



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA  
APPLICATA**

**CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA**

Tesi di Laurea Triennale

**Il dolore danzante.**

**Il tema del tragico nella *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche.**

***Relatore***

**Prof. Tomasi Gabriele**

***Laureanda:*** Pisciotta Camilla

***Matricola:*** 1152268

Anno accademico: 2021/2022



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO PRIMO: La genesi della tragedia dal dolore del greco</b>	
1. La presunta 'serenità greca'	9
2. La nascita della 'serenità olimpica' dal pessimismo silenico	12
3. Il dolore dell'uno originario e la minaccia del dionisiaco barbarico	14
<b>CAPITOLO SECONDO: L'esperienza tragica</b>	
1. La musica come fondamento del tragico: la lirica, il canto popolare e il coro satiresco	17
2. Il dolore di Dioniso e le sue maschere: Edipo e Prometeo	22
3. Il Pas de deux di Apollo e Dioniso: il tragico	27
<b>CAPITOLO TERZO: La morte della tragedia e l'illusione dell'ottimismo socratico</b>	
1. Euripide ha portato la tragedia greca al suicidio con la maschera degenerata della commedia nuova	31
2. L'ottimismo illusorio del demone Socrate	35
3. La «beatitudine dell'infelicità della conoscenza»	39
<b>CONCLUSIONE</b>	43
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	48



## INTRODUZIONE

Il presente elaborato si presenta sotto forma di analisi di uno dei primi testi scritti da Friedrich Nietzsche durante il periodo all'università di Basilea (1869-1878) dove viene teorizzata la «cosmodicea estetica dell'esistenza».

Il fine ultimo della ricerca in questione vuole essere una preparazione ad una riflessione più autonoma, profonda ed innovativa dei temi principali che si trovano discussi, a volte in modo poco esplicito, all'interno della *Nascita della tragedia* quali: la critica al metodo razionalistico e al pensiero positivista, la possibilità che l'arte sia un mezzo veicolante una forma di conoscenza altra rispetto alla conoscenza scientifica derivante dal pensiero dialettico e l'analisi di un'ipotesi di «morte-fine dell'arte» anticipata da uno degli obiettivi polemici di Nietzsche: Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

All'interno dell'elaborato si metteranno in comunicazione diretta vari testi dell'autore con la letteratura critica contemporanea seguendo il filo conduttore offerto dai due termini che compongono il titolo: la danza ed il dolore.

La danza, e più precisamente l'aggettivo 'danzante' riferito al pensiero, è costitutivo del pensiero di Nietzsche. L'autore più di qualche volta invita esplicitamente a questa pratica ritenendola «l'occasione, anzi, la *condizione* per pensare in libertà»<sup>1</sup>, resa necessaria dal dolore dovuto all'impossibilità di possedere definitivamente una verità assoluta.

Nell'augurio che il dolore, dimostratosi essere inestirpabile dall'esistenza, proprio grazie all'azione salvifica e mobilitante della danza, non si traduca, a causa del suo sedimentarsi nell'animo, in un pessimismo assoluto, Nietzsche considera tale dimensione dolorosa come motore per emanciparsi dalla «dedizione di tutte le proprie energie intellettuali e fisiche alla ricerca di un'*unica verità*, o alla realizzazione di un'*unico scopo*, o al raggiungimento di un'*unica meta*»<sup>2</sup>.

Nei capitoli a seguire verrà messa in risalto una sofferenza che, lungi dall'essere statica e improduttiva, danzando risulterà feconda. Ciò che si intende mettere in luce è la differenza tra la staticità della verità desiderata dallo scienziato ed un altro tipo di verità, detta «in movimento», che mai si lascia cogliere definitivamente ma che rappresenta la possibilità di fuggire da quello che porterebbe la radicalizzazione dell'ottimismo assoluto e la fede nella conoscibilità del mondo: «il tramonto di ogni verità, di ogni legge, di ogni fondamento e di ogni senso definitivo dell'esistenza»<sup>3</sup>.

---

1 PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano, 1998, p. 106.

2 Ivi, p. 102.

3 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, trad. it. di P. Rocco Traverso, Marsilio, Venezia, 1976, p. 164.

Nietzsche esprime l'arte di trasformare il dolore in gioia suprema non risolvendone mai l'opposizione, tale «arte della consolazione dell'al di qua», viene esplicitata nel *Tentativo di autocritica* (1886) attraverso il ricorso ad un passo dello *Zarathustra*:

Dovreste prima imparare l'arte della consolazione dell'al di qua, – dovreste imparare a *ridere*, miei giovani amici, sempre che voi vogliate assolutamente rimanere pessimisti; forse in seguito, come ridenti, un bel giorno manderete al diavolo ogni consolazione metafisica – con la metafisica avanti! O, per parlare il linguaggio di quel demone dionisiaco che si chiama, *Zarathustra*:

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

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

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

Zarathustra che dice, che ride la verità, non un impaziente, non un fanatico, uno che ama i salti e gli scarti; io stesso ho posto questa corona sul mio capo! Questa corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: a voi, fratelli, getto questa corona! Io ho santificato il riso; uomini superiori, *imparatemi - a ridere!*». <sup>4</sup>

Ci chiederemo seguendo il giovane e speranzoso Nietzsche della *Nascita*: sarà compito dell'arte far ridere l'uomo dell'al di qua nonostante il pessimismo insito nell'esistenza? L'arte sarà davvero in grado di lenire il dolore provocato dalla svalutazione di tutti i valori fino ad allora ritenuti sommi? È l'arte «l'unica forza contraria e superiore a ogni volontà di negare la vita, l'anticristiano, l'antibuddistico, l'antinichilista *par excellence*»<sup>5</sup>?

Nel primo capitolo verranno discussi i presupposti che resero necessaria, nella Grecia del VI e V secolo a.C., la nascita della tragedia cominciando con una ridefinizione della cosiddetta «serenità greca», eccessivamente idealizzata dalla cultura classica settecentesca, proseguendo con un'analisi del sostrato da cui nacque la religione olimpica e concludendo con la presa in esame dell'irrompere nella società ellenica della pratica cruenta dei rituali dionisiaci provenienti da Oriente e il loro successivo addomesticamento da parte dei greci.

Il secondo capitolo sarà invece dedicato alla forma d'arte della tragedia, generatasi dalla musica, e alla conseguente esperienza del tragico, la quale produce un sentimento di unità veicolato attraverso il canto popolare e il coro satiresco, per poi approfondire il contenuto mitico e la conoscenza tragico-dionisiaca trasmessa attraverso due figure in particolare: Edipo e Prometeo. Si concluderà

<sup>4</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1982. pp. 14-15.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di M. Montinari e G. Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano, vol. VIII, t. III, 1974. p.310 17 [2].

questa parte con la dimostrazione della necessità feconda dell'opposizione irrisolvibile di apollineo e dionisiaco, intesi come impulsi psicologico-estetici, nella tragedia.

Successivamente, nel terzo capitolo, si tratterà della morte della tragedia, avvenuta, secondo Nietzsche, per mano di Euripide e del suo fedele amico Socrate. Verranno dapprima analizzate le novità della 'commedia nuova' euripidea rispetto alla tragedia attica e verranno poi trattate le conseguenze dovute all'ottimismo socratico e a un'eccessiva fede nella conoscibilità razionale del mondo.

Si evincerà come il dolore sia costitutivo e paradigmatico della vita di Nietzsche e come esso sia determinante lungo tutta la riflessione e l'analisi della nascita, dello sviluppo e della morte dell'«arte più sublime»: la tragedia.

Secondo il filosofo della *Nascita* sarà compito dell'arte salvare l'uomo dall'atroce sofferenza paralizzante dell'esistenza che nasce a sua volta dal dolore, il quale viene insieme rivelato-velato, per garantire un'esistenza che dice sì alla vita con tutti i suoi contrasti, e che mantiene attiva la tensione ossimorica di un dolore danzante.

Ci chiederemo: la potenza del *φάρμακον*-arte sarà in grado di mantenere il suo potere ambivalente anche nell'epoca a noi contemporanea o dovrà essere sostituita da altri dèi in seguito alle sua morte?

Lascерemo questo quesito aperto per immergerci nell'analisi della greicità intesa dal filosofo come «mezzo per *intendere noi stessi*, giudicare la nostra epoca e così superarla»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1875-1876*, trad. it. di G. Colli e M. Montinari, versione di S. Giametta, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. IV, t. I, p. 159 6[2].





# CAPITOLO PRIMO

## La genesi della tragedia dal dolore del greco

### 1. La presunta 'serenità greca'

L'idealizzazione della greicità come vita e cultura perfettamente armoniosa e serena è il risultato dello sguardo nostalgico di classicisti settecenteschi come Johann Joachim Winckelmann, teorico dell'estetica neoclassica, al quale si riconosce la «riscoperta dell'arte classica»<sup>1</sup>.

Sin dai *Pensieri sull'imitazione* (1755) Winckelmann considera il *Laocoonte* come l'emblema dell'arte greco-antica, il riflesso coerente della cultura ellenica, idealizzando il gruppo scultoreo come principio armonico in cui la perfezione estetica e la perfezione morale coincidono.

Una vita gioiosa e in pace era quella che portava l'artista greco, secondo Winckelmann, a dar vita alle migliori opere d'arte che la storia abbia mai conosciuto; come se quelle opere, dotate della più pura armonia, fossero la conseguenza coerente di un modo 'sereno' di vivere l'esistenza.

Si viene così a consolidare il concetto di 'classicismo' ripreso poi nel primo Ottocento dai filosofi romantici e, in particolar modo, da Georg Wilhelm Friedrich Hegel, il quale, ricordiamo brevemente, non era un classicista, ma dedica all'arte classica una posizione privilegiata, anche se solo come momento di passaggio, all'interno del suo pensiero sistematico, considerandola una perfetta, e mai più raggiungibile, armonia tra forma e contenuto, una realizzazione esemplare di coincidenza tra interno ed esterno.

Tale idealizzazione dell'arte greco-antica indurrà Hegel a pronunciare la celebre sentenza sulla 'morte dell'arte' che ha alimentato uno dei dibattiti più ricchi e controversi della storia della filosofia dall'Ottocento fino ad oggi: «L'arte, nella sua più alta determinazione, è e rimane per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino»<sup>2</sup>.

Il motivo per cui nei greci veniva riconosciuta tale 'serenità', dalla quale si pensava derivassero opere d'arte tanto perfette ed armoniose, era peraltro spiegato in modi diversi: Winckelmann, per esempio, sosteneva che fosse una conseguenza della posizione geografica, la quale permetteva un

---

1 DESIDERI. F., CANTELLI, C., *Storia dell'estetica occidentale: da Omero alle neuro scienze*, Carocci, Roma, 2008. pp. 236-237.

La riflessione di Winckelmann (Stendal, 1717- Trieste, 1768) si colloca all'interno di una nuova riscoperta dell'antico dovuta alla riesumazione di Ercolano e Pompei rispettivamente nel 1738 e nel 1755 le quali divennero l'epicentro delle scoperte archeologiche settecentesche. La passione antiquaria caratterizzerà tutto il secolo dei lumi e darà vita al movimento neoclassico che guarderà alla greicità come un modello ideale da perseguire.

2 HEGEL, G.W.F., *Lezioni d'estetica: corso del 1823*, nella trascrizione di H.G. Hotho, trad. it. e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari, 2000. pp. 301-302.

clima favorevole; Johann Christoph Friedrich Schiller invece pensava fosse frutto della conciliazione tra dei e uomini.

Fin dai suoi primi scritti, e in particolare nella *Nascita della tragedia*, Friedrich Wilhelm Nietzsche, eccellente studioso di filologia classica<sup>3</sup>, ci invita ad essere diffidenti verso la presunta ‘serenità greca’, infatti sovvertirà completamente non solo il contenuto della nozione settecentesca di ‘classico’, ma anche la fiducia fino ad allora riposta nel pensiero logico-sistematico, poiché, rimanendo comunque ‘classicista’ e quindi considerando quello greco un modello di cultura non decadente, «riconosce l’equilibrio tra interno ed esterno come una peculiare forma di maschera e quindi un non-equilibrio»<sup>4</sup>; una maschera, quella della cultura greca, resa necessaria dal dolore.

Là dove altri vedevano solo una quieta e composta serenità, il filosofo di Röcken scorge invece una polarità irrisolta, un’armonia intesa come tensione e lotta continua tra essere e apparire, una grazia terribile, quella greca, fondata su «abissi d’orrore» e su un’intollerabile sofferenza.

Lungi dall’essere ‘serena’ ora la vita dei greci appare sotto un’altra luce; un’esistenza travagliata, una lotta a tratti dilaniante, quasi insopportabile se non fosse per l’effetto anche salvifico del *φάρμακον* dell’arte.

D’altro canto anche il gruppo marmoreo del *Laocoonte*, ritenuto il ritratto dell’elleno dai neoclassicisti, sembra descrivere perfettamente questa macabra realtà; succube dei due mostri marini nonostante la bellezza fisica simbolo di forza, il protagonista cerca invano di fuggire ai morsi velenosi dei serpenti, con impressa nel viso la rassegnazione di chi conosce già il suo destino e il dolore che questa consapevolezza comporta.

Si intende che ‘il soffrire’ del greco diventa ora oggetto di considerazione imprescindibile se si vuole analizzare e comprendere il cuore della cultura ellenica: «una questione fondamentale è il rapporto del greco col dolore»<sup>5</sup> dirà Nietzsche nel *Tentativo di autocritica*.

Come «La specie di uomini finora meglio riuscita, più bella, più invidiata, più seduttrice verso la vita, i Greci – come? proprio essi ebbero *bisogno* della tragedia? Ancor più, dell’arte? – A che scopo, l’arte greca?»<sup>6</sup>.

La *Nascita della tragedia* altro non è che la risposta di Nietzsche a questa domanda, una lettura intimamente rivoluzionaria frontalmente opposta a quella neoclassica: i greci ebbero bisogno

<sup>3</sup> Nietzsche (Röcken 15 Ottobre 1844 – Weimar 25 Agosto 1900) fu fin da subito introdotto all’educazione religiosa dal padre pastore protestante, nel 1858, all’età di quattordici anni, fu ammesso con una borsa di studio alla prestigiosa scuola di Pforta dove riceve una formazione basata soprattutto sui classici. Nel 1865 si iscrive all’Università di Lipsia, per seguire i corsi del latinista Friedrich Ritschl. Nel 1869, grazie anche all’interesse di Ritschl, riceve la cattedra di filologia classica dell’Università di Basilea.

