



Università degli studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Corso di Laurea in Filosofia

La ri-nascita della tragedia:

Apollineo e Dionisiaco in Nietzsche, Th. Mann e Hesse

Relatore:

Ch.mo Prof. Alberto Giacomelli

Laureanda:

Elisa Comunian

Matricola n. 2040962

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I: LA NASCITA DELLA TRAGEDIA	
1.1 <i>Contesto storico, pubblicazione e struttura dell'opera</i>	3
1.2 <i>Apollineo e le sue caratteristiche</i>	5
1.3 <i>Dionisiaco e le sue caratteristiche</i>	8
1.4 <i>Contrapposizione e complementarità di apollineo e dionisiaco nella tragedia greca</i>	10
CAPITOLO II: LA MORTE A VENEZIA	
2.1 <i>Nietzsche e Mann: l'influenza nietzschiana nell'opera</i>	15
2.2 <i>Apollineo in Aschenbach</i>	17
2.3 <i>Estasi conversiva e l'influenza di Tadzio</i>	19
2.4 <i>Apollineo e Dionisiaco in musica e cinema: "La morte a Venezia" di Britten e Visconti</i>	23
CAPITOLO III: NARCISO E BOCCADORO	
3.1 <i>Nietzsche e Hesse: la ricerca in un peregrinare estetico</i>	29
3.2 <i>Narciso come maschera dell'Apollineo</i>	31
3.3 <i>Boccadoro come Dioniso: il viandante straniero</i>	33
3.4 <i>La necessaria compresenza dei due impulsi tragici: l'amicizia tra il monaco e il vagabondo</i>	36
CONCLUSIONE	39
BIBLIOGRAFIA	40

INTRODUZIONE

Il presente lavoro affronta la tematica di Apollineo e Dionisiaco, due pulsioni vitali teorizzate da Friedrich Nietzsche all'interno del suo testo filosofico ed estetico del 1872 *La nascita della tragedia*. Partendo da una prima trattazione delle motivazioni che hanno spinto il filosofo di Röcken a scrivere questo testo per il popolo tedesco, si procederà, poi, con un'analisi più approfondita dei due impulsi protagonisti.

Attraverso l'individuazione di queste forze vitali, e la caratterizzazione delle divinità alle quali si riferiscono, Nietzsche vuole mostrare come nella tragedia greca si riesca a vivere, anche da semplici spettatori, la tragica lacerazione dell'esistenza umana. Con l'avvento di Socrate e della metafisica platonica, tuttavia, si è giunti ad una emancipazione dell'Apollineo a scapito del Dionisiaco, il quale viene concepito, secondo questo punto di vista, come sfogo di pulsioni legate alla sfera più animale dell'uomo.

Nietzsche si fa carico del compito di riabilitare il nome di Dioniso, al fine di giungere ad una fuoriuscita dall'abisso di questa prospettiva vitale. Nella società moderna, nichilista e permeata dallo spettro dello storicismo, il Dionisiaco sarebbe in grado di ridonare vitalità ad un'esistenza ormai sterile e legata unicamente ad un intellettualismo puramente formale. Apollo e Dioniso devono poter tornare a dialogare e a contrapporsi sullo stesso piano, al fine di donare all'esistenza la dimensione che le è più autentica. Nietzsche vede in Wagner il vate della vitalità ebbra, colui che nelle sue opere è in grado di portare lo spettatore a vivere un'esperienza estatica paragonabile a quella vissuta a teatro nell'antica Grecia. Il filosofo si renderà presto conto che le sue aspettative sono destinate a venire amaramente deluse, e tuttavia egli crederà fino in fondo all'unione artistica ed esistenziale di Apollineo e Dionisiaco come antidoto alla sua epoca.

Partendo dalla tesi di Nietzsche, il mio elaborato offre la trattazione di due opere tedesche del Novecento per dimostrare, da un lato, come il pensiero del filosofo abbia effettivamente influenzato i suoi contemporanei, dall'altro, come Apollineo e Dionisiaco vengano riproposti in ambito letterario come portatori di un messaggio. Tale dualità, infatti, ci invita ad una riflessione sulla necessità di abbracciare ambedue le dimensioni al fine di raggiungere un'autentica pienezza esistenziale. Quest'ultima nasce dalla coesistenza sullo stesso piano delle due forze: l'Apollineo ci fornisce le maschere necessarie per affrontare il mondo sociale, mentre il Dionisiaco ci libera dalle catene della repressione ed è in grado di connetterci al flusso vitale dell'universo.

Il primo testo di cui mi occuperò è *La morte a Venezia* di Thomas Mann. Scritto nel 1912, risente molto dell'influenza di Nietzsche e presenta per tutta la durata del romanzo caratteri decadenti e malinconici, i quali sono in grado di rendere in modo vivido il periodo storico moderno nel quale è ambientato. La tematica affrontata da questo testo è il viaggio psicologico compiuto dal protagonista, il quale si trova nella medesima situazione descritta da Nietzsche in *La nascita della tragedia*; dopo l'avvento di Socrate, l'Apollineo si trova a regnare senza oppositori e, allo stesso modo, Gustav von Aschenbach si trova a vivere, fino ai suoi cinquant'anni, legato ad un imperativo categorico che impone razionalità e cura della forma come unici obbiettivi. Tuttavia, inaspettatamente, il Dionisiaco, facendo leva sul mistero e sulla decadenza di Venezia, riuscirà a mostrarsi nella vita del protagonista, e grazie all'arrivo di un

giovane polacco, l'impulso irrazionale sarà in grado di prendere il sopravvento ed assorbire nel suo abisso negativo e mortale Aschenbach.

Attraverso la vicenda del protagonista, Thomas Mann vuole mostrare in termini letterari la decadenza esistenziale del Novecento, e le sorti a cui si andrà incontro se si proseguirà con l'inabissamento del Dionisiaco. Gli impulsi teorizzati da Nietzsche sono complementari, non sono in grado di poter sussistere l'uno senza l'altro, perciò, per quanto si possa tendere ad un razionalismo compiuto, bisognerà poi confrontarsi con l'avanzata dell'abisso dionisiaco.

La morte a Venezia verrà, inoltre, sarà considerato come romanzo di base sul quale verranno create le omonime opere teatrali e cinematografiche di Britten e Visconti. Nonostante l'opera sulla quale si basano sia la medesima, Britten sceglierà di dare alla propria rappresentazione teatrale un carattere più filosofico e psicologico, mentre Visconti verterà la sua attenzione sulla resa cinematografica della decadenza descritta da Mann; entrambe le versioni portano un significato unico di interpretazione dell'opera di Thomas Mann, mostrando come si possa intendere in modi diversi il messaggio portato dall'autore.

Il secondo testo sul quale verterà la mia analisi è *Narciso e Boccadoro*, scritto nel 1932 da Hermann Hesse. Il romanzo tratta due storie parallelamente, racconta, infatti, di Narciso, un giovane novizio che impersona lo spirito Apollineo, il quale coltiverà una solida amicizia con Boccadoro, altro protagonista del racconto. Boccadoro incarna, invece, la condizione dell'uomo moderno, il quale, circondato dall'esaltazione dell'Apollineo, crede che sia l'unica opzione esistenziale attuabile. Egli, attraverso un percorso di conoscenza di sé e di quel che è altro da sé, arriverà alla maturazione del suo spirito e ad un'esperienza esistenziale che proclamerà il risorgere del Dionisiaco dall'abisso.

Tale romanzo non si propone di narrare Apollineo e Dionisiaco solamente da una prospettiva psicologica, bensì vuole riportare in scena, tra le pagine di questo testo, la ri-nascita della tragedia. Attraverso l'amicizia tra Narciso e Boccadoro, Hesse accoglie l'invito di Nietzsche e offre terreno fertile per uno scambio dialogico tra Apollo e Dioniso, i quali riconoscono la loro inscindibilità e la esplicano in un ricongiungimento finale tra i due protagonisti.

CAPITOLO I

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

1.1 *Contesto storico, pubblicazione e struttura dell'opera*

“La cultura storica dei nostri critici non permette affatto ormai che si giunga ad un’efficacia in senso proprio, ossia ad un’efficacia sulla vita e sull’agire”¹. Con questa affermazione Nietzsche in *Sull’utilità e il danno della storia per la vita* vuole sottolineare la febbricitante situazione nella quale è riversa la popolazione tedesca; questo scenario lo inquieta al punto da volerlo sottolineare in una lettera all’amico Gesdorff nel novembre del 1870: “Mi preoccupa moltissimo l’immediato futuro della cultura [...]in confidenza: penso che l’odierna potenza della Prussia sia molto pericolosa per la cultura”². Ed è in questo contesto che si trova a scrivere *La nascita della tragedia*, mosso dalla necessità di trovare un antidoto per la sua nazione, la quale, ormai, ha riposto nella sapienza oggettiva, unitaria e sterile, di stampo hegeliano, tutta la sua fiducia.

In realtà questo popolo poggia su radici che hanno ben poco in comune con una stabile unità formale, come quella teorizzata dalla corrente dello Storicismo nel corso dell’Ottocento, la quale teorizza che ora “la stirpe è al suo vertice”³; infatti, l’anima tedesca nasconde al suo interno una duplice natura in continuo divenire e che sempre si contrappone, in un dualismo che per Nietzsche è insito ad ogni realtà. La natura tedesca non è riducibile ad una formula fissa ma, al contrario, incarna il *Faust* di Goethe quando afferma: “Due anime abitano, purtroppo, nel mio petto e non vogliono andare d’accordo.”⁴; è, quindi, una guerra che viene combattuta tra due modi di vivere che riflettono altrettanti spiriti contrapposti, uno è gotico, barocco, romantico, che predilige l’interiorità e le emozioni, l’altro invece riflette un’indole tradizionalista, rinascimentale, classica, rimanendo così legato a forme e canoni razionali.

Da questo mancato riconoscimento, e, anzi, dall’oblio al quale si è voluto, nel corso dei secoli, relegare la parte dello spirito più irrazionale, è nato l’intento di Nietzsche di scrivere *La nascita della tragedia*. Questo testo venne pubblicato per la prima volta nel 1872 e contiene una dedica a colui il quale sembrerebbe, per il giovane Nietzsche, voler riportare alla luce questo impulso ribelle ed informe: Richard Wagner. Il compositore, agli occhi del filosofo, risulterebbe

¹ F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. a cura di S. Giametta, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1998, p. 45.

² F. Nietzsche, *Epistolario 1850-1869, vol 2*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1977, p. 149.

³ F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 70.

⁴ J. W. Goethe, *Faust*, Sansoni Editore, Firenze, 1970, p.15.

in grado di captare, attraverso la sua musica, il reale sostrato contraddittorio che permea la totalità del reale e che, con l'avvento della filosofia socratica, era stato volontariamente sotterrato. La ricerca della manifestazione antica e primigenia dell'irrazionale è quel che spinge il giovane Nietzsche a volersi unire a lui in questo cammino che ha come meta il risveglio della parte obliata dell'animo, non solo tedesco, ma umano.

