

FRIEDRICH NIETZSCHE

Crepuscolo degli idoli

OVVERO

COME SI FILOSOFÀ COL MARTELLLO

NOTA INTRODUTTIVA DI MAZZINO MONTINARI
TRADUZIONE DI FERRUCCIO MASINI



ADELPHI EDIZIONI

COME IL « MONDO VERO » FINÌ
PER DIVENTARE FAVOLA

Storia di un errore

1. Il mondo vero, attingibile dal saggio, dal pio, dal virtuoso, — egli vive in esso, *lui stesso è questo mondo.*

(La forma più antica dell'idea, relativamente intelligente, semplice, persuasiva. Trascrizione della tesi « Io, Platone, sono la verità »).

2. Il mondo vero, per il momento inattingibile, ma promesso al saggio, al pio, al virtuoso (« al peccatore che fa penitenza »).

(Progresso dell'idea: essa diventa più sottile, più capziosa, più inafferrabile — *diventa donna*, si cristianizza . . .).

3. Il mondo vero, inattingibile, indimostrabile, impronunciabile, ma già in quanto pensato una consolazione, un obbligo, un imperativo.

(In fondo l'antico sole, ma attraverso nebbia e scetticismo; l'idea sublimata, pallida, nordica, königsbergica).

4. Il mondo vero — inattingibile? Comunque non raggiunto. E in quanto non raggiunto, anche *sconosciuta*. Di conseguenza neppure consolante, salviifico, vincolante: a che ci potrebbe vincolare qualcosa di sconosciuto? . . .

(Grigio martino. Primo sbadiglio della ragione. Canto del gallo del positivismo).

5. Il « mondo vero » — un'idea, che non serve più a niente, nemmeno più vincolante — un'idea divenuta inutile e superflua, quindi un'idea confutata: *elimiamola!*

(Giorno chiaro; prima colazione; ritorno del *bonsens* e della serenità; Platone rosso di vergogna; baccano indavolato di tutti gli spiriti liberi).

6. Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente? . . .
Ma noi *col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!*

(Mezzogiorno; momento dell'ombra più corta; fine del lunghissimo errore; apogeo dell'umanità; INCPPT ZARATHTUSTRA).

QUEL CHE I TEDESCHI NON HANNO

I
Oggi per i Tedeschi avere spirito non basta: bisogna anche saperlo prendere, sapersi *permettere* dello spirito...

Forse io conosco i Tedeschi, forse proprio io posso dire loro un paio di verità. La nuova Germania rappresenta una grande quantità di ereditate e acquisite capacità, al punto che per un certo periodo di tempo può anche dissipare prodigalmente l'accumulato tesoro di forza. Non è stata un'altra civiltà, a emergere con essa, tanto meno un gusto raffinato, una nobile «bellezza» degli istinti: bensì virtù più *virili* di quelle che potrebbe rivelare qualsiasi altro paese d'Europa. Molto buon animo e stima di sé, molta sicurezza nei rapporti, nella reciprocità dei doveri, molta operosità, molta perseveranza — e una ereditata moderazione che ha piuttosto bisogno del pungolo che del freno. Aggiungo che qui ancora si obbedisce senza che l'obbedire sia umiliante... E nessuno disprezza il proprio avversario...
Come si vede è mio desiderio essere giusto coi Tedeschi: in ciò non vorrei essere sleale verso me stesso — devo dunque rivolgere loro anche la mia obiezione. Si paga caro il pervenire alla potenza: la potenza *istupidisce*... I Tedeschi — erano chiamati una volta il popolo dei pensatori: pensano oggi ancora? I Tedeschi oggi si annoiano dello spirito, i Tedeschi oggi diffidano dello spirito, la politica divora ogni serietà per le cose realmente

spirituali — «Germania, Germania sovra ogni cosa», temo che questa sia stata la fine della filosofia tedesca... «Esistono filosofi tedeschi? Esistono poeti tedeschi? Esistono *buoni* libri tedeschi?» — mi domandano all'estero. Io arrossisco, ma col coraggio che mi è proprio anche nei casi disperati rispondo: «Sì, *Bismarck!*». — Potrei mai ammettere quali libri si leggono oggi?... Maledetto istinto della mediocrità! —

2
— Chi non ha già avuto i suoi melanconici pensieri su quel che *potrebbe* essere lo spirito tedesco! Ma questo popolo si è volontariamente stupidito da circa un millennio: in nessun altro luogo si è più viziosamente abusato dei due grandi narcotici europei, l'alcol e il cristianesimo. Recentemente venne perfino ad aggiungersene un terzo, con cui può essere già definitivamente liquidata ogni sottile e ardita mobilità dello spirito, la musica, la nostra ingorgata ingorgante musica tedesca. — Quanta tetra pesantezza, bolsaggine, umidore e pantofole, quanta *birra* c'è nell'intelligenza tedesca! Come è mai possibile che giovani, i quali consacrano la loro esistenza a fini spirituali, non sentano in se stessi il primo istinto della spiritualità, *l'istinto d'autoconservazione dello spirito* — e bevano birra?... L'alcolismo della gioventù istruita non è forse ancora un punto interrogativo in ordine alla sua erudizione — si può essere, senza spirito, persino grandi dotti —, ma resta un problema sotto ogni altro aspetto. Dov'è che non la si trova, la morbida degenerazione che la birra produce nello spirito! Io ho una volta, in un caso divenuto quasi famoso, messo il dito su una siffatta degene-

razione — la degenerazione del nostro primo libero spirito tedesco, l'accorto David Strauss, divenuto autore di un vangelo da birreria e di una « nuova fede » . . . ⁸ Non per nulla aveva messo in versi la sua promessa alla « dolce bruna » ⁹ — fedeltà fino alla morte . . .

3

— Ho detto dello spirito tedesco che esso va diventando più grossolano e si sta appiattendo. E abbastanza? In fondo è qualcosa di completamente diverso che mi spaventa: come decada sempre più la serietà tedesca, la profondità tedesca, la *passione* tedesca nelle cose spirituali. Si è trasformato il pathos, non semplicemente l'intellettualità. — Ho di tanto in tanto dei contatti con le università tedesche: che atmosfera regna tra i loro dotti, che spiritualità squallida, parsimoniosa e intiepidita! Sarebbe un grave equivoco se qualcuno, a questo punto, volesse oppormi la scienza tedesca — e sarebbe inoltre una prova che non si è letta una sola parola di quel che ho scritto. Da diciassette anni non mi sono stancato di mettere in luce l'infusso *despiritualizzante* della nostra attuale attività scientifica. Il duro ilotismo a cui l'enorme estensione della scienza condanna oggi ogni individuo, è una ragione capitale del fatto che nature più piene, più ricche, piantate in terra *più profonda* non trovano ormai un'educazione *nonché educatori* commisurati a loro. Non v'è nessun'altra cosa di cui soffra la nostra cultura *più* che della sovrabbondanza di presuntuosi fannulloni e di frantumi di cultura umanistica: le nostre università sono, *loro malgrado*, vere e proprie serre per questa specie di spirituale intristimento dell'i-

stinto. E l'intera Europa ha già un'idea di ciò — la grande politica non inganna nessuno . . . La Germania è considerata sempre più *la pianura* d'Europa. *Cervo* ancora un tedesco con cui io possa essere serio a mio modo — e più ancora ne cerco uno con cui possa essere allegro! *Crepuscolo degli idoli*: ah, chi può comprendere oggi *di quale specie di serietà* si ristora quaggiù un solitario! — L'allegria è in noi la cosa più incomprensibile . . .

4

Si faccia un calcolo approssimativo: non soltanto è palmare il fatto che la cultura tedesca vada declinando, ma non manca neppure una ragione sufficiente di ciò. Nessuno infine può spendere più di quel che ha — ciò vale per i singoli come per i popoli. Se ci si spende per il potere, per la grande politica, per l'economia, per il commercio mondiale, per il parlamentarismo, per gli interessi militari — se si dà via da un lato quel tanto di intelletto, di serietà, di volontà, di superamento di sé, che si è, allora ciò viene a mancare dall'altro. La cultura e lo Stato — non ci si inganni in proposito — sono antagonisti: « Stato di cultura » è soltanto un'idea moderna. L'una cosa vive dell'altra, l'una cosa prospera a spese dell'altra. Tutte le grandi epoche della cultura sono epoche di decadenza politica: ciò che è grande nel senso della cultura è stato non politico, addirittura *antipolitico*. — A Goethe si aprì il cuore di fronte al fenomeno Napoleone — gli si *richiuse* di fronte alle « guerre di liberazione » . . . Nello stesso momento in cui la Germania si innalza come grande potenza, la Francia acquista una nuova importanza come *potenza culturale*. Già oggi si è trasferita a Parigi

molta nuova serietà, molta nuova *passione* dello spirito; la questione del pessimismo per esempio, la questione Wagner, quasi tutte le questioni psicologiche e artistiche vengono ponderate colà in modo incomparabilmente più sottile e più profondo che non in Germania —, i Tedeschi sono addirittura *incapaci* di una tale specie di serietà. — Nella storia della cultura europea l'ascesa del « Reich » significa in primo luogo una cosa: uno *spostamento del centro di gravità*. Ormai lo si sa dovunque: per l'essenziale — e l'essenziale rimane la cultura — i Tedeschi non hanno più peso. Si domanda: avete da mostrarci anche un solo spirito che conti per l'Europa? come contavano i vostri Goethe, Hegel, Heinrich Heine, Schopenhauer? — Il fatto che non esista più un solo filosofo tedesco non cessa di recare meraviglia. —