<sup>4</sup> VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1996. p. 14.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, in Opere di Friedrich Nietzsche (d’ora in poi: OFN), a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, t. I, 1982, p. 7.

<sup>6</sup> Ivi, p. 3.

dell'arte e della tragedia perché sentirono “i terrori e le atrocità dell'esistenza”<sup>7</sup> loro “avevano un talento unico per il soffrire”<sup>8</sup>.

Il filosofo della *Nascita* divide la storia greca in quattro periodi caratterizzati dal contrasto tra Apollo e Dioniso, dal susseguirsi cronologico di ‘smisuratezza’ e ‘misuratezza’: emerge quindi dall'analisi di Nietzsche una fase pre-omerica nella quale prevale l'elemento lacerante del dionisiaco del mondo titanico, una fase omerica caratterizzata dall'emergere dell'apollineo e dal pantheon olimpico, una fase delfico-apollinea dove l'elemento apollineo prevalente dell'arte dorica cerca di contrastare la minaccia del dionisiaco barbarico e una fase post-omerica in cui si diffonde il culto dionisiaco e si sviluppa il ditirambo in cui impulso apollineo e impulso dionisiaco stanno in un rapporto armonico<sup>9</sup>.

Nei prossimi paragrafi prenderemo in esame la natura del dolore del greco avvertito nei due periodi caratterizzati dalla prevalenza del dionisiaco e vedremo come questo popolo «che aveva una sensibilità così eccitabile»<sup>10</sup> riuscì a tradurre il doloroso pessimismo esistenziale in una serena giustificazione estetica dell'esistenza.

---

7 Ivi, p.32.

8 *Ibidem*.

9 La suddivisione in periodi della storia greca in questione non è esente da problematicità, in questa sede si fa riferimento a UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma- Bari, 2007. pp. 69-70.

10 *Ibidem*.

## 2. La nascita della 'serenità olimpica' dal pessimismo silenico

Abbiamo visto come Nietzsche sia contrario a considerare la cultura greca una cultura senza turbamenti, tuttavia, in un senso profondamente diverso dalle credenze settecentesche, ritiene che si possa parlare correttamente di una loro visione 'serena' della vita.

Una 'serenità', quella di cui si parla nella *Nascita della tragedia*, espressa nella 'religione artistica' e resa necessaria da un intimo pessimismo esistenziale, un *φάρμακον*, quello delle immagini apollinee, che salvò l'elleno dalle forze titaniche ed imprevedibili della natura pur mantenendo nei confronti di queste uno sguardo ben aperto e consapevole.

Sarà allora necessario in questa sede analizzare la risposta greca al 'momento dionisiaco' pre-omerico caratterizzato dalla minaccia dei Titani, ovvero il 'momento apollineo' omerico da cui nacque l'Olimpo.

«Quale fu l'immenso bisogno da cui scaturì una così splendente società di esseri olimpici?»<sup>11</sup>. Per capirlo, secondo Nietzsche, dovremmo ascoltare la risposta che il satiro Sileno riserva per il Re Mida, in cui si condensa il pessimismo greco.

L'«antica leggenda»<sup>12</sup>, a cui si fa riferimento nella *Nascita*, era molto diffusa nella cultura greca e ci perviene da varie fonti (Teognide, Bacchilide, Sofocle, Aristotele)<sup>13</sup>; narra del satiro seguace di Dioniso, che, per riprendersi da una forte ubriacatura, venne portato alla corte del Re Mida.

Il Re che da molto aspettava il momento di avere il Sileno e la sua saggezza tutta per sé, gli domandò: «Qual'è la cosa più desiderabile per l'uomo?», la risposta fu dapprima il silenzio; il satiro sperava che la sua non-risposta fosse sufficiente a far capire a Mida che è molto più conveniente per lui non sapere, ma poi costretto disse: «Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere mai nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto»<sup>14</sup>.

Ciò che intende sintetizzare il Sileno nella sua massima è tanto atroce quanto reale: la morte è di gran lunga preferibile ad un'esistenza «proiettata sullo sfondo orrido del mito, del problema distruttore, e continuamente sul punto di soggiacere agli istinti annientanti e barbarici che si agitano nei suoi abissi più profondi»<sup>15</sup>.

Di fronte a questa dolorosa consapevolezza dionisiaca i Greci furono abbastanza forti, sani e ricchi da sovvertire il pessimismo in un'accettazione della vita; solo «l'effetto supremo della cultura

---

11 Ivi, p. 31.

12 *Ibidem*.

13 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma- Bari, 2007. pp. 63-64.

14 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali*, I-III, cit. pp. 31-32

15 MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, a cura e con un saggio di E.C. Corriero, Nino Argano, Torino, 2019. p. 34.

apollinea»<sup>16</sup> poteva contrastare il regno dei Titani e così l'impulso apollineo creò l'Olimpo, un mondo di apparenze, che rese sopportabile l'esistenza con tutto il soffrire che le è intimamente proprio.

Apollo è considerato il padre di quel mondo nonostante sia una tra le divinità perché è il 'risplendente', il Dio della «bella parvenza e del mondo intimo della fantasia»<sup>17</sup>, attraverso di lui si vela, con rappresentazioni illusorie, una verità che sarebbe altrimenti insopportabile.

Una verità immediata e insostenibile strappata dalle grinfie di Dioniso e resa più mansueta «mediante quel mondo artistico intermedio degli dei»<sup>18</sup>, un «illusione dell'illusione»<sup>19</sup>, il quale, pur riflettendo l'a-moralità dell'esistenza, la giustifica esteticamente.

I Greci si misero di fronte ad uno «specchio trasfiguratore»<sup>20</sup>; gli dei altro non erano che immagini degli stessi elleni i quali, vivendo la vita umana, la giustificavano, invertendo la saggezza silenica: ora «la cosa peggiore di tutte è per essi morire presto, la cosa in secondo luogo peggiore è di morire comunque un giorno»<sup>21</sup>.

Eugen Fink, nel suo saggio *La filosofia di Nietzsche*, esprime il tema trattato fin'ora con ammirevole chiarezza: «il dionisiaco è il sottosuolo, sul quale posa il mondo luminoso; la montagna incantata dell'Olimpo ha le sue radici nel Tartaro. Dietro il mondo della bella apparenza sta la Medusa»<sup>22</sup> ed aggiungerei, a concludere, che la 'sognata' serenità greca poggia chiaramente su un 'desto' ed atroce dolore.

Gli elleni si arrestarono sulla superficie e vollero sognare l'Olimpo assicurandosi con immagini illusorie perché, come dirà Nietzsche nella prefazione alla *Gaia scienza*, furono costretti dalla loro profondità ad essere superficiali<sup>23</sup>.

---

16 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali I-III*, cit. p. 33.

17 Ivi, p. 22.

18 Ivi, p. 32.

19 Ivi, p. 36.

20 Ivi, p. 33.

21 *Ibidem*.

22 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, trad. it. di P. Rocco Traverso, Marsilio, Venezia, 1976. p. 27.

23 NIETZSCHE, F., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini con nota introduttiva di G. Colli, in OFN, vol. V, t. II, 1997. p. 19.

### 3. *Il dolore dell'uno originario e la minaccia del dionisiaco barbarico*

Perché i greci preferirono il sogno alla veglia? In che rapporto sta questa 'serena finzione' con ciò che è reale? L'Olimpo salvò definitivamente l'elleno dal pessimismo paralizzante?

Innanzitutto è bene chiarire che il rapporto tra veglia e sogno non è quello tra realtà e finzione; Nietzsche chiama 'uno originario' la cosa in sé, il principio da cui nascono tutte le cose, «l'intimo nocciolo della natura»<sup>24</sup>, ereditando alcuni aspetti dal concetto di *Wille* di Arthur Schopenhauer ma negandone altri (si vedrà in seguito come per il filosofo della *Nascita* il dolore sia l'essenza ineliminabile dell'uno originario del quale la volontà è prodotta, mentre per Schopenhauer la volontà è la 'cosa in sé' e l'unico modo per emanciparsi da essa sono l'arte, la contemplazione teoretica e la santità).

La realtà della veglia risulta allora essere una 'rappresentazione' dell'uno originario ovvero il frammentarsi e il particolarizzarsi dell'«unico fondamento del mondo»<sup>25</sup>, il farsi molteplice dell'unità attraverso l'apollineo *principium individuationis* (la barchetta su cui sta seduto l'uomo in mezzo al mare in tempesta)<sup>26</sup>.

Un'illusione necessaria prodotta dalla lotta di Apollo contro Dioniso è quella che l'uomo chiama 'realtà empirica' ed è proprio in questo senso che Nietzsche può dire che il sogno è il «depotenziarsi dell'illusione nell'illusione»<sup>27</sup>, «una rappresentazione dell'uomo, il quale è una rappresentazione dell'uno originario»<sup>28</sup>.

La sognante e consapevole 'ingenuità' omerica, dove ingenuità sta per «perfetta vittoria apollinea», è di gran lunga preferibile all'uno originario «eternamente sofferente» e «pieno di contraddizioni» ma il rifugiarsi nella montagna dell'Olimpo non salvò definitivamente il greco dai dolori dell'esistenza perché «la liberazione *dal* dionisiaco si trasforma continuamente in quello della liberazione *del* dionisiaco»<sup>29</sup>; il galleggiare in mezzo al mare in tempesta, avendo fiducia sul proprio battello, non nasconde certo l'orrido abisso pronto ad inghiottire ogni cosa ma, al contrario, ne attesta l'orribile esistenza.

Una nuova minaccia proveniente da Oriente bussò allora alla porta del greco: un corteo di invasati riempì le strade cantando e ballando. Rapiti da un'eccitazione febbrile che sfociava in sfrenatezza sessuale, gli uomini in queste feste, regrediti a stato di bestie, davano irrazionalmente libero sfogo ai propri istinti.

<sup>24</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 36.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Ivi, p. 24.

<sup>27</sup> Ivi, p. 36.

<sup>28</sup> UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 66.

<sup>29</sup> VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 30.

L'*hýbris*, ovvero la 'tracotanza' era ciò che caratterizzava tali riti, che lungi dall'essere veramente dionisiaca, «dal momento che non sussiste in essa alcunché di essenzialmente antitetico al mondo della rappresentazione»<sup>30</sup>, risultava tale soltanto per il carattere di smisuratezza.

Allora «l'autorità e la maestà del dio delfico si manifestarono più rigidamente che mai»<sup>31</sup> opponendo, in una costante lotta, al dionisiaco barbarico d'Oriente, l'arte dorica.

Una 'misuratezza' nella quale si saldano piano estetico e piano etico fu proposta dal 'Dio luminoso' per tenere distante l'influsso distruttivo degli atteggiamenti dionisiaci quali l'esaltazione di sé e la frenesia irrazionale.

Il mondo di bellezza apollinea, di misura dorica, però, altro non è che l'ennesima maschera, la quale mostra chiaramente da che cosa dipende la sua necessità: il grido di Sileno risuonò più forte e terribile. È il dionisiaco che, come «sovraabbondanza e interna multiformità dell'essere»<sup>32</sup>, detta il bisogno della trasfigurazione in immagini apollinee; la «magia dionisiaca»<sup>33</sup> è il dolore perpetuo che ricorda la non-unità del principio primordiale, «la duplicità insopprimibile dell'essere»<sup>34</sup>, il tradursi irrinunciabile di Dioniso in Apollo e viceversa.

I greci, dopo la fase delfico-apollinea, sentirono nascere in loro l'impulso artistico dell'ebbrezza; non potevano più 'fuggire' da Dioniso, ma necessitavano ancora della misura rassicurante di Apollo. La compresenza delle due divinità era, a questo punto, indispensabile e fu così che l'elleno 'addomesticò' il dionisiaco primitivo neutralizzandone le pulsioni distruttive, permettendo, tramite una sorta di patto di conciliazione, l'equilibrio tra i due principi creativi.

Le feste di Dioniso si propagarono in tutta la Grecia ed erano caratterizzate dall'esecuzione del ditirambo, un canto corale tipico della musica dionisiaca; dove, grazie al ritmo, alla dinamica e all'armonia, era possibile provare uno stato di estasi caratterizzato dall'alienazione di sé, dal sentimento dell'unità con la natura e dalla stimolazione di «tutte le facoltà simboliche» le quali sfociavano in una danza liberatoria.

Solo il ditirambo di Dioniso permise agli elleni di sopportare l'angoscia del «lacerarsi del *principium individuationis*» e l'orrore del frammentarsi dell'uno originario generando una «meravigliosa mescolanza e duplicità delle passioni», un sentimento contemporaneamente di gioia e dolore.

Il popolo dalla sensibilità finissima, dotato dello sguardo in grado di scrutare le profondità dell'abisso, danzando il dolore dell'esistenza, diede così luce alla tragedia.

30 COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano, 2010. p. 96.

31 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 38.

32 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 30.

33 MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, cit. p. 89

34 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 27.





## CAPITOLO SECONDO

### L'esperienza tragica

#### 1. La musica come fondamento del tragico: la lirica, il canto popolare e il coro satiresco

Prima di entrare nel vivo della questione del contenuto della tragedia e del significato proprio del 'tragico' sarà utile, in questa sede, seguire Nietzsche nella ricerca degli elementi originari immediatamente precedenti alla misteriosa unificazione di Apollo e Dioniso.

Secondo il filosofo l'antica cultura greca, la quale vede Omero e Archiloco come «progenitori e portatori di fiaccola della poesia greca»<sup>1</sup>, ci parla in modo chiaro.

Abbiamo visto precedentemente come nacque «la montagna incantata dell'Olimpo»<sup>2</sup>: Omero, l'artista apollineo per eccellenza, diede vita agli Dei olimpici per proteggere i greci dal terrore inflitto dalla minaccia titanica e dai miti crudeli titanici permettendo così agli elleni di contemplare con «gioiosa soddisfazione»<sup>3</sup> le immagini 'sognate' perché, protetti dallo «specchio dell'illusione»<sup>4</sup>, non correvano il rischio di «immedesimarsi e confondersi con le sue figure»<sup>5</sup>.