Nietzsche, come riporta Halevy⁵ ha sempre subito il fascino del popolo greco, e sempre ne ha riconosciuto la grandezza culturale, soprattutto per il fatto che furono i Greci, per primi, ad individuare questi *impulsi dualistici della natura*⁶ e a condividerli all'interno delle loro tragedie. Gli spettacoli tragici sorgono dalla componente corale, essa è in grado di far agire su di sé il mondo della scena in modo, non estetico, bensì *corposamente empirico*⁷; per riuscire in questo compito il coro faceva affidamento alla forza illusoria e alla componente musicale, le quali erano in grado di far provare ai coreuti le emozioni più grandi e forti, come se non vi fosse alcun distacco tra la propria vita e la finzione recitativa messa in atto in quel momento. Grazie agli effetti suscitati, la tragedia rappresenta il luogo favorevole per l'incontro di queste due dimensioni, una dotata di forma, regole e schemi, l'altra, invece, di ebbrezza, estasi e trasporto. Non a caso le forze primigenie di cui tratterà il testo prendono nome da due divinità greche, Apollo e Dioniso, le quali, seppur antitetiche, trovano una accanto all'altra il loro piano d'azione principale nello spettacolo tragico. La tragedia, sin dal VI secolo, contava sulla scena una prevalenza della componente corale, la quale era in dialogo con un solo personaggio; successivamente, in età classica, verrà aggiunto un secondo protagonista, grazie ad Eschilo, il quale sarà poi raggiunto da un terzo con le innovazioni portate da Sofocle. Come detto in precedenza, l'attore principale della tragedia era il coro, in grado di trasportare al limite ultimo tra realtà e illusione la scena rappresentata. I coreuti, attraverso la loro componente dionisiaca, riuscivano a smuovere l'animo del pubblico trasportandolo tra loro in modo tangibile, palpabile. Tuttavia, con l'operazione di marginalizzazione corale, dovuta per lo più a Euripide, lo sguardo viene distolto dallo spettatore-protagonista – di cui il coro ne fa le veci – per concentrarlo sul dramma e sulle battute sceniche recitate dai singoli protagonisti; con queste modifiche si procede, così, all'avvicinamento del dramma al genere dell'epos, quasi ad essere di colpo ripiombati nell'antica Ilio.

Fu così che, per Nietzsche, la tragedia greca “morì suicida”⁸ per mano del suo stesso autore: Euripide. Egli volle allontanare la componente dionisiaca e mantenere sulla scena solo il lato apollineo-razionale; per colmare il vuoto lasciato dai pochi coreuti superstiti su quel palco decise di portare in scena lo spettatore, l'uomo comune, il πολίτης. Al fine di riuscire nel suo intento, egli spogliò la tragedia del suo carattere pomposo e rese il linguaggio più semplice, in modo tale da rendere possibile una maggiore comprensione da parte dei cittadini; così facendo, imparavano essi stessi a parlare sentendo in scena dar voce a quella mediocrità che era loro più propria.

⁵ “Scarso fu il suolo di Atene e di Lacedemone, breve la loro durata; che importa, se lo scopo, che è la forza e la bellezza delle anime, fu raggiunto? Nietzsche è visitato ad ogni ora da questa visione della Grecia dalle cento città rivali, che fra le montagne e il mare ha le sue acropoli, i templi e le statue, tutta risonante del ritmo dei peani, tutta gloriosa e aspra. Il sentimento dell'ellenismo, non appena destato, diventa aggressivo e si esprime con una lotta contro la cultura presente” (D. Halevy, *La vita di Friedrich Nietzsche*, Milano, F.lli Bocca, 1912, p. 87.)

⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1994, p. 27.

⁷ Ivi, p. 52.

⁸ Ivi, p. 75.

Attraverso queste piccole, seppur irreparabili, modifiche viene tolto quello che era il sostrato della tragedia: la sua immortalità.

Tuttavia, Euripide non fu mai solo, da grande protagonista quale si credeva non seppe riconoscere il demone che si agitava sotto la sua maschera. Socrate, colui che tentò in ogni modo possibile di sotterrare il Dionisiaco, come un cadavere inerme sotto la lapide che recita: “Tutto deve essere razionale per essere bello”⁹. Il legame tra i due non fu celato ai loro concittadini, i quali iniziarono a tramandare quella voce per cui Socrate aiutava il giovane drammaturgo a poetare; e fu così che, instillando in lui il suo *daimon*, che sempre lo ostacolava dall’agire, subentrò al posto dell’istinto creativo e vitale, il *pathos*, rendendo Euripide il primo poeta “sobrio”. Ora, al mito viene sostituita la lirica ricca di razionalità apollinea, e all’azione umana subentra il *deus ex machina*, una divinità che giunge sulla scena per garantire il fluire sillogistico del racconto, senza che vi siano particolari intoppi.

Da questi due assassini, per mano di una razionalità oltre ogni misura, proprio come in una teogonia, si è generato l’uomo moderno, intricato in questa rete di cultura alessandrina, il quale “Trova il suo ideale nell’uomo teoretico, che è dotato di grandissime forze conoscitive e lavora al servizio della scienza, e di cui Socrate è il capostipite”¹⁰. Egli, nato da uno sguardo rasserenante e ottimista nei confronti della ragione, ora si volta, e accanto a lui prendono forma due gorgoni, le quali, instillando nella sua mente dubbi riguardo le conseguenze di tale razionalismo e altrettante perplessità riguardo l’universalità dei suoi fondamenti, lo abbandonano a sé pietrificato dall’orrore.

Davanti a questa scena raccapricciante di una logica che si ritorce su sé stessa, Nietzsche ci invita ad un ritorno verso l’uomo primitivo, rinunciando ad una superflua erudizione e muovendoci a ritroso, abbandonando l’apollinea epoca alessandrina per un ricongiungimento con il Dionisiaco dell’età tragica, possibile solamente se tendiamo l’orecchio alla musica tedesca che rende possibile l’ascesa titanica del dio ebbro. Nietzsche auspica una nuova unione tra filosofia tedesca e musica tedesca, in grado di dare alla sua nazione una nuova esistenza. La Germania cela, nel suo abisso, un’antica forza che offre la possibilità di un nuovo risveglio all’insegna di una dissonanza che nasconde e rivela allo stesso tempo la ritrovata duplicità esistenziale di Apollineo e Dionisiaco.

1.2 *Apollineo e le sue caratteristiche*

In questa sezione verrà preso in considerazione l’elemento apollineo per tentare di delineare in modo organico la natura e le manifestazioni ad esso più proprie.

Apollo viene scelto come divinità in riferimento alla sua specifica accezione artistica, esplicitata da Nietzsche nel corrispettivo onirico, senza tralasciarne però le sue qualità di portatore di luce e di dio divinante. La rappresentazione del sogno è la dimensione ove l’uomo può calarsi nella sua condizione di artista, attraverso l’illusione da lui creata, e, grazie alle immagini fantastiche che vede scorrere dinanzi alla sua mente, egli può giungere ad una spiegazione della sua propria vita. Attraverso questo procedimento si giunge all’accostamento

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ Ivi, p. 119.

dell'Apollineo con il *principium individuationis*¹¹, formula di stampo schopenhaueriano che in questa accezione serve a sottolineare come, attraverso tale impulso, si ha una parvenza di essere soggetti individuali e individualizzati, senza tenere da conto del sostrato metafisico duale al quale siamo intrinsecamente legati. Nietzsche, inoltre, riprendendo in più punti la filosofia di Schopenhauer, suo maestro e punto di avvio della sua riflessione, vuole attribuire a questa dualità di forze una valenza di tipo metafisico, e per farlo decide di sostituire ai termini volontà e rappresentazione quelli di interiorità ed espressione, ai quali fanno riferimento Dionisiaco e Apollineo.

Va da sé che prima di un'espressione estetica, l'Apollineo è un modo di vivere vastamente articolato che trova terreno fertile nell'antica Grecia; in questo contesto non si fa riferimento ad una vuota e fenomenica realizzazione tout court, ma nasconde al suo interno una volontà espressiva che punta alla creazione di un'apparenza personale. È in questo panorama che subentra la *πολις* come elemento della personalità dell'uomo greco; Giorgio Colli nel suo saggio *Apollineo e Dionisiaco* sottolinea in modo particolarmente interessante questo divampare dell'elemento politico:

La religione olimpica, per esempio, nasce proprio da questa interpretazione politica di tutte le cose. [...] Il mondo sarà quindi una città costituita dagli dèi, che non sono altro per la religione omerica se non uomini infinitamente potenti, i quali realizzano le loro individualità nel cielo o su tutta la terra, invece che nella *pòlis*.¹²

Non solo la religione, ma anche la poesia ricade sotto il giogo politico, tanto che Omero veniva considerato – fino ai tempi di Alessandro Magno – educatore d'eccellenza; per quanto riguarda Atene, invece, durante l'età di Pericle, istituì il *theoricón*, un compenso dato ai cittadini meno abbienti per sottrarsi ai propri lavori ed assistere agli agoni tragici al fine di trarne un insegnamento politico e morale.

Grazie a queste testimonianze ci troviamo davanti all'immagine dell'uomo greco, il quale fa delle accezioni politiche e morali la propria interiorità, senza tener conto, però, che esse sono solo forme applicate ad un vero sostrato interiore, quello Dionisiaco, non ancora esplicitato, e, anzi tenuto sotto controllo. Vi è un termine greco che al meglio riesce a rendere questa dimensione dell'uomo apollineo, *phthónos*¹³. Tra i vari significati del termine troviamo quelli di gelosia, invidia e malevolenza, i quali sottolineano a pieno l'importanza per il cittadino greco nel far prevalere la propria individualità fenomenica, sempre rimanendo fedele alla propria natura prevalentemente rappresentativa. Colui che porta all'estremo questa tipologia esistenziale è l'eroe omerico Odisseo che, con la sua freddezza cerebrale e calcolatrice, impersona a pieno l'opposizione antitetica all'uomo dionisiaco.

Phthónos è inoltre legato al sostantivo *métron*, ovvero, quel canone greco-classico che racchiude in sé un sinolo razionale di bellezza e forma marmoreamente fissate, le quali furono poste da Winckelmann come paradigma di un intero popolo. La scultura greca, infatti, è la trasposizione sul piano estetico delle caratteristiche apollinee, essa si esaurisce nella sua rappresentazione, trova la propria compiutezza nel liscio e freddo rapporto tra misure e forme, senza indagare nell'animo della figura scolpita. Secondo Nietzsche queste caratteristiche estetico-

¹¹ Ivi, p. 24.

¹² G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010, p. 82.

¹³ Cfr. ivi, pp. 83-85.

scultoree vengono trasposte sul piano onirico dell'uomo greco, così da rendere possibile il crearsi di un'illusione quasi realistica alla quale vengono restituite forme plastiche e colori propri della statuaria, tanto da sembrare "una successione di scene rassomigliante alle loro sculture in rilievo, la cui perfezione ci autorizzerebbe certo, [...] a designare i Greci sognanti come Omeri e Omero come un Greco sognante"¹⁴.

Nel corso della propria analisi, Nietzsche vuole rintracciare a ritroso, alla stregua di un albero genealogico, le radici dalle quali è sorto l'Apollineo, e, così facendo, si ritrova al cospetto del Pantheon greco dal quale si erige Apollo a rappresentanza di tutti gli dèi. Egli è colui che rese possibile, attraverso la parola, la creazione dei miti, padri della stirpe divina, e che, grazie alla sua luce, portò ordine e serenità nell'animo greco. La religione greca non sorse per una necessità di ambito etico, volta a definire cosa fosse bene e cosa fosse male, come potrebbe valere per la religione cristiana, ma da una tendenza a divinizzare tutto ciò che esiste. Dunque, non tanto la funzione morale, ma quella psicologica e sociale è da ritenersi madre di questo Pantheon, come necessaria reazione all'atrocità dell'esistenza; la creazione degli dei è una catarsi volta a nascondere il funesto destino di Edipo con i luminosi bassorilievi del *génos* olimpico. Come sotto una maschera, ora si scopre il vero volto della greicità, non più proporzionato e con dorati riccioli, ma un asimmetrico e funesto ghigno si dischiude: davanti ad un tale sconforto e pessimismo nacque il bisogno esistenziale di creare un piano intermedio. Questo aveva l'obbiettivo di costruire la bella maschera di un armonico rapporto tra uomo e natura, rintracciabile nell'*epos* Omerico, ed usarla come specchio nel momento in cui la vendicativa Medusa ci sarebbe venuta incontro per destarci dal sogno. Qui avvolti dall' "ingenuità"¹⁵ e dall'apollinea illusione siamo rasserenati, troviamo la vita sopportabile in quanto i suoi caratteri sono trasferiti "in un dominio dove non vige l'angoscia del perire, il terrore della morte e dell'annientamento"¹⁶.