5

Per tutti gli istituti di studi di grado superiore, in Germania, si è persa la cosa principale: tanto il *fine* che il *mezzo* per attuarlo. Si è dimenticato che l'educazione, la *formazione* è fine a se stessa — il *fine non* è il « Reich » — che per un tale fine occorre l'*educatore* — non già l'insegnante di liceo e i doti dell'università. . . C'è bisogno di educatori che siano *essi stessi educati*, spiriti superiori, aristocratici, comprovati a ogni istante, comprovati dalla parola e dal silenzio, culture divenute mature, *dolci* — non dei tangheri addottrinati che il liceo e l'università offrono oggi alla gioventù come fossero « balie di grado superiore ». *Mancano* gli educatori, escluse le eccezioni delle eccezioni, la *prima* condizione preliminare dell'educazione: di *qui* la decadenza della cultura tedesca. — Una di tali

rarissime eccezioni è il mio venerato amico Jacob Burckhardt di Basilea: a lui soprattutto Basilea deve il suo primato negli studi classici. Quel che di fatto raggiungono le « scuole superiori » tedesche è un brutale dirozzamento volto a rendere, con la minor perdita di tempo, utilizzabile, *sfruttabile* ai fini del servizio statale, un numero esorbitante di giovani. « Educazione superiore » e *numero esorbitante* — sono cose che si contraddicono sin dal principio. Ogni educazione superiore appartiene soltanto all'eccezione: si deve essere privilegiati per avere diritto a un privilegio tanto alto. Ogni cosa grande e bella non può mai essere bene comune: *pulchrum est paucorum hominum*.¹⁰ — Che cosa *determina* il decadimento della cultura tedesca? Il fatto che l'« educazione superiore » non è più un *privilegio* — il democratismo della « cultura generale », divenuta *plebea* . . . Non si deve dimenticare che privilegi militari impongono formalmente il *sovraffollamento* delle scuole superiori, vale a dire la loro rovina. Nella Germania di oggi nessuno ha più la libertà di dare ai suoi figli un'educazione aristocratica: le nostre scuole « superiori » sono preordinate tutte quante, con i loro insegnanti, programmi e obiettivi d'insegnamento, per la più equivoca mediocrità. E impera ovunque una fretta indecorosa, come se qualcosa andasse perduto qualora il giovanotto non avesse ancora « finito » a 23 anni, e non sapesse ancora rispondere alla « prima tra le domande »: *che professione?* — Una specie superiore di uomini, ci sia concesso dirlo, non ama le « professioni », appunto per il fatto che conosce la sua vocazione. . . . Questi uomini hanno tempo, si prendono tempo, non pensano affatto ad aver « finito » — a trent'an-

ni si è, nel senso dell'alta cultura, un principiante, un fanciullo. — I nostri licei stracolmi, i nostri insegnanti liceali sovraccarichi, istupiditi sono uno scandalo: per difendere queste situazioni, come hanno fatto recentemente i professori di Heidegger, si hanno forse dei *motivi* — non certo delle ragioni.

6

— Per non venir meno alla mia natura che è *affermatrice* e che ha a che fare solo mediatamente, cioè a malincuore, con la contraddizione e la critica, definisco subito i tre compiti per i quali c'è bisogno di educatori. Si deve imparare a *vedere*, si deve imparare a *pensare*, si deve imparare a *parlare* e a *scrivere*: in tutti e tre questi compiti il fine è costituito da una cultura aristocratica. Imparare a *vedere* — abituare l'occhio alla pacatezza, alla pazienza, al lasciar-venire-a-sé, rimandare il giudizio, imparare a circoscrivere e abbracciare il caso particolare da tutti i lati. E' questa la propedeutica *prima* alla spiritualità: *non* reagire subito a uno stimolo, ma padroneggiare gli istinti che inibiscono e precludono. Imparare a *vedere*, così com'io lo intendo, è a un dipresso quel che il linguaggio non filosofico chiama volontà forte: l'essenziale in ciò è appunto *non* «volere», *saper* differire la decisione. Ogni assenza di spiritualità, ogni trivialità ha la sua base nell'incapacità di opporre resistenza a uno stimolo — si *deve* reagire, si asseconda ogni impulso. In molti casi una tale necessità è già fatto morboso, decadenza, sintomo di esaurimento — quasi tutto ciò che la grossolanità non filosofica designa con il nome di «vizio» è semplicemente quell'incapacità fisiologica di *non* reagire. —

Un'utile applicazione dell'aver-imparato-a-vedere: come *disenti* si sarà soprattutto acquistato lenitezza, diffidenza, riluttanza. Con tranquilla ostilità lasceremo all'inizio venire a noi ogni sorta di cose sconosciute, *moove* — da esse ritireremo le nostre mani. Tenere tutte le porte aperte, sdraiarsi sul ventre, servilmente, dinanzi a ogni piccolo fatto, essere sempre pronti a introdursi dentro con un balzo, a *precipitarsi dentro* in altri e in altro, insomma, la conclamata moderna «oggettività» è cattivo gusto, è *non aristocratica par excellence*. —

7

Apprendere a *pensare*: nelle nostre scuole non si sa più quel che significhi. Perfino nelle università, perfino tra i veri e propri dotti della filosofia, la logica come teoria, come pratica, come *mettere*, comincia a venir meno. Si leggano libri tedeschi: non c'è ormai il più pallido ricordo del fatto che, per pensare, occorre una tecnica, un programma, una volontà di eccellere — e che il pensare è cosa che vuol essere appresa allo stesso modo con cui vuol essere appresa la danza, *come* una specie di danza... Chi tra i Tedeschi conosce ancora per esperienza quel sottile brivido, di cui la *levità del piede* nelle cose dello spirito inonda tutti i muscoli! — La rigida balordaggine della mimica spirituale, la mano *goffa* nell'afferrare — ciò è a tal punto tedesco che all'estero lo si scambia con il carattere tedesco in generale. Il tedesco non ha *dita* per le *nuances*... Che i Tedeschi abbiano anche solo sopportato i loro filosofi, soprattutto il più deforme tra gli zoppi del concetto che sia mai esistito, il *grande* Kant, dà della grazia tedesca una non piccola idea. — Non si può escludere, infatti, dall'*edu-*

cazione aristocratica il danzare in ogni sua forma, il *saber danzare coi piedi, coi concetti, con le parole: devo forse aggingere che si deve anche saper danzare con la penna* — che si deve imparare a scrivere? Ma a questo punto diventerei un perfetto enigma per i lettori tedeschi...

I

I miei impossibili. — Seneca: ovvero il torreador della virtù. — Rousseau: ovvero il ritorno alla natura *in impuris naturalibus*. — Schiller: ovvero il trombettiere morale di Säckingen.¹¹ — Dante: o la iena che fa poesia nelle tombe. — Kant: o il cani come carattere intelligibile. — Victor Hugo: o il faro nel mare dell'assurdo. — Liszt: o la scuola dell'agilità — nel rincorrere le donne. — George Sand:¹² ovvero *lacta ubertas*, in tedesco: la mucca da latte in « bello stile ». — Michelet: o l'esaltazione che si toglie la sottana. — Carlyle: o il pessimismo come rigurgito del pranzo. — John Stuart-Mill: o la chiarezza offensiva. — *Les frères de Goncourt*: o i due Aiaci in lotta con Omero.¹³ Musica di Offenbach. — Zola: o « la gioia di puzzare ».

2

Renan. — Teologia, o la corruzione della ragione a causa del « peccato originale » (il cristianesimo). Ne è una testimonianza Renan il quale, non appena una volta tanto azzarda un sì o un no di carattere generale, fallisce il colpo con penosa regolarità. Egli vorrebbe, a esempio, annodare insieme la *science* e la *noblesse*; ma la *science* appartiene alla democrazia: lo si tocca con mano. Con non piccola ambizione desidera rappresentare una aristocrazia dello spirito: ma nel contempo si prostra in ginocchio, e non soltanto in ginocchio, di fronte alla dottrina opposta, all'*évangile des hum-*

debolisce e offusca l'uomo. Gli rammenta decadenza, pericolo, impotenza; in realtà è la sua forza che ci scapita. Si può misurare con il dinamometro l'effetto del brutto. In genere, quando l'uomo è depresso, futa la vicinanza di un qualcosa di « brutto ». Il suo senso della potenza, la sua volontà di potenza, il suo coraggio, la sua superbia — tutto ciò cade con il brutto, si eleva con il bello . . . Sia nel primo che nel secondo caso, *tiriamo una conclusione*: le premesse di questa sono accumulate nell'istinto in quantità enorme. Il brutto viene compreso come un accento e un sintomo della degenerescenza: ciò che, anche lontanamente, ricorda la degenerescenza, provoca in noi il giudizio di « brutto ». Ogni sintomo di esaurimento, di pesantezza, di vecchiaia, di stanchezza, ogni specie di non libertà, come spasmo o paralisi, soprattutto l'odore, il colore, la forma della dissoluzione, della decomposizione, anche nel suo estremo assottigliamento in simbolo — tutto ciò evoca un'identica reazione, il giudizio di valore « brutto ». È un *odio* che qui prorompe: che cosa odia lì l'uomo? Non v'è dubbio: odia il *tramonto del suo tipo*. Il suo odio scaturisce dal più profondo istinto della specie: in quest'odio c'è orrore, prudenza, profondità, lontananza di sguardo — è il più profondo odio che esista. E, a cagion sua, *profonda* è l'arte . . .

21

Schopenhauer. — Schopenhauer, l'ultimo tedesco da prendersi in considerazione (— è un evento *europeo* come Goethe, come Hegel, come Heinrich Heine, e *non semplicemente* un fatto locale, « nazionale »), è per uno psicologo un caso di prim'ordine: essendo

appunto un malizioso, geniale tentativo di mettere in campo, a favore di una nichilistica svalutazione totale della vita, proprio le istanze opposte, le grandi affermazioni della « volontà di vivere », le forme di esuberanza della vita. Egli ha interpretato, nel loro ordine di successione, l'*arte*, l'*eroismo*, il genio, la bellezza, la grande compassione, la conoscenza, la volontà di verità, la tragedia, come fenomeni conseguenti dalla « negazione » o dal bisogno di negazione della « volontà » — la più grande, psicologica, falsificazione di moneta che, a eccezione del cristianesimo, si sia mai avuta nella storia. A osservarlo con maggior precisione egli è, in questo, null'altro che l'erede dell'interpretazione cristiana: soltanto che lui seppa *approvare*, ancora in un senso cristiano, cioè nichilistico, anche quel che il cristianesimo aveva *ripudiato*, i grandi fatti culturali dell'umanità (— considerandoli vie della « redenzione », prodromi della « redenzione », *stimulantia* del bisogno di « redenzione » . . .).