Attraverso uno schematismo improprio, l'estetica moderna, secondo Nietzsche, avrebbe riconosciuto in Omero il poeta epico e l'artista "oggettivo", contrapponendolo alla figura di Archiloco come artista lirico "oggettivo". Prendendo le distanze dal «modello di classificazione storica dei generi poetici che vedeva nella tragedia il superamento di epica e lirica»<sup>6</sup>, Nietzsche ci ricorda che le categorie dell'estetica moderna sono inadeguate ad interpretare la poesia greco-antica e, contrapponendo ad uno schema di tipo dialettico una propria teoria estetica della lirica, ci introduce alla sua 'cosmodicea estetica' del mondo.

Il filosofo della *Nascita* vede nella figura di Archiloco di Paro, vissuto nella prima metà del VII secolo a.C., il prototipo dell'artista lirico il quale «col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama»<sup>7</sup> dice sempre 'io' pur rimanendo totalmente altro rispetto a quello che i moderni intendono con 'artista soggettivo' perché la soggettività a cui fa riferimento è solo una maschera, un'illusione.

Servendosi dell'osservazione psicologica di Schiller, il quale confessa che ciò che precede l'atto del poetare è una 'disposizione musicale' dalla quale solo successivamente nascono le immagini,

1 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 39.

2 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 27.

3 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 42.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 71.

7 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 40.

Nietzsche mostra l'identità tra musica e parola e la relazione fondamentale che il lirico intrattiene con esse: anche se l'arte in questione trova espressione attraverso rappresentazioni di tipo apollineo, la radice è totalmente dionisiaca.

Si legge nella *Guida alla "Nascita della Tragedia"* a proposito della lirica di Archiloco che:

La sua arte fuoriesce «dall'abisso dell'essere», dalla sofferenza dell'uno originario, e corrisponde ad una danza di Menadi, anche se questa radice dionisiaco-musicale trova espressione attraverso immagini di stampo apollineo.<sup>8</sup>

Il dolore insopportabile, che è uno originario in quanto essenza dell'esistenza e con il quale il genio «battagliero servitore delle muse»<sup>9</sup> è divenuto tutt'uno, deve scaricarsi nelle immagini apollinee della poesia lirica. Il dolore, pertanto, deve tradursi e velarsi nell'illusione.

Lungi dall'essere l'«io empirico», la soggettività del lirico «risuona dunque dall'abisso dell'essere»<sup>10</sup> ed altro non è che la rappresentazione dell'uno-originario; prima di cantare il proprio dolore dicendo 'io' il lirico ha annullato la sua soggettività diventando tutt'uno con la 'sofferenza primitiva' la quale è la sola, vera ed unica creatrice del mondo e dell'arte:

un «Dio», se si vuole, ma certo solo un Dio-artista assolutamente non-curante e immorale, che nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, vuole sperimentare un uguale piacere e dispotismo, e che, creando mondi, si libera *dall'oppressione* della pienezza e della *sovraabbondanza*, dalla *sofferenza* dei contrasti in lui compressi. Il mondo è in ogni momento la raggiunta liberazione di Dio, come la visione eternamente cangiante, eternamente nuova dell'essere più sofferente, più contrastato, più ricco di contraddizioni, che sa liberarsi solo nell'illusione: si chiami pure arbitraria, oziosa, fantastica tutta questa metafisica da artisti<sup>11</sup>.

Come si legge nel passo del *Tentativo di autocritica* sopra riportato, noi non siamo i veri creatori del mondo, o meglio, lo siamo solo nel momento in cui diventiamo tutt'uno, contemporaneamente soggetto ed oggetto, con il Dio-artista sofferente che nel gioco danzante si libera dall'illusione che siamo soliti chiamare 'realtà' «giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*»<sup>12</sup>.

Grazie alle radici affondate profondamente nel terreno dionisiaco, Archiloco, il lirico per eccellenza, oltre a sperimentare quest'unione con l'uno originario, introduce per primo nella letteratura il 'canto popolare' (il filosofo della *Nascita* considererà la sua produzione una forma raffinata dello stesso) ed è per «questa impresa che gli spetta, nella stima generale dei Greci, quella posizione unica accanto a Omero»<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 72.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 39.

<sup>10</sup> Ivi, p. 41.

<sup>11</sup> Ivi, p. 9.

<sup>12</sup> Ivi, p. 45.

<sup>13</sup> Ivi, p. 46.

Derivante dal «*perpetuum vestigium* di unione di apollineo e dionisiaco»<sup>14</sup> il canto popolare, secondo Nietzsche, è compresente in tutti i popoli e continua a rinnovarsi in produzioni sempre nuove spinto dalla corrente dionisiaca la quale ne è sostrato e presupposto. Considerato lo «specchio musicale del mondo»<sup>15</sup> questa forma d'arte, facendo nascere il linguaggio dalla «melodia primordiale»<sup>16</sup>, riflette direttamente il dolore del principio originario.

Mentre nella poesia epica apollinea il linguaggio era teso ad imitare la realtà ora, nel canto popolare della lirica, vediamo il linguaggio impegnato ad imitare la musica, ed è questo che la rende un'arte prettamente dionisiaca e la caratterizza come poesia dell'estasi. Infatti è dalla melodia che, nell'ebbrezza estatica, nasce la poesia lirica e questo implica, «dal punto di vista dell'epos, che questo mondo di immagini della lirica, disuguale e irregolare, è semplicemente da condannare»<sup>17</sup>.

Nietzsche porta come esempio del processo, definito come lo «scaricamento della musica in immagini», il «discorso immaginoso» che la produzione sinfonica di Beethoven, già citata come paradigmatica per l'ebbrezza dionisiaca nel primo capitolo della *Nascita*, scatena nell'ascoltatore. Tale effetto è, non a caso, lo stesso prodotto dal tragico: in continuità con Schopenhauer, il quale vedeva nella musica la forma d'arte più vicina al nucleo metafisico della volontà, il filosofo della *Nascita* riconosce che essa «è al di sopra di ogni apparenza ed anteriore ad ogni apparenza»<sup>18</sup>.

La tesi secondo cui «*la tragedia è sorta dal coro tragico*, e secondo cui originariamente essa era soltanto coro e nient'altro che coro»<sup>19</sup> viene recuperata da Nietzsche, il quale aveva già trattato l'argomento prima della *Nascita* nella conferenza *Il dramma musicale greco* e nelle lezioni introduttive del corso sull'*Edipo re sofocleo* nel 1870, da almeno due fonti antiche: un passaggio della *Poetica* di Aristotele e gli scritti dello storico Erodoto<sup>20</sup>.

Nonostante Aristotele non condividesse l'interesse per l'origine del tragico che sarà proprio del movimento Romantico del primo Ottocento, egli mostra come la tragedia sia sorta da «coloro che guidavano il ditirambo» e come essa «muoveva dal satiresco». Quindi la tragedia nascerebbe dalla lirica corale strettamente connessa al culto dionisiaco. Erodoto informa a sua volta che a Scione, città del Peloponneso settentrionale, erano presenti dei cori tragici che celebravano la sofferenza di Dioniso.

Inoltre le fonti storiche confermavano che nelle tragedie più antiche le parti corali erano decisamente più ampie rispetto a quelle dialogiche e questo autorizzava Nietzsche a considerare il coro l'elemento primario, originario e fondamentale della tragedia.

---

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, p. 47.

18 *Ivi*, p. 49.

19 *Ivi*, p. 50.

20 Cfr. UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 77-79.

Il filosofo della *Nascita*, riconoscendo che l'origine della tragedia è da attribuire alla sfera dell'arte e della religione, dichiara un 'bestemmia' l'affermazione di Eschilo e Sofocle secondo cui il coro «era lo spettatore ideale e doveva rappresentare il popolo di fronte alla religione regale della scena»<sup>21</sup> ovvero una «rappresentanza costituzionale del popolo»<sup>22</sup> perché l'aggettivo 'ideale' era inteso dagli stessi in senso politico-sociale.

Mentre, convinto del fatto che il coro senza scena fosse la forma primitiva della tragedia, descrive come «un'affermazione rozza e non scientifica, ma brillante»<sup>23</sup>, nonostante sia un controsenso evidente essere spettatori di uno spettacolo che non esiste, quella di Schlegel secondo la quale il coro è lo 'spettatore ideale' ovvero il 'compendio della folla degli spettatori' inteso come pubblico che fa esperienza dell'opera, non più in senso politico, ma in senso estetico.

Era davvero difficile rintracciare delle somiglianze tra lo spettatore moderno e lo spettatore del coro tragico, il primo era costantemente cosciente di avere di fronte a sé uno spettacolo mentre il secondo stava di fronte alla tragedia come se fosse la realtà empirica e solo in questo senso, secondo Nietzsche, poteva essere detto 'ideale'.

Di nuovo le categorie dell'estetica moderna si mostravano inadeguate ad interpretare l'antico, «Oh, questi Greci! sospiriamo: ci rovesciano tutta la nostra estetica!»<sup>24</sup>.

Un'altra critica viene mossa da Nietzsche allo 'pseudoidealismo' di Schiller, il quale «considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica»<sup>25</sup>, senza però evitare di riconoscergli il merito di aver giustamente visto il terreno 'ideale' su cui si muoveva il coro satiresco.

Originariamente, infatti, il coro tragico era appunto composto da coreuti mascherati da satiri (esseri mitologici, seguaci di Dioniso, con corpo caprino e corna sulla testa) i quali abitavano un 'finto stato di natura' «sotto la sanzione del mito e del culto»<sup>26</sup> e avevano la funzione di annullare l'uomo civile trasformandolo a sua volta in satiro e permettendogli di sentire l'affinità e l'unità con la natura. In altre parole, avevano il compito di scatenare l'estasi dionisiaca che avrebbe poi consentito allo spettatore, una volta entrato in contatto con la scena, di riconoscerla come realtà.

Il momento generativo della tragedia è allora, secondo Nietzsche, l'esperienza dionisiaca prodotta dalla musica e dalla danza estatica del coro di satiri nel ditirambo originario in cui l'uomo

---

21 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III, cit. p. 50.*

22 Ivi, p. 51

23 Ivi, p. 51.

24 Ivi, p. 52.

25 Ivi, pp. 52-53.

26 Ivi, p. 54.

sperimenta, come «compagno compartecipe»<sup>27</sup>, l'unico tema della tragedia ovvero la sofferenza di Dioniso.

Liberando la sofferenza in una danza gioiosa di illusioni reali l'invasato diventerà una cosa sola con le maschere del dio dell'ebbrezza sulla scena; in un unico momento attore, spettatore e coro, mentre la musica del ditirambo, «nella sua assoluta illimitatezza»<sup>28</sup>, lo rapirà dall'illusione della civiltà riaprendo lo squarcio del velo che pudicamente cercava di coprire il dolore terribile del principio originario rinnovandone la consapevolezza:

Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto. Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'arte; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere.<sup>29</sup>

«Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca»<sup>30</sup> nonché genitore della tragedia e Nietzsche condenserà quanto espresso finora nel titolo alla prima edizione, pubblicata dall'editore Ernst Wilhelm Fritsch di Lipsia, del 1872: «La nascita della tragedia dallo spirito della musica».

---

27 Ivi, p. 56.

28 Ivi, p. 49.

29 Ivi, p. 55-56.

30 Ivi, p. 56.

## 2. Il dolore di Dioniso e le sue maschere: Edipo e Prometeo

Immaginiamo ora che, in seguito ad un potente terremoto, la crosta terrestre vicino a noi si crepi lasciando intravedere il magma ribollente sottostante; vorremmo avvicinarci ad ammirare meglio quello spettacolo ma gli zampilli e il calore emesso non ci permettono uno sguardo diretto. Immediatamente, nonostante l'ineliminabile distanza, ci renderemo conto di aver sempre navigato in un mare di lava letale che allo stesso tempo è il cuore pulsante responsabile della vita su tutto il pianeta.

Consideriamo questa metafora come esemplificativa della tragedia: lo squarcio del velo di Maya è la crepa dolorosa e spaventosa che apre allo sguardo l'abisso di magma (il quale ha potere ambivalente, salvifico e distruttivo, come il *φάρμακον*) come sostrato dionisiaco-musicale dal quale zampillano, dando vita allo spettacolo, le rappresentazioni apollinee, le uniche che possiamo ammirare direttamente.

Infatti il mito tragico per Nietzsche risulta caratterizzato da una struttura duplice: una base dionisiaca originaria che contiene una profonda saggezza e una successiva rielaborazione apollinea della stessa ad opera dei poeti tragici che mostra come la maschera sia resa necessaria dal dolore.

Quello che poi si vedrà sulla scena, nella parte apollinea della tragedia, nel dialogo, apparirà «semplice, trasparente, bello»<sup>31</sup> ma sarà il prodotto «di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte»<sup>32</sup>. Saranno le maschere di Dioniso ad abitare il palco e il suo dolore, «il terribile, malvagio, enigmatico e distruttivo che si cela in fondo all'esistenza»<sup>33</sup>, sarà il tema principale di ogni tragedia.

Ma perché Dioniso? Cosa intende quando Nietzsche ci dice che per comprendere il rapporto del greco col dolore dobbiamo domandarci cos'è il dionisiaco? In che senso Dioniso soffre? E perché le tragedie raccontano il suo dolore?

«Il Dioniso di cui le tragedie raccontano le sofferenze è per Nietzsche il Dioniso Zagreo»<sup>34</sup> del quale è testimonianza un mito proveniente, in modo frammentario, da svariate fonti antiche che racconta di come il neonato Zagreo fu fatto a pezzi (il termine usato per descrivere l'atto è *σπαράγμος*, divenuto poi un rito violento dei misteri dionisiaci nel quale si dilaniavano animali ed esseri umani a mani nude) dai Titani e di come, grazie all'amore del padre, sia stato rigenerato.<sup>35</sup>

31 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 64.

32 Ivi. p. 64.

33 MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, cit. pp. 88-89.

34 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 99.