Nietzsche propone una visione della greicità antica dotata di due fasi¹⁷, la prima "pre-omerica" caratterizzata da paura e sconforto e dominata dalle sovraumane forze naturali, la seconda, invece, "olimpico-omerica" dotata di apollinea serenità; quest'ultima, come detto in precedenza, è solo una maschera posta per tenere sottochiave le atrocità naturali, proprie della condizione esistenziale. Tale operazione è esplicitata in modo puntuale da Giorgio Colli in *Apollineo e dionisiaco*:

Quando l'interiorità diviene rilevante per sé stessa, la sofferenza è inevitabile, dal momento che mai può avvenire una compiuta realizzazione di ciò che è intimo nella sua espressione. Per passare da quello a questa si scende dal sentimento infinito alla limitatezza della rappresentazione, e qualcosa va fatalmente perduto, respinto dalla ferrea *Anàanke*, qualcosa che è un *Weltschmerz*.¹⁸

¹⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 27.

¹⁵ L'utilizzo da parte di Nietzsche del termine "ingenuo" rimanda alla categoria estetica di Friedrich Schiller (1759-1805), in riferimento alla poesia all'interno dello scritto *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sulla poesia ingenua e sentimentale), dove la suddetta poesia ingenua presuppone un rapporto di originario legame spontaneo tra uomo e natura; Nietzsche, sebbene recuperi tale termine e lo sovrapponga a quello di "Apollineo" ne muta l'accezione andando così a significare uno stadio della poesia raggiunto dopo una lunga successione di lotte che portarono sofferenza e angoscia per culminare poi nella vittoria della maschera apollinea.

¹⁶ G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974, p.21

¹⁷ Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, GLF editori Laterza, Roma, 2007, p. 62.

¹⁸ G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, cit., p. 88.

Per riappropriarsi della perdita di questo *Weltschmerz* – sentimento del dolore del mondo, di malinconia – il filosofo chiama, dunque, come ambasciatore di *ἀλήθεια*¹⁹ Sileno²⁰, facendo riecheggiare dall’abisso dei titani le sue parole:

Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non esser nato, non *essere*, essere *niente*.²¹

1.3 Dionisiaco e le sue caratteristiche

Questa paura travestita di lucente sicurezza divina venne squarciata d’un tratto dal grido dionisiaco, il quale svelò con il suo impeto la maschera apollinea, e ora si erige sulla scena come protagonista, il vero e unico eroe tragico nascosto sotto i molteplici personaggi della tradizione. La sua è una storia enigmatica²², egli alla nascita fu destinato a ereditare da suo padre, Zeus, la sovranità sul regno degli dèi, ma Era, gelosa del figlio illegittimo, lo fece rapire dai Titani che lo squarciarono, dividendolo; egli verrà poi ricomposto dallo stesso Zeus con l’aiuto di Apollo e Atena. Lo smembramento del dio, secondo Nietzsche, ne costituisce la sua saggezza, in quanto corrisponde alla sua trasformazione nei quattro elementi naturali presenti nella filosofia di Empedocle²³; Dioniso rappresenta l’unità originale dalla quale poi scaturisce la molteplicità degli enti – lettura presente allo stesso identico modo nei misteri orfici – ed è, perciò, dotato di una doppia natura, portatrice di dolore, per la notizia della morte, e di gioia per l’avvenuta rinascita. La contraddittoria ambivalenza dionisiaca è riscontrabile anche da un punto di vista antropologico; difatti, due possono essere le reazioni dell’uomo davanti a tale caos, la prima è sicuramente la fuga dinanzi alla morte e all’angoscia portata dall’esistenza, per rifugiarsi nel caldo grembo del *génos* olimpico, la seconda, invece, è il balzo all’interno della danza orgiastica, per un effettivo ritorno, dopo l’avvenuta dispersione, alla mescolanza nell’uno originario.

Dall’unione tra orrore ed estatico rapimento, in una sorta di *Sturm und Drang*, scaturisce quella che è la dimensione associata da Nietzsche al dionisiaco, ovvero l’ebbrezza (*Rauch*). Attraverso ciò che potremmo definire *horror ac divina voluptas*²⁴ si giunge ad un oblio di sé dove il lato soggettivo sparisce, spezzando così l’incantesimo del *principium individuationis*. Risuona finalmente il vangelo dell’armonia universale, il figliol prodigo si è riconciliato con l’umanità e con la natura, riconoscendovi un’origine univoca! Ora l’uomo dionisiaco “sente sé stesso come

¹⁹ Il termine greco ha come significato proprio quello di “disvelamento” quindi, in tal caso, vuole intendere che a Sileno viene dato il compito di squarciare quel *Velo di Maia* che mostrava la greccità antica solamente come la classicheggiante serenità esportata da Winckelmann e dal Neoclassicismo.

²⁰ Divinità antica, precedente al pantheon omerico, figlio del dio Pan, al quale si associavano capacità di divinazione e una saggezza ineguagliabile, per questo venne scelto da Zeus per crescere quello che sarà il vero portatore di questo mondo contraddittorio e ebbro, Dioniso.

²¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 31-32.

²² Il mito di seguito riportato fa riferimento alla figura di Dioniso Zagreo, colui a cui si fa riferimento anche nella teogonia sviluppata nei misteri orfici.

²³ Gli elementi sopra citati sono: terra, aria, acqua e fuoco (Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., p. 100).

²⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, De Agostini S.p.A., Novara, 2013, p. 18.

un dio”²⁵; ci troviamo davanti ad un’immensa trasformazione, egli è diventato qualcosa di differente: “l’uomo non è più artista è divenuto opera d’arte”²⁶. Questo drastico mutamento appena descritto è dovuto all’agire dell’ebbrezza sul lato più intimo dell’uomo, il quale ora risulta potenziato, scorgendo in ogni dove un senso di continuità come “primo barlume di amore universale”²⁷. Una simile trasformazione tornerà nel concetto di *Superuomo* (*Übermensch*) come risultato di una metamorfosi da un piano di inautenticità ad uno di autenticità, attuabile solo in seguito ad un percorso di profonda ricerca nell’abisso della propria interiorità.

Per meglio comprendere lo stato di ebbrezza, nel primo capitolo de *La nascita della tragedia*, ci vengono forniti tre riferimenti; l’ebbrezza è simile, dunque, alla condizione in cui ci troviamo o “sotto l’influsso delle bevande narcotiche”²⁸, o durante le danze estatiche di epoca medievale, oppure celebrando le feste bacchiche orgiastiche sorte in Asia Minore. Quest’ultime costituirebbero il preludio di quelle festeggiate nei riti dionisiaci in Grecia, però con un’importante differenza. Mentre nelle Sacce Babilonesi ci troviamo davanti ad un Dionisiaco barbarico, dove vi è un libero sfogo degli istinti fine a sé stesso che avvicina i partecipanti ad uno stadio quasi animale, presso i Greci troviamo che questa dimensione di sfrenatezza possiede un potenziale artistico, in quanto addomesticata da Apollo. Infatti, vengono neutralizzate le pulsioni distruttive asiatiche verso una pacifica riconciliazione tra Apollineo e Dionisiaco, dove il *principium individuationis* abbraccia il caos estatico per dare origine ad un vero e proprio fenomeno artistico.

Nietzsche intende analizzare, in ultimo luogo, quella che risulta essere la più importante tra le differenti manifestazioni dello spirito dionisiaco: la musica. Per introdurre la sua tesi chiama a testimoniare Friedrich Schiller, il quale confessa²⁹ che precedentemente all’atto di poetare egli non si trovò davanti alcuna serie di immagini ordinate secondo causalità, bensì quella che definisce essere una *disposizione musicale*. Se al cospetto di Apollo e la sua cetra veniamo guidati da teneri suoni che compongono, nota dopo nota, un tempio di proporzioni perfette cinto da colonne doriche, dinanzi al suo opposto Dioniso siamo attornati da una fitta nebbia dove una melodia musicale dotata di ritmo e dinamicità ci fa voltare in ogni dove, offrendoci non più chiare costruzioni architettoniche ma simboli enigmatici. È questo il modo in cui si esprime la natura, e solamente chi è iniziato a questo tipo di conoscenza estatica può cogliere il vero significato celato dietro a quella violenza musicale. Il ditirambo originario, canto collettivo accompagnato da *aulós* durante i culti legati a Dioniso, è il metro con cui il coro dei satiri, attraverso musica e danza, riesce a raggiungere uno stato di vera e propria estasi religiosa nella quale l’uomo non si riconosce più come soggettività personale, ma diviene un “attore inconsapevole”. Questo meccanismo si verifica in quanto tale musica produce una spersonalizzazione del soggetto che, uscito da sé, diviene un vero satiro pronto a danzare con gli altri seguaci per partecipare alle sofferenti vicende del dio ebro. Grazie alla componente musicale il mondo dell’apparenza illusoria si sgretola, e dalle sue ceneri, proprio come lo Zagreo, si ricompone la perduta unità primordiale, e l’uomo,

²⁵ F. Nietzsche., *La filosofia nell’epoca tragica dei greci e Scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1991, p.43.

²⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

²⁷ G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, cit., p. 99.

²⁸ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 24-25.

²⁹ “Da principio il sentimento è in me senza oggetto determinato e chiaro; quest’ultimo si forma solo più tardi. Precede una certa disposizione d’animo musicale, e solo a questa segue in me l’idea poetica” (cit., ivi, p. 40)

ormai satiro, ritrovata la sua interiorità una volta perduta, si ricongiunge alla sua specie mentre con loro innalza il potente grido ricco di piacere e memore del dolore provato.

Questo è il punto di partenza per la parola poetica, ed è qui che Nietzsche rintraccia quello che per lui è il primo uomo dionisiaco, il poeta Archiloco. La scelta del filosofo si basa sul fatto che il poeta sprofonda nell'abisso dell'interiorità attraverso la manifestazione della sua ira (*thymós*) che lo pervade totalmente quando si reca dalle figlie di Licambe per manifestare il suo amore e al contempo il suo disprezzo, elevandolo così ad una dimensione di orgiastica ebbrezza, la quale risulta in un annullamento della sua soggettività. È, infatti, sotto l'incantesimo dionisiaco che il poeta si trova immerso in un'estasi, dove dinanzi a lui scorrono potenti immagini e versi lirici dei quali si fa *medium*, portavoce, attraverso le sue sonore parole con cui celebra la liberazione dall'illusione della forza primigenia. In tal modo, nell'atto creativo, l'artista si ricongiunge all'origine divenendo contemporaneamente soggetto ed oggetto, questa è la genesi dell'opera d'arte. Seppur, quindi, dalla musica si riesce a generare la parola poetica, Nietzsche intende sottolineare che mai quest'ultima riuscirà a rendere in modo esauriente il simbolismo a lei consegnato, ma conferisce solamente una parziale lettura e rappresentazione. È nel divenire musicale che si sprigiona il vero sostrato di continuità che tutto lega, non in una parziale istantanea data dalla parola, poiché questa non è in grado di contenere la scaturigine di enigmatiche figure, nonostante ciò, esse stesse ne necessitano al fine di trovare un'esplicazione: "Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso"³⁰.