22

Prendo un caso particolare. Schopenhauer parla della *bellezza* con un melanconico ardore — perché mai, in ultima analisi? Perché egli vede in essa un *ponte* sul quale ci si spinge più lontano o sul quale ci coglie la sete di spingersi più lontano . . . Essa è per lui la redenzione, per alcuni istanti, dalla « volontà » — essa attrae verso una redenzione eterna . . . In particolare, egli la esalta come la redentrice dal « punto focale della volontà », dalla sessualità — nella bellezza vede *negato* l'istinto della generazione . . . Che bel tipo di santo! C'è qualcuno che ti contraddice, temo che sia la natu-

ra. *A quale mai scopo* esiste una bellezza nei suoni, nei colori, nei profumi, nei ritmici movimenti della natura? che cos'è che *fa germogliare* la bellezza? — Fortunatamente lo contraddice anche un filosofo. Nientemeno che l'autorità del divino Platone (— così lo chiama proprio Schopenhauer) sostiene una tesi diversa: che ogni bellezza stimola alla generazione¹⁵ — e che questo, appunto, sarebbe il *proprium* della sua azione, dal massimo della sensibilità fin su, al massimo della spiritualità...

23

Platone va più lontano. Con un'innocenza per la quale si deve essere Greci e non « cristiani », dice che non ci sarebbe una filosofia platonica se non ci fossero in Atene giovinetti così belli: il loro semplice aspetto è ciò che getta l'anima del filosofo in una ebbrezza erotica e non le dà tregua fintantoché essa non abbia affondato i semi di tutte le cose altre in così bel regno terrestre. Ecco un altro tipo di santol — non si crede alle proprie orecchie, anche supposto che si creda a Platone. Si indovina, per lo meno, che in Atene si faceva filosofia *diversamente*, prima di tutto in maniera pubblica. Niente è meno greco che la ragnatela concettuale di un solitario, *amor intellectualis Dei* al modo di Spinoza. Filosofia, al modo di Platone, sarebbe piuttosto da definire come una competizione erotica, come un perfezionamento formato e un'interiorizzazione dell'antica ginnastica agonale e dei suoi *presupposti*... Che cosa si sviluppò, infine, da questo erotismo filosofico di Platone? Una nuova forma artistica dell'agone greco, la dialettica. — Ricordo ancora, *contro* Schopenhauer e a onore di Platone, che anche tutta

quanta la superiore cultura e letteratura della Francia classica si è sviluppata sul terreno dell'interesse sessuale. Si può cercare ovunque in essa la galanteria, i sensi, la competizione erotica, la « donna » — non si cercherà mai invano...

24

L'art pour l'art. — La lotta contro il fine nell'arte è sempre la lotta contro la tendenza *moralistica* nell'arte, contro il suo assoggettamento alla morale. *L'art pour l'art* significa: « Se ne vada al diavolo la morale! ». — Ma anche questa ostrilità tradisce la supremazia del pregiudizio. Se anche si è escluso dall'arte il fine della predicazione morale e del miglioramento umano, siamo ancora ben lontani dalla conseguenza che l'arte sia soprattutto priva di un fine, di una meta, di un senso, sia insomma *l'art pour l'art* — un verme che si morde la coda. « Meglio nessun fine che un fine morale! » così parla la pura passione. Uno psicologo al contrario domanda: che cosa fa ogni arte? non loda forse? non glorifica? non sceglie? non mette in risalto? Con tutto ciò essa *rafforza* o *indebolisce* certi apprezzamenti di valore... E questo soltanto un fatto marginale? un caso? Qualcosa in cui non ha parte alcuna l'istinto dell'artista? Oppure, invece, non costituisce tutto ciò il presupposto perché l'artista *possa*...? Il suo più profondo istinto tende all'arte o non piuttosto al senso dell'arte, alla *vita*? a una *desiderabilità della vita*? — L'arte è il grande stimolante alla vita: come si potrebbe concepirla come priva di un fine, di una meta, come *l'art pour l'art*? — Resta un problema: l'arte mette in luce anche molte cose brutte, dure, problematiche della vita — non sembra con ciò detestare la

vita? — E in realtà, vi furono filosofi che le attribuirono questo significato: « affrancarsi dalla volontà » insegnava Schopenhauer essere l'intendimento complessivo dell'arte, « inclinare alla rassegnazione » era un fatto da lui tenuto in onore come la grande utilità della tragedia. — Ma questa — già l'ho fatto capire — è ottica da pessimisti e « malocchio » -: dobbiamo appellarci agli artisti medesimi. *Che cosa partecipa di sé l'artista tragico?* Non è appunto una condizione *impavida* dinanzi allo spaventoso e al problematico, quella che egli manifesta? — Questo stesso stato è altamente desiderabile; chi lo conosce gli tributa i più alti onori. Egli lo partecipa, *deve* parlarlo, posto che sia un artista, un genio del comunicare. Il coraggio e la libertà del sentimento di fronte a un possente nemico, di fronte a una superiore avversità, di fronte a un problema che desta raccapriccio — questa condizione *vittoriosa* è quella che l'artista tragico elegge e glorifica. Dinanzi alla tragedia quel che v'è di guerriero nella nostra anima celebra i suoi saturnali: chi è adusato al dolore, chi va cercando il dolore, l'uomo *eroico* esalta con la tragedia la sua esistenza — a lui solo il poeta tragico offre il beveraggio di questa dolcissima crudeltà. —

25

Accontentarsi degli uomini, amministrare apertamente il proprio cuore, questo è liberale, ma nulla l'altro che liberale. I cuori che sono capaci di una *nobile* ospitalità si riconoscono dalle molte finestre con le tendine abbassate e dalle imposte chiuse: costoro tengono vuote le loro camere migliori. Perché dunque? — Perché attendono ospiti di cui non ci si « accontenta » ...

100

26

Non abbiamo più abbastanza stima per noi quando apriamo il nostro animo. Le nostre particolari esperienze non sono per nulla ciarliere. Esse non potrebbero comunicarsi neppure se lo volessero. Il fatto è che manca loro la parola. Noi siamo anche già ben oltre le cose per cui abbiamo parole. In ogni discorso c'è un granello di disprezzo. Si direbbe che il linguaggio sia stato inventato soltanto per le cose di qualità media, mediocre, per qualcosa di comunicabile. Con il linguaggio chi parla già si va *vulgarizzando*. — Da una morale per sordomuti e altri filosofi.

27

« Questo ritratto è d'incantevole bellezza! » ...¹⁶
La donna letterata, insoddisfatta, eccitata, vuota nel cuore e nelle viscere, che tende continuamente l'orecchio, con tormentosa curiosità, all'imperativo sussurrante, dal profondo del suo organismo: « *aut liberi aut libri* »; la donna letterata, abbastanza colta per intendere la voce della natura anche quando parla latino, e d'altro canto abbastanza vanitosa e oca per parlare segretamente con se stessa pure in francese: « *je me verrai, je me lirai, je m'exaltarai et je dirai: Possible, que j'aie eu tant d'esprit?* » ...¹⁷

28

Gli « impersonali » prendono la parola. — « Non v'è nulla che ci riesca più facile dell'essere saggi, pazienti, superiori. Noi stiliamo l'olio dell'indulgenza e della simpatia, noi siamo giusti in una maniera assurda, noi perdoniamo tutto. Appunto per questo dovremmo comportarci con un po' più

101

Il mio concetto del genio. — I grandi uomini sono, al pari delle grandi epoche, materie esplosive in cui è accumulata una forza enorme; il loro presupposto, storicamente e filosoficamente, è sempre lo stesso: che si sia lungamente raccolto, accumulato, risparmiato e conservato in vista di loro — che per lungo tempo non si sia verificata alcuna esplosione. Se la tensione nella massa si è fatta troppo grande, basta lo stimolo più accidentale per chiamare al mondo il « genio », l'« azione », il grande destino. Che importa allora l'ambiente, l'epoca, lo « spirito del tempo », la « pubblica opinione »? — Si prenda il caso di Napoleone. La Francia della Rivoluzione, e più ancora quella prerivoluzionaria, avrebbe espresso da sé un tipo antitetico a quello di Napoleone: e lo ha anche prodotto. E poiché Napoleone era *diverso*, erede di una civiltà più vigorosa, più lunga, più antica di quella che in Francia se ne andava in fumo e a pezzi, egli qui divenne signore, egli solo *fu* qui il signore. I grandi uomini sono necessari, l'epoca in cui appaiono è accidentale; se diventano quasi sempre signori di quest'ultima, ciò dipende dal fatto che sono più forti, sono più antichi, e che per più lungo tempo si sono andate raccogliendo molte cose in vista di loro. C'è un rapporto fra un genio e il suo tempo come tra forte e debole e come pure tra vecchio e giovane: relativamente parlando, l'epoca è sempre molto più giovane, più gracile, più lontana dalla maggiore età, più insicura, più infantile. — Il fatto che oggi, a questo riguardo, si pensi in Francia molto *diversamente* (e anche in Germania: ma non ha importanza), e che qui la teoria del *milieu*, una vera teoria da nevropatici, sia divenuta sa-

crossanta e quasi scientifica, non « fa presentire nulla di buono », mette invece addosso tristi pensieri. — Anche in Inghilterra si pensa allo stesso modo; ma nessuno se ne sentiva turbato. All'inglese sono aperte due strade per intendersi con il genio e con il « grande uomo »: o quella *democratica*, alla maniera di Buckle, oppure quella *religiosa*, alla maniera di Carlyle. — Eccezionale è il *pericolo* insito negli uomini e nelle epoche grandi; lo sfimento in tutte le sue forme, la sterilità li segue da vicino. Il grande uomo è una fine; la grande epoca, il Rinascimento per esempio, è la fine. Il genio — nell'opera e nell'azione — è necessariamente un dissipatore: *lo spendersi* è la sua grandezza. . . L'istinto dell'autoconservazione è, per così dire, sospeso; la strapotente pressione delle forze erompeni gli inibisce ogni salvaguardia e ogni cautela in questo senso. Si chiama ciò « sacrificio »; si esalta in ciò il suo « eroismo », la sua indifferenza verso il proprio bene, la sua dedizione a una idea, a una grande causa, a una patria: ma sono tutti fraintendimenti. . . Egli erompe, straripa, si consuma, non si risparmia — con fatalità, ineluttabilmente, involontariamente, come il traboccare di un fiume oltre le sue rive. Ma poiché si deve molto a tali esplosivi, si è anche donato loro molto, in contraccambio, per esempio una specie di *morale superiore*. . . Questa è anzi la specie della gratitudine umana: essa *frantende* i suoi benefattori. —