35 In questa sede si fa riferimento al mito di Dioniso Zagreo che racconta come Zeus, sotto forma di serpente, sedusse Persefone e concepì Dioniso, unico degno erede della sovranità degli dei sul mondo. Una volta dato alla luce, Era, ricevuta la notizia, si infuriò e fece rapire il Zagreo dai Titani, i quali riuscirono ad impedire gli svariati tentativi di fuga del piccolo (nonostante i Titani gli avessero offerto molti giochi tra cui una trottola, un rombo, uno specchio e un astragalo, Dioniso cerco in tutti i modi di fuggire trasformandosi in vari animali). Una volta catturato e fatto a

La sua dimensione, ciò che intendiamo con ‘dionisiaco’, rimanda ad un «mondo che sta dietro»<sup>36</sup>, al sostrato doloroso al di là delle apparenze, a quel principio originario che come un artista dipinge il mondo del quale Nietzsche, alludendo alla *Nascita della tragedia*, dirà nello *Zarathustra*:

Un tempo anche Zarathustra gettò la sua illusione al di là dell’uomo, come tutti coloro che abitano un mondo dietro il mondo. E allora il mondo mi sembrò l’opera di un dio sofferente e torturato. Un sogno mi sembrò allora il mondo e l’invenzione poetica di un dio; il fumo variopinto davanti agli occhi di un essere divinamente insoddisfatto.<sup>37</sup>

Dioniso è per Nietzsche il simbolo dell’unità originale e totale che viene fatta a pezzi dal processo di individualizzazione, «la fonte e la causa prima di ogni sofferenza»<sup>38</sup>, da cui si genera la molteplicità della materia sensibile ovvero «la forza che produce continuamente la maschera»<sup>39</sup>.

La sua ambivalenza, «demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e dolce»<sup>40</sup> e il fatto che venga orribilmente spezzettato ma che poi rinasca più volte, è il motivo dell’effetto della combinazione di dolore e gioia che gli invasati provano durante i suoi riti.

Ed è di questo Zagreo che Nietzsche parla quando ci dice: «è tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l’unico eroe presente in scena fu appunto Dioniso»<sup>41</sup>.

---

pezzi lo misero a cuocere ma Zeus, appresa l’orribile notizia, accorse immediatamente in aiuto del figlio folgorando i Titani ed ordinando ad Apollo di raccogliergli le membra. Atena riuscì a salvarne il cuore ancora pulsante che il padre inghiottì rigenerandolo.

36 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 30.

37 NIETZSCHE, F., *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. Montinari con nota introduttiva di G. Colli, in: OFN, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1976. p. 30.

38 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 72.

39 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 38.

40 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 72.

41 Ivi. p. 71.

Edipo<sup>42</sup>, «La figura più dolorosa della scena greca»<sup>43</sup>, la prima delle maschere discusse da Nietzsche nella *Nascita*, mostra come la sapienza dionisiaca sia un «orrore contro natura»<sup>44</sup> e come la sofferenza della distruzione sia necessaria ed inevitabile alla gioia della rigenerazione.

La trama scenica, mirabilmente aggrovigliata, si scioglie 'dialetticamente'; è questo processo che, secondo Nietzsche, genera la «la gioia genuinamente ellenica»<sup>45</sup>, l'unica 'serenità greca' su cui si possa legittimamente disquisire.

Ma il mito in questione dev'essere integrato necessariamente, a detta del filosofo, dall'*Edipo a Colono*<sup>46</sup>, «capace di dare una rappresentazione piacevole di una realtà orribile»<sup>47</sup>, che vedeva nell'esito finale la trasfigurazione apollinea del sofferente Edipo ovvero la consacrazione dello stesso al mondo degli dei.

Il peccato che 'commette' l'eroe è del tutto 'passivo': involontario, inconsapevole ed altrettanto inevitabile a dimostrazione che la «dissoluzione della natura», vale a dire il tradimento del *nomos* dei rapporti familiari e dei consolidati canoni sociali, è l'unica in grado di produrre una catartica rigenerazione.

Grazie alla polarità di distruzione-rinascita, è possibile quella «trasvalutazione dei valori» che permette al divenire, inteso come genesi di fenomeni sempre nuovi prodotti dagli urti di Apollo e Dioniso, di mantenersi dinamico. (il tema della 'trasvalutazione dei valori' prefigurerà, per alcuni aspetti, quello che poi, nella filosofia nietzscheana, sarà l'*Übermensch*).

---

42 Il riferimento è al mito all'*Edipo Re* composto da Sofocle attorno al 430-420 a.C., il quale racconta che alla nascita del piccolo Edipo, i genitori, sovrani di Tebe, Laio e Giocasta, si recarono all'oracolo per interrogarlo sul futuro del figlio; appresero dallo stesso che Edipo sarà il responsabile della rovina della città, ucciderà il padre e sposerà la madre, così decisero di abbandonarlo su un monte dove venne trovato poco dopo da un pastore che lo portò ai sovrani di Corinto i quali lo adottarono. Edipo crebbe felice a Corinto ignaro del fatto che i sovrani non fossero i suoi veri genitori e una volta adulto decise di interpellare a sua volta l'oracolo il quale emise la stessa identica sentenza che pronunciò anni or prima. Spaventato decise di abbandonare la città e i genitori adottivi per salvarli dal terribile destino che, secondo lui, li aspettava e si diresse verso Tebe dove ad un incrocio incontrò un vecchio con cui ebbe una discussione per avere la precedenza. Il giovane e focoso piede forato travolse il vecchio lasciandolo così malconco che ci rimise la pelle. Una volta arrivato a Tebe si scontrò con la Sfinge che stava assediando la città, la quale gli pose un indovinello. Edipo, con brillante intelligenza, rispose esattamente alla domanda decretando la sconfitta del mostro. Accolto dalla popolazione in festa sposò la regina Giocasta nonostante la differenza di età ed ebbe da lei 4 figli. Di lì a poco però una carestia s'abbatté su Tebe, allora Edipo mandò ad interrogare gli indovini i quali dissero che finché l'uccisore di Re Laio non fosse stato trovato per la città non ci sarebbe stata pace. L'eroe tragico apprese in seguito alla confessione di un messaggero di essere stato adottato e di non essere così riuscito, nonostante gli sforzi, a sfuggire al suo destino. Tormentato dalla più atroce delle sofferenze s'accecò con la spilla della madre che trovò impiccata nella sua stanza e, per completare l'auto-punizione, si esiliò per sempre da Tebe.

43 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 64.

44 Ivi. p. 66.

45 Ivi. p. 65.

46 Il riferimento all'*Edipo a Colono* composto da Sofocle come prosecuzione dell'*Edipo re* sopracitato. Il mito racconta di come Edipo, vecchio e cieco, si recò a Colono in seguito alla sentenza di un oracolo che indicava il sobborgo di Atene come luogo dove avrebbe ricevuto la morte. Gli abitanti dapprima, venuti a conoscenza della sua identità, vollero cacciarlo ma Teseo, il re di Atene, lo accolse con gentilezza ed ospitalità, assicurandogli protezione. Una volta appreso che la sua fine sarebbe stata vicina, Edipo venne accompagnato da Teseo in un bosco sacro alle Eumenidi dove, dopo aver predetto al re la lunga prosperità del suo regno, morì per volere degli dei.

47 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 94.



Nietzsche a questo proposito scriverà:

L'uomo nobile non pecca, vuol dirci il profondo poeta. Perisca pure a causa del suo agire ogni legge, ogni ordine naturale e perfino il mondo morale: proprio da questo agire viene tracciato un superiore, magico cerchio di effetti, che fondano un nuovo mondo sulle rovine di quello vecchio crollato.<sup>48</sup>

Giustificando e ridonando dignità al peccato, mostrandone altresì la necessità, la cultura greco-ariana si differenzia profondamente da quella semitico-cristiana che vedeva nel peccato originale, crimine commesso dal comportamento 'femminile' tutt'altro che eroico di Eva, la giustificazione e la causa prima del male dell'umanità.

È di questa stessa dignità che gode il «peccato attivo»<sup>49</sup> di Prometeo<sup>50</sup>, altro protagonista dionisiaco; il titano che creò gli uomini a sua immagine e somiglianza.

Nietzsche riconosce l'inevitabilità del dolore a cui Prometeo è destinato a causa della sua saggezza, il «dolore eterno» a cui è condannato per il suo orgoglio e il suo potere (come viene evidenziato dal filosofo riportando i versi 51-57 del *Prometeo* di Goethe)<sup>51</sup>, ed è questa e la «profonda tendenza alla giustizia» che ne denota la carica dionisiaca di cui dirà quanto segue:

L'artista titanico trovò in sé la caparbia fede di poter creare uomini o almeno di poter distruggere dèi olimpici: e ciò mediante la sua superiore sapienza, che era però costretto a scontare con un'eterna sofferenza.<sup>52</sup>

Nel mito si assiste al conflitto di due realtà: la civiltà e il mondo degli dei, e ad una loro realizzata conciliazione, «una vera e propria 'unificazione metafisica' in nome di un destino superiore, la Moira, contro cui né gli uomini né gli dei possono nulla»<sup>53</sup>.

Mentre in *Edipo* si assiste alla distruzione dell'ordine naturale su cui si fonda la società per un passaggio-ritorno al mondo dionisiaco, in *Prometeo* viene messa in luce «la liberazione del dionisiaco e cioè la sua potenza di sottomettere anche la natura»<sup>54</sup> per creare un nuovo mondo indipendente dalla relazione con gli dèi.

---

48 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 65.

49 Ivi, p. 69.

50 I miti a cui qui si fa riferimento fanno parte della trilogia: *Prometeo incatenato, Prometeo liberato e Prometeo portatore del fuoco* composta da Eschilo. Si racconta di come Prometeo, innamorato delle sue creature, aiutò gli uomini destinando a loro la parte più nobile dell'animale sacrificale offerto in dono agli dei facendo così infuriare Zeus il quale punirà gli stessi privandoli del fuoco. Allora il titano, mosso dal dispiacere nel vedere le sue creature soffrire e morire di freddo, recatosi da Efesto, rubò dei tizzoni e, nascondendoli in dei fusti secchi di finocchio selvatico, riportò il fuoco sulla terra. Zeus accecato dalla rabbia condannò il Prometeo ad essere incatenato ad una roccia ai confini del mondo dove, ogni giorno, un'aquila giungerà a divorargli il fegato che gli si rigenererà durante la notte. Verrà salvato poi da Eracle che ucciderà l'aquila liberandolo dalla divina punizione.

51 Si veda NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 67. «il giovane Goethe ha saputo svelarcelo nelle temerarie parole del suo Prometeo: «Qui io resto, formo uomini... a mia immagine, una stirpe che mi sia uguale, per soffrire, per piangere, per godere e per gioire, e non curarsi di te, come me!»»

52 Ivi, p. 68.

53 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 97.

54 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 38.

Analizzando queste due versioni di Dioniso Nietzsche introduce al «significato liberatorio della tragedia e dell'arte in genere»<sup>55</sup> e ripeterà il suo concetto di *giustificazione estetica del mondo*, questa volta con connotazioni di tipo morale, con la formula: «tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato»<sup>56</sup> esprimendo come il mito voglia essere «un esempio unico di una universalità e di una verità che hanno lo sguardo fisso sull'infinito»<sup>57</sup> perché nascendo dal dolore dionisiaco, padre allo stesso tempo della musica, esso è «lo specchio universale della volontà del mondo» nel quale le apparenze si allargano ad immagine universale.

Silvia Capodivacca ci ricorda, nel suo saggio *Sul tragico*, che Edipo e Prometeo non sono le uniche maschere del dio (lo stesso Nietzsche risulterà essere una maschera di Dioniso; la passione per la dissimulazione della sua essenza lo portò ad amare il travestimento e le maschere. Lo 'Spirito libero', Il Principe Uccel di Bosco e Zarathustra sono solo alcune delle figure che rappresenteranno Nietzsche all'interno degli scritti successivi alla *Nascita della tragedia*) e menziona Epaminonda attribuendogli la «medesima dignità di maschera dionisiaca sul palcoscenico teoretico del tragico»<sup>58</sup>.

Nonostante l'assenza di colpe, il generale di Tebe, come viene raccontato nel *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*<sup>59</sup>, durante la celebre battaglia di Mantinea, decide di procrastinare l'evento della sua morte-certa per assistere al glorioso scontro delle sue truppe. Estrarre il dardo che lo condannò a morte avrebbe voluto dire porre fine alle sue sofferenze, ma quelle stesse sofferenze rappresentavano l'unica possibilità di osservare l'andamento della battaglia.

La tragicità del personaggio sta proprio, secondo Capodivacca, «nei suoi occhi lacerati dal dolore»<sup>60</sup> e nel conflitto contraddittorio proprio del reale ovvero la consapevolezza che l'unica possibilità di vita riposi all'interno del dolore.

La conoscenza tragico-dionisiaca veicolata dal mito che « cela e svela al contempo l'abisso, ingenerando un duplice sentimento di attrazione e repulsione, di disperazione e sollievo»<sup>61</sup> porta inevitabilmente con sé la consapevolezza che il «male originario è insito nella stessa essenza delle cose, dunque sul piano ontologico»<sup>62</sup>.

Ma l'ineliminabile sofferenza ormai dimostrata, secondo il filosofo della *Nascita*, non dovrà mai portare alla paralisi e alla rinuncia; al contrario, grazie all'aiuto dell'arte, dovrà tradursi in un

---

55 *Ibidem*.

56 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 71.

57 Ivi, p. 115.

58 CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, Mimesis, Milano-Udine, 2012. p. 186.

59 Il Testo citato da Capodivacca è SMITH, W., a cura di, *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, in 3 voll., Little, Brown & Co., Boston 1859, 2a ed., vol. 2, p. 23b.

60 *Ibidem*.

61 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, in *La filosofia futura*, a cura di N. Cusano, Mimesis, Milano- Udine, 2019. p. 87.

62 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 99.

affermazione della vita nella sua totalità e nella sua contraddittorietà mantenendo attiva la tensione ossimorica di un dolore danzante.

### **3. Il Pas de deux di Apollo e Dioniso: il tragico**

I greci, «eccitati fin nell'intimo dalle più forti convulsioni del demone dionisiaco»<sup>63</sup>, scrutarono a lungo l'abisso ed ebbero presto bisogno di un 'φάρμακον prodigioso' che li guarisse, stimolando, purificando e scaricando tutta la vita del popolo, perché l'abisso cominciò a scrutare dentro di loro. Il pericolo della rinuncia, del dire 'no' alla vita, era imminente.

Solo dai greci, ingenui come fanciulli<sup>64</sup>, secondo Nietzsche, si può evincere cosa significhi il risveglio della tragedia, l'azione della «maga che salva e risana»<sup>65</sup>.