1.4 Contrapposizione e complementarità di apollineo e dionisiaco nella tragedia greca

Vale la pena, prima di aprire il sipario e scoprire sulla scena il Febo e lo Zagreo, interrogarci sull'origine storica della tragedia attica, e in questo giunge in nostro soccorso Aristotele, che così riporta nella *Poetica*:

Sorta dunque, sia essa che la commedia, da un inizio improvvisato (la prima da coloro che guidavano il ditirambo, la seconda da coloro che guidavano le falloforie, che ancor oggi persistono, essendo in uso in molte città) si accrebbe a poco a poco, perché (i tragediografi) portavano avanti quanto di essa diveniva chiaro. E, dopo aver subito molti mutamenti, la tragedia si assestò, poiché fu in possesso della sua natura propria.³¹

Dunque, sappiamo che la tragedia sorse dal ditirambo e conosciamo molto riguardo quello proprio della lirica corale, sviluppatosi nel VI-V secolo a. C.; intorno al 508 a. C. infatti, sappiamo che divenne parte stabile dei programmi delle Grandi Dionisiache sotto forma di agone ditirambico affianco a quelli comici e tragici. Nel ditirambo i cori erano composti da cinquanta cittadini ateniesi accompagnati dalla musica dell'aulòs e venivano toccati argomenti molto vicini a quelli delle tragedie. Tuttavia, Aristotele consegna la maternità dell'arte tragica al ditirambo arcaico, di cui non ci sono giunte numerose informazioni; sicuramente si basava su un'ispirazione culturale-religiosa che lo lega indissolubilmente al culto di Dioniso, questo confermato anche da

³⁰ Ivi, p. 37.

³¹ Aristotele, *Poetica*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2004, pp. 597-598.

un frammento del poeta Archiloco³². Il ditirambo arcaico aveva come oggetto inni e lodi al dio ed era eseguito durante le processioni dionisiache; si pensa, inoltre, che la guida dei coreuti narrasse le vicende personali di Dioniso mentre il resto del coro danzava e riproduceva la scena raccontata.

D'altronde, Nietzsche si trova d'accordo con l'origine della tragedia conferita da Aristotele, e troviamo riscontro di ciò nel suo affermare che “*la tragedia è sorta dal coro tragico, e che originariamente essa era coro e nient'altro che coro*”³³. Questa tesi è avvalorata da quel che riporta Erodoto all'interno delle sue *Storie*; egli narra che a Sicione, città situata del Peloponneso, era riuscito a rintracciare dei cori tragici che celebravano le sofferenze (*tá páthea*) di Adrasto, i quali, però, erano stati in un secondo momento restituiti a Dioniso dal tiranno Clistene³⁴. L'importanza della componente corale la si può desumere anche dal fatto che, nelle tragedie più antiche a noi giunte, gli interventi corali erano assidui e i titoli degli spettacoli si riferivano per lo più al coro.

Nella sua forma d'origine il coro era composto, secondo Nietzsche, cittadini vestiti da satiri, ovvero mostri mitologici metà umani metà caprini che formavano il seguito di Dioniso; questa tesi sarebbe in parte sostenuta dall'origine del termine tragedia, *trágos*, che, come significato, ha quello di capro, probabilmente proprio per la maschera indossata dai coreuti. Un altro elemento che avvalora questa tesi è costituito dalla testimonianza del lessico bizantino di Suda³⁵, il quale fa risalire al mitico poeta Arione di Metimna l'invenzione del “modo tragico”, in quanto portò in scena i satiri durante delle esibizioni corali ditirambiche. Il satiro viene definito da Nietzsche come finto essere naturale, portando ad una collocazione di questo come opera d'arte; si tratta della finzione dell'uomo civilizzato che, circondato dal coro tragico, si sente parte di esso, annullando così la sua persona e tornando assieme ad uno stadio naturale originario³⁶.

Confermata la maternità dionisiaca della tragedia, è da ritenere altresì importante l'effetto che essa provoca, ovvero il fenomeno estatico, cui significato etimologico è “uscita da sé”. Tale avvenimento è in grado di provocare, non solo agli attori in scena, ma anche agli spettatori, una spersonalizzazione dove si vedono trasformati in satiri, riconoscendo sulla scena l'epifania del dio. Difatti, al contrario di quel che si può pensare, il bravo attore non è colui che in ogni momento sa di avere davanti a sé una rappresentazione fittizia di maschere, bensì colui che fermamente crede nella realtà epistemologica delle figure che ha dinanzi. Questo processo avviene in modalità più complesse rispetto a quel che poteva valere per l'estasiato nei riti misterici, davanti alla tragedia egli deve innescare un meccanismo di autoidentificazione dove proietta sé stesso nel coro fino a sentirsi parte integrante di quel gruppo pur rimanendo a “distanza di sicurezza”. Lo spettatore muta di carattere e, da osservatore passivo, diviene testimone diretto degli avvenimenti, partecipando alla visione della divinità come se si trovasse egli stesso sulla scena. Nietzsche ricorda, durante le lezioni tenute nel 1870³⁷ sulla tragedia greca, che la struttura “a terrazza” delle gradinate, il fatto che gli agoni venissero messi in scena durante il giorno in uno spazio aperto e ulteriori elementi teatrali portati sulla scena fossero sufficienti per creare un luogo favorevole per

³² “Perché io so come guardare il ditirambo, dolce canto del signore Dioniso [...]” Archiloco, fr. 77D = 117 T, tramandato da Filocoro *apud* Ateneo (XIV 628a).

³³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 50.

³⁴ Cfr. Erodoto, *Storie*, RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano, 2008, p.415.

³⁵ Cfr. Suda, s.v. “Arion”, 3886 Adler.

³⁶ Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., pp. 82-83.

³⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, pp. 38-41.

l'autoidentificazione estatica dello spettatore; questo anche perché, sottolinea il filosofo, la disposizione del pubblico e la forma del teatro ricordavano l'ambientazione montana dove le Menadi si dedicavano ai loro rituali, come riportato anche da Euripide nelle sue *Baccanti*³⁸. In tal modo l'arte si presenta come "maga che salva e risana"³⁹ per lo spettatore, che, tuttavia, al momento del risveglio dalla sua estasi, si trova circondato da opprimenti forme sociali e solo una ripetuta fuga ebra attraverso l'arte tragica potrà risanare la sua condizione esistenziale.

La componente dionisiaca in tal caso si mostra come antitesi agli schemi sociali spezzando il vincolo tra essere umano e realtà quotidiana, responsabile della nausea provata dall'uomo; ora il satiro si dimena in una molteplicità di maschere, alcune di verità, altre invece di menzogna, ma che momentaneamente lo discostano dalla realtà apollinea dei fatti. Ciò, tuttavia, non rende possibile racchiudere in uno schema o in una regola la realtà ebra, e, perciò, essa viene etichettata dall'uomo apollineo come negativa o contro la morale; ma non si perda d'animo il satiro danzante, non si lasci convincere dal figlio di Socrate, la sua condizione di meteco troverà casa nel mondo dell'arte!

La contrapposizione tragica, invece, di Apollineo e Dionisiaco è riscontrabile nelle due tragedie di *Edipo re* e *Edipo a Colono*, entrambe frutto della bravura di Sofocle⁴⁰. Nello svolgimento dell'intreccio dell'*Edipo re*, dramma apollineo, riscontriamo uno scioglimento, per così dire "dialettico", che trova suo terreno di gioco nelle parole usate o nelle equivocabili ambivalenze di significato, e che va via via districandosi. Invece, nell'*Edipo a Colono* troviamo un effetto di "superiore serenità" che convergerà poi in una trasfigurazione del protagonista, il quale troverà sua dimora nel mondo degli dèi. Questa tragedia può definirsi di stampo dionisiaco in quanto il finale non va a rappresentare un'ascesa al cielo in termini cristiani, bensì il ricongiungersi di Edipo con l'ordine naturale delle cose e con la vita stessa. Egli "deve" compiere il parricidio, "deve" sposare sua madre per poter partecipare alla conoscenza dionisiaca, perché, come per Dioniso, la sua sofferenza porterà ad un risvolto positivo, ovvero il guadagno dello *status* di figura sacra. Un errore che Nietzsche intende imputare alla lettura filologica Ottocentesca dell'*Edipo re* è intendere questo mito come simbolo dell'impotenza umana dinanzi alla volontà insita nel destino; contro questo, infatti, non vale la pena lottare a fronte del comportamento colpevole che innescò il meccanismo. Ma per il filosofo Edipo non ha colpa alcuna, le azioni che compie sono sfide volontarie deliberatamente compiute per imporre all'ordine naturale delle cose la propria saggezza, in questi termini il parricida può essere inteso come un precursore dei grandi temi sviluppati in Nietzsche di "trasvalutazione dei valori" e di *Übermensch*⁴¹.

Nel ventesimo capitolo de *La nascita della tragedia* vi è una formula che potremmo indicare come definizione della tragedia stessa, ovvero una "magnifica mescolanza, quale può avere un nobile vino che infiammi e disponga insieme alla contemplazione"⁴². La potenza del tragico risiede nella sua duplicità fondante, razionale e insieme irrazionale, capace di trasporto e, al contempo, di seria cogitazione. Secondo Nietzsche i due impulsi si compensano a vicenda, in quanto il Dionisiaco per trovare esplicitazione necessita dell'illusione apollinea e quest'ultima, se

³⁸ Cfr. Euripide, *Baccanti*, Mondadori, Milano, 2020, p.65.

³⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 56.

⁴⁰ Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., pp.93-95.

⁴¹ Cfr. G. Ugolini, *Friedrich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wiliamowitz*, in «Quaderni di storia», XVII, n. 34, 1991, pp.41-61.

⁴² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p.138.

consistesse solo in pura forma, non produrrebbe l'effetto di coinvolgimento dello spettatore, dovuto, invece, alla riconnessione con l'uno originale. Nel nono capitolo del testo sulla tragedia troviamo l'esplicazione del fenomeno di condivisa necessità dei due impulsi:

Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate; inversamente, quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, insomma l'apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte.⁴³

In questo passo notiamo come insito alla tragedia greca vi sia un carattere di *ἀλήθεια*, termine che vuole indicare un disvelamento di qualcosa di più intimo e profondo, ma che prevede sempre un movimento doppio, da un lato mostra ma dall'altro ritrae alla vista. La tragedia greca mostra un gioco di doppi che sempre si rimandano l'uno all'altro senza mai esaurirsi nella predominanza di un carattere sul suo opposto, è “quell'aspirazione all'infinito [...] insieme alla suprema gioia per la realtà chiaramente percepita”⁴⁴.

Nella conclusione del testo l'autore vuole sottolineare come l'alleanza stretta dalle due divinità sulla scena tragica non abbia un certo fine che la giustifichi, ma essa è imprescindibile per conferire uno statuto di dignità alla vita, poiché senza sarebbe troppo terribile per essere sopportata; solo con il bilanciamento delle due forze si giunge allo stato di “serenità greca” dove si conquista un attimo di singolare piacere.

Precedentemente abbiamo conferito al nucleo apollineo il mondo dei concetti e delle astrazioni, mentre al Dionisiaco quello riguardante la controparte musicale, quest'ultima indicata come *elemento primario e universale*⁴⁵. Tale componente, alla luce delle osservazioni riportate, non potrà mai essere esaurientemente compressa nella forma del *lógos* di Apollo, in quanto vi è una differenza che dalla base diversifica i due “linguaggi”: la musica parla la lingua dell'universale, esprime il mondo nel suo primo fondamento, mentre i concetti riguardano un singolo significato particolare. Posta questa premessa, va ricordato che Apollo, tra le tante accezioni, possiede anche quella di dio della musica, perciò, oltre a quella dionisiaca esiste anche la musica apollinea. La musica di Dioniso è caratterizzata da un suono più violento che produceva un sentimento di inquietudine nell'ascoltatore; essa veniva riprodotta con l'*aulós*, un flauto composto da due canne di lignee ed un'imboccatura a forma di bulbo dove era inserita l'ancia. Al contrario la musica di Apollo produceva effetti di tranquillità e calma in chi la udiva e veniva suonata con la cetra, uno strumento a corde simile alla lira in grado di riprodurre suono appena accennati così da donare alla melodia un tono pacato. Per Nietzsche, però, solo la musica aulica è in grado di attivare nella mente del pubblico il processo di immaginazione dal quale scaturiscono delle rappresentazioni, e rintraccia nella musica composta da Beethoven la stessa forza creatrice di fondo, dove non sono di maggior rilevanza i tecnicismi messi in atto, quanto più la capacità di scaturire immagini mentali di fantasia.

