoi spettatori: portò la massa sulla scena, ma stimò solo quei due come giudici competenti e maestri di tutta la sua arte: seguendo le loro indicazioni e i loro avvertimenti, trasferì nelle anime dei suoi eroi scenici tutto il mondo di sentimenti, passioni ed esperienze che a ogni rappresentazione si erano fino allora insediati come un coro invisibile nei banchi degli spettatori, si conformò alle loro esigenze quando per questi caratteri nuovi cercò anche una nuova parola e un nuovo accento; soltanto nelle loro voci sentì i giudizi favorevoli alla 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 — lo stesso Euripide, Euripide come pensatore, non come poeta. Di lui si potrebbe dire che la straordinaria ricchezza del suo talento critico, ha, come è avvenuto per Lessing, se non genera-

to, pure incessantemente fecondato un impulso produttivo e artistico secondario. Con questo talento, con tutta la lucidità e l'agilità del suo pensiero critico, Euripide si era seduto in teatro e si era sforzato di conoscere nuovamente nei capolavori dei suoi grandi predecessori tratto su tratto, linea su linea, come in dei dipinti oscurati. E qui gli accadeva poi ciò che all'inizio ai più profondi misteri della tragedia eschilea non può risultare inatteso: egli riscontrò in ogni tratto e in ogni linea qualcosa d'incommensurabile, una certa ingannevole determinatezza e insieme una enigmatica profondità, anzi la infinità dello sfondo. La figura più chiara aveva sempre dietro a sé una codità di cometa, che sembrava accennare a qualcosa di incerto, di non rischiarabile. La stessa luce crepuscolare avvolgeva la struttura del dramma, soprattutto il significato del coro. E come restò incerta per lui la soluzione dei problemi etici! Quanto problematica la trattazione dei miti! Quanto sproporzionata la suddivisione di felicità e infelicità! Perfino nella lingua della tragedia antica c'era per lui molto di urtante o perlomeno di enigmatico; in particolare trovava troppa pomposità nelle situazioni semplici, troppe metafore ed enormità rispetto alla schiettezza dei caratteri. Così egli sedette in teatro, lambiccandosi inquietamente il cervello, e come spettatore confesso a se stesso di non riuscire a comprendere i suoi grandi predecessori. Ma poiché per lui l'intelletto era da considerare come la vera e propria radice di qualsiasi godimento e creazione, dovette guardarsi intorno e chiedere se non c'era nessuno che la pensasse come lui e ammettesse ugualmente quella incommensurabilità. Ma i molti, e con essi anche i migliori, ebbero per lui soltanto un sorriso diffidente; comunque nessuno gli seppe spiegare perché, nonostante i suoi dubbi e le sue obiezioni, i grandi maestri rimanessero nel giusto. E in questa tormentata situazione trovò l'altro spettatore, che non capiva la tragedia e perciò non l'apprezzava. Unito con costui, egli poté osare di uscire dal suo isolamento e d'intraprendere l'immense lotta contro le opere d'arte di Eschilo e Sofocle — non con scritti polemici, ma da poeta drammatico che contrapponeva la sua concezione della tragedia a quella della tradizione —.

12.

Prima di dare un nome a quest'altro spettatore, fermiamoci qui un momento per richiamare alla memoria l'impressione sopra descritta di discordia e di incommensurabilità nella natura stessa della tragedia eschilea. Pensiamo allo stupore suscitato in noi proprio dal *coro* e dall'eroe *tragico* di questa tragedia, due elementi che noi non sapevamo accordare né con la nostra esperienza né con la tradizione — fino a quando non abbiamo ritrovato quella stessa duplicità come origine ed essenza della tragedia greca, come espressione di due impulsi artistici intrecciati fra loro, l'*apollineo* e il *dionisiaco*.

Togliere dalla tragedia quell'elemento dionisiaco originario e onnipotente, e ricostruirlo pura e nuova su un'arte, un costume e una concezione del mondo non dionisiaci — questa è la tendenza di Euripide, che ora ci si svela in piena luce.

Lo stesso Euripide, al tramonto della sua vita, presentò ai suoi contemporanei nel modo più penetrante, con un mito, la questione del valore e del significato di questa tendenza. Il dionisiaco in genere deve sussistere? Non è da estirpare violentemente dalla terra ellenica? Certo, ci dice il poeta, se però fosse possibile; ma il dio Dioniso è troppo potente: l'avversario più assestato — come Penteo nelle *Baccanti* — viene improvvisamente incan-

tato da lui e corre con questo incantesimo al suo destino. Il giudizio dei due anziani Cadmo e Tiresia sembra anche essere il giudizio dell'anziano poeta: la riflessione degli individui più intelligenti non rovescia quelle antiche tradizioni popolari, quella venerazione di Dioniso che eternamente si riproduce, anzi di fronte a tali portentose forze conviene almeno mostrare una prudente adesione diplomatica: con ciò è sempre però ancora possibile che il dio si scandalizzi per una partecipazione così tiepida e trasformi alla fine il diplomatico — come qui Cadmo — in un drago. Questo ci dice un poeta che per tutta la vita si è eroicamente opposto a Dioniso — per finire, quando la sua vita è alla conclusione, con una glorificazione del suo avversario e il proprio suicidio, come uno che sia colto da vertigini e che, solo per fuggire dal terribile e insopportabile turbamento, si spinga giù da una torre. Quella tragedia è una protesta contro l'eseguitività della propria tendenza; ma purtroppo, essa era già stata eseguita! Il miracolo era accaduto: quando il poeta ritrattò, la sua tendenza aveva già vinto. Dioniso era stato rimosso dalla scena tragica, scacciato da una potenza demoniaca che parlava per bocca di Euripide. Anche Euripide era in un certo senso solo maschera: la divinità che parlava in lui non era Dioniso e neppure Apollo bensì un demone appena nato, chiamato *Socrate*. Questo è il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte della tragedia greca per la sua causa. Per quanto cerchi poi Euripide di consolarsi con la sua ritrattazione, non ci riesce: il più splendido dei templi giace in rovina, cosa ci serve 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 mutato in drago dai giudici artistici di tutti i tempi — chi potrebbe soddisfare questo miserabile compenso?

Avviciniamoci ora a quella tendenza *socratica* mediante cui Euripide ha combattuto e vinto la tragedia eschilea.

Quale scopo — così dobbiamo ora chiederci — poteva in generale avere, nella superiore idealità della sua attuazione, l'intenzione di Euripide di fondare il dramma soltanto sul non dionisiaco? Quale forma di dramma permaneva ancora, se esso non doveva essere generato dal grembo della musica nella inquietante luce crepuscolare del dionisiaco? Solo l'*epos drammaturgico*, come dominio artistico apollineo in cui tuttavia l'effetto tragico è irraggiungibile. Qui non si tratta del contenuto degli avvenimenti rappresentati, anzi vorrei 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.

Fino a tal punto è straordinario il potere epico-apollineo, che esso trasformi per incantesimo, davanti ai nostri occhi, le cose più orribili con il piacere dell'apparenza e la liberazione attraverso l'apparenza. Il poeta dell'*epos drammaturgico* non può pienamente fondersi con le sue immagini, nello stesso modo in cui non lo può il rapsodo epico: egli è ancor sempre quieto, immota contemplazione che guarda con occhi lontani e vede le immagini di *fronte* a sé. In questo *epos* drammaturgico l'attore resta nella sua più profonda essenza ancora rapsodo; tutte le sue azioni sono consacrate da un intimo sognare, cosicché egli non è mai interamente attore.

In quale rapporto sia il dramma euripideo rispetto a questo ideale del dramma apollineo? Nello stesso rapporto in cui, rispetto al solenne rapsodo dell'epoca antica, sta quel giovane rapsodo che così descrive il suo essere nello *Ion* di Platone: «Quando dico qualcosa di triste si riempiono i miei occhi di lacrime; se però quel che dico è spaventoso e orribile allora mi si rizzano i capelli sulla testa per il raccapriccio e il cuore mi batte for-

te». Qui non scorgiamo più niente di quell'epico smarrirsi nell'apparenza, della freddezza priva di passioni del vero attore che, proprio nella sua massima attività, è tutto apparenza e piacere dell'apparenza. Euripide è l'attore dal cuore che martella, dai capelli rititi; progetta il piano come pensatore socratico, lo realizza come attore appassionato. Puro artista non lo è nel progettare, né nel realizzare. Così il dramma euripideo è una cosa insieme fredda e focosa, ugualmente in grado di agghiacciare e d'inflammarci; è impossibile per esso 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 d'eccitamento, che ora non possono più trovarsi all'interno dei due unici impulsi artistici, l'apollineo e il dionisiaco. Questi mezzi d'eccitamento sono *pensieri* freddi e paradossali — al posto delle intuizioni apollinee — e *effetti* ardenti — al posto delle estasi dionisiache — e più precisamente pensieri e affetti imitati in maniera estremamente realistica, in nessun modo immersi nell'etere dell'arte.

Dopo che abbiamo riconosciuto come Euripide non riuscì in genere a fondare il dramma soltanto sull'apollineo, e che anzi la sua tendenza antidionisiaca si smarrì in una tendenza naturalistica e non artistica, possiamo ora avvicinarci all'essenza del *socratismo estetico*, la cui legge suprema suona all'incirca così: «tutto deve essere ragionevole per essere bello», come proposizione parallela al socratico: «solo colui che sa è virtuoso». Con questo canone alla mano, Euripide misurò ogni particolare, rettificandolo secondo tale principio: la lingua, i caratteri, la costruzione drammaturgica, la musica corale. Ciò che molto spesso siamo soliti imputare a Euripide come mancanza e regresso poetici rispetto alla tragedia sofoclea, è principalmente il prodotto di quello stringente processo critico, di quell'audace asseminazione. Il *prologo* euripideo ci può servire come esempio della produttività di quel metodo razionalistico. Niente può essere più contrastante con la nostra tecnica scenica del prologo nel dramma di Euripide. Che un singolo personaggio si presenti all'inizio del dramma raccontando chi è, cosa precede l'azione, cosa è finora accaduto e anche cosa accadrà nel corso del dramma, è un modo di procedere che un poeta drammatico moderno caratterizzerebbe come una capricciosa e imperdonabile rinuncia all'effetto della tensione. Si sa già tutto ciò che accadrà; chi vorrà aspettare che questo rapporto fra un sogno profetico e una realtà che si verificherà successivamente? In maniera completamente diversa rifletteva Euripide. L'effetto della tragedia non si basava mai sulla tensione epica, sulla stimolante incertezza circa ciò che accadeva ora e che sarebbe accaduto in seguito; piuttosto su quelle grandi scene retorico-liche, in cui la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano in un fiume ampio e possente. Tutto conduceva al *pathos*, non all'azione: e ciò che non disponeva al *pathos*, era considerato riprovevole. Ciò che però più fortemente trattene lo spettatore dall'abbandonarsi con pieno godimento a tali scene, è un anello che manca, una lacuna nel tessuto dell'antefatto: finché lo spettatore deve ancora calcolare cosa significhi questo o quel personaggio, quali presupposti abbia questo o quel conflitto d'inclinazioni e d'intenzioni, non è per lui ancora possibile immergersi completamente nei dolori e nelle azioni dei protagonisti, soffrire e tenere affannosamente con loro. La tragedia eschilofoclea impiegava i mezzi artistici più ingegnosi per porre come per caso in mano allo spettatore, nelle prime scene, tutti i fili indispensabili alla

comprensione: un tratto in cui si conferma quella nobile maestria artistica che per così dire maschera e fa apparire come casuale ciò che è formalmente *necessario*. Tuttavia Euripide credette di notare che durante quelle prime scene lo spettatore era in una particolare inquietudine proprio nel risolvere il questo aritmetico dell'antefatto, tanto che le bellezze artistiche e il *pathos* dell'esposizione andavano per lui perse. Per ciò pose il prologo ancor prima dell'esposizione, mettendolo in bocca ad un personaggio a cui si potesse prestare fiducia: così una divinità doveva spesso garantire al pubblico lo svolgimento della tragedia ed eliminare ogni sospetto sulla realtà del mito: in maniera simile a come Descartes poté affermare la realtà del mondo empirico solo appellandosi alla veridicità di Dio e alla sua incapacità di mentire. Di questa veridicità divina Euripide si serve ancora una volta alla fine del suo dramma, per assicurare il pubblico sul futuro dei suoi eroi: è questo il compito del famigerato *deus ex machina*. Tra il prologo e l'epilogo epici sta il presente drammatico-lyrico, il vero e proprio «dramma».

Così come poeta Euripide è soprattutto l'eco delle sue coscienti cognizioni; e proprio ciò gli assicura una posizione tanto degna nella storia dell'arte greca. Nei confronti della propria attività critico-produttiva egli deve aver spesso avuto come l'impressione di dover far vivere per il dramma l'inizio di quello scritto di Anassagora le cui prime parole suonano: «al principio tutto era confuso; poi venne l'intelletto e creò l'ordine». E se Anassagora con il suo *nus* apparve fra i filosofi, come il primo sobrio tra tanti ebbri, così anche Euripide può aver inteso, con una immagine simile il suo rapporto con gli altri poeti della tragedia. Finché l'unico ordinatore e governatore del tutto, il *nus* era ancora esclusa dalla creazione artistica, tutto permaneva sempre in un caos originario; così dovette giudicare Euripide, se il primo poeta «sobrio», dovette condannare i poeti «ebberi». Ciò che Sofocle ha detto di Eschilo, cioè che egli faceva il giusto bene che inconsistentemente, non fu detto nel senso di Euripide, che avrebbe fatto valere solo questo: Eschilo, *poiché* creava inconsistentemente, non creava il giusto. Anche il divino Platone parla quasi sempre soltanto con ironia della facilità creativa del poeta, quando essa non sia una conoscenza cosciente, e la egualità alla facilità dell'indovino e dell'interprete di sogni; il poeta non sarebbe in grado di poetare prima di essere divenuto inconsiente, prima che non alberghi più in lui l'intelletto. Euripide iniziò a mostrare al mondo, come anche fece Platone, l'opposto del poeta «irragionevole», il suo principio estetico «tutto deve essere cosciente per essere bello», come lo detto, la proposizione parallela al principio socratico «tutto deve essere cosciente per essere buono». Conseguentemente Euripide può essere da noi considerato come il poeta del socratismo estetico. Ma Socrate era quel *secondo spettatore*, che non comprendeva la tragedia antica e perciò non la stimava; in sintonia con lui, Euripide odo essere l'araldica di una nuova creazione artistica. Se con questa la tragedia antica perì, il principio midiale fu dunque il socratismo estetico: in quanto la lotta era diretta contro il dionisiaco dell'arte antica, noi 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, può costringere alla fuga il potentissimo dio: il quale, come nel tempo in cui fuggì di fronte a Licurgo re degli Edoni, si salva nelle profondità del mare, cioè nei mistici flutti di un culto segreto che a poco a poco avrebbe invaso il mondo intero.

13.

Che Socrate avesse uno stretto rapporto di tendenza con Euripide non sfuggì in quel tempo all'antichità; e l'espressione più eloquente di questo fatto felice è quella leggenda diffusa in Atene, secondo cui Socrate era solito aiutare Euripide a portare. I due nomi venivano pronunciati assieme dai partigiani del «buon tempo antico», quando si trattava di enumerare i portatori del popolo: il loro influsso faceva sì che l'antica e quadrata abilità d'anima e corpo, degna di Maratona, fosse sempre più sacrificata ad un dubbioso rischiaramento, nel crescente deperimento delle forze fisiche e spirituali. In questo toro, metà di sdegno e metà di disprezzo, la commedia aristofanesca suole parlare di Euripide, ma che però non arrivano mai a ravviarsi abbastanza del fatto che Socrate appaia in Aristofane come il primo e massimo sofista, come lo specchio e l'essenza di tutte le aspirazioni, in sostituirlo contro di ciò resta l'unica consolazione di mettere alla berlina lo stesso Aristofane come un dissoluto e bugiardo Alcibiade della poesia. Senza difendere a questo punto i profondi istinti di Aristofane da tali attacchi, continuo a dimostrare, sulla base del sentimento antico, la stretta connessione tra Socrate e Euripide; in questo senso si deve soprattutto ricordare che Socrate, come avversario dell'arte tragica, si asteneva dal frequentare la tragedia, unendosi agli spettatori solo quando veniva rappresentato un nuovo lavoro di Euripide. Famossimo è però l'avvicinamento dei due nomi nel responso dell'oracolo delifico, che designava Socrate come il più saggio fra gli uomini e contemporaneamente esprimeva il giudizio che a Euripide spettava il secondo premio nella gara della saggezza.

Come terzo in questa graduatoria era indicato Sofocle; egli, che rispetto ad Eschilo poteva vantarsi di fare il giusto e di farlo perché *sapeva* ciò che fosse il giusto. Evidentemente è proprio il grado di chiarezza di questo sapere ciò che accomuna quei tre uomini designandoli come i tre «sapienti» del loro tempo.

La parola più incisiva per quella nuova e inaudita esaltazione del sapere e dell'intelligenza la esprime però Socrate, quando trovò di essere il solo ad ammettere di *non saper niente*; mentre, nelle sue peregrinazioni critiche per Atene, egli incontrava dappertutto, discutendo con i più grandi statisti, oratori, poeti e artisti, la presunzione del sapere. Con stupore riconobbe che tutte quelle celebrità non avevano neppure un'idea giusta e sicura della loro professione, e che la esercitavano solo per istinto. «Solo per istinto»: con questa espressione tocchiamo il cuore, il centro, della tendenza socratica. Con esso il socratismo condanna tanto l'arte vigente quanto l'etica vigente: dovunque rivolga i suoi sguardi scrutatori, vede la mancanza d'intelligenza e la potenza dell'illusione, e da questa mancanza inferisce l'infima assurdità e detestabilità dell'esistente. Partendo da questo punto, Socrate credette di dover correggere l'esistenza: egli, ed egli solo, entra con disprezzo e superiorità, come precursore di una cultura, di un'arte e una morale di tutt'altro genere, in un mondo del quale ascrivemmo a somma fortuna il coglierne con profondo rispetto un lembo.