Il criminale e quel che gli è affine. — Il tipo criminale: è il tipo dell'uomo forte posto in condizioni sfavorevoli, un uomo forte reso malato. Gli mancano le

sia propriamente un retrocedere, quanto invece un *andare in alto* — in alto verso l'eccelesia, libera, e anche tremenda natura e naturalità, una natura che gioca e può giocare coi grandi compiti. . . . Per esprimerci con una *similitudine*: Napoleone fu un frammento del « ritorno alla natura », così come lo intendo io (per esempio in *rebus tacticis* e più ancora, come sanno i militari, nella strategia). Ma Rousseau — dove voleva *lui* in verità tornare? Rousseau, questo primo uomo moderno, idealista e *canaille* in una *sola* persona, che ebbe bisogno della « dignità » morale per sopportare il suo stesso aspetto; malato di una sferzata vanità e di un illimitato disprezzo di sé. Anche questa creatura maltrasciata, che ha preso posto sulla soglia della nuova età, voleva il « ritorno alla natura » — dove, chiediamo ancora una volta, voleva tornare Rousseau? — Odio Rousseau anche *nella* rivoluzione: essa è l'espressione nella storia universale di quella doppia natura d'idealista e di *canaille*. La farsa sanguinosa in cui questa rivoluzione si sviluppò, la sua « immoralità », m'importa poco: quel che odio è la sua rousseauiana *moralità* — le cosiddette « verità » della rivoluzione con le quali essa continua sempre a esercitare i suoi effetti e a conciliarsi tutto ciò che è piatto e mediocre. La dottrina dell'uguaglianza! . . . Ma non c'è tossico più velenoso: essa infatti *sembra* predicata dalla giustizia. . . . « L'uguale agli uguali, il disuguale ai disuguali » — *questo* sarebbe il vero discorso della giustizia: e, come ne consegue, « mai uguagliare il disuguale ». — Il fatto che intorno a questa dottrina dell'uguaglianza si siano avuti tanti orribili e sanguinosi avvenimenti ha conferito a questa « idea moderna » *par excellence* una specie di aureo-

la e di fiammeggiante splendore, cosicché la rivoluzione come *spettacolo* ha sedotto anche i più nobili spiriti. Ma infine questa non è una ragione per apprezzarla di più. Vedo soltanto un uomo che la considerò come doveva essere considerata, cioè con *nausea* — Goethe . . .

49

Goethe — non un avvenimento tedesco, ma europeo: un grandioso tentativo per superare il XVIII secolo con un ritorno alla natura, con uno spinigersi *in alto*, alla naturalità del Rinascimento, una specie di autosuperamento da parte di questo secolo. — Di esso egli portava in sé gli istinti più forti: la sentimentalità, l'idolatria della natura, l'elemento antistorico, quello idealistico, quello non realistico e rivoluzionario (— quest'ultimo è soltanto una forma del non realistico). Prese in aiuto la storia, la scienza naturale, l'arte antica, pure Spinoza, e soprattutto l'attività pratica; si circondò soltanto di chiusi orizzonti; non si distaccò dalla vita, ma ci si mise dentro; non era privo di coraggio e prese tutto quanto era possibile sopra di sé, addosso a sé, in sé. Quel che lui voleva, era *totalità*; combatté la scissione tra ragione, sensualità, sentimento, volontà (— scissione predicata da *Kant* nella più scoraggiante scolastica, agli antipodi di *Goethe*); si disciplinò per la totalità, *creò* se stesso. . . . Nel cuore di un'epoca non realistica nel suo modo di sentire, *Goethe* fu un realista convinto: disse sì a tutto quanto gli era affine sotto questo riguardo —, non ebbe alcuna esperienza più grande di quell'*ens realissimum* che va sotto il nome di Napoleone. *Goethe* concepì un uomo forte, di elevata cultura, esperto in ogni

faccenda di questo mondo, che tiene in freno se stesso e ha il rispetto di sé, un uomo che può osare di concedersi tutto l'orizzonte e tutta la ricchezza della naturalezza, che per questa libertà è forte abbastanza; l'uomo tollerante non per la debolezza ma per la forza, perché sa usare a suo vantaggio ciò di cui potrebbe una natura media, l'vantaggio per cui non esiste più nulla di proibito, salvo la *debolezza*, si chiami essa vizio o virtù... Un tale spirito *dienunzio libero* sta al centro del tutto con un fatalismo gioioso e fuducioso, nella *fede* che soltanto sia biasimevole quel che sta separato, che ogni cosa si redima e si affermi nel tutto — *egli non nega più*... Ma una fede siffatta è la più alta di tutte le fedi possibili: io l'ho battezzata con il nome di *Dioniso*. —

50

Si potrebbe dire che in un certo senso il secolo XIX ha diretto le sue aspirazioni *anche* verso tutto ciò che Goethe perseguiva come persona: una universalità nell'intendere, nell'approvare, un lasciar-avvicinare-a-sé ogni cosa, un ardentissimo realismo, una venerazione di tutto l'effettuale. Come si spiega che il risultato complessivo non è Goethe, ma un caos, un nichilistico sospirare, un non-sapere-dove-dar-di-capo, un istinto di sfinimento, che *in praxi* spinge continuamente a *rifarsi al secolo XVIII* (— per esempio, come romanticismo del sentimento, come altruismo e ipersentimentalità, come femminismo nel gusto, come socialismo in politica)? Non è forse il secolo XIX, specialmente al suo compimento, nient'altro che un secolo XVIII rafforzato, reso *più rozzo*, vale a dire un secolo di *décadence*? Sicché Goethe sarebbe sta-

to non soltanto per la Germania, ma per tutta l'Europa, un mero episodio, una bella inutilità? — Ma si frainendono i grandi uomini, se li si considera secondo la miserabile prospettiva di una pubblica utilità. Che non si sappia trarre da loro alcun vantaggio, è un fatto *di per sé commesso alla grandezza*...

51

Goethe è l'ultimo tedesco per il quale nutro un profondo rispetto: egli avrebbe sentito tre cose che io stesso sento — noi ci intendiamo anche riguardo alla « croce »...²² Mi si chiede abbastanza spesso a quale scopo io scrivo *in tedesco*: in nessun altro luogo io sarei letto peggio che in patria. Ma chi sa infine se io proprio *desidero* di essere letto oggi? — Creare cose su cui il tempo prova invano i suoi denti; affaticarsi, nella forma e *nella sostanza*, per una piccola immortalità — io non sono mai stato abbastanza modesto per pretendere qualcosa di meno da me stesso. L'afforisma, la sentenza, in cui i Tedeschi sono il primo maestro, sono le forme dell'« eternità »; la mia ambizione è quella di dire in dieci proposizioni quel che ogni altro dice in un libro — quel che ogni altro *non* dice in un libro...

Ho dato all'umanità il libro più profondo che essa possenga, il mio *Zarathustra*: e tra breve le darò il libro più indipendente. —

In conclusione, una parola su quel mondo al quale ho cercato degli accessi, al quale forse ho trovato un nuovo accesso — il mondo antico. Il mio gusto, che può darsi sia l'opposto di un gusto tollerante, è anche a questo proposito lontano dal dire sì in blocco: in generale, esso non ama dire sì, gli piace di più dir no, e più di ogni altra cosa dire un bel nulla... Questo è valido per intere culture, vale per i libri — come vale anche per luoghi e paesaggi. In fondo c'è soltanto un piccolissimo numero di libri antichi che contano nella mia vita; i più celebri non sono tra questi. Il mio senso dello stile, dell'epigramma come stile si destò quasi immediatamente al contatto con Sallustio. Non ho dimenticato lo stupore del mio venerato maestro Corssen quando dovette dare il miglior voto al suo peggior latinista — avevo finito in un baribaleno. Serrato, rigoroso, con la maggior sostanza possibile nel fondo, con una fredda malvagità verso la «bella parola», e anche verso il «bel sentimento» — in ciò divinai me stesso. Si riconoscerà in me, fin dentro il mio *Zarathustra*, l'ambizione, molto seria, di raggiungere uno stile romano, l'«*aere perennius*» nello stile. — Non andò diversamente il mio primo incontro con Orazio. Non ho mai provato, fino a oggi, in nessun poeta, lo stesso rapimento artistico che mi dette, fin da principio, un'ode di Orazio. In certe lingue quel che lì è raggiunto non lo si può neppure *volvere*. Questo

mosaico di parole in cui ogni parola come suono, come collocazione, come concetto irradia la sua forza a destra, a sinistra e sulla totalità, questo *minimum* nell'estensione e nel numero dei segni, questo *maximum*, in tal modo raggiunto, nell'energia dei segni — tutto ciò è romano e, se mi si vuol credere, *nobile par excellence*. Tutto il resto della poesia diventa in paragone qualcosa di troppo popolare — nient'altro che loquacità sentimentale...