Poggiando sulla base sempre viva della «smisuratezza titanica»<sup>66</sup> l'elleno «si arrestò con cuore inappagato, finché non gli riuscì di mascherare con serenità greca e con greca leggerezza quella febbre»<sup>67</sup>.

«Beato popolo degli Elleni! Come dev'essere grande fra voi Dioniso, se il dio di Delo ritiene necessari tali incantesimi per guarire la vostra follia ditirambica!»<sup>68</sup>

Le maschere, l'inganno apollineo del mito, di cui abbiamo mostrato la necessità, strappano alla dispersione nell'universalità dionisiaca, evitano l'identificarsi immediato con la sofferenza originaria e permettono alla musica di venirci incontro neutralizzandone il potere distruttivo portandola tuttavia a compimento in una «liberazione suprema».

Nonostante Apollo sia chiamato a ripristinare l'individuo frammentato «col balsamo salutare di un estetico inganno»<sup>69</sup> dall'immediata intuizione dionisiaca del dolore originario del mondo, nonostante la musica sia «la vera idea del mondo e il dramma solo un riflesso di quest'idea»<sup>70</sup>, il dio del sole si rivela altresì necessario alla tragedia musicale (intesa dal filosofo come principio cosmico in grado di veicolare una conoscenza del mondo più profonda di quanto siano capaci gli statici schemi concettuali della scienza).

Dioniso viene velato-reso sopportabile dal pennello misericordioso di Apollo, il quale chiarifica al massimo il dramma, ma il dionisiaco non viene neutralizzato completamente; nel momento più

63 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 137.

64 Si vuole fare riferimento al passo «I Greci sono, come dicono i sacerdoti egizi, gli eterni fanciulli, e anche nell'arte tragica sono soltanto i fanciulli che non sanno quale sublime giocattolo sia nato fra le loro mani - e da esse venga frantumato.» tratto da NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 113.

65 Ivi, p. 56.

66 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 27.

67 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 154.

68 Ivi, p. 162-163.

69 Ivi, p. 141.

70 Ivi, p. 143.

essenziale l'inganno viene annullato e si assiste ad una «infinita espansione, un'illuminazione dal di dentro»<sup>71</sup> la quale conferisce al mito un significato metafisico che altrimenti, l'apollineo da solo, non sarebbe in grado di generare.

Nella tragedia si assiste ad un legame fraterno che, grazie al fatto di mantenere viva la contrapposizione degli opposti, non cercando quindi di eliminare la conflittualità, si rivela fertile: Apollo e Dioniso parlano la stessa lingua<sup>72</sup> e danzano insieme in un rapporto di reciproca necessità, anche se Nietzsche sostiene che il dio dell'ebbrezza 'predomini' e che quindi l'apollineo, alla fine, si riduca ad un'istanza interna dello stesso<sup>73</sup>.

Infatti è il dionisiaco che «suscita in genere all'esistenza tutto il mondo dell'apparenza»<sup>74</sup> perché per vivere la dissonanza c'è bisogno d'illusione, ed è sempre lo stesso che illuminando l'immagine dal di dentro «incita a strappare il velo e a scoprire lo sfondo misterioso»<sup>75</sup>; è Dioniso il responsabile di quello che verrà detto 'il sentimento tragico'.

La tragedia, ponendo accanto alla musica il mito e l'eroe, è «simbolizzazione di sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei»<sup>76</sup>; essa costringe le apparenze agli estremi limiti e cerca rifugio nell'unica vera realtà che parla con la bocca del satiro Sileno.

Nasce dalle stesse «Madri dell'essere, i cui nomi suonano: follia, volontà, dolore»<sup>77</sup> e dimostra come l'uomo non sia semplicemente derivato da una serie di fratture ma come siano le stesse fratture che «formano l'ossatura fondamentale del suo essere, l'unica possibilità per una sua evenienza»<sup>78</sup>.

In altre parole, il tragico mostra la necessità della contraddizione, velando-svelando «l'assurdità del fato, l'assoluta a-moralità e l'assenza di significato della vita»<sup>79</sup>, spezzando e ricreando le forme, superando la sofferenza «all'interno della sofferenza stessa»<sup>80</sup> nella consapevolezza che vita e morte sono tutt'uno.

Attraverso la trasfigurazione dell'assurdità dell'esistenza la tragedia «guarisce la malattia mortale, scoccando la freccia letale e assestando il colpo che convince alla vita»<sup>81</sup>, scopre e riveste pudicamente l'abisso senza soccombere e grazie al principio della 'dissonanza musicale' fa percepire la gioia originaria anche nel dolore assoluto.

---

71 *Ibidem*.

72 Si fa riferimento al passo «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso» tratto da NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 145.

73 Si veda CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, cit. p. 12.

74 *Ivi*, p.161.

75 *Ivi*, p. 157.

76 *Ivi*, p. 146.

77 *Ivi*, p. 136.

78 CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, cit. p. 191.

79 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 87.

80 CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, cit. p. 15.

81 *Ivi*, p.205.

L'arte tragica, dionisicamente apollinea, scopre la vera realtà, quella 'brutta' di cui parla Nietzsche nel frammento 16 (40)<sup>82</sup>, «guarda di più e più profondamente che mai, e tuttavia desidera di essere cieca»<sup>83</sup>, apre l'orrida crepa sul sostrato dionisiaco eppure giustifica il mondo e l'esistenza rendendola degna d'essere vissuta.

Il compito supremo dell'arte, dirà Nietzsche, sarà «liberare l'occhio dalla vista dell'orrore della notte e salvare il soggetto col balsamo risanatore dell'illusione dagli spasimi degli impulsi della volontà»<sup>84</sup> perché il dolore della vita, da solo, non ha senso.

Con l'arte dionisiaca si assiste alla 'santificazione' del dolore necessario alla creazione come si legge nel *Crepuscolo degli idoli*:

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.<sup>85</sup>

Il dolore viene inteso come mezzo di potenziamento, una forza generata dalla tragedia che 'tonifica', «in quanto accresce il sentimento di salute e vita»<sup>86</sup>, fino ad includere nella definizione di 'salute' il dolore stesso.

L'arte comincia nella sofferenza, la oltrepassa e tuttavia ne rimane all'interno.

Il dolore agisce come stimolante e nel sentimento tragico trova consacrazione e legittimazione «in tutta la sua potenza»<sup>87</sup> perché permette di cogliere la verità pre-concettuale in movimento ovvero la suprema conoscenza che «nel suo essere infinito e pur limitato costituisce il nodo che stringe il noumeno al fenomeno e li rende entrambi essenziali»<sup>88</sup>.

Il «filosofo della conoscenza tragica» dotato di '*pensiero danzante*', sarà allora per Nietzsche, «archetipo dell'auspicio di un pensatore venturo»<sup>89</sup> più che l'incarnazione del pensatore greco arcaico, sarà colui che dimostrerà l'insussistenza di una metafisica fondata sull'*episteme*, colui che opporrà «vita e arte a conoscenza e scienza»<sup>90</sup>, perché nel filosofo della *Nascita*, in fondo, riposa la speranza che l'arte possa ancora salvare la vita degli esseri umani:

82 Si intende il frammento: «La verità è brutta: *abbiamo l'arte* per non perire a causa della verità» riportato in NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di S. Giametta, vol. VIII, t. III, 1974, p. 289.

83 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 146.

84 Ivi, p. 130.

85 NIETZSCHE, F., *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, trad. it. di F. Masini con nota introduttiva di M. Montinari, in OFN, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, t. III, 1983, p. 136.

86 CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, cit. p. 14.

87 Ivi, p. 198.

88 COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano, 2010, p. 111.

89 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 85.

90 *Ibidem*.

L'arte e nient'altro che l'arte! È quella che più rende possibile la vita, la grande seduttrice della vita, il grande stimolante della vita... L'arte come unica forza contraria e superiore a ogni volontà di negare la vita, l'anticristiano, l'antibuddistico, l'antinichilista *par excellence*.<sup>91</sup>

---

91 NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1888-1889*, cit. p.310 17[2]

## CAPITOLO TERZO

### La morte della tragedia e l'illusione dell'ottimismo socratico

#### 1. Euripide ha condotto la tragedia greca al suicidio con la maschera degenerata della commedia nuova

Un giorno, un gruppo di navigatori greci, dirigendosi verso l'Italia, mentre costeggiavano l'isola di Paxos, sentirono il grido di un doloroso annuncio: «il grande Pan è morto!»<sup>1</sup>.

Nietzsche si serve di questo episodio, narrato da Plutarco nel *De defectu oracolorum*<sup>2</sup>, per annunciare la fine della civiltà greca antica, «il momento più alto dell'arte e del pensiero antichi»<sup>3</sup>, ovvero la morte della tragedia dovuta alla scomparsa del «dio della tragedia»<sup>4</sup> che simboleggiava la vitalità contrastante il pessimismo rinunciatario: Dioniso.

«la tragedia è morta! Anche la poesia è perduta con essa! Via, via, voi intristiti, smagriti epigoni! Via nell'Ade, perché possiate là saziarvi delle briciole dei passati maestri!»<sup>5</sup>.

Quell'arte, magnificamente greca, lasciando un «enorme vuoto ovunque profondamente sentito»<sup>6</sup>, morì in maniera totalmente altra rispetto al resto delle arti: non perì 'naturalmente' in tarda età rendendo il terreno fertile per una nuova rinascita ma «morì suicida, in seguito ad un insolubile conflitto, dunque tragicamente»<sup>7</sup>.

Dioniso e la sua potenza incontrastabile venne bandito dal terreno della tragedia a causa della «luce crepuscolare»<sup>8</sup> che portava con sé; emergeva, nella tragedia dionisiaca, «qualcosa di incommensurabile, una certa ingannevole determinatezza e insieme una enigmatica profondità, anzi un'infinità dello sfondo»<sup>9</sup> che per qualcuno poteva trasformarsi in totale incomprensione.

1 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 75.

2 Cfr. IANNELLI, F., GARELLI, G., VERCELLONE, F., VIEWEG, K., *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Edizioni ETS, Pisa, 2016. p. 216.

L'aneddoto narrato da Plutarco, collocato nell'epoca del regno dell'imperatore Tiberio, ovvero negli anni della vita terrena di Cristo, in realtà veniva inteso (in particolare da Eusebio di Cesarea nella *preparatio evangelica*) come allegoria del tramonto degli dèi antichi dovuta alla vittoria del cristianesimo. Nietzsche ne propone una rivisitazione intendendo Pan, viste le sue caratteristiche fisiche (le corna, la barba caprina, i piedi di capro) come rappresentante di Dioniso.

3 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 104.

4 IANNELLI, F., GARELLI, G., VERCELLONE, F., VIEWEG, K., *Fine o nuovo inizio dell'arte*, cit. p. 217.

5 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 75.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 Ivi, p. 81.

9 *Ibidem*.

È il caso di Euripide, che dopo essersi seduto a teatro, ci racconta il filosofo della *Nascita*, «confessò a sé stesso di non capire i suoi grandi predecessori»<sup>10</sup>.

Ignorato dalla massa, che ancora apprezzava la grande tragedia, si trovò ben presto solo, in «uno stato tormentoso»<sup>11</sup> con l'intenzione di edificare una 'nuova arte' pura, semplice ed estremamente comprensibile che non poggiasse più sulle fondamenta instabili di un «elemento dionisiaco originario e onnipotente»<sup>12</sup>.

In quel momento di profondo sconforto gli si sedette a fianco un altro spettatore che, come lui, «non capiva la tragedia e perciò non l'apprezzava»<sup>13</sup>; subito diventarono inseparabili amici ed insieme riuscirono a commettere uno dei crimini più efferati a cui i greci assistettero.

Nietzsche rivolgendosi al poeta:

«Che cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di costringere ancora una volta questo morente a servirti? Morì fra le tue braccia violente, e allora sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che come la scimmia di Ercole sapeva ormai soltanto adornarsi con l'antica pompa. E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avidi mani tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo a una musica imitata e mascherata. E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo abbandonò te. Scova tutte le passioni dalla loro tana e racchiudile nel tuo cerchio magico, aguzza e lima per i discorsi dei tuoi eroi una dialettica sofistica - anche i tuoi eroi hanno solo passioni imitate e mascherate, e pronunciano solo discorsi imitati e mascherati.»<sup>14</sup>

Con l'intenzione di fare dell'autocoscienza il principio della costruzione artistica per una «maggiore intellegibilità razionale»<sup>15</sup>, Euripide 'pensatore', attraverso un atteggiamento filosofico ed intellettualistico, prese le distanze dai modelli precedenti accusati di «oscurità, di pesantezza linguistica e stilistica e di eccessiva complessità dei caratteri»<sup>16</sup> e diede vita ad una forma d'arte da cui Dioniso era bandito e in cui Apollo veniva assolutizzato: la 'commedia nuova'.

A causa dell'eliminazione del contrasto fecondo, su cui si basava la tragedia attica, di Apollo e Dioniso, nella commedia nuova l'effetto tragico era impossibile da raggiungere: anche l'effetto del «potere epico-apollineo» il quale «riesce a trasformare per incanto sotto i nostri occhi le cose più orrende con il piacere per l'illusione e la liberazione per mezzo dell'illusione»<sup>17</sup> veniva annullato dalla perdita delle radici nel sostrato musicale.

---

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 *Ivi*, p. 82.

13 *Ivi*, p. 81-82.

14 *Ivi*, p. 74-75.

15 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 109.

16 *Ibidem*.

17 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 84.



Euripide, affogando nel «socratismo estetico»<sup>18</sup>, la cui legge suprema è «tutto deve essere razionale per essere bello»<sup>19</sup>, «portò sulla scena la maschera fedele della realtà»<sup>20</sup> e per questo dovette ben presto rinunciare, nei suoi drammi, all'effetto della tensione dovuta all'«eccitante incertezza»<sup>21</sup> tipica dei miti greci antichi.

Fu costretto allora a ricorrere a degli stratagemmi per 'eccitare' il pubblico: al posto dell'effetto apollineo introdusse i «pensieri freddi e razionali»<sup>22</sup> protagonisti delle «grandi scene retorico-liriche»<sup>23</sup> e come sostituto dell'ebbrezza dionisiaca propose le «passioni roventi»<sup>24</sup> del protagonista che «si gonfiavano in un fiume largo e potente»<sup>25</sup>.