Questa è l'enorme perplessità che ci assale ogni volta di fronte a Socrate, e che ogni volta ci spinge a riconoscere il senso e il fine di questa problematicissima apparizione dell'antichità. Chi è costui, che in solitudine osa negare la natura greca, quella che attraverso Omero, Pindaro ed Eschilo, attraverso Fidia, Pericle, Pizia e Dioniso, attraverso il più profondo abisso e

la più alta cima, è certa della nostra stupida adorazione? Quale forza demonica è questa, che può ardire di gettare nella polvere un tale filtro magico? Quale semidio è questo, a cui il coro degli spiriti degli uomini più nobili deve gridare: «Ah! Ah! Tu lo hai distrutto, il bel mondo, col pugno possente; esso precipita, si dissolve!».

Una chiave per comprendere la natura di Socrate ci viene offerta da quel meraviglioso fenomeno che viene designato come «demone di Socrate». In particolari situazioni in cui il suo portentoso intelletto vacillava, egli ritrovava l'equilibrio in virtù di una voce divina che si faceva udire in tali momenti. Questa voce, quando viene, *disuade* sempre. La saggezza istintiva si mostra in questa natura interamente abnorme soltanto per contrastare qua e là, *ostacolando*, il conoscere cosciente. Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è proprio la forza creativo-affermativa, e la coscienza si rivela critica e dissuadente, in Socrate l'istinto diventa critico, la coscienza si trasforma in creatrice — una vera mostruosità *per defectum*! Più precisamente noi avvertiamo qui un mostruoso *defectus* di ogni disposizione mistica, sicché Socrate sarebbe da definire come l'individuo specificamente *non mistico*, in cui la natura logica, per una superfezione, è sviluppata così eccessivamente quanto lo è la sapienza istintiva nel mistico. D'altra parte, però, a quell'istinto logico che appariva in Socrate era completamente negato rivolgersi contro se stesso; in questo sfrenato fluire, esso mostra una naturale violenza, che incontriamo, con nostra raccapricciante sorpresa, solo nelle forze istintive superiori. Chi ha colto negli scritti di Platone anche solo un soffio di quella divina ingenuità e sicurezza dell'indirizzo di vita socratico, avvertirà anche come la portentosa ruota che muove il socratismo logico sia in azione per così dire *al di là* di Socrate, e come essa debba essere contemplata attraverso Socrate come attraverso un'ombra. Che egli stesso però presagisse questa relazione, si esprime nella maestosa serietà con cui fece valere dovunque, e ancor di più di fronte ai giudici, la sua vocazione divina. Confrontarlo in ciò era in fondo altrettanto impossibile quanto ritenere buona la sua influenza dissolvitrice degli istinti. Per questo insolubile conflitto veniva offerta, una volta che egli fu condotto davanti al tribunale dello Stato greco, una sola forma di condanna: l'esilio; lo si sarebbe potuto scacciare oltre i confini, come qualcosa di irriducibilmente enigmatico, non classificabile, inesplorabile, senza che la povertà potesse mai avere il diritto d'inculpare gli ateniesi di un atto ignominioso. Ma sembra che lo stesso Socrate abbia voluto, con assoluta limpidezza e senza il naturale brivido di fronte alla morte, che per lui fosse sentenziata la morte: andò incontro alla morte con quella stessa calma con cui, secondo la descrizione platonica, lasciò il simposio, ultimo dei bevitori, ai primi albori, per cominciare il nuovo giorno; mentre dietro a lui restavano i convitati addormentati sui sedili e sulla terra, per sognare di Socrate, il vero eroico. Il *Socrate morente* divenne l'ideale, mai prima contemplato, della nobile gioventù greca: prima di tutti Platone, il tipico giovane ellenico, si gettò ai piedi di quest'immagine con tutta l'ardente devozione della sua anima entusiasta.

14.

Immaginiamo ora il grande occhio ciclopico di Socrate puntato sulla tragedia, quell'occhio in cui non si accese mai l'incantevole follia dell'entusiasmo artistico — immaginiamo come a quell'occhio fosse negato di guardare con piacere negli abissi dionisiaci — che cosa propriamente doveva scor-

gere nella «sublime e celebratissima» arte tragica, come la chiama Platone? Qualcosa di totalmente irrazionale, con cause che apparivano senza effetti e con effetti che apparivano senza cause, inoltre un tutto così variegato e multiforme, che ad una mente assestata doveva ripugnare, mentre alle anime eccitabili e sensibili doveva apparire come una miccia pericolosa. Sappiamo che l'unico genere di arte poetica che comprendeva era la *favola esopica*, e ciò accadeva certo con quel sorridente adattarsi con cui l'onesto e buon Cellere canta le lodi della poesia nella favola dell'ape e della gallina:

Tu vedi in me a cosa giovi,
a chi non ha un grande intelletto,
dire la verità con un'immagine.

Senonché a Socrate l'arte tragica non sembrava neanche «dire la verità»: senza considerare che essa si rivolge a chi «non ha un grande intelletto», e quindi non ai filosofi; una doppia ragione per tenerne lontani. Come Platone, egli la annoverava tra le arti seducenti, che rappresentano solo il dilettevole, non l'utile, ed esigeva perciò dai suoi discepoli astinenza e rigido distacco da tali non filosofiche attrazioni: con un tale successo, che il giovane poeta tragico Platone per prima cosa bruciò le sue poesie per diventare discepolo di Socrate. Dove però inclinazioni invincibili lo parono contro le massime socratiche, la potenza di queste ultime, insieme alla vemenza di quel portentoso carattere, fu sempre abbastanza grande per sovrappiegare la stessa poesia su nuove posizioni, fino allora sconosciute.

Un esempio di ciò è il summatto Platone: egli, che certo non restò indietro rispetto all'ingenuo chinismo del suo maestro nel condannare la tragedia e l'arte in genere, dovette pure creare per assoluta necessità artistica una forma d'arte che è intimamente affine a quelle esistenti e da lui rifiutate. Il principale rimprovero che Platone aveva da muovere all'arte antica che essa fosse l'imitazione di un'immagine illusoria, e dunque appartenente ad una sfera ancor più bassa del mondo empirico — non avrebbe potuto rivolgerlo contro la nuova opera d'arte: e così vediamo Platone che si sforza d'innalzarsi sopra la realtà e di rappresentare l'idea che sta alla base di questa pseudorealtà. Ma con ciò il pensatore Platone era arrivato, attraverso una via tortuosa, proprio là dove come poeta era sempre stato di casa, e da dove Sofocle e tutta l'arte antica protestavano solennemente contro quel rimprovero. Se la tragedia aveva assorbito in sé tutti i precedenti generi artistici, ciò può anche valere, in un senso eccentrico, per il dialogo platonico, che come prodotto della mescolanza di tutti gli stili e forme esistenti è sospeso a metà tra narrazione, lirica, dramma, fra prosa e poesia, e quindi ha anche infranto la vigorosa antica legge della forma linguistica unitaria; su questa via sono andati ancor più lontano gli scrittori *critici*, che nella massima varietà degli stili, nell'oscillare qua e là tra forme prosaiche e metriche, hanno anche reso l'immagine letteraria del «Socrate delirante» che usavano rappresentare nella vita. Il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la naufraga poesia antica si salvò insieme a tutti i suoi figli: affollate in uno spazio angusto e paurosamente sottomesse all'unico timoniere Socrate, entrarono ora in un nuovo mondo, che mai non riuscì a saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo. Realmente Platone ha dato a tutta la posterità il modello di una nuova forma artistica, il modello del *romanzo*: questo lo si può definire come una favola esopica in finitamente sviluppata, in cui la poesia sia rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto di subordinazione simile a quello che per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia: cioè come *ancilla*. Questa

fu la nuova posizione della poesia, in cui Platone la spinse sotto la pressione del demonico Socrate.

Qui il *pensiero filosofico* cresce al di sopra dell'arte e la costringe ad aggrapparsi strettamente al tronco della dialettica. Nello schematicismo logico si è chiusa in un involucre la tendenza *apollinea*: così abbiamo già osservato qualcosa di corrispondente in Euripide, e inoltre una traduzione del *dionisiaco* negli affetti naturalistici. Socrate, l'eroe dialettico del dramma platonico, ci ricorda la natura affine dell'eroe euripideo, che deve difendere il suo agire con ragioni e controargomenti, e che perciò rischia molto spesso di farci perdere la nostra compassione tragica: poiché chi potrebbe disconoscere l'elemento *ottimistico* nell'essenza della dialettica, che in ogni conclusione celebra il suo giubileo e può respirare solo nella fredda chiarezza e consapevolezza? Quell'elemento ottimistico, che, una volta penetrato nella tragedia, ricopre lentamente le sue regioni dionisiache e deve necessariamente spingerla alla distruzione di sé — fino al salto morale nel dramma borghese. Si tengano presenti solo le conseguenze delle proposizioni socratiche: «Virtù è sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»: in queste tre forme fondamentali dell'ottimismo sta la morte della tragedia. Poiché ora l'eroe virtuoso deve essere dialettico, ora ci deve essere un collegamento necessario ed evidente fra la virtù e il sapere, la fede e la morale, ora la soluzione trascendentale della giustizia di Eschilo è abbassata al superficiale e sfacciato principio della «giustizia poetica», col suo solito *deus ex machina*.

Come appare ora, rispetto a questo nuovo mondo senico socratico-ottimistico, il coro e in generale tutto il sostrato musicale-dionisiaco della tragedia? Come qualcosa di casuale, come una reminiscenza, abbastanza trascurabile, dell'origine della tragedia; noi invece abbiamo già visto che il coro può essere compreso solo come *causa* della tragedia e del tragico in genere. Già in Sofocle si mostra quella incertezza rispetto al coro — un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia inizia a sgretolarsi. Egli non osa più affidare al coro la parte principale dell'effetto, ma delimita invece il suo ambito in modo tale che esso sembra ora quasi coordinato agli attori, come se fosse levato dall'orchestra e portato in scena: con ciò senza dubbio la sua essenza è completamente frantumata, per quanto Aristotele dia la sua approvazione proprio a questa concezione del coro. Quel dislocamento del coro, che comunque Sofocle ha raccomandato con la sua prassi e, secondo la tradizione, perfino con uno scritto, è il primo passo verso l'*annientamento* del coro, le cui fasi si susseguono con tremenda rapidità in Euripide, in Agatone e nella commedia nuova. La dialettica ottimistica con la frusta dei suoi sillogismi scaccia la *musica* dalla tragedia: cioè distrugge l'essenza della tragedia, che si lascia interpretare unicamente come una manifestazione e raffigurazione di stati dionisiaci, come la simbolizzazione visibile della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca.

Anche se supponiamo una tendenza antidionisiaca già in atto prima di Socrate, ma che solo con lui raggiunge un'espressione inauditamente grandiosa, non dobbiamo poi recedere davanti al quesito del significato di un'apparizione come quella di Socrate: quest'ultima non siamo però in grado di intenderla, per quanto riguarda i dialoghi platonici, soltanto come una potenza dissolvitrice e negativa. Certamente l'effetto più immediato dell'impulso socratico consiste in una decomposizione della tragedia dionisiaca, ma la profonda esperienza di vita dello stesso Socrate ci costringe a domandarci se tra il socratismo e l'arte vi sia *necessariamente* solo un rap-

porto antipodico e se la nascita di un «Socrate artistico» sia generalmente qualcosa di se contraddittorio.

Quel logico dispoico ebbe talvolta davanti all'arte il senso di una lacuna, di un vuoto, di un mezzo rimprovero, di un dovere forse non osservato. Spesso gli accadeva, come narra in carcere ai suoi amici, di vedere in sogno sempre una stessa apparizione, che gli diceva sempre la stessa cosa: «Socrate, datti alla musica!». Egli si tranquillizza fino ai suoi ultimi giorni con la convinzione che il suo filosofare sia la suprema arte musicale e non crede affatto che una divinità voglia ricordargli quella «comune musica popolare». Infine, in carcere, per liberare completamente la sua coscienza, si spinge anche ad esercitare quella musica da lui così poco stimata. E in questa disposizione d'animo compone un premio ad Apollo e mette in versi alcune favole di Esopo. Ciò che lo spingeva a queste esercitazioni era qualcosa di simile alla voce denunciantemente ammonitrice, era la sua visione apollinea del fatto che egli, come un re barbarico, non riusciva ad afferrare una nobile immagine divina e rischiava di peccare contro la sua divinità — per la sua incomprensione. Quelle parole dell'apparizione di sogno socratico sono il solo segno di una perplessità sui limiti della natura logica: forse — così, dovete chiederse — che ciò che non mi è comprensibile deve per forza essere qualcosa di assurdo? Forse esiste un regno della sapienza da cui il logico è bandito? Forse l'arte è perfino un necessario correlativo e supplemento della scienza?

15.

Nel senso di queste ultime domande, piene di presentimenti, dobbiamo ora parlare di come l'influenza di Socrate si sia estesa sulla posterità fino a questo momento, anzi in qualsiasi avvenire, simile ad un'ombra che nel sole della sera diventa sempre più grande, e di come imponga sempre di nuovo la rievocazione dell'arte — e precisamente l'arte nel senso metafisico, più ampio e profondo — garantendone l'infinità con la propria infinità.

Prima che ciò potesse essere riconosciuto, prima che fosse persuasivamente dimostrata l'intima dipendenza di qualsiasi arte dai Greci, i Greci da Omero fino a Socrate, dovette accadere a noi con questi Greci come agli Ateniesi con Socrate. Quasi ogni epoca e ogni grado di cultura ha cercato una volta con profondo malumore di liberarsi dei Greci, perché di fronte a loro tutto ciò che era stato da essa prodotto, in apparenza assolutamente originale e giustamente ammirato, sembrava improvvisamente perdere colore e vita, e ridursi a copia non riuscita, anzi a caricatura. E così scoppia sempre di nuovo l'intima rabbia contro quel «piccolo» popolo arrogante, che osò definire per tutti i tempi come «barbarica» qualsiasi cosa che non fosse di casa sua: chi sono costoro, ci si domanda, che per quanto siano in grado di mostrare solo un effimero splendore storico, solo istituzioni visibilmente limitate, solo una incerta solidità di costumi, e siano perfino caratterizzati da turpi vizi, esigono poi tra i popoli la dignità e il privilegio che competono al genio fra la massa? Purtroppo non si ebbe la fortuna di trovare il boccale 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 sufficiente a distruggere quella magnificenza bastante a se stessa. E così ci si vergogna e si ha paura di fronte ai Greci: a meno che qualcuno stimi la verità al di sopra di tutto e osi anche confessare questa verità, che i Greci cioè tengono nelle mani 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 cacciare tali cavalli in un abisso, che essi stessi, col salto d'Achille, sorvolano.

Per dimostrare la dignità di una tale posizione di guida anche per Socrate, è sufficiente riconoscere in lui il tipo di una forma di esistenza mai esistita precedentemente; il tipo dell'uomo teoretico, di cui è nostro compito immediato afferrare il significato e il fine. Anche l'uomo teoretico, come l'artista, trova un'infinita soddisfazione in ciò che esiste, e questa soddisfazione lo preserva, al pari dell'artista, dall'etica pratica del pessimismo, dai suoi occhi degni di Linco che brillano solo nell'oscurità. Se infatti l'artista ad ogni disvelamento della verità rimane attaccato con sguardi rapiti sempre e solo a ciò che anche ora, dopo il disvelamento, resta velo, l'uomo teoretico gode e si appaga di levare il velo e trova il suo massimo fine e piacere nel processo di uno svelamento sempre felice, che avvenga per forza propria. Non vi sarebbe nessuna scienza se essa si occupasse solo di quell'unica dea nuda, e di nient'altro. Poiché allora i suoi seguaci dovrebbero sentirsi nella stessa condizione d'animo di coloro che volessero scavare un foro diritto attraverso la terra: ognuno di essi vedrebbe bene che, anche con il massimo sforzo protratto per l'intera vita, non riuscirebbe a scavare solo una piccola parte dell'enorme profondità, la quale verrebbe nuovamente coperta davanti ai suoi occhi dal lavoro del vicino, tanto che a un terzo sembrerebbe più opportuno scegliere per proprio conto un altro posto per i suoi tentativi di perforazione. Ma se ora uno di loro dimostrasse persuasivamente che per questa via diretta non si può raggiungere il traguardo agli antipodi, chi vorrebbe continuare ancora a scavare nei vecchi pozzi, a meno di non accontentarsi nel frattempo di trovare pietre preziose o leggi naturali? Perciò Lessing, il più onesto uomo teoretico, osò dichiarare che gli importava più la ricerca della verità che la verità stessa: con ciò è stato svelato il segreto fondamentale della scienza, con stupore, anzi a dispetto degli scienziati. Accanto a questa conoscenza isolata, come ad un eccesso di onestà, se non di presunzione, sta però una profonda *idea illusoria*, che venne al mondo per la prima volta nella persona di Socrate, cioè quella imperturbabile fede che il pensiero arrivi, seguendo il filo conduttore della causalità, fin nei più profondi abissi dell'essere, e che il pensiero riesca non solo a conoscere, ma addirittura a *correggere* l'essere. Questa elevata illusione metafisica vale come istinto della scienza e la conduce sempre di nuovo ai suoi confini, dove deve rovesciarsi in arte: *alla quale propriamente si mira con questo meccanismo*.