Non devo ai Greci assolutamente nessuna impressione di analogia intensità; e per esprimere ciò francamente, essi non *possono* essere per noi quel che sono i Romani. Non si *impara* dai Greci — la loro maniera è troppo estranea, ed è anche troppo fluida per avere un effetto imperativo, un effetto «classico»! Chi avrebbe mai imparato a scrivere da un greco? Chi lo avrebbe mai imparato *senza* i Romani?... E non mi si opponga Platone. In rapporto a Platone sono uno scettico radicale e sono sempre stato incapace di concordare nell'ammirazione di Platone *artista*, la quale è tradizionale tra i dotti. Qui ho in definitiva dalla mia parte i più raffinati giudici del gusto tra gli stessi antichi. Platone, a quel che mi sembra, sconvolge tutte le forme dello stile, in questo egli è uno dei *primi decadents* dello stile: ha sulla coscienza una colpa analoga a quella dei Cinici, i quali inventarono la *satura Menippea*. Perché il dialogo platonico, questa specie di dialettica spaventosamente compiaciuta e puerile, possa avere un effetto stimolante, non si dovrebbe aver letto mai dei buoni Francesi — Fontenelle, per esempio. Platone è

noioso. — Infine la mia diffidenza per Platone ha radici più profonde: lo trovo così aberrante da tutti gli istinti fondamentali degli Elleni, così moralizzato, così anticipatamente cristiano — ha già il concetto del « bene » come concetto supremo —, che preferirei usare, per l'intero fenomeno Platone, invece di qualsiasi altra, la dura espressione di « alto ciarlatanismo » o, se è più gradito all'orecchio, di idealismo. Il fatto che questo ateniese sia stato a scuola dagli Egizi (— o dagli Ebrei in Egitto? . . .), lo si è pagato caro. Nella grande fatalità del cristianesimo, Platone è quell'ambiguità e quella fascinazione chiamate « ideale » che resero possibile alle più nobili nature dell'antichità fraintendere se stesse e incamminarsi sul ponte che portava alla « croce » . . . E quanto Platone c'è ancora nell'idea di « Chiesa », nella costruzione, nel sistema, nella prassi della Chiesa! — Il mio ristoro, la mia predilezione, la mia *terephia* contro ogni platonismo è stato, in ogni tempo, *Tucidide*. Tucidide, e forse il *Principe* di Machiavelli mi sono particolarmente affini per l'assoluta volontà di non crearsi delle mistificazioni e di vedere la ragione nella *realtà* — non nella « ragione » e meno ancora nella « morale » . . . Contro la deplorabile tendenza ad abbellire i Greci, a idealizzarli, che il giovane « educato sui classici » si porta nella vita come ricompensa del suo ammaestramento liceale, non v'è cura così drastica come Tucidide. Lo si deve rivoltare rigo per rigo e decifrare i suoi nascosti pensieri così esattamente come le sue parole — : esistono pochi pensatori così ricchi di segreti pensieri. In lui la *cultura dei sofisti*, voglio dire la *cultura dei realisti*, giunge alla sua compiuta espressione: questo mo-

vimento inestimabile in mezzo alla frode morale e ideale delle scuole socratiche dilaganti allora da ogni parte. La filosofia greca come *décadence* dell'istinto greco: Tucidide come il grande compendio, l'ultima rivelazione di quella forte, severa, dura oggettività che era nell'istinto dei Greci più antichi. Il *coraggio* di fronte alla realtà distingue infine nature come Tucidide e Platone: Platone è un codardo di fronte alla realtà — *conseguentemente* si rifugia nell'ideale; Tucidide ha il dominio di sé — di conseguenza tiene sotto il suo dominio anche le cose . . .

3

Dalutare nei Greci « anime belle », « aurea via di mezzo » e altre perfezioni, dall'ammirare per esempio in loro la tranquillità nella grandezza, i principi ideali, l'elevata semplicità — da quest'« elevata semplicità », che è in ultima analisi una *misiserie allemande*, fui preservato dallo psicologo che portavo in me. Io vidi il loro istinto più forte, la volontà di potenza, li vidi tremare dinanzi alla sfrenata violenza di questo istinto — vidi tutte le loro istituzioni prendere sviluppo da misure protettive, che consentivano a essi di cautelarsi reciprocamente dalla loro interiore *materia esplotiva*. L'enorme tensione interna si scaricava così in un'ostilità tremenda e brutale verso l'esterno: le comunità statali si dilaniavano tra loro, affinché i cittadini di ognuna trovassero pace di fronte a se stessi. Si sentiva la necessità di essere forti: il pericolo era vicino — stava ovunque in agguato. La splendida scioltezza delle membra, l'ardimentoso realismo e immoralismo, che è proprio dei Greci, è stato una *necessità*, non una

« natura ». Venne soltanto in seguito, non esisteva fin da principio. E con le feste e le arti non si voleva nient'altro che sentirsi *al di sopra, mostrarsi al di sopra*: sono mezzi per glorificare se stessi, talora per incutere timore di sé . . . Giudicare, alla maniera tedesca, i Greci dai loro filosofi, utilizzare, per esempio, l'atteggiamento benspensante delle scuole socratiche per spiegare *che cosa* in fondo sia ellenico! . . . I filosofi sono per l'appunto i *décadents* della greccità, il movimento antitetico all'antico aristocratico (— in opposizione all'istinto agonale, alla *polis*, al valore della razza, all'autorità della tradizione). Le virtù socratiche vennero predicare *perché* i Greci le avevano smarrite: irritabili, timorosi, incostanti, commedianti tutti, avevano qualche ragione di troppo per farsi predicare la morale. Non già che questo abbia giovato a qualcosa, ma grandi parole e grandi atteggiamenti si addicono tanto bene ai *décadents* . . .

4

Fui il primo che, per comprendere l'antico istinto ellenico, ancora ricco e addirittura straripante, considerai seriamente quel meraviglioso fenomeno chiamato col nome di Dioniso: esso è spiegabile unicamente sulla base di un *eccesso* di forza. Chi si è dato tutto allo studio dei Greci, come il più profondo conoscitore della loro civiltà che sia oggi vivente, come Jakob Burchardt a Basilea, ha compreso subito che con ciò qualcosa era stato fatto: Burchardt inserì nella sua *Civiltà dei Greci* un capitolo speciale sul fenomeno in questione. Se si cerca il contrario, si veda la quasi esilarante povertà d'istinto dei filologi tedeschi, quand'essi giungono in prossimità del dionisiaco. Principal-

mente il celebre Lobeck,²³ che con la dignitosa sicurezza di un verme riscalchito tra i libri s'insinuò strisciando in questo mondo di misteriosi stati interiori e si persuase di agire scientificamente per il fatto di essere frivolo e infantile fino alla nausea —, Lobeck ci ha dato a intendere, con tutto lo sfoggio della sua erudizione, che in realtà tutte queste curiosità non hanno alcuna importanza. Effettivamente i sacerdoti potrebbero aver comunicato ai partecipanti a tali orge qualche cosa non priva di valore, per esempio che il vino stimola al piacere, che in determinate circostanze l'uomo vive di frutti, che le piante fioriscono in primavera, appassiscono in autunno. Per quanto riguarda quella sorprendente ricchezza di riti, simboli e miti di origine orgiastica, da cui il mondo antico è letteralmente ricoperto, Lobeck trova in essa un'occasione per diventare ancora di un grado più spiritoso. « I Greci » — dice in *Aglaophamus*, I, 672 — « quando non avevano nient'altro da fare, ridevano, saltavano, se ne andavano in giro delirando, oppure, dal momento che l'uomo prende talvolta piacere anche a questo, si mettevano seduti, piangevano e si lagnavano. Più tardi sopraggiunsero *altri* e si misero a cercare una qualche ragione per questo bizzarro comportamento; e così nacquero, a spiegazione di quelle usanze, innumerevoli favole celebrative e miti. Si pensò, d'altro canto, che quella *buffonesca agitazione*, la quale aveva luogo ormai nei giorni di festa, appartenesse anch'essa necessariamente alla solennità festiva, e se ne conservò l'uso come una parte indispensabile del servizio divino ». — Queste sono spregevoli ciarle, nemmeno per un attimo si prenderà sul serio un Lobeck. Ben diversa è

la nostra commozione quando prendiamo in esame il concetto di «greco» che si sono plasmati Winckelmann e Goethe, e lo troviamo incompatibile con quell'elemento da cui si sviluppa l'arte dionisiaca — con l'orgiasmo. Effettivamente non ho alcun dubbio che Goethe avrebbe escluso per principio qualcosa di simile dalle possibilità dell'anima greca. *Di conseguenza Goethe non comprese i Greci.* Giacché soltanto nei misteri dionisiaci, nella psicologia dello stato dionisiaco si esprime il *fatto fondamentale* dell'istinto ellenico — la sua «volontà di vivere». *Che cosa* si garantivano i Greci con questi misteri? La vita eterna, l'eterno ritorno della vita; l'avvenire promesso e consacrato nel passato; il trionfante sì alla vita oltre la morte e la tramutazione; la vita vera, come sopravvivenza collettiva attraverso la procreazione, attraverso i misteri della sessualità. Perciò il simbolo *sessuale* fu per i Greci il simbolo venerabile in sé, rappresentò il vero senso profondo all'interno di tutta la religiosità antica. Ogni particolare nell'atto della procreazione, della gravidanza, della nascita destò i sentimenti più elevati e solenni. Nella dottrina dei misteri il *dolore* è santificato: le «sofferenze della partoriente» santificano il dolore in generale — ogni divenire, ogni crescere, tutto ciò che sia garanzia d'avvenire *implica* il dolore... Affinché esista il piacere del creare, affinché la volontà di vita affermi se stessa eternamente, *deve* esistere eternamente anche il «tormento della partoriente»... Tutto questo significa la parola Dioniso: per quanto ne so non vi è nessuna più elevata simbologia di questa simbologia *greca*, quella delle feste dionisiache. In

essa è religiosamente sentito il più profondo istinto vitale, quello dell'avvenire della vita, dell'eternità della vita — la stessa via della vita, la generazione, è sentita come la *via sacra*... Soltanto il cristianesimo, fondato sul risentimento *contro* la vita, ha fatto della sessualità qualcosa di impuro: ha gettato *fango* sul principio, sul presupposto della nostra vita...