L'importanza riconosciuta alla musica, dunque, è quella di aver generato la tragedia e con essa il mito che ne è l'immagine simbolica più alta, ottenuta attraverso le modalità artistiche dell'Apollineo. La musica riuscì a strappare alla morte il mito omerico e conferire nuovamente

⁴³ Ivi, p. 64.

⁴⁴ Ivi, p. 159.

⁴⁵ Ivi, p. 46.

ad esso lo slancio vitale, il quale andava sempre più esaurendosi lasciando, di contro, una sterile e immobile fondatezza quasi religiosa. Il mito tragico assume un doppio compito, da un lato rappresenta allegoricamente la controparte musicale per renderla plasticamente fruibile allo spettatore mentre la melodia è libera nel suo irrefrenabile dimenarsi, dall'altro, invece, si occupa di proteggerlo dall'abisso di orrore nascosto nel susseguirsi instancabile delle note. L'esempio portato a testimoniare questa duplicità di azioni è il terzo atto di *Tristano e Isotta* dove, senza la mediazione riparatrice del mito e dell'eroe tragico, lo spettatore rimarrebbe sradicato in una irrimediabile rottura spersonalizzante.

Il mito, secondo Nietzsche, è la forza creativa naturale più propria di ogni popolo, e senza mito si perderebbe anche questo tipo di cultura personale; proprio questa è la colpa che viene additata a Socrate, la distruzione del mito. La tragedia, da come ci viene narrato, "morì suicida"⁴⁶, ovvero morì per mano di uno dei suoi stessi autori, Euripide. Egli impose numerosi cambiamenti che portarono ad un radicale mutamento nella struttura del dramma e nella sua messa in scena; le formule usate erano semplici, un ready-made per il cittadino medio ateniese, il coro perse la sua prevalenza e diventò secondario rispetto ai singoli attori portati sul palco, i quali istituivano tra loro agoni verbali escludendo la componente corale, gli eroi tragici persero la loro immortalità poiché vennero slegati dal fato e legati alla dimensione contemporanea di Euripide fungendo da copia del pubblico, la musica usata cambiò e si introdussero nuove melodie più apprezzate dagli spettatori più giovani ed infine, venne introdotto il *deus ex machina* che fungeva da garante per la buona riuscita delle azioni portate sulla scena. Con queste modifiche la componente dionisiaca andava pian piano inabissandosi coperta da un velo di titanica forza apollinea. Ma Euripide non fu solo, sulla sua spalla si erigeva un *daimon* che, indicandogli quel che conveniva, gli mise tra le mani l'arma pronta all'uso; era Socrate, il paladino dell'Apollineo, della razionalità. Con il suo sforzo di conferire un ordine razionale alla realtà che fosse sufficiente di per sé, riuscì a far richiudere su di sé la forma apollinea, come in un cerchio che non contemplatesse una partecipazione irrazionale o diversa in esso. Anche nella sua filosofia le passioni, e tutto ciò che non trova dimora sotto l'etichetta di razionale, venivano respinti, in nome di un universale ordine sillogistico; fu così che si perse lo spirito ebbro, il quale, come Dioniso nelle *Baccanti*, lascia la *pólis* per tornare ad errare in luoghi lontani.

Nietzsche non si dà per vinto e conclude la sua opera con un augurio di speranza; la scienza, infatti, sembra essersi resa conto dei propri limiti e tentare una fuga dalle proprie conseguenze: è questo il terreno fertile per una ri-nascita della tragedia! Per l'autore il risveglio dionisiaco dal lungo periodo letargico è possibile grazie alla musica tedesca. Il primo passo è stato fatto dalla musica del corale luterano; difatti, grazie alla riforma di Lutero, la musica venne introdotta come accompagnamento al fine di rendere più moderne le pratiche liturgiche, e la melodia che veniva suonata venne ripresa dalle canzoni popolari profane tedesche. Da qui Johann Sebastian Bach prese il testimone e scrisse numerose composizioni di musica sacra, per poi lasciar spazio al nuovo erede del Dionisiaco: Richard Wagner, che con i suoi drammi è stato in grado di riportare il tragico sulla scena.

Riecheggino ora le parole di Nietzsche giacché mai si perda di nuovo la compresenza dei due spiriti:

⁴⁶ Ivi, p. 75.

Il tempo dell'uomo socratico è finito: inghirlandatevi di edera, prendete in mano il tirso e non vi meravigliate che la tigre e la pantera si accovaccino carezzevolmente ai vostri ginocchi. Ora osate essere uomini tragici: giacché sarete liberati.⁴⁷

CAPITOLO II

LA MORTE A VENEZIA

2.1 Nietzsche e Mann: l'influenza nietzschiana nell'opera

L'opera a cui ora faremo riferimento è *La morte a Venezia*, novella pubblicata nell'anno 1912 cui autore è Thomas Mann. Numerosi sono i punti in comune che possiamo rintracciare con il giovane Nietzsche autore de *La nascita della tragedia*, come a delineare che l'uomo tedesco, a distanza di quarant'anni dallo scritto nietzschiano, si trovi ancora vittima della stessa condizione di crisi e perdizione.

Come riportato sia da Franco Volpi⁴⁸ che da Mazzino Montinari⁴⁹, Mann era esperto conoscitore della filosofia di Nietzsche, tanto che si può trovare traccia del pensiero del filosofo nella maggior parte dei suoi testi. Entrambi gli autori, nei testi analizzati, sono spinti dalla necessità di portare un messaggio che funga da antidoto in grado di risvegliare l'animo tedesco dal suo febbricitante sonno. La malattia di cui si continua a soffrire è una divampante decadenza che non risparmia anima viva; se per Nietzsche la cura è riportare in auge lo spirito dionisiaco, Mann non fornisce un rimedio vero e proprio ma mostra, come monito, cosa succede ad un animo fin troppo immedesimato nell'ambiente menzognero dell'alta borghesia, il quale tenta, con disgusto, di scostarsi alla vista dell'abisso di Dioniso, per poi finire, come Penteo nelle *Baccanti*, ipnotizzato dal suo incantesimo. Lo stesso protagonista de *La morte a Venezia*, una volta resosi conto di tale condizione la esplicita con le seguenti parole: "Bene vorremmo rinnegare l'abisso e conquistare la dignità, ma per quanto ci sforziamo l'abisso ci attira."⁵⁰

Ritorna in Mann la stessa visione di dilacerazione propria del tedesco romantico, il quale si trova davanti ad un'antitesi tra spirito e vita, intelletto e pulsione⁵¹, che rimandano inequivocabilmente alla polarità di forze postulata da Nietzsche che conta, come protagonisti, Apollineo e Dionisiaco.

⁴⁷ Ivi, p. 137.

⁴⁸ "La produzione saggistica di Thomas Mann [...] rende esplicita la diffusa presenza del filosofo di Röcken nel suo universo mentale", cfr. F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 75.

⁴⁹ "Un eccellente lettore di Nietzsche", cfr. M. Montinari, *Lo scolaro di Goethe*, in Id., «Su Nietzsche», Editori riuniti, Roma, 1981, p. 66.

⁵⁰ T. Mann, *La morte a Venezia*, Einaudi editore, Torino, 2015, p.95.

⁵¹ Cfr. A. Giacomelli, *Germanesimo dionisiaco. Per una critica della ricezione di Nietzsche nelle Considerazioni di un impolitico di Thomas Mann*, in «Estetica. Studi e ricerche», il Mulino, Bologna, 2019, p. 141.

L'Apollineo emerge sin dal primo capitolo come sintomo proprio di questa febbre borghese, l'uomo si ritrova affaccendato e oppresso dalla produzione non spontanea, bensì coatta, alienato dal proprio dovere, ed egli mai si interrogava sulle piccole cose del mondo al di fuori del suo studio, e mai avrebbe pensato di allontanarsi dalla sua scrivania. Qui, dunque l'Apollineo di Mann è descritto alla stregua di quello "nocivo" socratico-cartesiano esplicitato da Nietzsche; con la prevalenza dell'*ego cogito* sulla componente pulsionale corporea si vive una vita assoggettata al dovere e alla ragione, proprio quella vita che il protagonista Gustav von Aschenbach aveva condotto fino al momento del racconto.

Il caldo grembo cogitante che aveva ospitato lo scrittore fino a quel momento viene scosso provocando in lui una necessità di distacco da quel mondo. Se, infatti, fino a quell'istante si sentiva accolto come a casa nel suo mondo di opere e libri, ora penetra in lui, come un soffio gelido, un sentimento perturbante, e anzi, più propriamente, *unheimlich*. Le ambientazioni scelte dall'autore mantengono sempre vivo questo sentimento, quasi come se ogni pagina fosse colorata da una grigia nebbia; seguendo lo schema de *La nascita della tragedia* è come se ora ci trovassimo smarriti in quella decadenza propria di chi, come Euripide, ha voluto abbandonare lo slancio vitale per preferire una ferma razionalità. Siamo davanti ad un doppio movimento di dimenticanza, da un lato abbiamo abbandonato il dionisiaco, e dall'altro abbiamo osato dimenticarci della nostra stessa dimenticanza.

Ad Aschenbach servirà una città che racchiuda in sé entrambe le pulsioni per riuscire a risanare la sua condizione e raggiungere finalmente il suo stato tragico, ed infatti quale ambientazione se non Venezia è in grado di contenere al meglio misura e mistero.

Nietzsche stesso era molto legato alla città lagunare tanto da dedicarle una poesia, l'ispirazione venne nel 1885 dall'ascolto degli arsenalotti, operai dediti alla costruzione di imbarcazioni, che, intonando un canto mentre si trovavano all'opera presso Canal Grande, suscitavano nel filosofo un sentimento tale da portarlo alle lacrime. Il poema *Venedig* vuole significare la completa immersione del poeta nella la musica udita, la quale è in grado di dischiudere davanti a lui un mondo di maschere che svelano al di sotto la sua stessa persona; Venezia nel suo alone di enigma e decadenza mostra allo straniero una parte di sé che troppo a lungo aveva tenuto nascosta: è lo stesso movimento compiuto dallo spettatore tragico, il quale, guardando il coro di satiri davanti a sé, si sente misteriosamente attratto e compie una completa immedesimazione nel mondo musicale dionisiaco. I canali, le gondole, San Marco, Venezia si mostra a noi come un teatro dove ognuno può diventare attore, badando però a non perdersi nelle sue calli labirintiche; questa città rappresenta essa stessa un doppio, è in grado di portare ad un ricongiungimento con l'origine della propria anima, ma rappresenta anche il rischio di perdizione, di oblio di sé.