Osserviamo ora Socrate alla luce di questo pensiero: egli ci appare come il primo che seguendo quell'istinto della scienza seppe non solo vivere, ma anche — ciò che è ben di più — morire; e perciò l'immagine di *Socrate moriente*, come dell'uomo sottratto dal sapere e dalla ragione alla paura della morte, è l'insegna che, posta sulla porta d'entrata della scienza, ricorda ad ognuno la destinazione di essa, che è quella di far apparire l'esistenza intellegibile e quindi giustificata: a questo comunque, quando le ragioni non bastano, deve servire in definitiva anche il *mito*, che io ho ora persino indicato come conseguenza necessaria, anzi come scopo della scienza.

Chi una volta abbia intuito come dopo Socrate, il mistaogo della scienza, le scuole filosofiche si siano succedute l'una dopo l'altra come onde a onda; come una mai prima presentita universalità della brama di sapere abbia sospinto la scienza nei più lontani domini del mondo della cultura e, in quanto vero e proprio compito per ogni uomo di superiori capacità, nel mare aperto, da cui essa non poté da allora mai più essere completamente

ricacciata; come attraverso questa universalità sia stata tesa per la prima volta sull'intero globo terrestre una rete di pensiero comune, con la prospettiva addirittura della legalità di un intero sistema solare; chi tiene presente tutto ciò, insieme alla piramide sorprendentemente alta del sapere moderno, non può trattarsi dal vedere in Socrate il punto di svolta e il vertice della cosiddetta storia universale. Se si pensasse infatti a tutta l'incommensurabile somma di forze che è stata consumata per quella tendenza universale, impiegata *non già* al servizio della conoscenza, bensì per gli scopi pratici, cioè egoistici degli individui e dei popoli, il piacere istintivo della vita si sarebbe talmente affievolito in generali lotte di sterminio e in incessanti migrazioni di popoli, che, nell'abitudine al suicidio, l'individuo sentirebbe forse l'ultimo residuo del senso di dovere quando, come l'abitante delle isole Figi, strozzasse come figlio i suoi genitori e come amico il suo amico: un tale pessimismo pratico potrebbe addirittura causare una tremenda etica del genocidio, per compassione — che del resto esiste ed è esistito nel mondo, ovunque l'arte non apparve in una qualsiasi forma, ma specialmente come religione e come scienza, a rimedio e difesa da quel fiato pestilenziale.

Davanti a questo pessimismo pratico, Socrate è il prototipo dell'ottimismo teorico che, con la designata fede nella penetrabilità della natura delle cose, conferisce al sapere e alla conoscenza la forza di una medicina universale e comprende nell'errore il male in sé. Penetrare in quelle profondità e liberare la vera conoscenza dall'apparenza e dall'errore, parve all'uomo socratico la missione più nobile, anzi la sola missione veramente umana: ugualmente quel meccanismo di concetti, giudizi e sillogismi fu stimato da Socrate in poi superiore a tutte le altre facoltà, come suprema attività e come il dono della natura più degno d'ammirazione. Gli stessi fatti morali più sublimi, i moti della compassione, del sacrificio, dell'eroismo e quella tranquillità dell'anima così difficile da raggiungere, che il Greco apollineo chiamava *sophrosyne*, per Socrate e i suoi seguaci fino ad oggi derivano dalla dialettica del sapere, e sono designati in conformità come apprendibili. Chi ha sperimentato in sé il piacere di una conoscenza come apprendibile come essa cerchi di abbracciare, in cerchi sempre più ampi, l'intero mondo dei fenomeni, da allora in poi non avverrà nessuno stimolo che possa spingerlo alla vita più forte della brama di perfezionare quella conquistata e di tessere la rete in modo sicuro, impenetrabile. Ad uno così disposto il Socrate di Platone appare allora come il maestro di una forma affatto nuova di «serenità greca» e di beatitudine d'esistere, che cerca d'effondersi in azioni e indirizza questa effusione principalmente in influenze maeutiche ed educative su nobili giovani, allo scopo della finale produzione del genio.

Ora però la scienza corre, senza sosta, spondata dalla sua potente illusione, fino ai propri limiti, dove l'ottimismo celato nell'essenza della logica naufraga. La conferenza che chiude il cerchio della scienza ha infatti punti infiniti, e mentre non si può ancora affatto prevedere come il cerchio possa mai essere interamente misurato, l'uomo nobile e dotato arriva, ancor prima di giungere alla metà della sua esistenza e inevitabilmente, a toccare tali punti-limite della conferenza, dove si arresta a fissare l'inesplorabile. Quando egli qui vede con orrore come la logica in questi limiti si torca intorno a se stessa e infine si morda la coda — ecco che irrompe la nuova forma di conoscenza, la *conoscenza tragica*, che, per essere sopportata, ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio.

Se ora guardiamo con occhi fortificati e ristorati dai Greci alle supreme

sfele del mondo che ci fluttua intorno, scorgiamo la cupidigia di conoscenza insaziabile e ottimistica che appariva esemplarmente in Socrate convertita in rassegnazione tragica e in bisogno d'arte: mentre invero la stessa cupidigia, nei suoi gradi inferiori, doveva manifestarsi ostile all'arte e principalmente abortire nell'intimo l'arte dionisiaco-tragica, come dimostra l'esempio della lotta combattuta dal socratismo contro la tragedia eschilea.

Qui, con animo commosso, battiamo alle porte del presente e del futuro: quella «conversione» condurrà a sempre nuove configurazioni del genio e addirittura a quella di *Socrate cultore di musica*? La rete dell'arte stesa sull'esistenza sarà sempre più saldamente e soavemente intrecciata, sia pure sotto il nome di religione o di scienza, oppure è destinata a lacerarsi in brandelli sotto l'irrequieto e barbarico trabusto e turbinio che oggi si chiama «il presente»? — Preoccupati, ma non sconsolati, ci teniamo un po' in disparte, come osservatori a cui è permesso di essere testimoni di quelle straordinarie lotte e trapassi. Ahimè! Il fascino di tali lotte sta nel fatto che chi le guarda deve anche combatterle!

16.

Con l'esempio storico trattato abbiamo cercato di chiarire come la tragedia perisca per lo svanire dello spirito della musica con la stessa certezza per cui soltanto da questo spirito può derivare la sua nascita. Per mitigare la singolarità di questa affermazione e per mostrare d'altra parte l'origine di questa nostra concezione, dobbiamo ora porci con sguardo libero davanti ai fenomeni analoghi del presente; dobbiamo addentrarci in mezzo a quelle lotte che, come ho appena detto, vengono combattute nelle sfere superiori del mondo odierno tra l'insaziabile e ottimistica conoscenza e il bisogno tragico di arte. Qui prescinderò da tutti gli altri avversari impulsati che operano in ogni tempo contro l'arte e precisamente contro la tragedia, e che anche ai nostri giorni si espandono sicuri della vittoria in tal misura, che tra le arti teatrali, per esempio, solo la farsa e il balletto fanno sbocciare, con una ricchezza quasi rigogliosa, i loro fiori forse non per tutti benedoranti. Parlerò soltanto della *più illustre opposizione* alla concezione tragica del mondo, e con ciò intendo la scienza, ottimistica nella sua più profonda essenza, con a capo il suo progenitore Socrate. Successivamente saranno chiamate per nome anche le forze che mi sembrano garantire una *rinascita della tragedia* — e quali altre felici speranze per l'essere tedesco!

Prima di gettarsi in mezzo a quelle lotte, copriamoci con l'armatura delle cognizioni finora acquisite. Diversamente da tutti coloro che si adoperano per far discendere le arti da un unico principio, come necessaria fonte vitale di ogni opera d'arte, io fermo lo sguardo su quelle due divinità artistiche dei Greci, Apollo e Dioniso, e riconosco in loro i vivi e intuitivi rappresentanti di due mondi artistici, differenti nella loro intima essenza e nelle loro supreme finalità. Apollo sta di fronte a me come il genio trasfiguratore del *principium individuationis*, per cui soltanto è possibile conseguire veramente la liberazione nell'apparenza: mentre al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione si spezza e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'intima essenza delle cose. Questa enorme antitesi, che si apre e si spalanca come un abisso fra l'arte plastica in quanto apollinea e la musica in quanto arte dionisiaca, si è palesata a uno solo dei grandi pensatori, in maniera tale che egli, pur senza la guida del simbolismo degli dei ellenici, ha riconosciuto alla musica un carattere e un'origine diversi rispetto a tutte le altre arti poiché essa non è, come quelle, immagi-

ne dell'apparenza, o meglio dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della stessa volontà, e dunque rappresentata, rispetto ad ogni *fisica del mondo*, la *metafisica*, e rispetto ad ogni apparenza, la cosa in sé (Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 310). Su questa concezione, che è la più importante di tutta l'estetica, e con cui soltanto inizia l'estetica considerata più seriamente, Richard Wagner ha impresso il proprio sigillo, a conferma della sua eterna verità, quando nel *Beethoven* ha stabilito che la musica deve essere giudicata secondo principi estetici completamente diversi rispetto a tutte le arti figurative, e in particolare non secondo la categoria della bellezza, benché una estetica errata, sotto la guida di una arte travata e degenerata, si sia abituata a pretendere dalla musica, partendo da quell'idea di bellezza valida per tutto il mondo figurativo, un effetto simile a quello delle opere di arte figurativa, cioè l'eccezione *del piacere per le belle forme*. Dopo la conoscenza di quell'enorme antitesi, io mi sentii fortemente spinto ad approssimarmi all'essenza della tragedia greca e quindi alla più profonda manifestazione del genio ellenico, poiché solo allora credetti di essere magicamente in grado di pormi concretamente davanti all'animo, al di fuori della fraseologia dell'estetica abituale, il problema fondamentale della tragedia: per cui mi fu permesso di gettare uno sguardo in una grecità così sorprendentemente singolare, che mi parve come se la nostra scienza classica sulla Grecia, così orgogliosa dei suoi atti, si fosse fino allora, nella cosa principale, saputa pascere solo di giochi di ombre e di esteriorità.

Quel problema fondamentale potrà forse essere affrontato con questa domanda: qual è l'effetto estetico che nasce quando le forze artistiche in sé separate dell'apollineo e del dionisiaco entrano in azione l'una accanto all'altra? O più brevemente: in quale rapporto sta la musica con l'immagine e il concetto? — Schopenhauer, di cui Richard Wagner loda proprio su questo punto l'insuperabile chiarezza e lucidità d'esposizione, si esprime a riguardo nel modo più esauriente nel seguente passo, che riporto qui integralmente. *Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 309: «Da tutto ciò segue che possiamo considerare il mondo fenomenico, o natura, e la musica come due differenti espressioni di una medesima cosa, che è quindi la sola mediazione per analogia fra l'una e l'altra, e la cui conoscenza è richiesta per comprendere quell'analogia. La musica quindi, in quanto è considerata come espressione del mondo, è un linguaggio sommamente universale, che sta rispetto alla universalità dei concetti pressappoco nello stesso rapporto in cui questa sta rispetto alle cose singole. La sua universalità non ha niente a che fare con l'universalità vuota dell'astrazione, bensì è un'universalità di tutt'altra natura, ed è legata ad una chiara e completa determinazione. In ciò essa somiglia alle figure geometriche e ai numeri, che, come forme universali di tutti gli oggetti possibili d'esperienza, e applicabili *a priori* a tutti questi, sono tuttavia non astratti, bensì intuitivi e pienamente determinati. Tutte le possibili aspirazioni, eccitazioni e manifestazioni della volontà, tutti quei processi nell'intimo dell'uomo che la ragione getta nell'ampio concetto negativo di sentimento, possono essere espressi nelle innumerevoli melodie possibili, ma sempre nell'universalità della pura forma, senza la materia, sempre e solo secondo l'in in sé, mai secondo l'apparenza, quasi l'intima anima di quest'ultima, senza corpo. Da questo intimo rapporto che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si trae la spiegazione del fatto che, quando per qualche scena, azione, fatto, ambiente, risuona una musica appropriata, quest'ultima sembra schiudercene il senso più profondo, e ne appare il commento più preciso e

chiaro: allo stesso modo in cui, chi s'abbandona completamente all'ascolto di una sinfonia, è come se si vedesse passare davanti tutte le possibili vicende della vita e del mondo, e tuttavia, per quanto vi rifletta, non sa indicare nessuna rassomiglianza fra quei suoni e le cose che gli sono passate nella mente. Poiché la musica, come abbiamo notato, non è diversamente da tutte le altre arti, immagine dell'apparenza, o meglio, dell'adeguata oggettività della volontà, bensì è immediatamente immagine della volontà stessa, e rappresenta perciò, rispetto a ogni fisica del mondo, la metafisica, e rispetto ad ogni apparenza, la cosa in sé. Conseguentemente si potrebbe chiamare il mondo altrettanto bene un'incarnazione della musica quanto un'incarnazione della volontà: in base a ciò è quindi comprensibile come la musica faccia risaltare ogni dipinto, anzi ogni scena della vita e del mondo, con accresciuta significatività; e questo tanto più, quanto più la sua melodia è analoga allo spirito intimo di una data apparenza. Su ciò si fonda il fatto che alla musica si possa sottoporre una poesia come canto, o una rappresentazione visiva come pantomima, o entrambe le cose come opera. Tuttavia le singole immagini della vita umana, sottoposte al linguaggio universale della musica, non sono mai connesse rigorosamente o corrispondenti necessariamente ad essa, ma stanno con quest'ultima solo nel rapporto di un qualsiasi esempio rispetto ad un concetto universale: rappresentano nella determinazione della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della pura forma. Infatti le melodie sono in certo modo, al pari dei concetti universali, una astrazione della realtà. Questa, cioè il mondo delle cose singole, fornisce invero ciò che è intuitivo, particolare e individuale, il caso singolare, tanto all'universalità dei concetti quanto all'universalità delle melodie, due universalità però che sotto certi aspetti sono contrapposte fra loro; mentre i concetti contengono solo le forme astratte innanzi tutto dall'intuizione, quasi l'involucro esterno delle cose, e dunque sono vere e proprie astrazioni, la musica invece dà il nucleo intimo, precedente ogni configurazione ossia il cuore delle cose. Questo rapporto si potrebbe benissimo esprimere nel linguaggio degli scolastici, dicendo: i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica dà gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re*. — Ma che una relazione sia generalmente possibile fra una composizione e una rappresentazione intuitiva, dipende, come ho notato, dal fatto che le due cose sono solo espressioni del tutto differenti della stessa essenza intima del mondo. Quando dunque in un caso singolo tale relazione è realmente presente, cioè il compositore ha saputo tradurre nel linguaggio universale della musica i moti della volontà che costituiscono l'essenza di un avvenimento, allora la melodia di un canto, la musica di un'opera, sono altamente espressive. L'analogia trovata dal compositore fra quelle due cose deve però essere derivata dalla conoscenza immediata dell'essenza del mondo, all'insaputa della sua ragione, e non deve essere imitazione mediata da concetti, con consapevole intenzionalità; altrimenti la musica non esprime l'essenza intima, la volontà stessa, ma imita insufficientemente solo la sua apparenza, come fa ogni musica propriamente imitativa».

Secondo la teoria di Schopenhauer dunque, noi comprendiamo immediatamente la musica come linguaggio immediato della volontà e sentiamo la nostra fantasia stimolata a raffigurare quel mondo di spiriti che ci parla, invisibile eppure vivamente mosso, e a concretizzarlo in un esempio analogo. D'altra parte l'immagine e il concetto, sotto l'influsso di una musica veramente corrispondente, giungono ad una più elevata significatività. L'arte dionisiaca di solito esercita due specie di effetti sulla facoltà artistica

apolinea: la musica stimola all'intuizione simbolica dell'universale dionisiaca, e inoltre fa risaltare l'immagine simbolica in una *suprema significatività*. Da questi fatti in sé comprensibili e non inaccessibili ad una considerazione più profonda, deduco la capacità che ha la musica di generare il mito, cioè l'esempio più significativo, e propriamente il mito *tragico*: il mito che parla per simboli della conoscenza dionisiaca. Nel fenomeno del lirico ho mostrato come in esso la musica lotti per rivelare la propria essenza con immagini apolinee: se ora immaginiamo che la musica, nel suo massimo potenziamento, debba anche cercare di giungere ad una suprema simbolizzazione, dobbiamo ritenere possibile anche che essa sappia trovare l'espressione simbolica per la sua vera e propria sapienza dionisiaca; e dove mai dovremo cercare questa espressione, se non nella tragedia e soprattutto nel concetto del *tragico*?

Il tragico non può onestamente esser fatto derivare dall'essenza dell'arte, qual è comunemente intesa secondo l'unica categoria della apparenza e della bellezza; solo muovendo dallo spirito della musica comprendiamo la gioia per l'annientamento dell'individuo. Poiché nei singoli esempi di un tale annientamento ci si mostra chiaro solo l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca, che esprime la volontà nella sua onnipotenza per così dire dietro il *principium individuationis*, l'eternità della vita al di là di ogni apparenza e nonostante ogni annientamento. La gioia metafisica per il tragico è una traduzione della sapienza dionisiaca istintiva e inconscia nel linguaggio dell'immagine: l'eroe, la più alta apparenza e la eterna vita della volontà non viene toccata dal suo annientamento. «Noi crediamo alla vita eterna», così grida la tragedia; mentre la musica è l'idea immediata di questa vita. Un fine completamente diverso ha l'arte dello scultore: qui Apollo supera il dolore dell'individuo con la luminosa glorificazione dell'*eternità dell'apparenza*, qui la bellezza vince sul dolore insito nella vita, il dolore viene, in un certo senso, cancellato dai tratti della natura.

Nell'arte dionisiaca e nel suo simbolismo tragico ci parla la stessa natura, con la sua vera e schietta voce: «Siate come sono io! Nel continuo mutare delle apparenze, la madre primigenia, eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutare dell'apparenza!».

17.