5

La psicologia dell'orgiasmo concepito come uno straripante senso di vita e di forza, all'interno del quale persino il dolore agisce come uno stimolante, mi dette la chiave per la concezione del sentimento *tagico*, il quale è stato frainteso sia da Aristotele sia in particolare dai nostri pessimisti. La tragedia è così lontana dal dimostrare qualcosa in ordine al pessimismo dei Greci nel senso di Schopenhauer, che deve essere considerata, piuttosto, come il suo decisivo rifiuto e la sua *istanza contraria*. Il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più gravi, la volontà di vivere che, nel *sacrificio* dei suoi tipi più elevati, si allietava della propria inesauribilità — *questo* io chiamai dionisiaco, *questo* io divinai come il ponte verso la psicologia del poeta *tagico*. Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scariarsi della medesima — come pensava Aristotele — bensì per *essere noi stessi*, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire — quel piacere che comprende in sé anche il *piacere dell'ammientamento*. E così io torno a toccare il punto da cui una volta presi le mosse — la *Nascita della*

PARLA IL MARTELLIO

tragedia è stata la mia prima trasvalutazione di tutti i valori: così torno a collocarmi ancora una volta sul terreno da cui cresce il mio volere, il mio *potere* — io, l'ultimo discepolo del filosofo Dionisio — io, il maestro dell'eterno ritorno . . .

Così parlò Zarathustra, 3, 90

« Perché così duro? — disse una volta il carbone al diamante: non siamo forse parenti stretti? ».

Perché così molli? Fratelli miei, questo io chiedo a voi: non siete forse — i miei fratelli?

Perché così molli, così cedevoli e arrendevoli? Perché nei vostri cuori è tanta negazione, rinnegamento? Così poco destino nel vostro sguardo?

E se non volete essere destini e inesorabili: come potreste un giorno, con me — vincere?

E se la vostra durezza non vuole lampeggiare e scindere e frantumare: come potreste un giorno, con me — creare?

Tutti i creatori infatti sono duri. E dovrà parervi beatitudine, premere la vostra mano su millenni come su cera —

— Beatitudine scrivere sulla volontà di millenni come su bronzo — più dura che bronzo, più nobile che bronzo. Solo le cose più dure sono le più nobili.

Questa nuova tazola, o miei fratelli, io pongo sopra di voi: divenite duri!

FRIEDRICH NIETZSCHE

LA NASCITA
DELLA TRAGEDIA

NOTA INTRODUTTIVA DI GIORGIO COLLI
VERSIONE DI SOSSIO GIAMETTA



ADELPHI EDIZIONI

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

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

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

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

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

e le sue ore digiunganti, è soltanto un incubo, e la vita vera è il sogno, è lebrezza!

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

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

I giovani oggi hanno la possibilità di partire dalla Nascita della tragedia, di apprenderla con animo verginale. Molti ostacoli che si frapponevano a un accostamento non prevenuto sono stati sgombrati. Anche la maggiore disponibilità all'emozione è un elemento favorevole. E molto conta che questo possa

essere un punto di partenza. Persino la natura composta di quest'opera non è ormai di grande impedimento. Ciò che è contingente, caduco, ottocentesco viene già eliminato — senza che occorra infacchirsi con un addestramento critico — per lo spontaneo disinteresse di fronte a problemi estranei. Ma più forte è l'impatto della novità, è lo strappo dell'amo che ci risucchia fuori del quotidiano.

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

Nietzsche ci ha svelato che quanto lo spettatore ateniese vede laggiù — ben nitido e corposo sotto il sole greco — non è altro che uno spettacolo per il coro, una visione che appare al coro. Quindi chi agisce — l'attore sulla scena — non esiste, è soltanto uno spettacolo in assoluto, e quanto al coro, che agisce e contempla assieme, è spettacolo per lo spettatore. Costui guarda un'azione che è già spettacolo per chi agisce, non è spettatore direttamente, ma soltanto — per magia di Apollo — vede qualcuno che contempla uno spettacolo e glielo racconta, glielo fa vedere. E così l'azione è sogno, e spettacolo è già l'evento iniziale che si allarga dalla scena all'orchestra e alla cavea, contagiando nell'illusione totale chi si è aggiunto per ultimo dall'esterno, lo spettatore sulla cavea.

Il distaccarsi dalla vita è talmente iniziale da con-

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

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

GIORGIO COLLI

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

OVVERO

GRECITÀ E PESSIMISMO

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

Bastia, fine d'anno del 1891

17

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

Per accostarci di più a quei due impulsi, immaginiamoli innanzitutto come i mondi artistici separati del *sogno* e dell'*ebbrezza*; fra questi fenomeni fisiologici si può notare un contrasto corrispondente a quello fra l'*apollineo* e il *dionisiaco*. Nel sogno apparvero dapprima alle anime degli uomini, secondo la rappresen-

tazione di Lucrezio,⁸ le magnifiche figure degli dei; nel sogno il grande scultore vide le incantevoli forme di esseri sovrumani, e il poeta ellenico, interrogato sui segreti della creazione poetica, avrebbe ugualmente ricordato il sogno e dato un ammaestramento simile a quello che Hans Sachs dà nei *Maestri cantori*:

Amico mio, proprio questa è l'opera del poeta, che egli interpreti e noti il suo sognare.

Credelemi, la più vera illusione dell'uomo gli viene aperta nel sogno:

ogni arte poetica e poesia non è che interpretazione del sogno vero.⁹

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

tentamente e volentieri, giacché in base a queste immagini egli si spiega la vita, con questi eventi si esercita per la vita. Ma non sono soltanto le immagini piacevoli e amiche, che egli sperimenta in sé con perspicuità totale: davanti a lui passano anche le cose serie, cupie, tristi, tetre, gli impedimenti improvvisi, le beffe del caso, le attese angosciose, insomma tutta la «Divina Commedia» della vita, con l'*inferno*,¹⁰ e non solo come un giuoco d'ombre — giacché anch'egli vive e soffre in queste scene — ma altresì non senza quella fuggevole senso dell'illusione; e forse più d'uno ricorda, come me, di essersi talvolta detto, nei pericoli e nei terrori del sogno, per incoraggiarsi, e con successo: «È un sogno! Voglio continuare a sognarlo!». Come pure mi è stato raccontato di persone che erano in grado di proseguire per tre e più notti successive la concatenazione di uno stesso, identico sogno: fatti che attestano chiaramente come il nostro essere intimo, il sostrato comune di tutti noi, sperimenti in sé il sogno con profondo piacere e gioiosa necessità.

Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata ugualmente espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le capacità figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è il «risplendente», la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia. La superiore verità, la perfezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana solo lacunosamente intelligibile, poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta. Ma anche quella linea delicata, che l'immagine del sogno non può oltrepassare, per non agire patologicamente (in caso

contrario la parvenza ci ingannerebbe come grossolana realtà), non deve mancare nell'immagine di Apollo: quella moderata limitazione, quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza del dio plastico. Il suo occhio deve essere «solare»,¹¹ in conformità alla sua origine; anche quando è in collera e guarda di malumore, spira da esso la solennità della bellezza parvenza. E così potrebbe valere per Apollo, in un senso eccentrico, ciò che Schopenhauer¹² dice dell'uomo irretito nel velo di Maia (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 46(5):¹³ «Come sul mare in furia che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde,¹⁴ un navigante siede su un battello, confidando nella debole imbarcazione; così l'individuo sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel *principium individuationis*». Si dovrebbe anzi dire di Apollo che l'incrollabile fiducia in quel *principium* e il placido acquietarsi di colui che da esso è dominato, hanno trovato in lui la loro espressione più sublime, e si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutta la gioia e la saggezza della «parvenza», insieme alla sua bellezza.

Nello stesso luogo Schopenhauer ci ha descritto l'immenso *orrore* che afferra l'uomo, quando improvvisamente perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza, in quanto il principio di ragione sembra soffrire un'eccezione in qualcuna delle sue configurazioni. Se a questo orrore aggiungiamo l'estatico rapimento che, per la stessa violazione del *principium individuationis*, sale dall'intima profondità dell'uomo, anzi della natura, riusciamo allora a gettare uno sguardo nell'essenza del *dionisiaco*, a cui ci accostiamo di più ancora attraverso l'analoga con l'*ebbrezza*. O per l'in-

fusso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e dai popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra gioiosamente tutta la natura, si destano quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé. Anche nel medioevo tedesco schiere sempre più vaste si agitavano sotto lo stesso potere dionisiaco, cantando e danzando, muovendosi da un luogo a un altro: in quei danzatori di San Giovanni e di San Vito noi riconosciamo le schiere bacchiche dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, sino a Babilonia e alle Sacee orgiastiche. Ci sono uomini che, per mancanza d'esperienza o per ottusità, distolgono lo sguardo da tali fenomeni come da «mattie popolari», scherrendoli o compiangendoli nella coscienza della propria sanità: i poveretti non sospettano certo quanto cadaverica e spettrale apparirebbe appunto questa loro «sanità», quando passasse loro accanto fremendo la vita ardente degli invasati da Dioniso.