Ma fu ricordato, e criticato da Nietzsche, per un'ulteriore 'grande' rivoluzione che riguardava il rapporto di corrispondenza tra opera e pubblico: «Euripide portò lo spettatore sulla scena, per rendere con ciò in pari tempo lo spettatore per la prima volta veramente capace di giudicare il dramma»<sup>26</sup>.

Ne risultò una «forma degenerata della tragedia»<sup>27</sup>: gli eroi tragici, dotati di «tratti grandi e arditi»<sup>28</sup>, venivano trasformati in personaggi comuni in cui lo spettatore poteva riconoscersi: «maschere con una sola espressione»<sup>29</sup>, l'intenso intreccio delle trame mitologiche scompariva in seno ad una «omogeneità di personaggi, di temi e di intrecci»<sup>30</sup> e i drammi invece che affermare l'inevitabilità del dolore «celebravano il trionfo della furberia»<sup>31</sup> dando vita ad uno «spettacolo di pura evasione e divertimento»<sup>32</sup> che rispondeva alle esigenze di un nuovo gusto del pubblico.

Nella commedia nuova, fondata sullo «spirito anti-dionisiaco»<sup>33</sup>, il coro veniva ridotto a «qualcosa di fortuito, come una reminiscenza dell'origine della tragedia, di cui si può benissimo fare a meno»<sup>34</sup> a favore dell'evento scenico (già con Sofocle il coro era stato trasformato in un personaggio; il 'terzo attore' che agiva sulla scena) e per compensare alla mancanza di vitalità, dovuta all'assenza di contatto con la musica, venivano enfatizzati gli elementi retorici per la ricerca di effetti 'spettacolari'.

---

18 Ivi, p. 85.

19 *Ibidem*.

20 Ivi, p. 76.

21 Ivi, p. 86.

22 Ivi, p. 85.

23 Ivi, p. 86.

24 Ivi, p. 85.

25 Ivi, p. 86.

26 Ivi, p. 79.

27 Ivi, p. 76.

28 *Ibidem*.

29 Ivi, p. 116.

30 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 106.

31 Ivi, p. 107.

32 Ivi, p. 106.

33 Ivi, p. 117.

34 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 96.

Per garantire una totale e chiara comprensione del dramma, Euripide, utilizzò due strumenti innovativi: il primo fu il prologo, nel quale il personaggio più fidato «dava in mano tutti i fili necessari alla comprensione»<sup>35</sup> al pubblico, presentando gli antefatti della vicenda e definendone la cornice spazio-temporale, per garantire una comprensione il più razionale possibile che permettesse poi in seguito agli spettatori di «soffrire e temere affannosamente»<sup>36</sup> con gli ‘eroi’, senza dover perdere tempo a ricercare «l’anello che manca»<sup>37</sup> della vicenda, tenuto nascosto volontariamente nella tragedia attica per creare l’effetto ‘suspance’.

Il secondo strumento utilizzato dall’inventore della ‘commedia nuova’ fu invece il *Deus ex machina*, attraverso cui una divinità, garante di veridicità, a chiusura del dramma, rassicurava il pubblico sul futuro degli eroi risolvendo le eventuali situazioni intrecciate.

In Euripide si assiste al «trionfo dell’istinto logico su quello mitico»<sup>38</sup> e al conseguente «irrigidirsi della maschera cattiva nel travestimento e nella menzogna»<sup>39</sup> dovuto alla fissazione dei canoni sociali di vero e falso, e si assiste quindi alla degenerazione del mito e alla conseguente morte della tragedia dionisiaca dovuta all’assunzione del presupposto intellettualistico arrogante secondo cui la realtà è «un tutto ordinato razionalmente»<sup>40</sup>.

Il poeta della ‘commedia nuova’, convinto di aver ‘messo a dieta’ un’arte ereditata «tutta gonfia di bravate e paroloni opprimenti»<sup>41</sup> ‘smitizzando’ gli eroi tragici presenti sulla scena, sicuro «di aver cioè liberato coi suoi rimedi casalinghi l’arte tragica dalla sua pomposa corpulenza»<sup>42</sup>, si dichiara «il primo sobrio fra individui tutti ebbri»<sup>43</sup>.

Portando avanti la sua rivoluzione estetico-socratica interruppe la musica e fermò bruscamente la danza leggiadra della ‘serenità greca’ sostituendola con la «serenità dello schiavo» caratterizzata dalla «femminia fuga di fronte alla serietà e al terrore, quel vile appagarsi del comodo godimento»<sup>44</sup> dando inizio, nel V secolo a.C., al vero decadimento della cultura greco antica.

Ma chi era «lo spettatore ideale per cui Euripide scriveva le sue tragedie»<sup>45</sup>? Chi era quell’amico seduto accanto a lui che gli sussurrava nell’orecchio come un demone di uccidere la tragedia? Chi promosse la «visione razionalistica e ottimistica del mondo»<sup>46</sup> che sta alla base della ‘commedia nuova’ euripidea? Chi è il vero responsabile della ‘morte dell’arte’?

---

35 Ivi, p. 87.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 84.

38 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 33.

39 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 48.

40 Ivi, p. 49.

41 ARISTOFANE, *Le Rane*, trad. it. a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano, 1985, p. 101.

42 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 77.

43 Ivi, p. 88.

44 Ivi, p. 78.

45 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 49.

46 *Ibidem*.

## 2. *L'ottimismo illusorio del demone Socrate*

Il vero autore dello spettacolo di Euripide, colui che muoveva i fili dietro le quinte, il responsabile dell'illuminazione e degli effetti speciali del 'nuovo teatro' è Socrate.

Il legame tra Socrate e Euripide non era una novità, di esso parlavano già fonti antiche; Diogene Laerzio, dal quale Nietzsche ricava l'informazione secondo cui «Socrate non andava volentieri agli spettacoli teatrali»<sup>47</sup>, ricordò, nel *Vite dei filosofi*, una leggenda ateniese secondo la quale era proprio quest'ultimo che soleva aiutare Euripide a poetare.

Dioniso si trovò allora di fronte un nuovo avversario che lo costrinse alla fuga, l'unico che, con forza demoniaca, «osa da solo negare la natura greca»<sup>48</sup>; il dio dell'estasi, per salvarsi da una tale minaccia, fu costretto a tuffarsi «nelle profondità del mare, cioè nei flutti mistici di un culto segreto»<sup>49</sup> in attesa del momento giusto per poter risorgere.

«Ahi ! Ahi ! Tu lo hai distrutto, il bel mondo, con polso possente; esso precipita, esso rovina.» gridò il coro delle anime degli uomini più nobili rivolgendosi a Socrate, il famigerato omicida dell'epoca classica, lo spirito anti-dionisiaco per eccellenza.

Come riuscì in quest'impresa tanto straordinaria quanto orribile? Per comprenderlo dovremo seguire Nietzsche e guardare all'inizio del suo 'filosofare': in seguito alla sentenza dell'oracolo, Socrate, non potendo credere di essere il più sapiente dei greci, cominciò ad interrogare i grandi professionisti della città di Atene riguardo svariati temi che quest'ultimi millantavano di conoscere bene.

Resosi immediatamente conto che quelle conoscenze, seppur utili, non presentavano le caratteristiche di una chiara consapevolezza, «credette di dover correggere l'esistenza»<sup>50</sup> sostituendo una mancanza di intelligenza con la «potenza dell'illusione»<sup>51</sup>.

Rifiutò ogni forma di cognizione istintiva, perché ostacolo al conoscere cosciente, preferendo il 'sapere di non sapere' basandosi «sulla fede non dimostrata nella penetrabilità del tutto da parte dell'intelletto umano, e nella razionalità dell'ordine obiettivo dell'essere»<sup>52</sup>.

---

47 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 120.

48 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 91.

49 Ivi, p. 89.

50 Ivi, p. 90.

51 *Ibidem*.

52 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 58.

È su questo presupposto, non dimostrato, che si fonda l'ottimistico razionalismo socratico che «cerca nella scienza, considerata l'unica forma di conoscenza possibile, le risposte ad ogni problema dell'esistenza»<sup>53</sup> rendendo quest'ultima «comprensibile e pertanto giustificata»<sup>54</sup>.

Infatti il razionalismo socratico non poteva evitare di tradursi in un'etica ottimistica espressa nelle tre massime: «La virtù è il sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»<sup>55</sup>, spingendo a poco a poco le «regioni dionisiache» all'«autodistruzione»<sup>56</sup>.

Socrate, l'uomo teoretico, simbolo di una «forma di conoscenza razionale e auto-consapevole che rifiuta tutto ciò che viene dall'istinto»<sup>57</sup>, si sostituì così all'artista tragico, decretando la morte della tragedia, pur mantenendone alcune caratteristiche quali: l'essere protetto dall'«etica pratica del pessimismo»<sup>58</sup> grazie all'«infinito appagamento in ciò che esiste»<sup>59</sup> e l'aver come fine il «piacere nel processo di un disvelamento sempre felice, che riesca per forza propria»<sup>60</sup>.

Ma, grazie al «negatore dell'essenza greca»<sup>61</sup>, l'esistenza perse «l'apertura verso quella parte di vita rappresentata dalla notte»<sup>62</sup> ovvero «il sapere mitico circa l'unità di vita e di morte, la tensione tra i poli opposti dell'individuazione, verso il principio vitale unito all'origine»<sup>63</sup>, diventando «piatta, limitata dal fenomeno»<sup>64</sup> e permettendo quindi la decadenza descritta da Vattimo come «passaggio dalla maschera buona a quella cattiva»<sup>65</sup>.

Il greco del V secolo passò da un uso della finzione simile a quello degli animali: nascondimento, dissimulazione (la maschera buona consapevolmente usata per fini specifici), ad un «uso socialmente canonizzato»<sup>66</sup>: l'istituzione della società e delle regole logico-linguistiche (l'irrigidimento della contrapposizione di vero e falso) ovvero la maschera cattiva in cui il soggetto si perde inconsapevolmente creando una «forma tutta nuova di «serenità greca» e di beatitudine di esistere»<sup>67</sup>.

Perfino i fatti morali più sublimi, i moti della compassione, dell'abnegazione, dell'eroismo e quella tranquillità dell'anima così difficile da raggiungere e che il Greco apollineo chiamava *sophrosyne*, derivano secondo Socrate e i suoi seguaci e simpatizzanti sino ad oggi, dalla dialettica del sapere, e sono considerati in conformità come apprendibili. Chi ha sperimentato in sé il piacere di una conoscenza socratica e sente come essa cerchi di abbracciare, in anelli sempre più vasti, l'intero mondo dei fenomeni,

53 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 126.

54 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 101.

55 Ivi, p. 96.

56 *Ibidem*.

57 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 121.

58 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 100.

59 Ivi, p. 99.

60 Ivi, p. 100.

61 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 32.

62 Ivi, p. 31.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 44.

66 Ivi, p. 45.

67 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 103.

non avvertirà da allora in poi nessun pungolo che possa spingere alla vita più fortemente della brama di perfezionare quella conquista e di intessere la rete in modo impenetrabilmente saldo.<sup>68</sup>

Siamo di fronte ad una grave mancanza di misura, quale era caratteristica del greco apollineo che si levava «in alto da un focoso abisso [...] mediante il suo rispecchiamento di bellezza, sul dolore e sulla sapienza del dolore»<sup>69</sup>: la fede esagerata nel fatto che «il pensiero possa giungere fino ai più profondi abissi dell'essere seguendo il filo conduttore della causalità»<sup>70</sup> corrisponde ad uno «sfrenato impulso del sapere che è in ogni tempo, in se stesso, radice di barbarie»<sup>71</sup>.

Peraltro la scienza, spronata dalla sua robusta illusione, corre senza sosta fino ai suoi limiti, dove l'ottimismo insito nell'essenza della logica naufraga. Infatti la circonferenza che chiude il cerchio della scienza ha infiniti punti, e mentre non si può ancora prevedere come sarà mai possibile misurare interamente il cerchio, l'uomo nobile e dotato giunge a toccare inevitabilmente, ancor prima di giungere a metà della sua esistenza, tali punti di confine della circonferenza, dove guarda fissamente l'inesplicabile.<sup>72</sup>

Prima di entrare nel merito della questione del limite della scienza e dell'illusione auto-smascherante dell'ottimismo socratico, sarà interessante in questa sede analizzare due momenti particolari in cui i protagonisti, Euripide e Socrate, sperimentano sulla propria pelle il vacillare della fede nel metodo dialettico su cui avevano basato tutte le loro certezze.

Il primo momento è rappresentato dalla composizione dell'ultimo dramma di Euripide, intitolato *Le Baccanti*<sup>73</sup>, nel quale viene operata una «ritrattazione»<sup>74</sup> delle posizioni razionalistiche euripidee.

Invece dei soliti eroi de-mitizzati «con una sola espressione»<sup>75</sup> la tragedia in questione ha come protagonista Dioniso; l'epilogo della vicenda, che vede Re Penteo, con cui si identifica lo stesso Euripide, fatto a pezzi dalle baccanti, lascia intendere che la potenza del Dio, il quale è stato ripetutamente cacciato dalla scena dal poeta della commedia nuova, è inarrestabile.

Euripide, probabilmente, giunto alla fine della sua esistenza, deve aver ritenuto necessario rivedere le sue posizioni razionalistiche «ostili alla religiosità»<sup>76</sup>, riconoscendo «la forza dirompente e

---

68 Ivi, p. 102-103.

69 Ivi, p. 118.

70 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 32.

71 MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, cit. p. 79.

72 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 103.

73 Vedi UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 112-115

L'elemento innovativo della tragedia *Le baccanti* rispetto alle altre opere di Euripide è rappresentato dal protagonista: Dioniso, il quale fu rapito dal Re di Tebe, Penteo, che lo chiuse in una cella dopo aver bandito dal paese i suoi riti al fine di salvaguardare la città da tale pericolo. Il dio dell'ebbrezza riuscì però a liberarsi e raggiunse le sue seguaci, le baccanti, nelle montagne attorno a Tebe per poter continuare a celebrare i riti bacchici. Re Penteo venne informato da un messaggero riguardo allo svolgimento di tali riti e, spinto da un'irrefrenabile curiosità, inoculata dallo stesso Dio, raggiunse il luogo travestito da baccante. Una volta scoperto, Penteo venne fatto a pezzi dalle baccanti, tra le quali è presente anche sua madre, sotto lo sguardo inflessibile di Dioniso.