Anche l'arte dionisiaca vuole persuaderci dell'eterno piacere dell'esistenza: solo che dobbiamo cercare questo piacere non nelle apparenze, bensì dietro le apparenze. Dobbiamo riconoscere come tutto ciò che nasce debba essere pronto ad un trapasso colmo di dolore, siamo costretti a guardare in faccia gli orrori dell'esistenza individuale — eppure non dobbiamo irrigidirci: una consolazione metafisica ci strappa momentaneamente dal meccanismo delle forme mutevoli. Per brevi attimi siamo realmente l'essere primigenio stesso e ne sentiamo l'indomita brama e piacere di esistere; la lotta, il tormento, l'annientamento delle apparenze ci appaiono ora necessari per la sovrabbondanza delle innumerevoli forme di esistenza che si urtano e si accavallano nella vita, per l'eccedente fecondità della volontà del mondo; noi veniamo trapassati dal furioso pungolo di questi tormenti nello stesso momento in cui siamo per così dire divenuti una sola cosa con l'incommensurabile piacere originario dell'esistenza, e in cui presentiamo, in estasi dionisiaca, l'indistruttibilità e l'eternità di questo piacere. Non-

stante la paura e la compassione noi viviamo felicemente, non come individui, ma come quell'*unico* vivente, col cui piacere generativo siamo fusi.

La storia della nascita della tragedia greca ci dice ora con luminosa precisione come l'opera d'arte tragica dei Greci sia effettivamente nata dallo spirito della musica: con questo pensiero crediamo di aver reso per la prima volta giustizia all'originario e così meraviglioso senso del coro. Contemporaneamente dobbiamo però ammettere che il significato sopra stabilito del mito tragico non è stato mai chiaramente visibile, in concettuale chiarezza, ai poeti greci, e tanto meno ai filosofi greci; i loro eroi parlano in certo modo più superficialmente di come agiscono; nella parola pronunziata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata. La connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa esprimere con le parole e i concetti: la stessa cosa può essere osservata anche in Shakespeare, il cui Amleto, per esempio, parla più superficialmente di come agisce, tanto che la dottrina analitica precedentemente menzionata può essere ricavata non dalle parole, bensì da una approfondita visione e supervisione dell'insieme. Rispetto alla tragedia greca, che invero ci è nota solo come dramma parlato, ho persino accennato che quella incongruenza fra mito e parola potrebbe facilmente indurci a ritenere più superficiale e meno significativa di come sia, e quindi anche a presupporre per essa un effetto più superficiale di quello che deve aver avuto secondo le testimonianze degli antichi: come si dimentica infatti facilmente che ciò che non era riuscito al poeta, di raggiungere cioè la più elevata spiritualizzazione e idealità del mito, poteva in ogni momento riuscire a lui in quanto musicista creativo! Noi comunque dobbiamo ricostruire il predominio dell'effetto musicale quasi solo per via erudita, se vogliamo ricevere un po' di quell'incomparabile consolazione che deve essere propria di ogni vera tragedia. Ma anche questo predominio musicale lo sentiremmo come tale soltanto se fossimo Greci: mentre noi in tutto lo sviluppo della musica greca — infinitamente più ricca di quella a noi nota e familiare — crediamo di udire solo il canto giovanile del genio musicale, intonato con un timido senso di forza. I Greci sono, come dicono i sacerdoti egiziani, gli eterni fanciulli, e anche nell'arte tragica sono soltanto fanciulli che non sanno quale sublime giuocattolo sia nato fra le loro mani — e da esse venga distrutto.

Quell'impulso dello spirito della musica verso una rivelazione visiva e mitica, che dagli inizi della lirica cresce fino alla tragedia attica, si interrompe improvvisamente non appena raggiunto un rigoglioso sviluppo e, per così dire, scompare dalla superficie dell'arte ellenica: nonostante ciò la concezione dionisiaca del mondo nata da quell'impulso sopravvive nei miti e non cessa mai, nelle più singolari metamorfosi e degenerazioni, di attrarre a sé le nature più serie. Non risalirà forse un giorno come arte dalle sue mistiche profondità?

Qui ci occupiamo del problema di stabilire se la potenza, per la cui azione contraria la tragedia si infrange, avrà in ogni tempo abbastanza forza per impedire il risveglio artistico della tragedia e della concezione tragica del mondo. Se la tragedia antica fu spinta fuori del suo binario dall'impulso dialettico verso il sapere e l'ottimismo della scienza, si potrebbe arguire da questo fatto un'eterna lotta tra la concezione teoretica del mondo e quella tragica; e solo dopo che lo spirito della scienza fosse condotto fino ai suoi limiti e la sua pretesa di universale validità distrutta dalla dimostrazione di quei limiti, si potrebbe sperare in una rinascita della tragedia; e per questa forma di cultura porremmo a simbolo *Secrate musicista*, nel senso

già precedentemente discusso. In questa contrapposizione intendo per spirito della scienza quella fede, apparsa per la prima volta con la persona di Socrate, nella intellettuale penetrabilità della natura e nella forza universalmente risanatrice del sapere.

Chi ricorda le prime conseguenze di questo spirito instancabilmente progressivo della scienza, avrà subito presente come il *mito* fu da esso distrutto e come con questa distruzione la poesia venne scacciata dal suo naturale terreno ideale, ridotta ormai ad essere senza patria. Se abbiamo con ragione attribuito alla musica la forza di rigenerare da se stessa il mito, allora dobbiamo cercare lo spirito della scienza anche sulla via in cui esso si oppone ostilmente a questa forza creatrice di miti propria della musica. Ciò accadde nello sviluppo del nuovo *dittirambo attico*, la cui musica non esprimeva più l'intima essenza, la stessa volontà, ma riproduceva solo l'apparenza, insufficientemente e con un'imitazione mediata da concetti: da questa musica intimamente degenerata le nature veramente musicali si discostarono con la stessa ripugnanza che provavano per la tendenza distruttrice dell'arte in Socrate. Il sicuro e sagace istinto di Aristofane ha senz'altro colto nel giusto quando riuniti in uno stesso sentimento di odio Socrate, la tragedia di Euripide e la musica dei nuovi dittirambi, e subodorò in tutti e tre i fenomeni le caratteristiche di una cultura degenerata. Con il nuovo dittirambo la musica venne ridotta in maniera sacrilega ad imitatoria effigie dell'apparenza, per esempio di una battaglia o di una tempesta marina, e così fu completamente privata della sua forza creatrice di miti. Quando cerca infatti di suscitare il nostro diletto solo col costringerci a rinvenire analogie esteriori tra un fatto della vita e della natura e certe figure ritmiche e certi suoni caratteristici della musica, quando il nostro intelletto deve accontentarsi del riconoscere tali analogie, allora noi siamo costretti in uno stato d'animo in cui è impossibile un concepimento del mitico; poiché il mito vuol essere sentito intuitivamente come unico esempio di una universalità e di una verità che hanno fisso lo sguardo sull'infinito. La musica veramente dionisiaca ci si presenta come un tale specchio universale della volontà del mondo: quell'evento intuitivo che si riflette in questo specchio si amplia subito per il nostro sentimento a immagine di una verità eterna. All'opposto, un tale evento intuitivo è subito spogliato di ogni carattere mitico dalla musica descrittiva del nuovo dittirambo; ora la musica è divenuta una misera immagine dell'apparenza e perciò infinitamente più povera dell'apparenza stessa: con questa povertà essa avvilisce ancor di più per il nostro sentimento la stessa apparenza, tanto che, ad esempio, una battaglia imitata musicalmente in siffatta maniera si esaurisce in rumore di marcia, clangore di segnali, eccetera, e la nostra fantasia è trattenuta proprio a queste superficialità. La musica descrittiva è dunque sotto ogni aspetto il contrario della forza creatrice di miti della vera musica: con essa l'apparenza diventa ancor più povera di quel che è, mentre con la musica dionisiaca la singola apparenza s'arricchisce e si amplia a immagine universale. Fu una possente vittoria dello spirito antiodonisiaco quando riuscì, nello sviluppo del nuovo dittirambo, ad estraniare la musica da se stessa, umiliandola a schiava dell'apparenza. Euripide, che in un senso superiore deve essere considerato una natura assolutamente non musicale, è proprio per questa ragione un appassionato seguace della nuova musica dittirambica, e usa con la generosità di un predatore tutti i suoi artifici per l'effetto e le sue maniere.

Da un altro lato vediamo in azione la forza di questo spirito antiodonisiaco ostile al mito quando volgiamo lo sguardo all'affermarsi nella tragedia

dia, da Sofocle in poi, della *representazione di caratteri* e della raffinatezza psicologica. Il carattere non deve più dilatarsi a tipo eterno, ma deve invece, mediante tratti secondari e ombreggiature artificiali, mediante una finissima determinatezza di tutte le linee, agire in maniera così individuale che lo spettatore senta in generale non più il mito, bensì la potente verità naturale e la forza intuitiva dell'artista. Anche qui avvertiamo la vittoria dell'apparenza sull'universale e il piacere per così dire per il singolo preparato anatomico; respiriamo già l'aria di un mondo teoretico, per il quale la conoscenza scientifica vale più del rispecchiamento artistico di una regola del mondo. Il movimento sulla linea del caratteristico va avanti rapidamente: mentre Sofocle dipinge ancora caratteri interi e aggloba il mito al loro raffinato sviluppo, Euripide dipinge già solo per grandi singoli tratti caratteristici, che sanno manifestarsi in passioni violente; nella commedia attica nuova ci sono solamente maschere con *una* espressione, vecchi frivoli, lenoni gabbati, schiavi astuti in instancabile ripetizione. Dov'è ora lo spirito della musica, formatore di miti? Ciò che adesso rimane della musica è o musica eccitante o musica evocativa, cioè o uno stimolante per i nervi insensibili e consunti o musica descrittiva. Per la prima, il testo su cui si appoggia importa poco: già in Euripide si avverte molta negligenza quando i suoi eroi o corti iniziano a cantare; dove si sarà arrivati con i suoi impudenti successori?

Ma nella maniera più limpida il nuovo spirito antiodonisiaco si rivela nella *conclusione* dei nuovi drammi. Nella tragedia antica si provava alla fine la consolazione metafisica, senza la quale non si spiegherebbe il piacere per la tragedia: forse nell'*Edipo a Colono* risuona nel modo più puro l'accento di conciliazione proveniente da un altro mondo. Ora, dopo che il genio della musica era sfuggito dalla tragedia, quest'ultima era, in senso stretto, morta; donde si poteva dunque ricavarci adesso quella consolazione metafisica? Si cercò allora una soluzione terrena della dissonanza tragica, l'eroe, dopo che era stato sufficientemente martirizzato dal destino, riceveva con un importante matrimonio o con onoranze divine un ben meritato compenso. L'eroe era diventato il gladiatore a cui, dopo che era stato abilmente scorciato e coperto di ferite, si donava qualche volta la libertà. Al posto della consolazione metafisica subentrò il *deus ex machina*. Non voglio dire che la concezione tragica del mondo fosse dovunque e completamente distrutta dall'incalzante spirito antiodonisiaco: noi sappiamo solo che essa dovette per così dire rifugiarsi dall'arte nel mondo degli inferi, degenerando in culto segreto. Ma sull'intera e vastissima superficie del mondo ellenico infiorò il soffio distruttivo di quello spirito che si manifesta in quella forma di «serenità greca», di cui si è già precedentemente parlato come di un piacere per l'esistenza senile e improduttiva; questa serenità si contrappone alla stupenda «ingenuità» dei Greci più antichi, che si deve intendere secondo la caratteristica datane, cioè come il fiore della cultura apollinea sboccata da un cupo abisso, come la vittoria che la volontà elenica riporta, con il suo rispecchiamento di bellezza, sul dolore e sulla sapienza del dolore. La forma più nobile di quell'altra espressione della «serenità greca», l'«alessandrina», è la serenità dell'*uomo teoretico*: essa mostra gli stessi segni caratteristici che ho ora dedotti dallo spirito dell'antiodonisiaco — il combattere la sapienza e l'arte dionisiache; il tentare di dissolvere il mito; il mettere al posto di una consolazione metafisica una consonanza terrena, anzi un proprio *deus ex machina*, cioè il dio delle macchine e dei crogiuoli, vale a dire le forze degli spiriti naturali conosciute e impiegate al servizio del più alto egoismo; il credere ad una correzione del mondo mediante il

sapere, ad una vita guidata dalla scienza, ad essere effettivamente in grado di confinare il singolo uomo in una strettissima cerchia di problemi risolvibili, entro la quale egli dica serenamente alla vita: «Ti voglio: meriti di essere conosciuta».

18.

È un fenomeno eterno: l'avida volontà trova sempre un mezzo per mantenere in vita e per costringere a vivere ancora, con un'illusione diffusa sulle cose, le sue creature. Questo è incatenato dal piacere socratico della conoscenza e dall'illusione di poter curare con essa l'eterna ferita dell'esistenza, quello è irrefrattabile dal seducente velo della bellezza dell'arte che gli osteggia davanti agli occhi, quello ancora dalla consolazione metafisica che la vita eterna fluisce indistruttibile sotto il vortice dei fenomeni: per tacere delle illusioni più comuni e forse anche più forti, che la volontà tiene pronte in ogni istante. Quei tre gradi dell'illusione sono generalmente propri delle nature più nobilmente dotate, e che sentono il peso e la durezza della esistenza con più profonda avversione, e che perciò devono essere illusi da stimolanti d'eccezione per superare questa avversità. In questi stimolanti consiste tutto ciò che chiamiamo cultura: secondo la proporzione delle mescolanze, abbiamo una cultura prevalentemente *socratica* o *artistica* o *tragica*; oppure, se sono permesse esemplificazioni storiche: si dà o una cultura *alexandrina*, o una cultura *ellenica*, o una cultura *buddhista*.

L'intero mondo moderno è preso nella rete della cultura *alexandrina* e riconosce come suo ideale l'*uomo teoretico*, munito di enormi forze conoscitive e dedito al servizio della scienza, di cui Socrate è il prototipo e capostipite. Tutti i nostri mezzi educativi hanno originariamente davanti agli occhi questo ideale: ogni altra esistenza deve faticosamente lottare per sollevarsi accanto a quella, come esistenza permessa, non come esistenza voluta. In un senso che quasi atterisce per lungo tempo si è trovato a questo riguardo l'uomo di cultura solo nella forma dell'erudito; perfino le nostre arti poetiche si sono dovute sviluppare da imitazioni erudite, e nell'effetto essenziale della rima riconosciamo ancora la derivazione della nostra forma poetica da esperimenti artificiosi con una lingua non familiare e più propriamente dotta. Ad un vero Greco come apparirebbe incomprensibile *Faust*, il moderno uomo di cultura comprensibile in sé, il Faust che insoddisfatto attraverso precipitosamente tutte le discipline, dedito alla magia e al diavolo per brama di sapere, che ci basta confrontare con Socrate per vedere come l'uomo moderno inizi a presentare i limiti di quel piacere sonico per la conoscenza, e come dal vasto e deserto mare del sapere anelli ad una costa! Quando Goethe disse una volta a Eckermann, riferendosi a Napoleone: «Sì, mio buon amico, c'è anche una produttività delle azioni», egli, in maniera amabilmente ingenua, ricordò che l'uomo non teoretico è per l'uomo moderno qualcosa di non credibile e di stupefacente, tanto che occorre la saggezza di un Goethe per ammettere come concepibile, anzi perdonabile, una forma d'esistenza così singolare.

E ora non ci si deve nascondere ciò che si nasconde nel grembo di questa cultura socratica! Un ottimismo che si ritiene illimitato! Ora non ci si deve spaventare se i frutti di tale ottimismo maturano, se la società, lievitata fin negli strati più bassi da una cultura siffatta, a poco a poco trema fra rigogliosi ribollimenti e violente pretese, se la fede nella felicità terrena di tutti, se la fede nella possibilità di una tale civiltà universale del sapere si trasforma a poco a poco nella minacciosa pretesa di una siffatta felicità terrena

alexandrina, nell'evocazione di un euripideo *deus ex machina*! Si noti: la cultura *alexandrina* esige, per poter durare, una classe di schiavi: ma essa, nella sua concezione ottimistica dell'esistenza, nega la necessità di una tale classe e perciò va lentamente incontro, quando sia esaurito l'effetto delle sue belle parole lusingatrici e rassicuranti circa la «dignità dell'uomo» e la «dignità del lavoro», ad una terribile distruzione. Non c'è nulla di più spaventoso di una classe barbara di schiavi che abbia imparato a considerare la sua esistenza come ingiusta e che si prepari a far vendetta non solo per sé, ma per tutte le generazioni. Chi oserà, di fronte a tali minacciose tempeste, fare appello con animo certo alle nostre pallide e stanche religioni, che sono degenerate fin nelle loro fondamenta in religioni erudite? Così il mito, presupposto necessario di ogni religione, è già ovunque paralizzato, e anche in tale ambito è giunto a dominare quello spirito ottimistico che abbiamo ora indicato come il germe distruttivo della nostra società.

Mentre il male sonnecchiante in grembo alla cultura teoretica comincia lentamente ad angustiare l'uomo moderno, ed egli, inquieto, tenta d'afferrare dal tesoro delle sue esperienze i mezzi per scongiurare il pericolo, senza neppure credere veramente all'efficacia di tali mezzi; mentre dunque egli comincia a presentare le sue proprie conseguenze: grandi nature con tendenze universali hanno saputo, con tanto incredibile, utilizzare lo strumento della stessa scienza per mostrare i limiti e la condizionatezza della conoscenza in genere e per negare così decisamente la pretesa della scienza ad una validità universale e a fini universali: con questa dimostrazione è stata riconosciuta per la prima volta come tale quell'illusione che presume di poter scrutare, in base alla causalità, l'intima essenza delle cose. Alla prodigiosa valentia e saggezza di *Kant* e *Schopenhauer* è riuscito di cogliere la vittoria più difficile, la vittoria sull'ottimismo che si nasconde nell'essenza della logica, che è poi il fondamento della nostra cultura. Se tale ottimismo, basandosi sulle *aeternae veritates*, per lui insospettabili, aveva creduto alla conoscibilità e alla penetrabilità di tutti gli enigmi del mondo, e aveva considerato come leggi assolutamente incondizionate e di universalissima validità lo spazio, il tempo e la causalità, Kant rivelò come questi servissero propriamente solo ad elevare la mera apparenza, l'opera di Maia, ad unica e suprema realtà, ponendola al posto dell'intima e vera essenza delle cose, e quindi a rendere impossibile l'effettiva conoscenza di quest'ultima, vale a dire, secondo l'espressione di Schopenhauer, ad addormentare ancor di più il sognatore (*Mundo come volontà e rappresentazione*, I, p. 498).