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente. Il carro di Dioniso è tutto coperto di fiori e di ghirlande: sotto il suo giogo si avanzano la pantera e la tigre. Si trasformi l'immo alla «gioia» di Beethoven in un quadro e non si rimanga indietro con l'immaginazione, quando i milioni si prosternano rabbrivendo nella polvere: così ci si potrà avvicinare al dionisiaco. Ora lo schiavo è uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, gestili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la «moda sfacciata» hanno stabi-

lie fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. Dai suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano, e la terra dà latte e miele, così anche risuona in lui qualcosa di soprannaturale: egli sente se stesso come dio, egli si aggrava ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggrarsi gli dei. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza il potere artistico dell'intera natura, con il massimo appagamento estetico dell'unità originaria. Qui si impasta e si sgrassa l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo, e ai colpi di scalpello dell'artista cosmico dionisiaco risuona il grido dei misteri eleusini: «Vi prosternate, milioni? Sentì il creatore, mondo?»¹⁵

2

Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo opposto, il dionisiaco, come forze artistiche che erompono dalla natura stessa, *senza mediazione dell'artista umano*, e in cui gli impulsi artistici della natura trovano anzitutto e in via diretta soddisfazione: da una parte come mondo di immagini del sogno, la cui perfezione è senz'alcuna connessione con l'altrezza intellettuale o la cultura artistica del singolo; d'altra parte come realtà piena d'ebbrezza, che a sua volta non tiene conto dell'individuo, e cerca anzi di annientare l'individuo e di liberarlo con un sentimento mistico di unità. Rispetto a

questi stati artistici immediati della natura, ogni artista è «imitatore», cioè o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine — come per esempio nella tragedia greca — insieme artista del sogno e dell'ebbrezza. Quest'ultimo dobbiamo raffigurarlo all'incirca come uno che, nell'ebbrezza dionisiaca e nell'alienazione mistica di sé, si lascia andare solitario e in disparte dalle schiere deliranti, e al quale poi, attraverso l'infusso apollineo del sogno, il suo stato, cioè la sua unità con l'intima essenza del mondo, si rivela in un'immagine di sogno simbolica.

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

Invece non abbiamo bisogno di parlare solo per congettura, quando si tratta di scoprire l'immenso abisso

che separa i *Greci dionisiaci* dai barbari dionisiaci. In tutti i confini del mondo antico — per lasciar qui da parte quello moderno —, da Roma fino a Babilonia, possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache, il cui tipo, nel caso migliore, sta rispetto a quello delle feste greche nello stesso rapporto in cui il satiro barbuto, a cui prestò nome e attribuiti il capro, sta rispetto a Dioniso stesso. Quasi dappertutto il nucleo di queste feste consisteva in un'esaltata sferatezza sessuale, le cui onde spazzavano via ogni senso della famiglia e dei suoi venerandi canoni; venivano qui liberate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'orribile miscuglio di voluttà e crudeltà, che a me è sempre apparso come il vero «beveraggio delle streghe». Contro le febbrili eccitazioni di quelle feste, di cui i Greci avevano notizia per tutte le vie di terra e di mare, essi furono per qualche tempo pienamente difesi e protetti dalla figura, ergente ora in tutta la sua ferezza, di Apollo, che non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna forza più pericolosa di questa dionisiaca, così grottescamente rozza. È nell'arte dorica che si è eternato quell'atteggiamento di maestosità ripulsa. Più problematica e addirittura impossibile divenne tale resistenza, quando infine dalla radice più profonda della greccità si fecero strada istinti simili: ora l'azione del dio delfico si limitò a togliere di mano al poderoso avversario, con una riconciliazione conclusa al momento giusto, le armi ammantatrici. Questa riconciliazione rappresenta il momento più importante nella storia del culto greco: dovunque si guardi, sono visibili gli sconvolgimenti causati da questo avvenimento. Fu la riconciliazione di due avversari, con la rigorosa determinazione delle linee di confine che sarebbero state d'ora in avanti rispettate, e con lo scambio periodico di doni onorifici; in fondo l'abisso non

era superato. Ma se consideriamo il manifestarsi della forza dionisiaca sotto l'influsso di quel trattato di pace, nell'orgia dionisiaca dei Greci ravvisiamo ora, paragonandola alle anzidette Sacce babilonesi e al regredire in esse dell'uomo a tigre e a scimmia, il significato di feste di redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo in essa la natura raggiunge il suo giubilo artistico, solo in essa la lacerazione del *principium individuationis* diventa un fenomeno artistico. Quell'orribile filtro di streghe fatto di voluttà e crudeltà fu qui impotente: solo la meravigliosa mescolanza e duplicità nelle passioni degli invasati dionisiaci lo ricorda — come i rimedi ricordano i veleni mortali — quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile. In quelle feste greche si manifesta come un carattere sentimentale della natura, quasi che essa debba sospirare per il suo frammentarsi in individui. Il canto e la mimica di tali invasati dai duplici sentimenti furono per il mondo omerico dei Greci qualcosa di nuovo e di inaudito. In particolare suscitò in esso spavento e orrore la *musica* dionisiaca. Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un'arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra. È tenuto cautamente lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, e pertanto della musica in genere, la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia¹⁷ e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Nel dirrambo dionisiaco

l'uomo viene stimolato al massimo, potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche; qualcosa di mai sentito preme per manifestarsi, l'annientamento del velo di Maia, l'unificazione come genio della specie, anzi della natura. Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito cre-scono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente: il ditrambico seguace di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili! Con quale stupore dovè guardare a lui il Greco apollineo! Con uno stupore che era tanto più grande, quanto più a esso si mescolava l'orrore di sentire che tutto quello non gli era poi davvero così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli nascondeva questo mondo dionisiaco solo come un velo.

3

Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire disfare pietra per pietra il geniale edificio della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato. Qui vediamo anzitutto le magnifiche figure degli *dèi olimpici*, che stanno sul frontone di questo edificio, e le cui gesta, raffigurate in luminosi e ampi bassorilievi, ne costituiscono il fregio. Anche se Apollo sta tra loro come una singola divinità accanto alle altre e senza la pretesa di occupare la prima posizione, non dob-

biamo farci trarre in inganno. Lo stesso impulso che prese figura sensibile in Apollo generò altresì tutto quel mondo olimpico, e in questo senso Apollo può essere da noi considerato come padre di quel mondo. Quale fu l'immenso bisogno da cui scaturì una così splendente società di esseri olimpici?

Chi, con un'altra religione in cuore, si accosta a questi *dèi olimpici* e cerca poi in loro altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporea, misericordiosi sguardi d'amore, dovrà tosto volger loro le spalle scontento e deluso. Niente ricorda qui asceti, spiritualità e dovere: qui parla a noi soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, non importa se sia buono o malvagio. E così l'osservatore può rimanere profondamente colpito davanti a questa fantastica dovizia di vita, per domandarsi con quale filtro magico in corpo questi uomini traccotanti potessero aver goduto la vita, al punto che, dovunque guardassero, rideva loro incontro Elena, la dolce immagine ideale della loro esistenza, «fluttuante in dolce sensualità». Ma questo osservatore, già volto all'indietro, dobbiamo apostrofarlo così: «Non andartene, ma ascolta prima che cosa dice la saggezza popolare greca di questa stessa vita che ti si allarga davanti con così inspiegabile serenità. L'antica leggenda narra che il re Mida insegnò a lungo nella foresta il saggio *Siteno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Sì, per miserevole ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere

niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è — morire presto».

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

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

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

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

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

4

Su questo artista ingenuo ci dà qualche ragguaglio l'analoga del sogno. Se noi ci raffiguriamo colui che

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

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

Questo divinizzare l'individuazione, quando viene in genere pensato in modo imperativo e normativo, conosce una legge sola, l'individuo, vale a dire l'osservanza dei limiti dell'individualità, la *misura* nel senso ellenico. Apollo, come divinità etica, esige dai suoi la misura e, per poterla osservare, la conoscenza di sé. E così, accanto alla necessità estetica della bellezza, si fa valere l'esigenza del «conosci te stesso» e del «non troppo», mentre l'esaltazione di sé e l'eccesso furono considerati i veri demoni ostili della sfera non apollinea, quindi qualità dell'epoca preapollinea, della *petà titanica*, e del mondo extrapollineo, cioè del mondo barbarico. A causa del suo titanico amore per gli uomini Prometeo dovette essere lacerato dagli avvoltori; per la sua eccessiva saggezza, che sciolse l'enigma della Sfinge, Edipo dovette precipitare in un travolgente vortice di atrocità: così il dio delfico interpretava il passato greco.

«Titanico» e «barbarico» appariva al Greco apollineo altresì l'effetto provocato dal *dionisiaco*, senza comunque che potesse negare di essere egli stesso intimamente affine a quegli eroi e a quei Titani precipitati. Qualcosa di più anzi dovette sentire: tutta la sua esistenza, e così ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento — mascherato — di sofferenza e di conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco. Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso! Il «titanico» e il «barbarico» erano alla fine una necessità, così come lo era l'apollineo. E ora immaginiamo come gli accenti statlici delle feste di Dioniso risuonassero, in questo mondo costruito sull'illusione e la moderazione e ingegnosamente arginato, con melodie incantate e sempre più allettanti, come in queste tutto l'*eccesso* della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza, fino al grido lacerante; immagi-

niamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demonico canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! Le Muse delle arti dell'«illusione» impallidirono davanti a un'arte che nella sua ebbrezza diceva la verità, la saggezza di Sileno gridò il suo dolore contro i sereni dèi olimpici. L'individuo con tutti i suoi limiti e le sue misure sprofondò qui nell'oblio di sé degli stati dionisiaci e dimenticò i canoni apollinei. L'*eccesso* si svelò come verità; la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlarono di sé sgorgando dal cuore della natura. E così, dovunque penetrasse il dionisiaco, l'apollineo venne scalzato e distrutto. Ma altrettanto certo è che là dove fu sostenuto con successo il primo assalto, l'autorità e la maestà del dio delfico si manifestarono più rigidamente e minacciosamente che mai. Posso spiegarvi infatti lo Stato *dionico* e l'arte dionica soltanto come un continuo campo di battaglia dell'apollineo: solo in una continua opposizione alla natura titanico-barbarica del dionisiaco potevano avere lunga durata un'arte così caparbiamente sdegnosa, circondata di baluardi, un'educazione così guerriera e aspra, uno Stato così crudele e spietato.