74 Ivi, p. 114.

75 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 116.

76 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 114

inarrestabile»<sup>77</sup> del dio dell'ebbrezza che sempre si sostituisce all'ottimismo razionale quando quest'ultimo riconosce, in forza del suo operare, i propri limiti invalicabili.

Il secondo momento, viene raccontato in uno dei saggi più belli di Roberto Calasso intitolato *La follia che viene dalle Ninfe*. Socrate, in un'occasione precisa<sup>78</sup>, dichiara di «sentirsi *nymphólēptos*, rapito dalle Ninfe»<sup>79</sup> perché «molto spesso gli veniva in sogno, come racconta in carcere ai suoi amici, sempre una stessa apparizione, che diceva sempre la stessa cosa: «Socrate, datti alla musica!»<sup>80</sup>.

Cercando di consolarsi, il «demone della ragione»<sup>81</sup> provò a definire il suo filosofare «la suprema arte musicale»<sup>82</sup> ma ben presto dovette ammettere di «aver peccato riguardo alla mitologia»<sup>83</sup> e alla «conoscenza metamorfica»<sup>84</sup>, riconoscendo che la guarigione, invece che venire dalla logica calcolante, «viene dal delirio stesso»<sup>85</sup>.

Racconta Calasso:

E a un tratto aveva detto, con la rapidità di chi scocca la freccia ultima, che «la *manía* è più bella della *sōphrosýnē*», di quel sapiente controllo di sé, di quell'intensità media, protetta dalle temibili punte, che i Greci si erano conquistati con immensa fatica e che poi, per un immenso malinteso storico, sarebbe stata identificata da tanti con la Grecia stessa. Ma perché la *manía* è più bella? Socrate aggiunge: «perché la *manía* nasce dal dio», mentre la *sōphrosýnē* «nasce presso gli uomini».<sup>86</sup>

La visione apollinea in questione fu l'unico segno di perplessità sui limiti della natura logica ma fu sufficiente a costringere Socrate a chiedersi:

Ciò che a me non è comprensibile dovrà essere per forza qualcosa di assurdo? Forse esiste un regno della sapienza da cui il logico è bandito? Forse l'arte è addirittura un correlativo e supplemento necessario della scienza?<sup>87</sup>

Il Nietzsche della *Nascita* risponderebbe: sì!

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Vedi CALASSO, R., *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano, 2005. p. 34-35.

<sup>79</sup> Ivi, p. 35.

<sup>80</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 97.

<sup>81</sup> FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 32.

<sup>82</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 97.

<sup>83</sup> CALASSO, R., *La follia che viene dalle Ninfe*, cit. p. 35.

<sup>84</sup> Ivi, p. 36.

<sup>85</sup> Ivi, p. 37.

<sup>86</sup> Ivi, p. 44.

<sup>87</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 98.

### 3. La «beatitudine dell'infelicità della conoscenza»<sup>88</sup>

L'influenza di Socrate si allargò alla posterità a macchia d'olio, usando un'espressione di Nietzsche, come «un'ombra che diventa sempre più grande nel sole della sera»<sup>89</sup>, producendo ovunque «barbarie» dovute allo «sfrenato impulso del sapere»<sup>90</sup>.

Lo scopo ultimo della scienza teoretica, figlia di Socrate, è dettato da una squisita arroganza, da un «egoismo superiore»<sup>91</sup> e da una fede eccessivamente ottimistica nel potere del pensiero dialettico; essa crede di poter «penetrare e correggere l'essere»<sup>92</sup> illudendosi di riuscire a possedere, una volta per tutte, La Verità ultima.

La felicità dello scienziato, e del filosofo dialettico, il quale comincia a credere ciecamente in un mondo calcolabile e prevedibile, si basa proprio su quest'illusione, una maschera, un'altra, «dovuta al dolore»<sup>93</sup> che si differenzia da quella ellenica per il fatto che invece che neutralizzare il dolore dell'esistenza, seguendo i suoi metodi razionali, ne da prova inconfutabile.

«Non ci sarebbe nessuna scienza, se a essa importasse solo quell'unica dea nuda e nient'altro»<sup>94</sup>. È con questa frase che Nietzsche svela il «segreto della scienza»: è una speranza vana quella di poter, attraverso la causalità, arrivare a possedere l'essere e correggere l'esistenza.

Il filosofo della *Nascita* considera la «vita come mezzo della conoscenza»<sup>95</sup> e riconosce che il pensiero razionale, il quale comporta la nascita del concetto, dipende e deriva dalle pulsioni:

Tutti i nostri motivi coscienti sono fenomeni di superficie (*Oberfläch-Phänomene*): dietro ad essi sta la lotta (*Kampf*) dei nostri istinti (*Triebe*) e dei nostri stati (*Zustände*), la lotta per il potere (*Gewalt*).<sup>96</sup>

Ne consegue che ogni tentativo da parte del pensiero di tenere fermo in un concetto, in una definizione, in una verità ultima, la «verità in movimento»<sup>97</sup>, cercando di eliminare la conoscenza istintiva profondamente in contatto con le sensazioni, non fa altro che «pietrificare la feconda dinamica del vivente»<sup>98</sup>.

88 NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1879-1881*, tr. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964, fr. 7.165. p. 551.

89 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 98.

90 MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, cit. p. 79.

91 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 118.

92 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 127.

93 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 19

94 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 100.

95 PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano, 1998. p. 24.

96 GIACOMELLI, A., *Metafisica e soggettività. Per una critica all'interpretazione heideggeriana della volontà di potenza*, in E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto*, Mimesis, Milano, 2016. p. 101. Cfr. *Frammenti postumi 1885-1887*, in: OFN, vol. VIII, t. I, p. 8, 1[20]

97 PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, cit. p. 24.

98 GIACOMELLI, A., «L'arte vale più della verità». *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, in *Scenari #08*, Mimesis, Milano-Udine, 2018. p. 108.

Ciò che porta l'uomo alessandrino a credere ciecamente in questo dio provvisorio non è nient'altro che la stessa necessità di sopravvivere alla situazione orribile e spaventosa che provò il greco che per primo scrisse la tragedia: «il logos epistemico, discorso stabile “che si regge da se”, fonda pertanto la tecnica in quanto strumento razionale volto ad esorcizzare la mancanza di senso di un'esistenza che originariamente gettava l'uomo “nella tempesta della follia”»<sup>99</sup>.

Il sapere scientifico ha agito per secoli nella storia umana come rimedio contro quello che Nietzsche chiama il «pessimismo pratico», e da questo punto di vista ha svolto una funzione consolatrice, è stata cioè una «medicina universale» all'insegna dell'ottimismo. Ha celebrato come «attività suprema» il proprio «meccanismo di idee, giudizi e sillogismi», ha creduto di poter arrivare a comprendere la natura delle cose, di giustificare il male del mondo come conseguenza di un errore, di spiegare, capire e insegnare «perfino i fatti morali più sublimi, i moti della compassione, dell'abnegazione, dell'eroismo», e ha inventato una nuova forma di 'serenità greca', una serenità razionale e ottimistica che ha come scopo precipuo l'educazione morale.<sup>100</sup>

Quello che sfugge però alla presunzione della filosofia dialettica è che «la realtà non ha mai avuto nettezza allarmante»<sup>101</sup>, il mondo si presenta come un caos, «verità in movimento», di fronte a cui il concetto «determinato ed isolato, permette solo una conoscenza parziale e poco profonda»<sup>102</sup>.

È così che l'apparato della scienza, composto da «sistemi di concetti convenzionali escogitati dall'uomo per ordinare il mondo e anche per dominarlo attraverso la tecnica»<sup>103</sup>, conduce se stesso ai propri limiti dove «si morde infine la coda»<sup>104</sup>.

Pretendere di dire la verità a parole è un assurdo, significa voler falsare il mondo. Le parole ed i pensieri appartengono all'espressione e con esse si può e si deve tendere a dominare tutto quanto il mondo espressivo e saper dire di conseguenza tutte le forme in cui si manifesta l'essenza, ricercando ovunque la natura del figlio, non nel suo isolamento, ma in quanto proveniente da una madre misteriosa.<sup>105</sup>

L'*episteme* sembra destinata a «frantumarsi in una miriade di frammenti prospettici»<sup>106</sup>: le teorie scientifiche, sempre esposte alla falsificabilità, «si oltrepassano e si annientano incessantemente»<sup>107</sup> lasciando emergere la precarietà e la relatività di ogni verità.

Nietzsche, a questo proposito, ci ricorda che «nature con doti universali»<sup>108</sup>, come Kant e Schopenhauer, sono riuscite, utilizzando l'apparato epistemico, a mostrarne i limiti e a dare conto

99 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 77.

100 UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit. p. 127.

101 CALASSO, R., *La follia che viene dalle Ninfe*, cit. p. 54.

102 COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, cit. p. 33.

103 VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. p. 24.

104 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 103.

105 COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, cit. p. 189.190.

106 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 80.

107 Ivi, p. 81.

108 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 121.



della «natura condizionata della conoscenza»<sup>109</sup> facendo in modo che essa perdesse la pretesa di validità universale.

Ci limiteremo, in questa sede, ad alcuni accenni riguardo al pervenire della scienza ai suoi limiti, per concentrare l'attenzione sul fenomeno drammatico che questo processo produce: «la radicalizzazione del dolore»<sup>110</sup>.

Giacomelli, nel saggio *Sul concetto dionisiaco dell'arte*, riconosce in Leopardi un'anticipazione del nichilismo nietzschiano il quale profetizza «l'inevitabile tramonto»<sup>111</sup> dell'Occidente: «il fallimento del “paradiso della tecnica” rivela l'impossibilità da parte della “ragione calcolante” di elevarsi a rimedio del dolore che costituisce la verità ultimativa del mondo»<sup>112</sup>.

Siamo di fronte, come dirà Heidegger, alla «riduzione del mondo ad oggetto di manipolazione e dominio da parte del soggetto»<sup>113</sup> dovuta al bisogno di sostituire «l'incontrollabilità del divenire»<sup>114</sup>, veicolata dal *mythos*, con una certezza rassicurante.

L'atto inaugurale della riflessione filosofica antica consiste in questo senso nel contrapporre l'*epistémè*, in quanto sapere certo in grado di «stare» (*steme*, dal verbo ἵστασθαι) sopra (ἐπί) a tutto, all'instabilità della narrazione artistica, poetica e mitopoietica, al fine di neutralizzare l'angoscioso sentimento di smarrimento dell'uomo innanzi alla presenza terribile del dolore e all'insensatezza della morte.<sup>115</sup>

Ma quello che accade è ben diverso: il sapere dialettico spoglia in modo spudorato e violento «l'abisso del tragico»<sup>116</sup> facendo emergere in modo chiaro «la verità del nulla»<sup>117</sup>:

Sola nel mondo eterna, a cui si volge  
Ogni creata cosa,  
In te, morte, si posa  
Nostra ignuda natura;  
Lieta no, ma sicura  
Dell'antico dolor.<sup>118</sup>

Ecco l'unica verità a cui si perviene attraverso il procedere dialettico: la relatività di tutte le cose che si traduce nella massima del satiro Sileno; il meglio è per voi non essere mai nati perché «la verità è la nullità e l'infelicità di tutte le cose»<sup>119</sup>.

---

109 *Ibidem.*

110 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 76.

111 Ivi, p. 75.

112 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 75.

113 Ivi, p. 76.

114 *Ibidem.*

115 Ivi, p. 76-77.

116 Ivi, p. 77.

117 *Ibidem.*

118 LEOPARDI, G., *Operette morali*, a cura di S. Orlando, Rizzoli, Milano, 2004, p. 191.

119 GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, cit. p. 89.

Il paradiso della tecnica, il quale prometteva, a causa di un eccessivo ottimismo, beatitudine e serenità, si tramuta così in 'inferno' attribuendo al dolore e all'angoscia «un fondamento razionale indiscusso»<sup>120</sup>.

Quale immenso potere sarà in grado di salvare l'uomo dal «pessimismo pratico» questa volta, ora che Dioniso è sprofondato dormiente sul fondo dell'abisso? Ora che la decadenza è avvenuta, ora che tutto l'Occidente riposa nel nichilismo a causa della morte dell'ultimo Dio: la scienza. Cosa salverà l'uomo dal dolore straziante?

Secondo Nietzsche all'uomo non resta che danzare questo dolore, muovendosi con lui, liberandosi dalle catene arrugginite<sup>121</sup> imposte da un dio che non esiste; sperando in una rinascita della tragedia, grazie a «Socrate musicista»<sup>122</sup>, l'uomo si consola.

Ma anche quest'ultima speranza, che riposa sulla figura di Richard Wagner, grande musicista e grande amico di Nietzsche, sarà destinata a spegnersi negli anni successivi alla *Nascita della tragedia*, lasciando una sola alternativa al filosofo: impazzire.

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 79.

<sup>121</sup> «Incatenato dal piacere socratico della conoscenza e dall'illusione di poter con essa guarire l'eterna piaga dell'esistenza» in NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 118.

<sup>122</sup> Ivi, p. 114.

## CONCLUSIONE

### Il dolore di Nietzsche

Nietzsche ebbe un rapporto costante con il dolore durante tutta la sua vita; soffrì per la salute altamente instabile, per l'amore impossibile di una donna e per il periodo storico in cui abitò.

Egli non è un autore che rimane sullo sfondo, non è un filosofo che prescinde dai sentimenti personali anelando ad una teoria quanto più possibile 'oggettiva' ma, al contrario, è un uomo che soffre e che parla con sé e di sé nei suoi scritti.

Per comprendere l'analisi nietzschiana dell'antica Grecia operata nella *Nascita della tragedia* è dunque necessario tenere in considerazione il tempo storico nel quale Nietzsche operò e quali conseguenze psicologiche esso portò.

Secondo il filosofo, la Germania del secondo Ottocento era permeata dalla «cultura alessandrina»<sup>1</sup> la quale, attraverso la smisurata smania del conoscere, attraverso una fede cieca nel metodo scientifico, portò l'uomo di fronte all'evidenza del nulla, ingenerando un profondo senso di dolore ed angoscia<sup>2</sup>.