Con questa concezione è introdotta una cultura che io oso definire tragica: la sua caratteristica più importante è che essa, al posto della scienza, eleva a meta suprema la sapienza che, non ingannata dalle seducenti divagazioni delle scienze, si volge con sguardo fermo all'immagine totale del mondo, tentando di afferrare in essa, con simpatico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come propria sofferenza. Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza di sguardo, con questo eroico impeto verso l'immenso, immaginiamo il passo ardito di questi uccisori di draghi, la superba temerarietà con cui volgono le spalle a tutte le debolezze dottrinali di quell'ottimismo, per «vivere risolutamente» in tutto e per tutto: non sarebbe forse necessario che l'uomo tragico di questa civiltà aspirasse, nella sua autoeducazione alla serietà e al terrore, ad un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, la tragedia, come l'Elena a lui dovuta? ed esclamasse con Faust:

E non doversi, con la più amorosa violenza,
trarre in vita l'unica tra le forme?

Ma dopo che la cultura socratica è stata scossa da due lati e può reggere ormai lo scettro della sua infallibilità solo con mani tremanti, da un lato per la paura delle sue stesse conseguenze, che inizia finalmente a presentire, dall'altro perché essa stessa non è più certa dell'eterna validità del suo fondamento con l'ingenua fiducia di una volta: è un ben triste spettacolo vedere come la danza del suo pensiero andante si precipiti verso sempre nuove forme, per abbracciarle, e come rabbrivendo le lasci poi improvvisamente di nuovo andare, come Metastefele con le Lamie tentatrici. E proprio questo il contrassegno di quella «frattura», di cui tutti sono soliti parlare come del male originario della cultura moderna: che l'uomo teoretico si spaventa delle conseguenze da lui prodotte e, insoddisfatto, non osa più affidarsi al terribile fiume ghiacciato dell'esistenza: angosciosamente egli corre in su e giù lungo la riva. Non vuol avere più niente interamente, «interamente» anche con tutta la naturale crudeltà delle cose. La concezione fondata sul principio della scienza deve perire quando inizia a diventare *illogica*, cioè ad evitare le proprie conseguenze. La nostra arte esibisce questa generale angustia: invano ci si appoggia come imitatori a tutte le grandi epoche e nature produttive, invano si raccoglie intorno all'uomo moderno, per consolarlo, tutta la «letteratura universale», e lo si circonda di stili e d'artisti di tutti i tempi, affinché, come Adamo agli animali, dia loro un nome: egli resta l'eterno affamato, il «critico» senza piacere e forza, l'uomo alexandriniano, che in sostanza è un bibliotecario e un correttore, e si accieca miseramente sulla polvere dei libri e sugli errori di stampa.

19.

Non si può definire più precisamente il contenuto intimo di questa cultura socratica che chiamandola la *cultura dell'opera*: in tale campo questa cultura si è espressa con singolare ingenuità circa il suo volere e conoscere, con nostro stupore, se paragoniamo la genesi dell'opera e il suo sviluppo effettivo con le verità eterne dell'apollineo e del dionisiaco. Prima di tutto ricordo la nascita dello *sfilo rappresentativo*¹ e del recitativo. È credibile che questa musica d'opera completamente alienata e incapace di devozione sia stata accolta e custodita con entusiasmo favore, quasi come la rinascita di ogni vera musica, da un'epoca da cui si era appena levata la musica inespugnabilmente sublime e santa di Palestrina? E del resto chi potrebbe considerare responsabili del gusto per l'opera, che così impetuosamente si diffuse, solo la lussuria avida di distrazioni di quei circoli fiorentini e la vanità dei loro cantanti drammatici? Che nella stessa epoca e nello stesso popolo sorgesse, accanto alle navate delle armonie palestriniane che l'intero medioevo cristiano aveva contribuito a costruire, quella passione per una recitazione a metà musicale, posso spiegarlo solo in base ad una *tendenza extraartistica*, che interagiva nell'essenza stessa del recitativo.

All'ascoltatore che vuole percepire nettamente la parola sotto il canto, il cantante si conforma parlando di più di quanto canti e accentuando questo mezzo canto l'espressione patetica della parola: con questa accentuazione del *pathos* egli favorisce la comprensione della parola e supera quella metà della musica rimasta. Il vero e proprio pericolo che ora lo mi-

¹ In italiano nel testo, qui e nelle pp. seguenti (N.d.T.).

naccia è di dare intempestivamente la prevalenza alla musica, per cui il *pathos* del discorso e la limpidezza della parola andrebbero immediatamente distrutti: d'altra parte egli sente sempre l'impulso alla liberazione musicale e alla presentazione virtuosistica della sua voce. Qui viene in suo soccorso il «poeta», che sa offrirci sufficienti occasioni per interiezioni liriche, ripetizioni di parole e frasi, eccetera: tutti momenti in cui il cantante può adattarsi nel puro elemento musicale, senza curarsi della parola. Questo variazioni di discorso, appassionatamente insistente, ma cantato solo a metà, e di interiezioni tutte cantate, che è nella natura dello *sfilo rappresentativo*, questo sforzo rapidamente mutevole di agire ora sul concreto e la rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così completamente innaturale e di così intimamente contraddittorio, in egual misura, con gli impulsi del dionisiaco e dell'apollineo, che sull'origine del recitativo si deve dedurre che si trovi al di fuori di tutti gli istinti artistici. Il recitativo deve essere definito, secondo tale descrizione, come la mescolanza dell'esposizione epica e di quella lirica, e precisamente in nessun caso una mescolanza intimamente durevole, che non poteva essere raggiunta tra cose tanto diverse, bensì una conglutinazione affatto esteriore, come di un mosaico, qualcosa che non ha esempi nell'ambito della natura e dell'esperienza. *Questa non fu però l'opinione di quegli inventori del recitativo*: piuttosto essi credettero, insieme alla loro epoca, che mediante quello *sfilo rappresentativo* fosse svelato il mistero della musica antica, con il solo aiuto del quale è possibile spiegare il prodigioso effetto di un Orfeo, di un Anfitrione e anche perfino della tragedia greca. Il nuovo stile era considerato come la resurrezione della musica di maggior effetto, della musica greca antica; anzi, per la concezione generale e del tutto popolare del mondo antico *come mondo primitivo*, era consentito abbandonarsi al sogno di essere di nuovo ritornati agli esordi paradisiaci dell'umanità, quando ancora la musica doveva aver necessariamente avuto quell'insuperata purezza e forza e innocenza, di cui i poeti sapevano narrare in maniera così commovente nei loro drammii pastorali. Qui scorgiamo, nell'intimo divenire di questo genere artistico propriamente moderno, l'opera, un potente bisogno ottiene qui un'arte, ma è un bisogno di natura non artistica: la nostalgia dell'idillio, la credenza nell'esistenza primitiva di un uomo artistico e buono. Il recitativo era considerato come il riscoperto linguaggio di quell'uomo primitivo; l'opera come il ritrovato paese di quell'essere idillicamente o eroicamente buono, che in tutte le sue azioni segue insieme un naturale impulso artistico, che in tutto ciò che ha da dire canta almeno un poco, per poi subito cantare a piena voce quando il sentimento viene anche lievemente eccitato. Ora è per noi indifferente che con questa immagine nuovamente plasmata dell'artista paradisiaco gli umanisti di allora abbiano combattuto l'antica idea ecclesiastica dell'uomo in sé corrotto e perduto, così che l'opera dovrebbe essere compresa come il dogma di opposizione dell'uomo buono e insieme come la scoperta di un mezzo di consolazione contro quel pessimismo che attraeva fortemente, nella terribile insicurezza delle condizioni di vita, proprio le menti più serie di quel tempo. Ci è sufficiente aver riconosciuto che il vero e proprio fascino e quindi la genesi di questa nuova forma d'arte consiste nella soddisfazione di un bisogno niente affatto estetico, nella glorificazione ottimistica dell'uomo in sé, nella concezione dell'uomo primitivo come uomo naturalmente buono e artistico: questo principio dell'opera si è lentamente trasformato in una minacciosa e tremenda *pretesa*, che noi, davanti ai moderni movimenti socialisti-

ci, non possiamo non udire. «L'uomo buono primitivo» vuole i suoi diritti, che prospettive paradisiache!

Aggiungo ancora un'altrettanto chiara conferma della mia opinione che l'opera è fondata sugli stessi principi della nostra cultura alessandrina. L'opera nasce dall'uomo teoretico, dal critico profano, non dall'artista: questo è uno dei fatti più sorprendenti nella storia di tutte le arti. Fu un'esigenza di ascoltatori totalmente non musicali, quella di dover comprendere soprattutto la parola: così una rinascita dell'arte musicale era da attendersi solo nel caso che si fosse scoperto un qualche modo di cantare in cui le parole del testo dominassero sul contrappunto come il signore sul servo. Poiché le parole sarebbero tanto più nobili del corpo. Con la profana e antipagana, quanto l'anima è più nobile del corpo. Con la profana e antimusicale rozzezza di queste idee venne trattato al sorgere dell'opera il collegamento tra musica, immagine e parola; nel senso di questa estetica si arrivò anche, negli aristocratici circoli profani di Firenze, ai primi esperimenti da parte di poeti e cantanti da essi patrocinati. L'uomo artisticamente impotente si crea una specie d'arte proprio perché è l'uomo in sé non artistico. Poiché non ha alcun sentore della profondità dionisiaca della musica, egli trasforma il godimento musicale nella retorica intellettualistica di parole e di accenti della passione nello *stilo rappresentativo*, nella delizia delle arti del canto; poiché non può contemplare alcuna visione, costringe il musicista e lo scenografo a servirlo; poiché non sa afferire il vero essere dell'artista, evoca magicamente di fronte a sé, secondo il proprio gusto, l'uomo artistico primitivo, cioè l'uomo che nella passione canta e recita versi. Egli si trasferisce con il sogno in un'epoca dove la passione è sufficiente per generare canti e poemi: come se l'affetto fosse mai stato in grado di creare qualcosa d'artistico. Il presupposto dell'opera è una falsa credenza circa il processo artistico, cioè la credenza idillica che ogni uomo propriamente sensibile sia artista. Nel senso di questa credenza l'opera è espressione della laicità in arte, che detta le sue leggi con il sereno ottimismo dell'uomo teoretico.

Se desiderassimo raccogliere in un solo concetto le due idee sopra descritte, determinanti la nascita dell'opera, non ci rimarrebbe che parlare di una *tendenza idillica dell'opera*: riguardo a ciò non potremmo che servirci delle espressioni e delle spiegazioni di Schiller. O la natura e l'ideale, dice Schiller, sono oggetto di afflizione, quando quella viene rappresentata come perduta e questo come irraggiungibile; oppure entrambi sono oggetto di gioia, quando vengono rappresentati come effettivamente esistenti. Il primo caso ci dà l'elegia in senso stretto, l'altro l'idillio nel suo significato più ampio. Qui si deve subito richiamare l'attenzione sulla caratteristica comune di quelle due idee nella genesi dell'opera, per cui in esse l'ideale non viene sentito come non raggiunto e la natura come perduta. Secondo questo sentire ci fu un'età primitiva dell'uomo in cui egli viveva nel cuore della natura e in questo stato naturale aveva insieme raggiunto l'ideale dell'umanità, in una bontà e artisticità paradisiache: da questo perfetto uomo primitivo noi tutti discenderemmo, e anzi ne saremmo ancora il fedele ritratto: per riconoscerci in quest'uomo primitivo sarebbe solo necessario che noi gettassimo via qualcosa di noi, in virtù di una volontaria rinuncia ad una superflua erudizione, ad una esuberante cultura. L'uomo colto del Rinascimento si lasciò ricondurre nella sua imitazione operistica della tragedia greca ad una siffatta armonia tra natura e ideale, ad una realtà idillica; egli si valse di questa tragedia, come Dante di Virgilio, per farsi guidare fino alle porte del Paradiso: da qui invece procedette autonomamente an-

cora oltre, passando da un'imitazione della suprema forma d'arte greca ad un «ristabilimento di tutte le cose», ad una riproduzione del mondo artistico originario dell'uomo. Quale fiduciosa bontà d'animo in questi ardimentosi sforzi, proprio in grembo alla cultura teoretica! — ciò si spiega solamente in base alla consolante credenza che «l'uomo in sé» sia l'eroe d'opera eternamente virtuoso, il pastore che eternamente canta o suona il flauto, e che infine deve ritrovare sempre come tale, nel caso che si sia talvolta e per qualche tempo effettivamente perduto; questo è solamente il frutto di quell'ottimismo che dalle profondità della concezione socratica del mondo sale in alto come una colonna di profumo dolcissimo e allettante.

Nel lineamenti dell'opera non è dunque possibile scorgere affatto il dolore elegiaco di una perdita eterna, bensì la serenità di un eterno ritrovamento, il comodo piacere per una realtà idillica, che perlomeno si può in ogni istante immaginare come reale: sebbene a tal proposito si abbia forse il sospetto che questa presunta realtà non sia altro che un fantastico e puerile trasfugarsi, di fronte a cui chiunque volesse fare un confronto con la tremenda serietà della vera natura e paragonare tutto ciò con le vere scene primitive degli inizi dell'umanità, dovrebbe gridare con disgusto: via i fantasmi! Tuttavia si cadrebbe in errore se ci illudessimo di poter facilmente scacciare con un potente sconfiggiamento, come uno spettro, un essere che perde il suo tempo giocherellando qual è l'opera. Chi vuole annientare l'opera, deve intraprendere la lotta contro quella serenità alessandrina, che in essa si esprime così ingenuamente rispetto alla sua idea preferita, che è anzi la sua vera e propria forma d'arte. Ma cosa è possibile aspettarsi, per la stessa arte, dall'azione di una forma artistica le cui origini non rientrano affatto nella sfera estetica e che invece s'introduce nell'ambito estetico da una sfera per metà morale, riuscendo solamente qua e là a trarre in inganno sulla sua ibrida nascita? Di quali succhi si nutre questo mondo parassitario dell'opera, se non di quelli della vera arte? Non sarà da presumere che tra le sue seduzioni idilliche, tra le sue lusingatrici arti alessandrine, il compito supremo dell'arte, da chiamarsi veramente serio — liberare cioè l'occhio dalla vista dell'orrore della notte e salvare il soggetto, col balsamo salutare dell'apparenza, dagli spasmi degli impulsi della volontà — degenererà in una vuota e dispersiva tendenza al divertimento? Cosa ne sarà delle verità eterne del dionisiaco e dell'apollineo — in una mescolanza stilistica come quella che ho mostrato nell'essenza dello *stilo rappresentativo*? dove la musica viene considerata serva e le parole del testo padrone, dove la musica viene paragonata al corpo e le parole del testo all'anima? dove la meta suprema sarà costituita nel migliore dei casi da una trascrizione in musica descrittiva, come già avvenne un tempo nel nuovo ditrambo attico? dove la musica è stata completamente estraniata dalla sua vera dignità, dall'essere cioè lo specchio dionisiaco del mondo, tanto che non le resta se non imitare, da schiava dell'apparenza, la natura formale dell'apparenza, e provocare un diletto esteriore nel gioco delle linee e delle proporzioni. Se consideriamo rigorosamente i fatti, questa infuista influenza dell'opera sulla musica coincide addirittura con l'intero sviluppo della musica moderna; l'ottimismo latente nella genesi dell'opera e nell'essenza della cultura da essa rappresentata è riuscito con inquietante rapidità a spogliare la musica della sua destinazione universale dionisiaca e a imprimerle un carattere piacevole di gioco di forme: questa trasformazione si potrebbe forse paragonare solo alla metamorfosi dell'uomo eschileo nell'uomo della serenità alessandrina.

Ma se giustamente, nell'esemplificazione qui accennata, noi abbiamo

posto in rapporto la scomparsa dello spirito dionisiaco con una vistosissima, ma finora inspiegata, trasformazione e degenerazione dell'uomo greco — quali speranze dovranno in noi risorgere quando i più certi auspici ci assicurano *il processo inverso*, *il gradale risveglio dello spirito dionisiaco* nel mondo presente? Non è possibile che la forza divina di Eracle si affievolisca per sempre nel voluttuoso asservimento a Onfale. Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco sorge una potenza che non ha niente in comune con le condizioni originarie della cultura socratica e che non si può né comprendere né giustificare in base ad esse, ma che viene anzi sentita da questa cultura come qualcosa di terribilmente inesplicabile, come una strapotente ostilità, cioè *la musica tedesca*, quale dobbiamo principalmente intendere nel suo potente corso solare da Bach a Beethoven a Wagner. Cosa riuscirà a fare il socratismo avido di conoscenza dei nostri giorni, anche nel caso più favorevole, di fronte a questo demone che emerge da inesauribili profondità? Né muovendo dai merletti e dagli arabeschi della melodia operistica, né con l'aiuto dell'abbaco della fuga e della dialettica contrappuntistica si troverà la formula nella cui luce tre volte potente si riuscirebbe a sottomettere quel demone e a costringerlo a parlare. Quale spettacolo, questi dei nostri teorici di estetica, che con la rete di una loro particolare «bellezza» tentano di colpire e di afferrare il genio della musica che si agita davanti a loro con vitalità incomprensibile, con movimenti che vanno giudicati tanto poco secondo la bellezza eterna, quanto secondo la sublimità! E sufficienti osservare una sola volta da vicino, in carne e ossa, questi portatori della musica quando gridano così instancabilmente: «bellezza! bellezza!», sia che si comportino come viziati beniamini della natura, educati in grembo al bello, sia che cerchino invece una menzogniera e simulatrice forma per la propria rozzezza e un pretesto estetico per la propria freddezza povera di sentimento: penso, per esempio, a Otto Jahn. Ma il bugiardo e l'ipocrita si guardino dalla musica tedesca: poiché proprio essa è, in mezzo a tutta la nostra cultura l'unico vero spirito di fuoco, puro e purificante, da cui e verso cui muovono in duplice orbita, come nella dottrina del grande Eracle di Efeso, tutte le cose. Tutto ciò che ora chiamiamo cultura, educazione, civiltà, dovrà comparire un giorno di fronte all'infallibile giudice Dioniso.