Mann, dunque, decide di dar luogo nell'isola lagunare ad una nascita della tragedia in senso nietzschiano, sceglie come protagonista un uomo di mezza età che ha passato tutta la sua vita cercando di rientrare nelle forme canoniche apollinee, dimostrando il proprio rigore e la puntualità di immagini attraverso la scrittura; egli rappresenta uno dei tanti figli di Socrate moderni, volti solo all'uso della razionalità. Ma in tutto questo suo affaccendarsi sente nell'animo il bisogno di abbandonare per poco la sua scrivania, e viene attirato da una strana sensazione verso il Lido di Venezia, qui, vittima dell'atmosfera, si troverà sul bordo dell'abisso e, seppur inizialmente provi a ritrarsi, non resisterà all'impulso di guardarvi dentro per venir poi trascinato nella profondità. Questo suo percorso ha inizio dall'incontro con un giovane polacco di nome

Tadzio con cui egli non interagirà mai ma sarà lo stesso ragazzo, come fosse una visione voluta da Dioniso, ad accompagnarlo verso la sua parte pulsionale irrazionale. Aschenbach inizierà a comportarsi come un adolescente innamorato, segue il suo oggetto del desiderio, lo aspetta ogni mattina a colazione e decide di prolungare la sua permanenza sull'isola per non allontanarsi da lui. È un racconto per lo più muto, giocato tra il punto di vista del narratore e quello del protagonista in un ricco flusso di coscienza, attraverso il quale riusciamo a comprendere ciò che ci vuole dire lo stesso Nietzsche quando afferma che “nella parola pronunciata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata”⁵²; il mito, in questo caso il percorso estatico che porta da un estremo apollineo all'estremo dionisiaco, non trova un compimento che gli si addice nella forma contratta delle parole, vi sono sentimenti che solo una libera interpretazione di sguardi e gesti riescono a rendere.

Il viaggio compiuto da Aschenbach trova, tuttavia, una grande differenza dal percorso tracciato ne *La nascita della tragedia*, infatti, non vi è una risoluzione finale dove Apollineo e Dionisiaco convivono, bensì una dimensione caotica portata ai limiti più estremi. Qui non c'è la presenza dello Zagreo proprio dell'antica Grecia, ma quella propria delle Sacee babilonesi; per Mann Dionisiaco significa perdita di qualsiasi freno inibitore sino al punto in cui non è più possibile identificare il pericolo, o addirittura la morte; non c'è alcuna rinascita attraverso l'antitesi di razionale e irrazionale, ma solo un grande abisso di decadenza e morte che si espande fino a catturare in sé anche lo scrittore. Per chi si è perduto non è possibile trovare redenzione, nell'ottica di Mann, o si riesce autonomamente a mantenere vivo il contrasto delle due forze antitetiche, oppure lo straniero dai lunghi riccioli neri busserà alla porta e, nel caso in cui verrà rifiutato, ripeterà il tragico destino di cui fu vittima Penteo.

2.2 Apollineo in Aschenbach

In questa sezione sarà analizzata la componente apollinea nel protagonista de *La morte a Venezia*; sin dalla prima pagina ci viene presentato attraverso un eccessivo formalismo, è indicato dalla necessità di sottolineare come egli non sia più Gustav Aschenbach, bensì Gustav von Aschenbach. La particella *von* viene usata per dimostrare come, grazie alle proprie opere letterarie, egli sia riuscito a guadagnarsi uno stato di nobiltà che vuol far direttamente riferire al possesso di un'altrettanta nobiltà d'animo. Egli rientra nel prototipo del borghese tedesco, concentrato nell'incessante produrre e nel mantenere un modo e un'etica consoni alla propria immagine. Di mestiere faceva lo scrittore e negli anni si era guadagnato un nome in tutta la Germania, tutto ciò a discapito di un sentimento creativo artistico; infatti, egli visse una vita sempre assoggettata alla dura legge della ragione, quasi a seguire costantemente l'imperativo categorico kantiano, e ci viene narrato che, soprattutto nell'ultimo periodo, trascorreva le sue giornate nella paura di invecchiare e perdere con gli anni la gloria faticosamente guadagnata.

Le sue opere rispecchiavano in tutto e per tutto questo suo estremo razionalismo, il suo atteggiamento di “vuoto e rigido servizio della forma”⁵³, consistente in un'attenzione smisurata per formulazioni, immagini e figure più che per sentimenti, pulsioni e mistero; attraverso questo suo modo di scrivere egli si ergeva rappresentante della massa di cittadini che si sentivano

⁵² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 112.

⁵³ T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 14.

oppressi dalle fatiche quotidiane, i quali trovano una sorta di erotismo in un rigido e freddo formalismo, vuoto di vita, ma pieno di quella falsa grandezza alla quale a tutti i costi vogliono essere compartecipi. Teneva, in questo modo, il lettore comodamente adagiato sulla sua poltrona senza muoverlo di un centimetro, mentre, davanti a lui, si muovevano vuote maschere di cinismo e presunta assolutezza che riuscivano a riguardare tutti e al contempo nessuno; vista la loro mancanza, in una spasmodica ricerca verso la trascendenza, Aschenbach aveva percorso una salita verso l'iperuranio perdendo però la vitalità e la possibilità di azione. L'estremismo della sua forma lo si nota anche per il fatto che il rigido autore matura una modalità di scrittura quasi pedagogica, tanto da portarlo al rifiuto della totalità dei termini volgari, alla stregua di Luigi XIV⁵⁴, nascondendo anche una repulsione verso le emozioni alle quali essi si riferiscono, in un vano tentativo di eliminazione radicale di entrambe.

La scrittura per Aschenbach rappresenta perciò un esercizio di volontà di imporre la propria potenza, in quanto campo che completamente sottostà al suo dominio e alle sue decisioni, a differenza della sua vita che richiede un ben più duro lavoro da parte sua. In questi termini è individuabile una prima antinomia nella vita di Aschenbach, da un lato troviamo il suo ambito letterario permeato da autocontrollo, estrema razionalità e sublimazione, dall'altro il mondo al quale questi scritti vogliono sfuggire fatto di vizi, debolezza e sfrenate passioni. L'esempio di questo contrasto ci viene offerto dal narratore che ci offre uno sguardo su uno dei suoi racconti, *Un miserabile*; la storia, ad un primo sguardo, sembra avere come protagonista il "goffo furfante"⁵⁵ che abbandona la moglie per impotenza e subisce un tragico destino vedendola cadere nelle braccia di un giovane inesperto, tuttavia il vero personaggio principale è il disgusto provato dall'autore per quest'uomo, il quale cadrà vittima della vendetta di Aschenbach, che, alla stregua delle tre parche, decide per lui il destino che si merita; per fare ciò si serve di una sublime vigoria di linguaggio per opporsi radicalmente all'oscuro abisso di passioni e incertezza morale impersonato dal miserabile.

Aschenbach, in questi termini, sembra impersonare l'Euripide al quale si fa riferimento ne *La nascita della tragedia*, dato che entrambi provano una smisurata repulsione verso il Dionisiaco da volerlo bandire dalle proprie opere, e, anzi, trattarlo come un universo parallelo, distante. Così facendo i due creano una nuova opposizione, non più Apollineo e Dionisiaco, ma Socratico e Pseudo-dionisiaco (ovvero un dionisiaco letto solo nella sua accezione fuorviante e negativa)⁵⁶. Aschenbach diviene, in *La morte a Venezia*, il corrispettivo di Socrate nei dialoghi platonici, l'esempio del freddo e razionale saggio a cui bisogna rifarsi, non a caso i fatti narrati fanno riferimento al suo cinquantesimo anno di età, ovvero l'età in cui, nella *Repubblica* di Platone, era opportuno dedicarsi alla filosofia, dopo una vita trascorsa come cittadino modello dedicatosi a tutte le attività della *pòlis*. L'unica differenza in Aschenbach è il grigio alone di insoddisfazione che lo sovrasta, non è pronto per essere punto di riferimento; in lui dall'abisso sente sorgere qualcosa, i titani chiamati da Dioniso cominciano una risalita verso la superficie, ma, raggiunti dal tempestivo intervento di Apollo, si mostrano velati attraverso il desiderio del protagonista di compiere un viaggio. Il *principium individuationis* agisce sull'illusione in corso

⁵⁴ Lo stesso Friedrich Nietzsche usa nella sua *Gaia Scienza* come metodo di paragone Luigi XIV per sottolineare come il suo bandire le terminologie volgari costituisca anche un tentativo per reprimere i sentimenti giudicati altrettanto volgari che direttamente si riferivano a queste formule e parole. (Cfr. C. J. Picart, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche*, Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 30.)

⁵⁵ T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 16.

⁵⁶ Cfr. C. J. Picart, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche*, cit., p. 22.

nella mente dello scrittore: egli vede una palude, simbolo di morte, animali mostruosi ed esotici, a significare l'imminente incombenza del dio straniero, ma, d'un tratto, il Febo tiranno lo richiama a sé e lo accompagna verso un'interpretazione razionale di quel che aveva visto, le immagini selvagge e austere indicavano così la voglia di partire per un posto lontano, sensazione che non lascerà via di scampo allo scrittore.

Una volta giunto presso l'albergo del Lido di Venezia che l'avrebbe ospitato, Aschenbach incontra un giovane ragazzo, forse appena adolescente, di famiglia polacca; si chiama Tadzio, ma questo ancora lui non lo sapeva, prima di ogni cosa era stato rapito dalla bellezza disarmante del fanciullo, quella tanto ricercata forma statuaria era ora dinanzi ai suoi occhi, come se Apollo fosse sceso sulla terra mortale. L'oro dei suoi capelli, il pallore della pelle, la perfezione delle forme in lui contenuta, tutto quel che vedeva sembrava un richiamo alla serena armonia del razionale, del canonico, come se si fosse fatto carne il principio per il quale viveva il noto autore. Il grande Socrate si era finalmente congiunto al suo Fedro: è in questi termini, infatti, che il protagonista legge la forza tensiva tra lui e il giovane, i due opposti della vita, il brutto e il bello, il saggio e l'amabile, il giovane e il vecchio, erano l'emblema della loro relazione, se così si può definire. La tensione tra opposti descritta in queste pagine, in un certo senso prefigura il rovesciamento, la *catastrophé*, che colpirà il personaggio principale, proprio come se ci trovassimo immersi in una tragedia attica. Aschenbach troppo a lungo ha obliato lo spirito Dionisiaco, ora non è più in grado di distinguere ciò che è razionale da ciò che devia; nell'identificazione di un "Eros-Apollineo" in Tadzio ha mancato il lato oscuro che nascondeva. Nonostante la parte razionale di Venezia provasse ad allontanarlo dalle sue follie, con la partenza prevista e il sentore di una mortale epidemia, lui sembrava non accorgersene, e, come in un giallo, andava in cerca di risolvere i misteri della città come fosse improvvisamente attratto dall'alone di enigma e abisso che si nascondeva tra quelle calli.

Venezia mostra in ogni via, in ogni angolo, una sua natura doppia, un gioco di antinomie che stordisce chi vi si trova immerso; lo scrittore si perde nel suo labirinto, è come Teseo, ma, sprovvisto del filo della fedele Arianna, si barcamena in ogni dove non trovando via d'uscita, e, anzi, in questo caso, non è intenzionato a farlo. Si apre così per Aschenbach un gioco di doppi senza fine, dove però, al contrario dello scritto nietzschiano, non vi sarà alcuna riconciliazione finale, ma la prevaricazione dell'irrazionale forza barbara di Dioniso che attirerà tutto nel suo fondale.