Fino a questo punto è stato svolto ciò che avevo notato al principio di questa trattazione, ossia come il dionisiaco e l'apollineo, con creazioni sempre nuove e successive, e rafforzandosi a vicenda, dominarono la natura ellenica; come dall'età «del bronzo», con le sue titanomachie e la sua aspra filosofia popolare, si sviluppò, sotto il dominio dell'istinto di bellezza apollineo, il mondo omerico; come questa magnificenza «ingenua» venne di nuovo inghiottita dal fiume irrompente del dionisiaco, e come di fronte a questa nuova potenza l'apollineo si elevò alla rigida maestà dell'arte dorica e della visione dorica del mondo. Se

in questa maniera la storia greca antica si suddivide, nella lotta di quei due principi avversi, in quattro grandi periodi artistici, siamo ora spinti a ricercare inoltre il disegno supremo di questo divenire e di questo operare, nel caso in cui il periodo raggiunto da ultimo, quello dell'arte dorica, non debba essere da noi considerato come il vertice e il fine di quegli impulsi artistici: e qui si offre ai nostri sguardi l'opera d'arte sublime e celebrata della *tragedia attica* e del ditrambo drammatico, come la meta comune dei due istinti, il cui misterioso connubio si è glorificato, dopo una lunga lotta precedente, in una tale creatura — che è insieme Antigone e Cassandra.

5

Ci avviciniamo ora al vero e proprio fine della nostra indagine, che è rivolta alla conoscenza del genio dionisiaco-apollineo e della sua opera d'arte, o almeno alla comprensione divinatrice del mistero di quell'unificazione. Ci domandiamo ora anzitutto dove si possa osservare per la prima volta, nel mondo ellenico, quel germe nuovo che si svilupperà poi fino a diventare la tragedia e il ditrambo drammatico. Su ciò l'antichità stessa ci dà un chiarimento intuitivo, quando in opere di scultura, gemme, eccetera pone l'uno accanto all'altro, come progenitori e portatori di fiaccola della poesia greca, *Omero e Archiloco*, con il fermo sentimento che solo questi due siano da considerare nature originali in modo ugualmente pieno, da cui continua a sgorgare un torrente di fuoco per tutta quanta la povertà greca. Omero, il vecchio sognatore sprofondato in sé, il tipo dell'artista apollineo, ingenuo, guarda ora stupito la testa appassionata di Archiloco, il battagliero servitore delle Muse, selvaggiamente sospinto nell'e-

sistenza: e l'estetica moderna ha saputo aggiungere solo, interpretando, che qui all'artista «oggettivo» è contrapposto il primo «sogettivo». A noi quest'interpretazione serve poco, perché conosciamo l'artista sogettivo soltanto come cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto superamento del sogettivo, liberazione dall'«io» e assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremo mai credere minime a una produzione veramente artistica. Perciò la nostra estetica deve in primo luogo risolvere il problema di come il «lirico» sia possibile come artista: lui che, secondo l'esperienza di tutti i tempi, dice sempre «io», e che canta davanti a noi l'intera scala cromatica delle sue passioni e dei suoi desideri. Proprio questo Archiloco ci spaventa, accanto a Omero, col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama; lui, il primo artista chiamato sogettivo, non è forse con questo il vero e proprio non artista? Ma donde viene allora il rispetto dimostrato a lui, come poeta, proprio dall'oracolo del focolare dell'arte «oggettiva», con memorabili responsi?

Sul processo del suo poetare Schiller ci ha illuminati con un'osservazione psicologica per lui stesso inesplicabile, ma che non pare dubbia, egli confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come stato preparatorio prima dell'atto del poetare, non già una serie di immagini, con un'ordinata causalità dei pensieri, ma piuttosto una *disposizione musicale* («Da principio il sentimento è in me senza oggetto determinato e chiaro; quest'ultimo si forma solo più tardi. Precede una certa disposizione d'animo musicale, e solo a questa segue in me l'idea poetica»),¹⁸ Se ora aggiungiamo a ciò il

fenomeno più importante di tutta la lirica antica, l'Unione, anzi l'identità, considerata dappertutto naturale, *del lirico con il musicista* — in confronto alla quale la nostra lirica moderna appare come il simulacro di un dio senza testa — possiamo poi, in base alla nostra metafisica estetica precedentemente esposta, spiegarci il lirico nella maniera seguente. Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come in un'immagine di sogno simbolica. Quel riflesso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua oggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltreché alla gioia originaria dell'illusione. L'«io» del lirico risuona dunque dall'abisso dell'essere: la sua «oggettività» nel senso dell'estetica moderna è un'immaginazione. Quando Archiloco, il primo dei lirici greci, manifesta alle figlie di Licambe il suo amore furioso e insieme il suo disprezzo, allora non è la sua passione a danzarci davanti in orgiastica ebbrezza; vediamo Dioniso e le Menadi, vediamo l'invasato, inebriato Archiloco sprofondato nel sonno (il sonno come è descritto da Euripide nelle *Baccanti*,¹⁹ il sonno sugli alti pascoli alpestri, nel sole di mezzogiorno) ed ecco che Apollo gli si accosta e lo tocca con l'alloro. L'incantesimo dionisia-

co-musicale del dormiente sprizza ora intorno a sé come faville d'immagini, poesie liriche, che nel loro dispiegamento più alto si chiamano tragedie e drammi drammatici.

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

cosa e che il primo dica di se stesso quella paroletta «io», ormai tale illusione non potrà più svuotarsi, come certamente ha svuotato quelli che hanno designato il lirico come il poeta soggettivo. In verità Archiloco, l'uomo passionatamente acceso, l'uomo che ama e che odia, è solo una visione del genio, che già non è più Archiloco ma genio del mondo, e che esprime simbolicamente in quell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore primigenio; mentre l'uomo Archiloco che vuole e desidera soggettivamente non potrà mai e poi mai essere poeta. Ma non è affatto necessario che il lirico veda davanti a sé come riflesso dell'essere eterno proprio solo il fenomeno dell'uomo Archiloco; e la tragedia dimostra quanto il mondo visivo del lirico possa allontanarsi da quel fenomeno, che pure si presenta in primo luogo.

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

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

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

è artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale ed è diventato per così dire un *medium*, attraverso il quale l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'illusione. Giacché soprattutto questo deve essere chiaro per noi, umiliandoci *ed* esaltandoci, che cioè tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, magari per migliorarci e per educarci, anzi che alla stessa stregua noi non siamo per nulla i veri creatori di quel mondo dell'arte: di noi stessi piuttosto possiamo supporre di essere, per il vero creatore di esso, immagini e proiezioni artistiche, e di trovare la nostra più alta dignità nel senso di opere d'arte — giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*. Comunque la nostra coscienza di questo nostro significato quasi non è diversa da quella che i guerrieri dipinti sulla tela hanno della battaglia su di essa rappresentata. Quindi tutte le nostre conoscenze sull'arte sono in fondo completamente illusorie, perché, come soggetti del conoscere, non siamo un'identica cosa con l'essere che, in quanto unico creatore e spettatore della commedia dell'arte, si procura un eterno godimento. Solo in quanto nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con quell'artista originario del mondo, il primo sa qualcosa dell'essenza eterna dell'arte; giacché in quello stato egli è miracolosamente simile all'inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore.

6

Riguardo ad Archiloco l'indagine erudita ha scoperto²¹ che fu lui a introdurre nella letteratura il *canto*

alla suprema gioia per la realtà chiaramente percepita, ricordano che in entrambi gli stati dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco, il quale ci rivela ogni volta di nuovo il giuoco di costruzione e distribuzione del mondo individuale come l'effluso di una gioia primordiale, similmente come la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eracito l'oscuro a un fanciullo che giocando disponga pietre qua e là, innanzi mucchi di sabbia e di nuovo li disperda.⁶⁰

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

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

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

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

simo immaginare un farsi uomo della dissonanza — e che cos'altro è l'uomo? — questa dissonanza avrebbe bisogno, per poter vivere, di una magnifica illusione, che coprisse con un velo di bellezza il suo stesso essere. È questo il vero fine artistico di Apollo: nel suo nome riassumiamo tutte quelle innumerevoli illusioni della bella apparenza, che in ogni momento rendono l'esistenza degna in generale di essere vissuta e spingono a vivere l'artimo successivo.

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

Ma che quest'espressione sia necessaria, è cosa che ognuno avvertirebbe, per intuizione, nel modo più sicuro, se si sentisse una volta riportato, sia pure in sogno, a un'esistenza della Grecia più antica: camminando sotto alti colonnati ionici, guardando davanti a sé verso un orizzonte delimitato da pure e nobili linee, vedendo accanto a sé la sua immagine trasfigurata che si riflette nel luminoso marmo, intorno a sé uomini dall'inedere solenne, dai movimenti leggiadri, dalle voci armonicamente risonanti, dai gesti che parlano ritmicamente — non dovrebbe costui esclamare, in questo continuo afflusso di bellezza, con la mano levata verso Apollo: «Beato popolo degli Elleni! Come dev'essere grande fra voi Dioniso, se il dio di Delo

ritiene necessari tali incantesimi per guarire la vostra follia ditrambica!»? — Ma un vecchio Ateniese, guardando col sublime occhio di Eschilo chi avesse tali sentimenti, potrebbe però replicare: «Ma aggiungi anche questo, tu, bizzarro straniero: quanto dovette soffrire questo popolo, per poter diventare così bello! Ora però seguimi alla tragedia e sacrifica con me nel tempio delle due divinità!».

FRIEDRICH NIETZSCHE
LA NASCITA DELLA
CONSIDERAZIONI INA

VERSIONI DI
SOSSIO GIAMETTA E MAZZINI



ADELPHI EDIZIONI