Ricordiamo inoltre come lo spirito, che sgorga da uguali sorgenti, *della filosofia tedesca* riuscì con Kant e Schopenhauer a distruggere il soddisfacimento piacere per l'esistenza del socratismo scientifico mediante la dimostrazione dei suoi limiti, e come da questa dimostrazione fu introdotta una considerazione delle questioni etiche e dell'arte infinitamente più profonda e seria, tale da poter addirittura esser definita come *sapienza dionisiaca* espressa in concetti: cosa ci indica allora il mistero di quest'unità tra musica tedesca e filosofia tedesca, se non una nuova forma dell'esistenza, sul cui contenuto possiamo istruirci solo con un presagio, basandoci sulle analogie elleniche? Per noi che siamo situati sulla linea di confine fra due diverse forme d'esistenza, il modello ellenico mantiene infatti un incommensurabile valore, tale che in esso sono impressi tutti quei passaggi e lotte verso una forma classicamente istruttiva: solo che noi viviamo analogamente le grandi epoche principali del mondo ellenico in un ordine per così dire *inverso*, e per esempio sembra che ora procediamo all'indietro, dall'età alessandrina al periodo della tragedia. Accanto a ciò vive in noi il sentimento che la nascita di un'età tragica debba significare per lo spirito tedesco solo un ritorno a sé, un felice ritrovarsi, dopo che per un lungo tempo mostruoso se potenze penetrate dal di fuori avevano costretto ad una servitù sotto la

loro forma quello spirito che viveva in una miserabile barbarie formale. Ora finalmente, dopo il ritorno alla fonte originaria del suo essere, esso può osare presentarsi davanti a tutti i popoli, ardito e libero, senza la danza di una civiltà romanza: purché sappia imparare fermamente solo da un popolo, cioè dai Greci, apprendere dai quali è già generalmente un'alta rarità e una rarità che distingue. E quando avremo bisogno di questi sommi maestri più di ora, che viviamo *la rinascita della tragedia* e siamo in pericolo di non sapere da dove essa viene e di non saper spiegarci dove essa vuole andare?

20.

Si potrebbe una volta ponderare, sotto gli occhi di un giudice imparziale, in qual tempo e con quali uomini lo spirito tedesco si sia finora sforzato più vigorosamente d'apprendere dai Greci; e se ammettiamo con certezza che questa unica lode debba essere attribuita alla nobilissima lotta per la cultura combattuta da Goethe, Schiller e Winckelmann, si dovrebbe in ogni caso aggiungere che, dopo quel tempo e gli effetti immediati di quella lotta, gli sforzi per arrivare attraverso una stessa via alla cultura e ai Greci si sono in maniera incomprensibile sempre più indeboliti. Non dovremmo allora, per non disperare completamente dello spirito tedesco, poterne trarre la conclusione che anche quei lottatori potrebbero non essere riusciti, in qualche punto principale, a penetrare nel nocciolo della natura ellenica e a stabilire un duraturo vincolo d'amore fra la cultura tedesca e la cultura greca? Così che forse un inconscio riconoscimento di questa mancanza avrebbe suscitato anche nelle nature più serie lo scoraggiato dubbio che esse, dopo quei precursori, non potevano proseguire su questa via culturale più avanti di loro, e che in generale non potevano giungere alla meta. Perciò da quel tempo vediamo degenerare nel modo più preoccupante il giudizio sul valore dei Greci per la cultura; l'espressione di una pietosa superiorità può essere sentita nei più diversi campi dello spirito e del non spirito; altrove una retorica completamente priva d'effetto si trasulla con l'«armonia greca», la «bellezza greca» e la «serenità greca». E proprio in quei circoli, la cui dignità potrebbe essere quella d'attingere incessantemente alla sorgente greca per la salvezza della cultura tedesca, nei circoli degli insegnanti degli istituti superiori di cultura, si è ottimamente appreso a sbrigarsi comodamente con i Greci, fino ad arrivare non di rado ad una scettica rinuncia all'ideale ellenico e ad un totale rovesciamento del vero fine di tutti gli studi sull'antichità. In quei circoli, chi in genere non si è del tutto esaurito nello sforzo di essere un provato emendatore di testi antichi o un analista del linguaggio col microscopio della storia naturale, tenta forse di appropriarsi «storicamente» anche dell'antichità greca oltre che di altre antichità, ma in ogni caso secondo il metodo e con l'aria di superiorità della nostra odierna e dotta storiografia. Se dunque la vera e propria forza formativa degli istituti di istruzione superiore non è certamente mai stata più scarsa e debole che al presente, se il «giornalista», il cartaceo schiavo del giorno, in ogni aspetto della cultura ha riportato la vittoria sull'insegnante superiore, e a quest'ultimo non rimane che la metamorfosi, già più volte provata, di muoversi ora anch'egli nell'eloquio del giornalista, con la «leggera eleganza» di questa sfera, come una lieve e dotta farfalla — in quale penosa confusione la gente siffattamente colta di un tale presente dovrà fissare con gli occhi quel fenomeno, che si potrebbe forse comprendere per analogia solo a partire dalla più profonda essenza del genio ellenico, fi-

nora inafferrato, cioè il risveglio dello spirito dionisiaco e la rinascita della tragedia? Non esiste nessun altro periodo artistico in cui la cosiddetta cultura e la vera e propria arte siano state così lontane tra loro e avverse come le vediamo con i nostri occhi nel presente. Noi comprendiamo perché una cultura così debole oda la vera arte: da quest'ultima teme infatti la propria fine. Però tutto un genere di cultura, quella cioè socratico-alessandrina, dovrebbe pur finire dopo che è potuta giungere ad una punta così leggiera e gracile, qual è la cultura attuale! Se eroi come Goethe e Schiller non riuscirono ad infrangere la porta stregata che conduce alla montagna incantata ellenica, se i loro sforzi più arditi non riuscirono a portarli più in là dello sguardo nostalgico che l'Ifigenia goethiana manda dalla barbarica Tauride alla patria lontana, oltre il mare, cosa resterebbe mai da sperare per gli epigoni di tali eroi se la porta non si aprisse improvvisamente da sé, di fronte a loro e da tutt'altra parte, non toccata da tutti gli sforzi della cultura precedente — al mistico suono della risorta musica tragica?

Nessuno cerchi di turbare la nostra fede in una prossima rinascita dell'antichità ellenica; poiché solo in essa riponiamo la nostra speranza per un rinnovamento e una purificazione dello spirito tedesco attraverso il magico fuoco della musica. Cosa altrimenti potremmo nominare, che nella desolazione e spossatezza della cultura moderna, possa ridestare una qualche confortante speranza per l'avvenire? Invano cerchiamo anche una sola radice vigorosamente ramificata, un pezzo di terra fertile e sana: dappertutto potere, sabbia, irrigidimento, languore.

Qui un solitario sconsolato non potrebbe scegliersi un miglior simbolo del cavaliere con la morte e il diavolo, come lo ha disegnato Dürer, il cavaliere con l'armatura, dal duro sguardo di bronzo, che sa prendere la sua terribile via, senza essere scosso dai suoi orridi compagni e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere dureriano fu il nostro Schopenhauer: gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non c'è un suo pari.

Ma come cambia repentinamente il desolato luogo or ora così cupamente descritto della nostra stanca cultura, quando è toccato dalla magia dionisiaca! Una bufera afferra tutto ciò che è consumito, putrido, rotto, appassito, lo avvolge vorticosamente in una rossa nuvola di polvere e lo porta come un avvoltoio in cielo. Confusi, i nostri sguardi cercano ciò che è scomparso: poiché ciò che vedono è come salito alla luce dorata da uno sprofondamento, così pieno e verde, così rigogliosamente vivo, così appassionatamente smisurato. La tragedia sta in mezzo a questo eccesso di vita, di dolore e di piacere, in sublime estasi, ascolta un lontano e melanconico canto — esso narra delle Madri dell'essere, i cui nomi suonano: follia, volontà, dolore —. Sì, amici miei, credete con me alla vita dionisiaca e alla rinascita della tragedia. Il tempo dell'uomo socratico è passato: coronatevi di edera, prendete nelle mani il tirso e non stupitevi che la tigre e la pantera si accovino affettuosamente ai vostri ginocchi. Adesso soltanto osate essere uomini tragici: poiché sarete liberati. Accompagnate il corteo dionisiaco dall'India alla Grecia! Armatevi per dure lotte, ma credete ai portenti del vostro dio!

21.

Ritornando da questi toni esortativi alla disposizione che si addice al contemplativo, ripeto che solo dai Greci si può imparare che cosa un tale portentoso e repentino risveglio della tragedia significhi per l'intima ragio-

ne di vita di un popolo. Il popolo che combatte le battaglie persiane è quello dei mistri tragici: e a sua volta il popolo che ha condotto quelle guerre ha bisogno della tragedia come di una necessaria bevanda salutare. Chi avrebbe supposto proprio in questo popolo, dopo che per più generazioni era stato eccitato fin nell'intimo dalle più forti convulsioni del demone dionisiaco, ancora uno sfogo così equilibrato e vigoroso del più semplice sentimento politico, dei più naturali istinti patriottici, della più originaria e virile voglia di combattere? E se in ogni significativo estendersi degli impulsi dionisiaci si può sempre avvertire come la liberazione dionisiaca dalle catene dell'individualità si faccia sentire primariamente a danno degli istinti politici, fino all'indifferenza nei loro confronti, anzi all'avversione, d'altra parte è altrettanto certo che il formatore di stati Apollo è anche il genio del *principium individuationis*, e che Stato e senso della patria non possono vivere senza l'affermazione della personalità individuale. Dall'esaltazione orgiastica per un popolo parte solo una strada, quella che conduce al buddhismo indiano, che, per essere in genere sopportato nel suo tendere al nulla, ha bisogno di quei rari stati estatici, con la loro elevazione sopra spazio, tempo e individualità: stati che a loro volta richiedono una filosofia che insegni a superare con un'idea l'indescrivibile disgusto degli stati intermedi. Con altrettanta necessità un popolo, partendo dal valore incondizionato degli istinti politici, giunge ad una strada di estrema mondanizzazione, la cui espressione più grandiosa, ma anche più terribile, è l'imperialismo romano.

Posi tra l'India e Roma, spinti ad una scelta allettante, ai Greci riuscì di inventare, in classica purezza, una terza forma, certamente non per un proprio lungo uso, ma appunto per questo per l'immortalità. Se infatti la morte precoce dei beniamini degli dei vale in tutte le cose, è altrettanto certo che essi poi vivono eternamente con gli dei. Non si pretenda quindi che le cose più nobili abbiano la stessa durevole tenacia del cuoio; la ferma durevolezza, che fu propria per esempio dell'istinto nazionale dei Romani, probabilmente non appartiene ai predicati necessari della perfezione. Se però ci domandiamo quale farmaco rese possibile ai Greci, nella loro grande epoca, di non esaurirsi, nonostante la straordinaria forza dei loro istinti dionisiaci e politici, né in un estatico mediare, né in un logorante rincorrere la potenza e gli onori del mondo, e di raggiungere invece la magnifica mescolanza propria di un vino nobile che infiammi e favorisca insieme la contemplazione, dobbiamo pensare all'enorme potere della *tragedia*, che eccitava, purificava e liberava tutta la vita del popolo; di questa presentimento il supremo valore solo quando si presenterà a noi, come presso i Greci, quale quintessenza di tutte le salutari forze profilattiche, quale mediatrice dominante tra le più vigorose e in sé più fatali qualità del popolo.

La tragedia assorbe in sé il massimo orgasmo musicale, tanto da condurre direttamente, presso i Greci come presso di noi, la musica al suo compimento; poi però le pone accanto il mito e l'eroe tragico, che allora, simile al poderoso Tiano, prende sulle spalle l'intero mondo dionisiaco, liberandone noi: mentre d'altra parte, attraverso lo stesso mito tragico, essa è in grado di liberare, nella persona dell'eroe tragico, dall'avidità spinta verso quest'esistenza, e richiama con mano ammonitrice a un altro essere e a una gioia superiore, alla quale l'eroe combattente, pieno di presagi, si prepara col suo soccombere, non con le sue vittorie. La tragedia pone tra il valore universale della sua musica e l'ascoltatore dionisiaco recettivo una sublime allegoria, il mito, e suscita nell'ascoltatore l'illusione che la musica sia soltanto un supremo mezzo di rappresentazione per ravvivare il mondo

plastico del mito. Confidando in questo nobile inganno, essa può ora muovere le sue membra nella danza dionisiaca e abbandonarsi liberamente ad un organico senso di libertà, in cui come musica in sé, senza quell'inganno, essa non potrebbe osare di scatenarsi. Il mito ci protegge dalla musica, e d'altra parte solo esso le dà la libertà suprema. In compenso la musica concede al mito, al mito tragico, come dono reciproco, un così penetrante e persuasivo significato metafisico, quale parole e immagini, senza quell'unico ausilio, non sarebbero mai in grado di raggiungere; e precisamente grazie ad esso lo spettatore tragico è preso proprio da quel sicuro presentimento di una gloria suprema, a cui conduce la via attraverso la rovina e la negazione, tanto che gli sembra di udire l'intimo abisso delle cose parlargli chiaramente.

Se con le ultime proposizioni ho forse potuto dare a questa ardua idea soltanto un'espressione provvisoria, immediatamente comprensibile a pochi, proprio a questo punto non posso tralasciare di stimolare i miei amici ad un ulteriore tentativo, e diregarli di prepararsi, in base ad un singolo esempio della nostra esperienza comune, alla conoscenza del principio generale. Con questo esempio non posso riferirmi a coloro che usano le immagini degli avvenimenti scenici, le parole e le passioni dei personaggi per avvicinarsi con questo aiuto al sentimento musicale; poiché tutti costoro non parlano la musica come lingua materna e non giungono, nonostante quell'aiuto, al di là del vestibolo della percezione musicale, senza mai poter toccare i suoi intimi sacrali; alcuni di questi, come Gervinus, non giungono per questa via neppure al vestibolo. Devo invece rivolgermi solo a coloro che, strettamente appartenenti alla musica, trovano in essa per così dire il loro grembo materno e sono legati alle cose solo quasi attraverso relazioni musicali inconsce. A questi schietti musicisti io domando se possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* privo dei sussidi di parole e immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico senza esalare l'ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell'anima? Un uomo che, come qui, abbia avvicinato l'orecchio per così dire al ventricolo del cuore della volontà universale, che senta da qui riversarsi in tutte le vene del mondo, come un fiume fragoroso o come un delicatissimo ruscello spruzzante, la furiosa brama d'esistenza, non si spezzerebbe forse immediatamente? Sopporterebbe di percepire nel misero involucro vitreo dell'individualità umana l'eco degli immerevoli gridi di gioia e di dolore che provengono dall'«ampio spazio della notte del mondo», senza rifugiarsi inarrestabilmente, in questa danza pastorale della metafisica, nella sua patria originaria? Se tuttavia una tale opera può essere percepita come un tutto senza negare l'esistenza individuale, se una tale creazione poté essere creata senza distruggere il suo creatore — dove attingeremo la soluzione di una tale contraddizione?

Qui tra la nostra suprema eccitazione musicale e quella musica s'introducono il mito tragico e l'eroe tragico, in fondo solo come simboli dei fatti più universali, di cui solo la musica può parlare direttamente. Se noi però sentissimo come puri esseri dionisiaci, allora il mito ci rimarrebbe accanto come un simbolo completamente inefficace e inosservato, e non ci disingannerebbe in nessun attimo dal porgere l'orecchio all'eco degli *universalia ante rem*. Qui insorge invece la forza *apollinea*, volta a ripristinare l'individuo quasi frantumato, col balsamo salutare di un estatico inganno: improvvisamente crediamo di veder nient'altro che Tristano, quando immobile e cupo si domanda: «la nenia antica: perché mi desta?». E ciò che prima ci sembrava come un cavernoso sospiro dal centro dell'essere, ora vuo-

le solo dirci che «deserto e vuoto è il mare». E mentre credevamo di spegnerci senza fiato nella spasmodica tensione di tutti i sentimenti, e soltanto poco ci legava a questa esistenza, sentiamo e vediamo solo ora l'eroe ferito a morte ma ancora non morente, col suo grido pieno di disperazione: «Anelare, anelare! Morendo anelare, di non morire di struggimento!». E se prima il suono tripudiante del corno, dopo un simile eccesso e una simile sovrabbondanza di struggenti tormenti, ci spezzava il cuore quasi come il più grande dei tormenti, ora fra noi e questo «tripudio in sé» sta l'esultante Kurwenal, rivolto alla nave che porta Isotta. Per quanto fortemente ci afferrò la compassione, in un certo senso la stessa compassione ci salva dal dolore primordiale del mondo, come l'immagine simbolica del mito ci salva dall'immediata intuizione della suprema idea del mondo, come il pensiero e la parola ci salvano dallo sfogo irrefrenabile della volontà inconscia. In virtù di quello splendido inganno apollineo ci sembra quasi che lo stesso regno del suono ci venga incontro come un mondo plastico, e che in esso sia stato anche formato ed effigiato, come in una materia delicatissima e sensibilissima, soltanto il destino di Tristano e Isotta.