2.3 *Estasi conversiva e l'influenza di Tadzio*

Il viaggio del protagonista ha inizio con una sua totale immersione nell'Apollineo-razionale, fino a quando in sé non avverte un impulso che lo porta a voler allontanarsi per rifuggire quella costellazione di obblighi e faccende giornaliere che fino a quello momento lo avevano sovrastato. Tale smania di partire viene fatta emergere nella dimensione onirica ove, però, nonostante vi sia un inconscio che produce immagini di dionisiaca follia, l'Apollineo controlla l'associazione di significati. Discostandoci dall'analisi freudiana e provando ad analizzare quella di Jung, emerge che i sogni non sono qualcosa di conosciuto al soggetto che era stato represso, ma qualcosa a lui ancora sconosciuto razionalmente e non direttamente esprimibile

attraverso concatenazioni concettuali, bensì più poeticamente attraverso immagini⁵⁷. Questo è il meccanismo che ha luogo nella visione di Aschenbach, egli non conosce a pieno il Dionisiaco, eppure questo emerge nella sua immaturità concettuale trovando una esplicazione nelle selvagge immagini di tigri e paludi; il significato di tale sogno è comprensibile se si analizzano le singole immagini, e ciò che vogliono propriamente significare, tuttavia, questa operazione non verrà attuata in quanto Apollo emergerà per attribuire una rasserenante spiegazione ai fenomeni esperiti.

Nel protagonista, sin dal principio, si nota una stabile propensione per il lato formale dell'opera d'arte, per la maestria dell'uso di artifici retorici che, traboccanti, non lasciano spazio al lato creativo e amorfo. La sua ignoranza per questo versante viene esplicitata dal narratore che subito vuole segnalare gli errori compiuti dallo scrittore:

E la forma non ha due facce diverse? Non è morale e immorale a un tempo – morale come risultato ed espressione della decenza, immorale invece e addirittura antimorale in quanto contiene in sé per natura un'indifferenza morale, e anzi tende essenzialmente a sottomettere l'etica al suo dominio superbo e assoluto?⁵⁸

Nella visione della bellezza propria di Aschenbach notiamo a sostegno un impianto propriamente platonico; per Platone la bellezza visibile, ovvero propria di questo mondo, è una manifestazione dell'eterna essenza della Bellezza come ideale, la quale coincide con la Forma del Bene nella sua realtà più propria. Ciò significa che esperire la bellezza nel mondo fenomenico è trovarsi davanti a qualcosa che si rifà in una certa percentuale di accuratezza all'ideale massimo di perfezione presente nell'iperuranio: è proprio la massima vicinanza con questo che viene cercata dallo scrittore nei suoi lavori e nel mondo che lo circonda. Alla vista di Tadzio egli ricerca nelle sue forme l'ideale di perfezione e giunge alla conclusione di “non aver mai veduto né in arte né in natura nulla di così felicemente riuscito”⁵⁹; egli si trova davanti a ciò che giudica essere la perfezione dell'elaborazione dell'ideale platonico di Bellezza.

Ma la bellezza per Platone non è mai separata dall'*eros*, l'amore come motore che tutto muove, tanto che, nell'orfismo, Eros viene associato alla funzione di creatore; è il dio dell'origine, della possibilità di un nuovo inizio, e questa immagine si collega a quella di Eros come Phanes, ovvero il divino che si manifesta e porta le cose a manifestarsi, come messaggero di un'imminente epifania per l'appunto. Tale accezione deriva da colui che si dice essere il padre del dio dell'amore, Hermes, con il quale, infatti, condivide il suo ruolo di intermediario, di annunciatore. Infine, l'accostamento che risulta più immediato è quello di Eros con Dioniso, tanto che Phanes, per il culto orfico, non sarebbe altro che la prima manifestazione di Dioniso, ma non come dissoluzione in relazione alla stabilità apollinea, bensì come fecondità, apertura al proprio polo femminile. Dunque, Amore come nascita, annuncio e disvelamento sono le tre caratteristiche che l'incontro con Tadzio prefigura per Aschenbach, attraverso questo evento egli, non solo rinascerà conoscendo un nuovo lato della sua persona, ma rivelerà anche il lato oscuro dell'amore dionisiaco, il quale, se non viene mantenuto in relazione polare con la quiete apollinea, può risultare in un completo oblio di sé con conseguenze però irreversibili.

⁵⁷ C. Downing, *Towards an Erotics of Psyche*, in «Journal of the American Academy of Religion», vol. 44, no. 4, 1976, pp. 630-631

⁵⁸ T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., pp. 16-17.

⁵⁹ Ivi, p. 33.

Socrate e Fedro divengono così i sosia dei due protagonisti, l'uno vecchio e saggio, l'altro giovane e bello; nel primo la psicologia interiore diviene rilevante, nell'altro è sufficiente solo la bellezza, giacché in grado di affascinare in modo più diretto e rilevante rispetto alla parola. Troviamo un agone in atto, parola e mito che si scontrano, da un lato la stabile razionalità del *logos*, dall'altro la verosimiglianza che conquista grazie alla meraviglia prodotta; l'immediatezza visiva irrompe vincendo sulla mediazione razionale, Socrate confessa a Fedro la sua disfatta parlandogli "del sacro sgomento che afferra l'uomo dai nobili sensi quando un volto divino, un corpo perfetto gli appare... come egli trema al di fuori di sé"⁶⁰. È, quindi, attraverso la contemplazione dell'immagine del giovane Tadzio che Aschenbach accede al suo lato dionisiaco attraverso una fuoriuscita da sé; il giovane che giocava davanti a lui sulla spiaggia, quasi a imitare il Discobolo di Mirone, mostra allo scrittore la perfezione che sempre egli aveva ricercato, dimostrandogli che, però, non avrà come effetto una serena contemplazione platonica dell'idea, bensì un'ebbra sensazione in grado di far ribollire lo spirito.

La figura di Gustav, il suo viaggio a Venezia e l'abissale estasi provocata dall'amore per il giovane polacco vengono annunciati all'apparire del suo nome: il riferimento è al tedesco August von Platen, poeta che dedica la sua ricerca artistica alla bellezza, tema ricorrente anche per il nostro protagonista; ma non colpiscono solo i temi indagati e l'assonanza dei nomi - August e Gustav - infatti, "Aschenbach" sembra essere un chiaro riferimento alla città natale di Platen, Ansbach; non meno importante richiamo è alla nota omosessualità del poeta che ricercava l'ideale di bellezza poetica perfino nelle relazioni da lui intraprese, ed inoltre, per concludere il parallelismo, la città scelta da Mann per la fuga dello scrittore, Venezia, è oggetto di una raccolta di sonetti composti dal poeta, i *Sonetti Veneziani*.

Per quanto riguarda, invece, gli accostamenti pulsionali, è inevitabile il collegamento di Eros-Dioniso, non solo ad amore e bellezza, ma anche alla morte. Infatti, per ogni rinascita dionisiaca vi è sempre la morte figurata di una condizione precedente, ma nel caso di *La morte a Venezia* porterà anche ad una morte fisica. Qui la morte sarà concepita come un atto marcatamente erotico dove alla danza macabra corrisponderà una morte improvvisa⁶¹. Nel testo Aschenbach, dopo esser stato conquistato dalla bellezza del giovinetto polacco decide di rinviare la sua partenza per godersi il più possibile la vista di cotanta perfezione; nel frattempo a Venezia insorge un'epidemia di colera, le strade erano permeate da uno strano odore, le famiglie straniere raccoglievano i propri averi e abbandonavano l'isola, mentre i commercianti non proferivano parola a nessuno riguardo quanto stava accadendo. In questo macabro scenario di una Venezia che si tinge di nero, Aschenbach inizia un inseguimento tra le calli per spiare Tadzio, il quale si accorge delle attenzioni del vecchio scrittore e sembra stare al gioco, ipotesi confermata dagli sguardi ricambiati durante un concerto al Lido; lo scrittore viene sempre più attirato dall'abisso al punto da perdere sia il senno che la salute fisica, segnata dall'insorgere in lui i primi sintomi del colera, mentre, nel frattempo, appresa la notizia della dipartita della famiglia di Tadzio, si concede di guardarlo, ancora una volta, giocare in riva al mare, e con questa scena da cui tutto era iniziato Aschenbach si accasciò morente.

Tadzio, proprio come fosse Eros sceso in terra, alla stregua degli altri dèi scesi in campo nella battaglia di Ilio, mostra una duplicità fatta di bellezza e morte. La sua pelle bianca "come

⁶⁰ Ivi, p. 59.

⁶¹ Cfr. C. J. Picart, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche*, cit., p. 13.

l'avorio sull'oro scuro⁶² e la scena finale ne sono l'emblema. Il giovinetto stante dinanzi al mare, nelle ultime pagine del libro, richiama ancora una volta la connessione tra *eros* e *thanatos*, egli posto verticalmente ed esaurito nella sua figura si pone al cospetto del mare orizzontale e, senza un'apparente fine, simboleggiando un'inversione parodica della nascita di Venere, porta il messaggio che l'amore per la perfezione formale nasconde nel suo intimo una segreta attrazione all'abisso e alla morte⁶³. Inoltre, l'origine orientale di Tadzio costituisce un chiaro rinvio a Dioniso come dio straniero, atto a sconvolgere irrompendo nella città; sorge naturale istituire un confronto tra l'opera euripidea *Le Baccanti* e *La morte a Venezia*, in quanto molti sono i richiami comuni presenti. Primo tra tutti Penteo e Aschenbach condividono uno status di uomo ormai maturo e di una certa rilevanza sociale, uno re, l'altro famoso scrittore, inoltre, se da un lato Penteo ammonisce Cadmo e Tiresia per gli abiti indossati, decisamente troppo giovanili, dall'altro Gustav prova un sentimento di forte repulsione per il vecchio che incontra sul vaporetto, egli è vestito come uno dei tanti ragazzi che lo circondano e ciò mostra ancora più dei gesti compiuti la sua inadeguatezza. Infine, per entrambi vi sarà una caduta nell'abisso portatore di morte: il re, inebriato dal dio, si agghiederà come una menade e prenderà parte al culto per poi essere smembrato dalla sua stessa madre, lo scrittore invece, decide di tingersi di nero i capelli – che ora ricordano una parrucca – e di farsi truccare per sembrare più giovane, entrambi sintomo da parte sua di un'irrefrenabile necessità di vicinanza allo straniero che lo conduce sempre di più verso l'oblio di sé⁶⁴.

Eros come messaggero prende anche la connotazione di annunciatore di morte, attraverso la figura di psicopompo, colui che accompagna le anime verso l'oltretomba, che nella mitologia greca veniva associata a Hermes, prima analizzato come alter-ego di Eros. Emerge infatti, se si analizza l'opera nel suo insieme, che il protagonista compie un viaggio nell'ade ma, a differenza di eroi come Omero e Enea, non ne farà ritorno. Il personaggio che incontra nel cimitero ricorda Hermes come se volesse metterlo in guardia dal suo, ormai imminente, destino, simboleggiato dalle tombe e dall'alone di grigio mistero che lo avvolge. La seconda figura incontrata è il venditore di biglietti per il vaporetto che l'avrebbe portato a Venezia; egli, gobbo e con barba caprina ricordava Pan, il dio mezzo uomo mezzo capro figlio di Hermes e associato a Dioniso, il quale, stando sopra la barca, segna il via al viaggio verso la perdizione, indicato anche dal vecchio imbellettato che prefigura lo stesso Aschenbach quando sarà completamente impossessato dal dio. Sceso dal vaporetto lo scrittore incontrerà lo psicopompo, impersonato dal gondoliere, che lo porterà sulla sponda del lembo di terra che sarà il palcoscenico dove Dioniso compirà la sua vendetta; il lato oscuro del dio verrà mostrato dal leader del gruppo di musicisti veneziani esibitisi una sera all'hotel del Lido, il quale, suscitando risa con uno spettacolo dove si dimenava come un pazzo, ululando e singhiozzando, come fosse in un bacchanale, e terminandolo con il lancio della maschera da lui indossata, voleva mostrare ad Aschenbach il suo essere in grado di discernere il bene dal male, ma una volta preso dal lato macabro di Dioniso, proprio come il buffone, non sarebbe stato in grado di soppesare le sue azioni.