Questo periodo di *krisis*, dove il termine 'crisi', usato in ambito medico, sta a significare «il tempo decisivo, ossia la fase dove si decide il decorso di una malattia e, all'estremo, la vita e la morte del malato»<sup>3</sup>, aperto dall'assolutizzarsi dell'ottimismo socratico, è la conseguenza inevitabile del «auto-annullamento della religione, della morale e della metafisica che Nietzsche chiama avvento del Nichilismo»<sup>4</sup>.

Espresso attraverso la formula «dio è morto»<sup>5</sup>, il Nichilismo «sancisce il tramonto di ogni verità, di ogni legge, di ogni fondamento e di ogni senso definitivo dell'esistenza»<sup>6</sup> lasciando «senza fondamenti gnoseologici (né oggetto né soggetto), senza fisse regole scientifiche (né causalità né finalità), senza valori etici assoluti («buono» e «cattivo» sono relativi ai singoli, ai gruppi, alle classi che li formulano e li impongono) il mondo di Nietzsche»<sup>7</sup>.

Quella nietzscheana risulta quindi un'epoca di passaggio, caratterizzata non da stati di cose o schemi di idee, non da 'verità statiche', ma da processi ed eventi, da una 'verità in movimento', la

<sup>1</sup> NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 119.

<sup>2</sup> Supra, pp. 37-40.

<sup>3</sup> PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, cit. p. 135.

<sup>4</sup> FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 164.

<sup>5</sup> Supra, p. 29.

<sup>6</sup> Ivi, p. 80.

<sup>7</sup> PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, cit. p. 140.

quale apre alla «sensazione paralizzante di un estremo spaesamento, di una opprimente irrisolutezza»<sup>8</sup>.

Appare chiaro allora che il movente implicito del filosofo, che si impegnò nell'analisi e nella comprensione della greicità attraverso il filtro della modernità, riconoscendosi nell'elleno e considerando talvolta il greco troppo simile al moderno, era il bisogno di assicurare un futuro 'sano' alla contemporaneità.

Nietzsche, maturando solo successivamente tale consapevolezza, nel *tentativo di autocritica*, ammetterà di aver contaminato «il grandioso problema greco» con il «mescolarvi le cose più moderne»<sup>9</sup> e di «aver riposto speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto indicava troppo chiaramente una fine», e, considerando il suo scritto giovanile un'evidente critica alla modernità, in uno dei suoi frammenti scrisse:

L'antichità greca è come una raccolta classica di esempi per l'interpretazione di tutta la nostra civiltà e del suo sviluppo. È un mezzo per *intendere noi stessi*, giudicare la nostra epoca e così superarla. Il fondamento pessimistico della nostra civiltà.<sup>10</sup>

La *Nascita della tragedia* si può allora considerare una «particolare esperienza esistenziale di un uomo sull'orlo di un abisso»<sup>11</sup>; la formulazione della teoria del Dionisiaco<sup>12</sup> altro non è che un momento della vita interiore dello stesso Nietzsche che, come autore, non rimane sullo sfondo ma, al contrario «parla di sé, delle sue esigenze spirituali, della sua malattia e del suo gusto»<sup>13</sup>.

Possiamo perciò realmente comprendere le teorie formulate nella *Nascita della tragedia* solo «conoscendo le aspirazioni e le sofferenze di tutta la vita»<sup>14</sup> del filologo-poeta Nietzsche.

Filologo perché, attraverso il logos, egli vuole «decifrare il discorso della vita»<sup>15</sup>.

Filologo-poeta perché critica la scienza socratica sostituendola con un'idea di scienza fondata sul suo 'animo musicale'<sup>16</sup>: «il senso di inappagamento, di scoramento e di scetticismo che toglie ogni aspirazione alla conoscenza di fronte alla scienza attuale, mutevole e affannata»<sup>17</sup>

8 FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 165.

9 NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, cit. p. 12.

10 NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1875-1876*, trad. it. di S. Giametta, in OFN, vol. IV, t. I, p. 159 6[2].

11 Ivi, p. 14.

12 Il dionisiaco di Nietzsche si fonda su un sentimento, «un momento di vita interiore», ovvero la suprema riunione di dolore e gioia il quale doveva necessariamente venire espresso. Esso risulta diverso sia dal dionisiaco originario disgiunto dall'apollineo, sia dal dionisiaco greco il quale, lungi dall'essere congiunzione di sofferenza e felicità, era piuttosto la «gioia suprema raggiunta attraverso la liberazione da ogni vincolo particolaristico». Cfr. COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, cit. p. 65.

13 Ivi, p. 13.

14 Ivi, p. 69.

15 Ivi, p. 31.

16 Inteso nella differenza schopenhaueriana di momento musicale, immediata origine prima dell'intuizione dove cade la contrapposizione di soggetto e oggetto, e momento matematico, mediato dalla rappresentazione.

17 Ivi, p. 38.

viene lenito da una visione del mondo come «espressione, parola parlata, suono musicale, disegno, irrilevanti nelle loro diversità esteriori e da intendersi come segni esplicativi di una grande fonte comune, l'intimità dell'anima, da studiarsi quindi come vita»<sup>18</sup>.

E Poeta perché, «dotato della sensitività di una mimosa, di una eccezionale ricchezza di idee, di una fantasia fiorente e di una forza creativa da visionario»<sup>19</sup>, continua a produrre opere d'arte grazie ad un «pensiero danzante»<sup>20</sup> nonostante il continuo «dolore tantalico»<sup>21</sup> per esperienza dell'impotenza.

Il filosofo della *Nascita della tragedia* operò quindi «una ricerca tormentosa nel proprio intimo, ed un instancabile scavare sin negli abissi della sua anima»<sup>22</sup> e proseguì tale cammino lungo sentieri oscuri e tortuosi fin dove il caos si lasciò cogliere per quello che è e la pretesa di dominarlo razionalmente venne abbandonata del tutto, costringendolo, alla fine dei suoi anni, a dichiararsi «soltanto pazzo, soltanto poeta»<sup>23</sup> predicando:

Della morte siamo certi:

perché non essere di buon umore?<sup>24</sup>

Abbiamo seguito Nietzsche lungo le pagine della *Nascita della tragedia*, abbiamo sentito e scrutato a fondo l'abisso di dolore su cui galleggia l'esistenza.

Attraverso l'analisi nietzscheana della greccità, prendendo in esame la gestazione, la vita e la morte della tragedia, siamo giunti a considerare l'esistenza giustificata solo come fenomeno estetico.

Abbiamo cominciato con la ridefinizione della cosiddetta 'serenità greca', vista ora in termini di necessità contrastante un dolore originario, dimostrando come essa sia l'interrelazione feconda di angoscia e ricerca di serenità dalla quale si generò la religione olimpica; per poi scoprire violentemente il sostrato su cui poggia tale 'beatitudine ellenica', ovvero un dionisiaco smisurato e pericoloso che ebbe bisogno del «balsamo risanatore» del dio delfico.

Abbiamo proseguito con l'analisi dell'esperienza tragica, resa possibile dall'esperienza dionisiaca della musica intesa come fondamento del tragico e dall'effetto illusorio del dio della rappresentazione, per poi parlare del contenuto della tragedia, ovvero la sofferenza delle due maschere, Edipo e Prometeo, rappresentanti Dioniso.

<sup>18</sup> Ivi, p. 39.

<sup>19</sup> FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 12.

<sup>20</sup> MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, cit. p. 4.

<sup>21</sup> FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, cit. p. 196.

<sup>22</sup> COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, cit. p. 73.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, F., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, trad. it. a cura di G. Colli, in OFN, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, t. IV, 1982, p. 11.

<sup>24</sup> NIETZSCHE, F., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, cit. p. 85.

Successivamente abbiamo mostrato come la morte dell'arte-tragedia sia avvenuta, secondo Nietzsche, per mano di Euripide, grazie alle innovazioni introdotte all'interno della commedia nuova, il quale venne persuaso a commettere tale crimine dal demone Socrate; il vero responsabile della svalutazione del dolore dovuta ad un eccessivo ottimismo e ad una fede smisurata verso la possibilità di conoscere e possedere il mondo razionalmente.

Abbiamo accennato infine, in queste pagine conclusive, al tempo storico abitato da Nietzsche: il tempo del nichilismo, ovvero della 'morte di dio' intesa come il «sentimento dell'assenza di valori»<sup>25</sup>, conseguenza a cui pervenne inevitabilmente l'ottimismo socratico, per poi considerare il filosofo della *Nascita* come un uomo che ebbe bisogno di esprimere, attraverso i suoi testi e le sue teorie, tale «particolare esperienza esistenziale» sull'orlo dell'abisso<sup>26</sup>.

Arrivando alla consapevolezza che le Verità ultime sono un'illusione, che il sistema scienza è un sistema che arranca affannato, mosso dalla brama di possedere il mondo, auto-contraddicendosi continuamente facendo emergere in modo chiaro la verità del nulla, torniamo a chiederci: cosa rimane all'uomo per consolarsi?

Ricordiamo l'augurio di Nietzsche: «uomini superiori, *imparatemi* - a ridere!»<sup>27</sup>.

Secondo il filosofo della *Nascita* è grazie all'arte che l'uomo può tornare a ridere nell'«al di qua», l'arte, intesa come *φάρμακον*, è l'unica che riesce a rivelare-velare l'abisso del tragico, la sola che lenisce il dolore provocato dal navigare nel nulla.

L'arte che, immersa nel caos, non prova il desiderio sfrenato di comprenderlo o possederlo ma si lascia trasportare e danzando rende sopportabile l'atroce sofferenza, sarà, per il giovane Nietzsche, l'ancora di salvataggio dell'uomo del diciannovesimo secolo.

Ma tale *φάρμακον* sarà ancora in grado di operare una felice ritrattazione dell'esistenza, ora che tra noi non esiste più alcun dio? Può esistere una conoscenza altra rispetto a quella scientifico-fenomenica fino ad ora ritenuta l'unica vera secondo il senso di utilità? È possibile sostituire il pensiero razionale con un altro tipo di esperienza che permetta di cogliere la Verità?

Non risponderemo qui a tale quesito, ma rimarremo in ascolto:

Per i valorosi, per gli animi giocondi,

per i temperanti

io canto questa canzone.<sup>28</sup>

---

25 Supra, p. 43.

26 *Ibidem*.

27 Supra, p. 4.

28 NIETZSCHE, F., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, cit. p. 143.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Friedrich Nietzsche:

NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali, I-III*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1982.

NIETZSCHE, F., *Schopenhauer come educatore*, trad. it. a cura di M. Montinari con nota introduttiva di G. Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1985.

NIETZSCHE, F., *Umano, troppo umano, I e Frammenti postumi (1876-1878)*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, tomo II, 1965.

NIETZSCHE, F., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini con nota introduttiva di G. Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. V, tomo II, 1997.

NIETZSCHE, F., *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. Montinari con nota introduttiva di G. Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1976.

NIETZSCHE, F., *Ecce homo come si diventa ciò che si è*, trad. it. a cura e con un saggio di R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, tomo III, 1991.

NIETZSCHE, F., *Scritti su Wagner*, trad. it. di S. Giannetta (*Richard Wagner a Bayreuth*), trad. it. di F. Masini (*Il caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*), con un saggio di M. Borlotto, Adelphi, Milano, 1979.

NIETZSCHE, F., *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, trad. it. di F. Masini con nota introduttiva di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo III, 1983.

NIETZSCHE, F., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, trad. it. a cura di G. Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, tomo IV, 1982.

NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1879-1881*, tr. it. A cura di M. Montinari e G. Colli, Adelphi, Milano, 1964.

NIETZSCHE, F., *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di M. Montinari e G. Colli, versione di S. Giannetta, Adelphi, Milano, vol. VIII, tomo III, 1974.

### Letteratura secondaria:

CAPODIVACCA, S., *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, in: *Umano, postumano, disumano*, a cura di F. Grigenti, Mimesis, Milano-Udine, 2012.

COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano, 2010.

CURI, U., *Meglio non essere mai nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

JANZ, C.P., *Vita di Nietzsche: il profeta della tragedia 1844-1879*, trad. it. a cura di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari, 1980.

FINK, E., *La filosofia di Nietzsche*, trad. it. di P. Rocco Traverso, Marsilio, Venezia, 1976.

GIACOMELLI, A., *Art, Life and Form. On Nietzsche and the Aesthetics of Existence*, Mimesis, Milano-Udine, 2021.

GIACOMELLI, A., *Dal culto alla cura. Il corpo di Nietzsche tra eugenetica ed etopoiesi*, in *Orbis Idearum: European journal of the History of Ideas*, Jagiellonian University, Krakow, vol. 6, issue 1, 2018.

GIACOMELLI, A., *Metafisica e soggettività. Per una critica all'interpretazione heideggeriana della volontà di potenza*, in E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto*, Mimesis, Milano, 2016.

GIACOMELLI, A., "L'arte vale più della verità". *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, in *Scenari #08: rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

GIACOMELLI, A., *Sul concetto dionisiaco dell'arte. Il bello e il nulla fra Leopardi e Nietzsche*, in *La filosofia futura: intorno alla logica di non contraddizione*, a cura di N. Cusano, Mimesis, Milano- Udine, 2019.

MASINI, F., *Lo scriba del caos: interpretazioni di Nietzsche*, a cura e con un saggio di E.C. Corriero, Nino Argano, Torino, 2019.

PASQUALOTTO, G., *Saggi su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano, 1998.

UGOLINI, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma- Bari, 2007.

VATTIMO, G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1996.

### **Altre Opere utilizzate:**

CALASSO, R., *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano, 2005.

DESIDERI, F., CANTELLI, C., *Storia dell'estetica occidentale: da Omero alle neuro scienze*, Carocci, Roma, 2008.

HEGEL, G.W.F., *Lezioni d'estetica: corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari, 2000.

IANNELLI, F., GARELLI, G., VERCELLONE, F., VIEWEG, K., *Fine o nuovo inizio dell'arte: Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Edizioni ETS, Pisa, 2016.

LESSING, G. E., HOWELLS, W. D., *Laocoonte*, Voghera, 1832.

SOURIAU, E., *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, a cura di C. Cappelletto, dattiloscritto per la serie *I corsi della Sorbona: Estetica*, Centre de Documentation Universitaire Paris 1956, Mimesis, Milano, 2014.

VERCELLONE, F., *Dopo la morte dell'arte*, Il mulino, Bologna, 2013.