Così l'apollineo ci strappa all'universalità dionisiaca e ci incanta per gli individui: a questi incanta la nostra compassione, con questi soddisfa il senso della bellezza anelante a grandi e sublimi forme; ci fa scorrere davanti immagini di vita e ci stimola ad afferrare concettualmente il nucleo vitale in esse compreso. Con l'enorme vigenza dell'immagine del concetto, della dottrina etica e della eccitazione simpatetica, l'apollineo solleva l'uomo dall'organico annullamento di sé e lo inganna circa l'universalità del processo dionisiaco per dargli l'illusione di vedere una singola immagine del mondo, per esempio Tristano e Isotta, e di doverla vedere, per effetto della musica, ancor meglio e più intimamente. Che cosa non può fare la magia risanatrice di Apollo, se può suscitare in noi l'illusione che il dionisiaco, al servizio dell'apollineo, possa effettivamente accrescere gli effetti, anzi che perfino la musica sia essenzialmente un'arte rappresentativa per un contenuto apollineo?

Con questa armonia prestabilita che regna tra il perfetto dramma e la sua musica, il dramma raggiunge un sommo grado di evidenza rappresentativa, altrimenti inaccessibile al dramma parlato. Come tutte le figure vive della scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche indipendentemente mosse fino ad acquisire la chiarezza di una linea arcuata, così l'avvicinamento di queste linee risuona per noi nel mutamento armonico, che simpatizza nel modo più delicato con l'evento in corso. Attraverso questo mutamento le relazioni delle cose sono da noi immediatamente avvertite in modo sensibilmente percepibile, assolutamente non astratto, come parimenti per effetto di esso, noi riconosciamo che solo in queste relazioni l'essenza di un carattere e di una linea melodica si rivela con purezza. Così, mentre la musica ci costringe a vedere di più e più intimamente del solito e ad ampliare davanti a noi l'evento della scena come una delicata ragnatela, per il nostro occhio spiritualizzato e rivolto all'interno il mondo della scena si allarga infinitamente e si illumina dal dentro. Cosa potrebbe offrire di analogo il poeta-letterato che si sforza di raggiungere quell'intimo allargamento del mondo visivo della scena e la sua interiore illuminazione con un meccanismo molto più imperfetto, per via indiretta e partendo dalla parola e dal concetto? E se del resto anche la tragedia musicale accetta la parola, essa tuttavia può nello stesso tempo presentare insieme il sostrato e il luogo di nascita della parola e spiegarci dall'intimo il divenire della parola.

Ma di questo processo descritto sarebbe altrettanto esatto dire che esso è solamente una splendida apparenza, cioè quell'*inganno* apollineo precedentemente ricordato, per effetto del quale veniamo ad essere sollevati dalla pressione e dall'eccesso dionisiaco. In fondo anzi il rapporto tra la musica e il dramma è proprio l'inverso: la musica è la vera e propria idea del mondo, il dramma è solo un riflesso di questa idea, un fantasma isolato di essa. Quell'identità fra la linea melodica e la figura vivente, fra l'armonia e le relazioni di carattere di quella figura è vera in un senso opposto a come ci potrebbe sembrare assistendo allo spettacolo della tragedia musicale. Per quanto possiamo muovere la figura nel modo più evidente, animandola e illuminandola dal di dentro, essa resterà sempre e solo l'apparenza, che nessun ponte può collegare alla vera realtà, al cuore del mondo. Da questo cuore parla però la musica; e innumerevoli apparenze di quella specie potrebbero passare insieme la stessa musica, senza esaurirne mai l'essenza, bensì rimanendo sempre e solo sue immagini estraniare. Con la contrapposizione popolare e totalmente falsa fra anima e corpo non è possibile senz'altro comprendere niente del complesso rapporto fra musica e dramma, e si può confondere tutto; ma la rozzezza antilosofica di quella contrapposizione sembra sia diventata proprio per i nostri studiosi d'estetica, chissà per quali ragioni, un articolo di fede volentieri professato, mentre di una contrapposizione tra apparenza e cosa in sé essi non hanno appreso niente oppure, per ragioni altrettanto sconosciute, non hanno voluto imparare niente.

Se dalla nostra analisi fosse risultato che con il suo inganno l'elemento apollineo della tragedia ha riportato piena vittoria sull'originario elemento dionisiaco della musica, e che si è servito di quest'ultima ai suoi fini, cioè per una massima chiarificazione del dramma, vi sarebbe senz'altro da aggiungere una restrizione molto importante: nel punto più essenziale l'inganno apollineo è infranto e annullato. Il dramma che, con l'aiuto della musica, si amplia davanti a noi nella trasparenza così interiormente luminosa di ogni movimento e figura, come se vedessimo nascere il tessuto sul telaio nei suoi movimenti in su e in giù — raggiunge complessivamente un effetto che è *al di là di tutti gli effetti artistici apollinei*. Nell'effetto complessivo della tragedia il dionisiaco riprende il sopravvento; essa si chiude con un accento che non potrebbe mai risuonare dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'inganno apollineo si mostra per quello che è, cioè come il velo che per tutta la durata della tragedia copre il vero e proprio effetto dionisiaco: che è tuttavia così potente, da spingere alla fine lo stesso dramma apollineo in una sfera dove esso comincia a parlare con sapienza dionisiaca, e dove nega se stesso insieme alla sua visibilità apollinea. Così si potrebbe effettivamente simboleggiare il complesso rapporto tra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un vincolo di fratellanza fra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma infine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con ciò è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in generale.

22.

L'amico attento tenga presente l'effetto puro e senza mescolanze di una vera tragedia musicale, secondo le sue esperienze. Penso di aver descritto il fenomeno di quest'effetto da entrambi i lati in modo tale che egli saprà ora interpretare le proprie esperienze. Egli ricorderà infatti che, rispetto al mito che gli si svolgeva di fronte, si sentiva elevato ad una specie di oniscien-

za, come se in quel momento la forza visiva dei suoi occhi fosse stata non solo una forza in grado di fissare le superfici, ma pure di penetrare nell'intimo, e come se, con l'aiuto della musica, avesse visto di fronte a sé, per così dire concretamente visibili, quasi una folla di linee e di figure vivamente mosse, le fluttuazioni della volontà, la lotta dei motivi e il traboccante fiume delle passioni, e si fosse quindi potuta immergere fin nel più delicati segreti delle emozioni inconscie. Mentre egli prende così coscienza di un enorme potenziamento dei suoi impulsi rivolti a ciò che è visibile e alla trasfigurazione, sente però con altrettanta precisione che questa lunga serie di effetti artistici apollinei, *non* produce quel felice perdurare nella contemplazione priva di volontà che lo scultore e il poeta epico, cioè i veri e propri artisti apollinei, producono in lui con le loro opere d'arte: ossia non produce quella giustificazione, raggiunta intuitivamente, del mondo della *individuatione*, che è il culmine e l'essenza dell'arte apollinea. Egli guarda il mondo trasfigurato della scena e tuttavia lo nega. Vede davanti a sé in epica chiarezza e bellezza l'eroe tragico, eppure si allietta del suo annientamento. Comprende fin nell'intimo il procedimento scenico e si rifiuta volentieri nell'incomprensibile. Sente gli atti dell'eroe come giustificati, eppure si sente maggiormente esaltato quando questi atti annientano il loro autore. Rabbrirebbe per le sofferenze che colpiranno l'eroe, eppure in essi presagisce una gioia più alta, di gran lunga preponderante. Guarda di più e più profondamente che mai, eppure desidera di essere cieco. Da cosa dovremo far derivare questa stupenda divisione di sé, questo spezzarsi della punta apollinea, se non dalla magia *dionisiaca*, che, pur stimolando al massimo gli impulsi apollinei verso l'apparenza, è ancora capace di costringere al proprio servizio questo eccesso di forza apollinea? Il *mito tragico* può essere compreso solo come una simbolizzazione della sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei; esso conduce il mondo dell'apparenza ai limiti, dove esso nega se stesso e cerca nuovamente di rifugiarsi nel grembo dell'unica e vera realtà: dove poi sembra che così intoni, con Isotta, il suo metafisico canto del cigno:

Del mar di delizie
del tuo sguardo
d'onde sgorgano
nell'echeggiante suono,
del respiro universale
nell'aliante tutto —
annegare — sprofondare —
inconspicivo! — gioia suprema!

Così noi, attendendoci all'esperienza di un ascoltatore veramente estetico, ci rappresentiamo lo stesso artista tragico, mentre egli, simile ad una esuberante divinità dell'*individuatione*, crea le sue figure — in questo senso la sua opera potrebbe difficilmente essere intesa come «imitazione della natura» — e poi però nel momento in cui il suo enorme istinto dionisiaco ingoia interamente questo mondo d'apparenze, per far presagire dietro di esso e mediante il suo annientamento una suprema e primigenia gioia artistica in grembo all'uno originario. Certo i nostri studiosi d'estetica non sanno dirci niente di questo ritorno alla patria originaria, della fratellanza delle due divinità artistiche nella tragedia e dell'eccitamento tanto apollineo che dionisiaco dell'ascoltatore, mentre non si stancano di caratterizzare la lotta dell'eroe con il destino, la vittoria dell'ordinamento morale del mondo e lo scaricarsi di affetti mediante la tragedia, come il vero e proprio elemento tragico: questa instancabilità mi fa pensare che essi non potrebbero

in genere essere uomini esteticamente eccitabili, e che forse nell'ascoltare la tragedia potrebbero venir considerati solo come esseri morali. Mai ancora, dai tempi di Aristotele, si è avuta una spiegazione dell'effetto tragico da cui si potessero dedurre stati artistici, un'attività estetica degli ascoltatori. Ora pare che la compassione e la paura debbano essere spinte da avvenimenti seri ad uno sfogo che da solo, ora pare che dobbiamo sentirci gratificati ed elevati dalla vittoria dei principi buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo; e poiché sicuramente credo che per moltissimi uomini proprio questo è soltanto questo sia l'effetto della tragedia, così ne consegue chiaramente che tutti costoro, insieme ai loro interpreti estetici, non hanno provato niente della tragedia come *arte* somma. Quella scarica patologica, la catarsi di Aristotele, che i filologi non sanno bene se sia da annoverare tra i fenomeni della medicina o della morale, richiama una notevole intuizione di Goethe: «Senza un vivo interesse patologico», egli dice, «non sono del resto mai riuscito ad elaborare alcuna situazione tragica, e perciò l'ho evitata piuttosto di cercarla. E stato forse questo un altro privilegio degli antichi, che per loro anche le cose più patetiche sarebbero state solo un gioco estetico, mentre da noi deve collaborare la verità naturale per produrre una simile opera?». A quest'ultima domanda, così profonda, possiamo ora, dopo le nostre splendide esperienze, rispondere affermativamente, poiché proprio nella tragedia musicale abbiamo provato con stupore come effettivamente le cose più patetiche possano essere solo un gioco estetico: perciò ci è lecito credere che solo adesso il fenomeno originario del tragico può essere descritto con un certo successo. A chi ancor oggi può addurre soltanto quegli effetti vicari artitici da sfere extraestetiche e non si sente al di sopra del processo patologico-morale, non rimane altro che disperare della propria natura estetica: in cambio gli raccomandiamo come innocente surrogato l'interpretazione di Shakespeare alla maniera di Cervinus e la diligente ricerca della «giustizia poetica».

Così, con la rinascita della tragedia, è rinato anche l'*ascoltatore estetico*, al posto del quale di solito si è presentato finora nei teatri un singolare *qui-proquo*, con pretese a metà morali e a metà erudite, il «critico». Finora nella sua sfera tutto è stato artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. In effetti l'attore non sapeva più che fare di un tale ascoltatore atteggiato a critico, e spiava ansiosamente, insieme al drammaturgo o al compositore d'opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in questi essere così pretenziosamente arido e incapace di godimento. Ma proprio di critici del genere è stato finora composto il pubblico; lo studente, lo scolaro e anche la più innocente creatura femminile erano, senza saperlo, già predisposti ad una simile percezione dell'opera dall'educazione e dai giornali. Le più nobili nature fra gli artisti contavano per questo pubblico sul «eccitamento di forze morali-religiose, e l'invocazione dell'«ordinamento morale del mondo» sopravvenne in funzione vicariale, dove in verità una potente magia d'arte avrebbe dovuto rapire l'autentico spettatore. Oppure il drammaturgo rappresentava sulla scena una tendenza più grandiosa, per lo meno appassionante, del presente politico e sociale con tale evidenza, che l'ascoltatore poteva dimenticare la sua aridità critica e abbandonarsi a passioni simili a quelle provate in momenti patriottici o guerreschi, o davanti alla tribuna oratoria del parlamento, o per la condanna del delitto e del vizio: tale estraniamento dai veri e propri fini dell'arte doveva addirittura condurre qua e là a un culto di questa tendenza. Senonché qui avvenne ciò che è sempre avvenuto in tutte le arti affettate, cioè una impetuosa e

rapida depravazione di quelle tendenze, tanto che per esempio la tendenza ad adoperare il teatro come istituto per l'educazione morale del popolo, che fu presa seriamente all'epoca di Schiller, è già annoverata tra le antichità inattendibili di una cultura superata. Mentre nel teatro e nei concerti il critico prendeva il sopravvento, nella scuola il giornalista, nella società la stampa, l'arte degenerava in oggetto d'intrattenimento della peggior specie, e la critica estetica veniva impiegata come connettivo di una soavezza frivola, dispersiva, egotistica e inoltre miserabilmente priva di originalità, il cui senso vien fatto comprendere dalla parabola schopenhaueriana degli istrici; così in nessun periodo si è tanto chiacchierato d'arte e si è tenuto in poco conto l'arte. Ma si può ancora conoscere un uomo che sappia conversare su Beethoven e Shakespeare? A questa domanda ognuno risponde secondo il proprio sentimento: in ogni modo con la risposta dimostrerà cosa intenda per «cultura», ammesso che in generale cerchi di rispondere alla domanda e non sia già annuitolo per la sorpresa.

Diversamente, altre persone più nobilmente e delicatamente dotate dalla natura, pur essendosi lentamente trasformate in barbari con disposizione per la critica nella maniera sopra descritta, potrebbero raccontarci di un effetto, altrettanto inatteso quanto totalmente incomprensibile, suscitato eventualmente in loro da una felice esecuzione del *Lohengrin*: solo che forse mancò loro una mano che li guidasse con ammonizioni e chiarimenti, tanto che anche quella sensazione inconcepibilmente diversa e assolutamente incomprensibile che allora li scosse, rimase isolata e si spese come un astro misterioso, dopo aver brillato per breve tempo. In quell'occasione avevano intuito cos'è l'ascoltatore estetico.

23.

Chi vuole esaminarsi con precisione per sapere se sia affine al vero ascoltatore estetico o se appartenga alla comunità degli uomini socratico-critici, può limitarsi a chiedersi sinceramente con quale sentimento accolga il *mito* raccolto rappresentato sulla scena: se quindi non senta offeso il suo senso storico, rivolto alla rigorosa causalità psicologica, o se non ammetta il mito raccolto con una benevola concessione, come un fenomeno comprensibile nella fanciullezza ma a lui ormai estraneo, o se non provi al riguardo qualche altro. Da questo esame potrà misurare fino a che punto egli è capace in genere di comprendere il *mito*, l'immagine concentrata del mondo, che, come abbreviazione dell'apparenza, non può fare a meno del miracolo. Ma è probabile che quasi tutti, ad un esame rigoroso, si sentano talmente disgregati dallo spirito critico-storico della nostra cultura, da concepire come credibile l'esistenza passata del mito forse solo per via erudita, mediane la mediazione di astrazioni. Senza mito però ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza naturale: solamente un orizzonte attorniato da miti può raccogliere in unità un intero movimento di civiltà. Solo il mito salva le forze della fantasia e del sogno apollineo dai loro vagati sconsiderati. E necessario che le immagini del mito siano i demoniaci custodi, inosservati e onnipresenti, sotto la cui sorveglianza cresce la giovane anima, e dai cui segni l'uomo interpreti la propria vita e le proprie lotte: e anche lo Stato non conosce leggi non scritte più potenti del fondamento mitico, che garantisce il suo rapporto con la religione, la sua provenienza da rappresentazioni mitiche.

Si metta ora accanto a ciò l'uomo astratto non guidato da miti, l'educazione astratta, il costume astratto, il diritto astratto, lo Stato astratto:

s'immagini il vagare senza regole della fantasia artistica, non frenato da alcun mito patrio; ci si rappresenti una cultura senza alcuna sede originaria fissa e sacra, condannata a consumare tutte le possibilità e a nutrirsi miseramente di tutte le culture — questo è il presente, il risultato di quel socialismo teso all'annientamento del mito. E ora l'uomo privo di miti sta in mezzo a tutti i passati, eternamente affamato, e scavando e frugando cerca radici, anche a costo di rintracciare nelle antichità più remote. Cosa esprimono l'enorme bisogno storico dell'insoddisfatta cultura moderna, il sovrapporsi d'innumerabili altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non la perdita del mito, la perdita della patria mitica, del mitico grembo materno? Ci si chiede se il movimento febbrile e così perturbante di questa cultura sia qualcosa di diverso dall'avidità di un uomo affamato che cerca di afferrare e di ghermire cibo — e chi vorrebbe dare ancora qualcosa ad una tale cultura, che da tutto ciò che ingoia non è mai saziata, e al cui contatto il nutrimento più sostanzioso e salubre suole mutarsi in «storia e critica»?

Si dovrebbe dolorosamente disperare anche della nostra natura tedesca, se essa fosse già definitivamente ereditata dalla sua cultura, anzi se fosse divenuta una cosa con essa, nello stesso modo in cui, con nostro orrore, ciò è osservabile nella vicina Francia; e ciò che per lungo tempo fu il grande privilegio della Francia e motivo della sua enorme superiorità, ossia quell'unità di popolo e cultura, potrebbe indurci, a questa vista, ad apprezzare come caso fortunato il fatto che questa nostra tanto problematica cultura non abbia finora niente in comune con la nobile essenza del carattere del nostro popolo. Tutte le nostre speranze si protendono anzi con passione ardente verso quella percezione secondo la quale, sotto questa iniqua vita civilizzata che oscilla in su e in giù e sotto le convulsioni culturali, si cela una forza primeva, magnifica e intimamente sana, che invero si muove potentemente solo nei momenti più importanti, per poi ritornare a sognare in attesa di un futuro risveglio. Da questo abisso è sorta la Riforma tedesca: nel suo corale risuonò per la prima volta il canto dell'avvenire della musica tedesca. Questo corale di Lutero risuonò così profondamente, ardimentoso e pieno di anima, così infinitamente buono e delicato, come il primo richiamo dionisiaco che si levò da un'intricata boscaglia all'avvicinarsi della primavera. E a lui rispose l'eco d'emulazione di quel corteo solennemente baldanzoso di esaltati da Dioniso, a cui dobbiamo la musica tedesca — e a cui dovremo la *rinascita del mito tedesco*!

So che ora devo condurre l'amico che mi segue con interesse in un luogo elevato di solitarie considerazioni, dove egli avrà pochi compagni, e per incoraggiarlo gli grido che dobbiamo appoggiarci alle nostre luminose guide, i Greci. Da loro abbiamo finora mutuato, per purificare la nostra conoscenza estetica, quelle due immagini di dei, ciascuna delle quali domina per sé un singolo ambito artistico, e i cui reciproci contatti e potenziamenti siamo giunti a presentare attraverso la tragedia greca. Il tramonto di quest'ultima dovette apparirci come l'effetto di un singolare disgiungersi di entrambi gli impulsi artistici originari: evento che si accordava con una degenerazione e trasformazione del carattere del popolo greco, che ci spinsero ad una seria riflessione su come necessariamente e strettamente siano uniti nei loro fondamenti l'arte e il popolo, il mito e il costume, la tragedia e lo Stato. Quel tramonto della tragedia fu insieme il tramonto del mito. Fino ad allora i Greci erano stati involontariamente costretti a riconnettere ai loro miti tutto ciò che vivevano, anzi a comprenderlo soltanto con questa

connessione: in tal modo anche l'immediato presente appariva loro *sub specie aeterni* e in certo senso come privo di tempo. In questa corrente del senza-tempo si immergeva tanto lo Stato come l'arte, per trovare in essa pace dal peso e dalla brama dell'attimo. E il valore di un popolo — come del resto anche di un uomo — sta solo nel suo saper imprimere sulle sue vicende il sigillo dell'eterno: poiché così esso è per così dire deprofanizzato e mostra la sua inconscia e infinita convulsione della relatività del tempo e del vero — ossia metafisico — significato della vita. Il contrario di ciò si ha quando un popolo inizia a concepirsi storicamente e ad abbattere intorno a sé i bastioni mitici: unitamente ad una solitamente decisa mondanizzazione, ad una rottura con l'inconscia metafisica della sua esistenza precedente, in tutte le conseguenze etiche. L'arte greca e specialmente la tragedia greca impedirono soprattutto la distruzione del mito: si dovette distruggere le gambe per potere, separati dal suolo patrio, vivere sfrenatamente nel selvaggio deserto del pensiero, del costume e dell'azione. Anche oggi quell'istinto metafisico tenta di crearsi una forma, sebbene attenuata, di trasfigurazione in un socratismo della scienza che spinga alla vita: ma nei gradi più bassi tale istinto provocò solo una febbrile ricerca, che lentamente si smarrì in un pandemonio di miti e superstizioni raccolti da ogni parte: in mezzo a tutto ciò il Greco si fermò peraltro con cuore inquieto, finché non riuscì a mascherare, con serenità greca e con greca leggerezza, — come greculo — quella febbre o a stordirsi completamente in qualche tetra superstizione orientale.

Fin dal tempo del risveglio dell'antichità alessandrina-romana nel quindicesimo secolo, e dopo un intermezzo lungo e difficile a descriversi, ci siamo avvitinati a questo stato nel modo più appariscente. Al vertice la stessa smodata brama di sapere, la stessa inasaziabile gioia dello scoprire, la stessa mostruosa inondazione, e insieme un vagare senza patria, un avido affollarsi alle tavole straniere, una frivola divinizzazione del presente operare un ottuso e sordo distacco, tutto *sub specie saeculi*, dell'epoca attuale: sintomi uguali, che lasciano indovinare una uguale mancanza nel cuore di questa cultura, la distruzione del mito. Sembra quasi impossibile trapiantare con duraturo successo un mito straniero senza ledere irreparabilmente, con questo trapianto, l'albero: quest'ultimo può essere anche abbastanza forte e sano da poter ancora espellere con una terribile lotta quell'elemento estraneo, ma di solito è destinato a consumarsi malato e a rattrappire o in un morboso rigoglio. Noi teniamo così tanto alla pura e potente essenza della natura tedesca, che proprio da essa speriamo d'ottenere quell'espulsione di elementi estranei violentemente trapiantativi, e stimiamo possibile che lo spirito tedesco ritorni nuovamente in sé. Forse molti penseranno che questo spirito debba iniziare la sua lotta con l'espulsione dell'elemento romanzo: a tal fine potrebbero vedere una preparazione esterna e un incoraggiamento nel valore vittorioso e nella gloria cruenta dell'ultima guerra, l'intima necessità dovrebbe però essere cercata nella gara per sentirsi ancor più degni di coloro che per primi lottarono su questa via, sia di Lutero sia dei nostri grandi artisti e poeti. Ma non credano mai che simili lotte possano esser combattute senza i loro dei domestici, senza la loro patria mitica, senza un «irpistino» di tutte le cose tedesche! E se il tedesco si dovesse guardare intorno titubante in cerca di una guida che lo riconduca nella patria da troppo tempo perduta, e di cui ormai riconosce appena vie e sentieri — ascolti il richiamo delizioso e allettante dell'uccello dionisiaco, che si libra su di lui e gli indicherà il cammino.

24.

Tra i peculiari effetti artistici della tragedia musicale abbiamo rilevato un *figurero* apollineo: mediante cui dobbiamo essere salvati dall'immediata unificazione con la musica dionisiaca, mentre la nostra eccitazione musicale può scaricarsi in una sfera apollinea e in un rapporto mondo intermedio visibile. Inoltre crediamo di aver osservato come con tale stogo quel mondo intermedio dell'evento scenico, generalmente il dramma, venga visibile e comprensibile dall'interno in un grado che è irraggiungibile in ogni altra arte apollinea: cosciente qui, dove questa era per così dire alata e levata in alto dallo spirito della musica, abbiamo dovuto riconoscere la massima crescita delle sue forze, e perciò anche, in quel vincolo di fratellanza tra Apollo e Dioniso, il vertice dei fini artistici tanto apollinei quanto dionisiaci.

Certo, proprio per l'irradiazione interna della musica, la luminosa immagine apollinea non raggiunge l'effetto specifico dei gradi più deboli dell'arte apollinea; ciò che è proprio dell'*epos* e della pietra animata, ossia costringere l'occhio che osserva a quel quieto rapimento nel mondo della *Individuatio*, non poteva qui essere conseguito, nonostante una maggiore animazione ed evidenza. Guardammo il dramma e ci spingemmo con sguardo penetrante nel suo intimo e agitato mondo di motivi — e tuttavia ci sembrò come se ci passasse davanti solamente un'immagine simbolica, di cui credevamo quasi d'indovinare il senso più profondo, e che desideravamo tirar via, come una cortina, per scoprirvi dietro l'immagine originaria. La più limpida chiarezza dell'immagine non ci bastava: questa sembrava infatti tanto svelare quanto celare qualcosa; e mentre con la sua rivelazione simbolica sembrava invitarci a lacerare il velo, a scoprire lo sfondo misterioso, d'altra parte proprio quella irradiata onnivisibilità incantava l'occhio e lo tratteneva dal penetrare più a fondo.

Chi non ha provato ciò, ossia dover guardare e insieme anelare ad andare oltre lo stesso vedere, difficilmente s'immaginerà con quale precisione e chiarezza questi due processi sussistano l'uno accanto all'altro nella contemplazione del mito tragico: mentre gli spettatori veramente estetici mi confermeranno che questa coesistenza è il più singolare tra gli effetti propri della tragedia. Si traduca ora questo fenomeno dello spettatore estetico in un analogo processo nell'artista tragico e si comprenderà la genesi del *mito tragico*. Egli condivide con la sfera artistica apollinea il pieno piacere per l'apparenza e per la contemplazione, e contemporaneamente nega questo piacere e trova un appagamento ancora maggiore nella distruzione del mondo visibile dell'apparenza. Il contenuto del mito tragico è innanzitutto un avvenimento epico con la glorificazione dell'eroe che lotta: ma da dove proviene quella caratteristica, in sé enigmatica, per cui la sofferenza nel destino dell'eroe, i più dolorosi superamenti, i più angosciosi contrasti di motivi, in breve l'esemplificazione della saggezza di Sileno o, espresso esteticamente, il brutto e il disarmonico, vengono rappresentati sempre di nuovo in forme così innumerevoli, con tale predilezione e proprio nell'età più esuberante e giovanile di un popolo, se non si provasse in tutto ciò un superiore piacere?

Che le cose nella vita procedano effettivamente in modo così tragico non spiegherebbe minimamente la nascita di una forma d'arte, essendo vero, al contrario, che l'arte non è solo imitazione della realtà naturale, bensì proprio un supplemento metafisico della realtà naturale, postole accanto per

superarla. Il mito tragico, in quanto appartiene in genere all'arte, partecipa poi interamente a questo fine metafisico di trasfigurazione proprio dell'arte: ma cosa trasfigura quando presenta il mondo dell'apparenza nell'immagine dell'eroe che soffre? Senz'altro non la «realtà» di questo mondo dell'apparenza, poiché ci dice appunto: «Guardate! Guardate con cura! Questa è la vostra vita!» Questa è la lancetta sull'orologio della vostra esistenza!».

E il mito mostrò questa vita, per trasfigurarla così ai nostri occhi? Ma altrimenti, in cosa consiste allora il piacere estetico, con cui ci facciamo passare davanti quelle immagini? Io chiedo del piacere estetico e so bene che molte di queste immagini possono inoltre suscitare talvolta un diletto morale, per esempio nella forma della compassione o di un trionfo morale. Chi però volesse far derivare l'effetto del tragico esclusivamente da queste fonti morali, come troppo a lungo si è usato fare nell'estetica, non pensi di aver fatto in questo modo qualcosa per l'arte: questa deve esigere nel suo campo soprattutto purezza. La prima esigenza imposta dall'interpretazione del mito tragico è appunto quella di cercare il piacere che gli è proprio nella pura sfera estetica, senza invadere il campo della compassione, della paura, del moralmente sublime.

Come possono il brutto e il disarmonico, il contenuto del mito tragico, provocare un piacere estetico?

Qui diviene ora necessario elevarci con slancio ardito ad una metafisica dell'arte e ripetere l'affermazione precedente, secondo cui solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo appaiono giustificati: in questo senso proprio il mito tragico deve persuaderci che anche il brutto e il disarmonico sono un gioco artistico che la volontà gioca con se stessa nell'eterna pienezza del proprio godimento. Questo fenomeno originario dell'arte dionisiaca, difficilmente afferribile, risulta comprensibile solamente per via diretta e viene colto immediatamente nel meraviglioso significato della *dissonanza musicale*: come in genere unicamente la musica, posta accanto al mondo, può dare un'idea di cosa sia da intendere per giustificazione del mondo come fenomeno estetico. Il godimento prodotto dal mito tragico ha una patria uguale a quella della piacevole sensazione della dissonanza nella musica. Il dionisiaco, con il suo piacere originario percepito anche nel dolore, è il grembo comune della musica e del mito tragico.

Nel frattempo il nostro ricorso all'aiuto della relazione musicale della dissonanza non ha forse essenzialmente agevolato quel difficile problema dell'effetto tragico? Comunque adesso comprendiamo cosa voglia significare il voler guardare dentro la tragedia e insieme bramar di andar oltre questo guardare: tale stato, rispetto alla dissonanza adoperata artisticamente, dovremmo caratterizzarlo appunto come un volere udire e insieme bramar di oltrepassare lo stesso udire. Quell'aspirare all'infinito, il colpo d'ala dell'anelito, con il supremo piacere per la realtà chiaramente percepita, ricordano che in entrambi gli stati dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco, il quale ci rivela sempre di nuovo il gioco di costruzione e distruzione del mondo individuale come l'effluvio di un piacere originario, in modo simile a come la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eracleo l'oscuro ad un fanciullo che giocando ponga pietre di qua e di là, costruisca mucchi di sabbia e di nuovo, con un colpo, li distrugga.

Per apprezzare dunque giustamente l'attitudine dionisiaca di un popolo, potremmo pensare non solo alla musica del popolo, ma altrettanto necessariamente, come seconda istanza di quell'attitudine, al mito tragico di questo popolo. E possibile adesso ugualmente sopporre, vista questa inti-

ma parentela fra musica e mito, che ad una degenerazione e depravazione dell'uno sarà connesso un deterioramento dell'altra, poiché nell'indebolimento del mito si esprime in generale un'attenuazione della facoltà dionisiaca. Ma uno sguardo sullo sviluppo della natura tedesca non ci consentirebbe alcun dubbio rispetto ad entrambe le cose considerate: quella natura dell'ottimismo socratico, antiartistico e corrusivo della vita, ci era stata svelata nell'opera come nel carattere astratto della nostra esistenza priva di miti, in un'arte decaduta a divertimento, come anche in una vita guidata da concetti. Per nostra consolazione ci furono però segni che attestavano come lo spirito tedesco riposasse e sognasse in un inaccessibile abisso, indistinto nella sua splendida salute, profondità e forza dionisiaca, simile a noi il canto dionisiaco, per farci comprendere che questo cavaliere tedesco sogna anche adesso, nelle sue serie e beate visioni, il suo antichissimo mito dionisiaco. Nessuno creda che lo spirito tedesco abbia perduto in eterno la sua patria mitica, se esso intende ancora così chiaramente le voci degli uccelli che narrano di quella patria. Un giorno si risveglierà, in tutta la matutina freschezza che segue un sonno portentoso: allora ucciderà draghi, annienterà i nani maligni e desterà Brunilde — e nemmeno la lancia di Wotan potrà precludergli la via!

Amici miei, voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche ciò che significa per noi la tragedia. In essa noi abbiamo, rinato dalla musica, il mito tragico — e in esso potete sperare tutto e dimenticare ciò che è più doloroso! Ma la cosa più dolorosa è per noi tutti — la lunga umiliazione in cui il genio tedesco, estraniato alla casa e alla patria, visse al servizio di nani maligni. Voi capite ciò che dico — come anche, infine, capirete le mie speranze.

25.

Musica e mito tragico sono nella stessa misura espressioni dell'attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l'una dall'altro. Entrambi derivano da un ambito artistico che è al di là dell'apollineo; entrambi trasfigurano una regione, nei cui gioiosi accordi incantevolmente si dissolve tanto la dissonanza quanto l'immagine tremenda del mondo; entrambi giocano con il pungolo del disuglio, confidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo gioco la stessa esistenza del «peggiore dei mondi». Qui il dionisiaco, commisurato all'apollineo, si mostra come la potenza artistica eterna e originaria, che in genere chiama all'esistenza l'intero mondo dell'apparenza: in mezzo al quale diviene necessaria una nuova luce di trasfigurazione per mantenere in vita l'animato mondo dell'individuazione. Se potessimo immaginare un incarnarsi della dissonanza — e cosa altrimenti è l'uomo? — questa dissonanza avrebbe bisogno, per vivere, di una splendida illusione, che coprisse con un velo di bellezza la sua propria essenza. Questo è il vero fine artistico di Apollo: nel suo nome riassumiamo tutte quelle innumerevoli illusioni della bella parvenza, che in ogni momento rendono l'esistenza degna in generale di essere vissuta e spingono a vivere il momento successivo.

Ora di quel fondamento di ogni esistenza, del sostrato dionisiaco del mondo, perviene alla coscienza dell'individuo solo esattamente ciò che può essere noi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, così che questi due istinti artistici sono costretti a dispiegare le loro forze in stretta proporzione reciproca, secondo la legge dell'eterna giustizia. Dove

le potenze dionisiache si sollevano così veementemente come noi possiamo provare, la deve essere anche già disceso fino a noi, avvolto in una nube, Apollo; le sue più rigogliose opere di bellezza saranno certo contemplate da una prossima generazione.

Che questo effetto di bellezza sia però necessario, è cosa che ognuno dovrebbe avvertire, per intuizione, con la maggiore certezza, se si sentisse una volta trasportato, sia pure in sogno, nell'antica esistenza ellenica, passeggiando sotto alti colonnati ionici, guardando avanti verso un orizzonte tagliato da pure e nobili linee, vedendo accanto a sé i riflessi della propria immagine trasfigurata nel marmo luminoso, intorno a sé uomini dall'incedere maestoso, dai movimenti leggiadri, dalle voci armoniosamente risuonanti, dai gesti che parlano ritmicamente — non dovrebbe egli esclamare, in questo incessante affluire di bellezza, con la mano levata verso Apollo: «Beato popolo degli Ellen! Come deve essere grande tra voi Dioniso, se il dio di Delo reputa necessari tali incantesimi per garantirvi dalla vostra follia d'itrambrica!»? — Ma un vecchio ateniese, guardando col sublime occhio di Eschilo colui che così parlasse, porrebbe ribattere: «Aggiungi però anche questo, tu, singolare straniero: quanto dovete soffrire questo popolo per poter diventare così bello! Ora però seguimi alla tragedia e sacrificata con me nel tempio delle due divinità!».