Grazie a queste letture simboliche dell'opera è possibile notare un forte richiamo a uno dei temi principali nietzschiani, quello dell'eterno ritorno dell'uguale; infatti, ogni incontro fatto dal protagonista richiama nell'atmosfera e nel simbolismo quelli precedenti, i capelli rossi

⁶² T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 33.

⁶³ Cfr. C. J. Picart, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche*, cit., p. 18.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 19-20.

dell'uomo del cimitero, simili alla chioma avorio di Tadzio e che ricorrono anche nel buffone veneziano e nel vecchio del traghetto; è come se Aschenbach fosse sempre chiamato a prendere una decisione autentica per esercitare la propria volontà di potenza, ma gradualmente perde il controllo su di sé fino a diventare egli stesso uno dei personaggi del bacchanale che durante il corso dell'opera avevano sfilato dinanzi a lui. Quello che avviene in questa narrazione sembra in tutto e per tutto fornirci il paradigma dell'immedesimazione tragica, delineata in *La nascita della tragedia*, la quale rende lo spettatore parte del coro di satiri annullando la distanza che lo separa dalla scena; Aschenbach diventa egli stesso simbolo della decadenza di Venezia, ma, perso ogni contatto con Apollo, viene inghiottito dall'abisso della laguna per non fare più ritorno alla sua inquietante quotidianità.

2.4 Apollineo e Dionisiaco in musica e cinema: "La morte a Venezia" di Britten e Visconti

Per Nietzsche il connubio perfetto tra Apollineo e Dionisiaco aveva luogo durante la messa in scena delle tragedie, le quali, attraverso la trasposizione di un evento drammatico in musica e recitazione, narravano il mito di cui erano portatrici in modo tale da innescare un meccanismo di immedesimazione per lo spettatore al fine di rendere più reale possibile ciò che aveva davanti. In questa lotta divina tra Apollo e Dioniso, il pubblico si trovava trasposto sulla scena e l'atmosfera suggestiva diveniva quasi palpabile; un meccanismo simile è riscontrabile nell'opera *La morte a Venezia*: lo scritto di Mann funge in tal caso da mito, dotato di una sua suggestione ed agente a livello strettamente personale e individuale, mentre invece, Benjamin Britten e Luchino Visconti hanno provveduto al trasferimento dalla sfera particolare a quella universale, portando il romanzo in un caso sul palcoscenico teatrale, nell'altro sul grande schermo del cinema.

Benjamin Britten nel 1973, con l'aiuto della librettista Myfanwy Piper, compose un'opera in due atti dall'omonimo titolo *La morte a Venezia*; scelse lo scritto di Thomas Mann perché vi intravide non solo un racconto di disgregazione patologica, ma notò anche gli elementi relativi ad una sintesi di carattere positivo, avvenuta durante il drastico cambiamento subito dal protagonista, la quale, tuttavia, nell'opera di Mann viene tralasciata⁶⁵. La storia narrata da Britten può essere letta da più prospettive⁶⁶, essa potrebbe apparire come un racconto di un'infatuazione di stampo erotico, ma solo nel caso in cui ci si fermi ad una lettura superficiale dei temi trattati, infatti, tale significazione venne rettificata nel 1994 da Philip Brett, il quale si spinse ad un'interpretazione allegorica della vicenda omoerotica dello scrittore con il giovane polacco; solo in questo modo tale vicenda acquista un senso altro e si è in grado di procedere attraverso una messa a fuoco di quelli che, invece, sono le vere tematiche affrontate da Britten, prima tra tutte la polarità tra Apollineo e Dionisiaco. Christopher Chowrimootoo, sebbene sia d'accordo con tali affermazioni, non si trova massimamente concorde con la visione di Brett riguardo l'opera teatrale come genere legato alla massa, in quanto questa andrebbe letta secondo la logica del *great divide*, teorizzata da Andreas Huyssen; tale teoria sostiene che non vi sia un taglio netto tra l'arte

⁶⁵ Cfr. C. Hindley, *Contemplation and reality: a study in Britten's 'Death in Venice'*, in «Music & Letters», vol. 71, no. 4, 1990, p. 511.

⁶⁶ Cfr. C. Chowrimootoo, *Bourgeois opera, "Death in Venice" and the aesthetics of sublimation*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 22, no. 2, 2010, pp. 179-180 e p.197.

per così dire elevata e la cultura di massa, le due entrano in una relazione polare dove l'una, seppur in certi casi prevalga, è in costante comunicazione con l'altra; dunque, l'opera teatrale non deve essere declassata ad un piacere strettamente legato alla folla, ma può anche veicolare significati profondamente filosofici e, attraverso l'opposizione che la permea, è il veicolo ideale per mostrare altre antitesi. Per Adorno ciò che però trattiene il pubblico dal fruire di opere come questa è la tendenza a voler assistere sempre alle stesse messe in scena, ci si trova in una società dove tutto è dettato dalle mode più che da un genuino interesse rivolto alle tematiche filosofiche.⁶⁷

I temi sollevati durante la storia la rendono in tutto e per tutto un'opera filosofica ed il fatto che riprenda molti degli aspetti trattati da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* contribuisce a renderla una meta-opera, ovvero, un'opera riguardo un'altra opera; se, inoltre, teniamo conto della prospettiva in cui è inquadrata, essa è anche un'opera riguardante un artista, emblema e portatore di riflessioni personali, ma ad uno sguardo più attento risulterà anche essere un'opera che riguarda il pubblico. In tal caso il termine "riguardare" va inteso secondo l'etimologia, ovvero fare nuovamente attenzione, e, più nello specifico, custodire; l'opera in questione riguarda il pubblico perché questo deve fare tesoro degli avvertimenti portati in scena per evitare la stessa fine fatale che toccherà ad Aschenbach⁶⁸.

La messa in atto del racconto è costellata da diverse scelte operate dal compositore e dalla librettista per sviluppare a pieno le suggestioni che Mann aveva perfettamente reso attraverso le sue immagini retorico-letterarie. Nel romanzo troviamo quasi onnipresente la figura del narratore che commenta e critica ogni azione o pensiero di Aschenbach, sulla scena teatrale, al contrario, il narratore viene tagliato fuori, e il risultato è quello di una resa quasi monologica della storia dove gli avvenimenti mostrati sono solo degli incidentali rispetto al flusso di coscienza del protagonista; egli, in questa resa minimalista, non risulta essere propriamente il personaggio principale della storia, bensì la storia nel suo complesso⁶⁹. Nella famiglia polacca troviamo, invece, massima fedeltà con le pagine scritte da Mann; in queste la madre, le sorelle e Tadzio risultano sempre silenziosi, non una volta viene riportata una loro conversazione, Britten, adattandosi a questa visione, decide di rappresentarli come dei ballerini muti, come dei mimi sulla scena⁷⁰.

Durante lo svolgersi della narrazione non mancano i richiami platonici, seppur spogliati della ambiguità propria del testo di Mann, un chiaro esempio è riscontrabile verso la fine del primo atto, dove, alla pari di un manifesto artistico, la teoria platonica riguardo la bellezza prende voce attraverso Aschenbach. Inoltre, Tadzio risulta essere la messa in scena dell'idealismo platonico, in quanto, legato simbolicamente ad Apollo, rende visibile la manifestazione divina nella perfezione della forma umana, la quale viene essa stessa decantata dal coro, come fosse un coro tragico che con il Febo conversa: "Non è un ragazzo, ma Febo dalla chioma d'oro che sprona i suoi corsieri nel cielo azzurro."⁷¹

Apollo dimostra tale parallelismo attraverso la presa di parola, mentre sulla scena Tadzio si muove eseguendo acrobazie, quasi a richiamare gli agoni olimpici. Il Febo risulta presente

⁶⁷ Cfr. T. W. Adorno, *Fetish Character in Music and Regression of Listening*, in J. M. Bernstein (a cura di), *The Culture Industry Selected essays on mass culture*, Routledge, Londra e New York, 1991.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 188.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 187.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 186.

⁷¹ B. Britten, *Death in Venice*, da «La Fenice prima dell'Opera», vol. 5, Faber Music Ltd., London, rappresentante per l'Italia: Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano, 2008, p. 75.

anche nel modo di agire del protagonista, il quale tenderà di sublimare i propri sentimenti per il ragazzo attraverso la propria prosa; infatti, se da amato diviene fonte di ispirazione, portato alla dimensione universale astratta, Tadzio può essere musa e ideale di bellezza per Aschenbach, ma se egli dovesse rompere con questa visione sublimata e tornare anche solo per un istante alla realtà, Apollo cantore lascerebbe posto a Eros, preludio di Dioniso.

L'incontro tra Apollo e Dioniso avviene nell'atto II durante il sogno di Aschenbach, qui sulla scena si ergono le due divinità che, in uno scambio di battute, tentano di ammaliare il dormiente, l'uno per portarlo sulla strada dell'abisso o l'altro per ridestarlo dal sogno nominando tutti i valori formali razionali che da sempre hanno costellato la sua vita; ma Aschenbach è vinto da Dioniso e, diventato uno dei satiri, prende parte al coro rispondendo al dio, e, così, si offre completamente a lui. Da questo punto, come nel romanzo, avviene la totale conversione verso l'ideale ebbro di vita che lo porterà ad obliare la razionalità in favore della dissoluzione verso l'abisso.

Sebbene Britten mantenga i temi, i personaggi, e gli elementi platonici in modo fedele rispetto a quel che trova nel romanzo di Mann, vi sono dei punti in cui le scelte del compositore divergono drasticamente dallo scritto. Se, infatti, nel racconto troviamo che il punto di svolta è il prolungarsi della vacanza per Aschenbach, dovuto allo smarrimento del suo bagaglio, al contrario nell'opera teatrale, il peso della scena del bagaglio è decisamente ridotto e il momento cruciale diviene quello dei "Giochi di Apollo" dove, ispirato dalla scena in cui Tadzio ricorda il paradigma dell'atleta greco, e dall'ideale di bellezza, di cui Apollo si fa vate, sviluppa una relazione di sublimazione nei confronti del giovane; la reazione a questo avvicinamento al giovane viene accostata, nella scena successiva, all'incombere della malattia a Venezia come a simboleggiare l'effettivo declino e destino riservato all'anziano scrittore.

Un'altra scena che si discosta dall'evoluzione del romanzo è la scena dodicesima dove Aschenbach, appreso del colera e della sua pericolosità, è intenzionato a riferirlo alla signora delle perle - la madre di Tadzio - al fine di mettere in salvo il ragazzo e la sua famiglia; sebbene l'intenzionalità del parlare sia presente in entrambe le versioni, nel testo egli si impone di tacere, marcando ancor di più la sua devozione verso l'abisso che egoisticamente lo spinge a voler godere il più possibile della presenza del giovane, mentre nell'opera di Britten troviamo ancora una lotta intestina allo scrittore che fino all'ultimo è spinto ad avvisare la donna ma, bloccatosi proprio come sulla passerella con Tadzio, non riesce a proferire parola e decide di allontanarsi.

Britten, come già sottolineato, mette in scena per la maggior parte del tempo il flusso di coscienza interno alla mente del protagonista, e per fare ciò porta sul palco un unico personaggio, rinunciando alla verosimiglianza, ma andando a creare parallelismi di simboli tra personaggi che impersonano, ad esempio, la voce di Dioniso⁷². Dunque, possiamo concludere che nell'opera teatrale del 1973 l'attenzione è posta, non tanto nel rendere quanto più realistico possibile l'ambientazione e le vicende narrate, quanto nel fare immergere il pubblico nella mente di Aschenbach per prendere parte come un tutt'uno al suo declino, ricordando in questo modo lo scopo della tragedia attica.

Nel 1934 Thomas Mann suggerì l'idea di creare un film sulla base del proprio romanzo, ciononostante senza dare indicazioni specifiche a riguardo; trentacinque anni dopo Luchino Visconti prese il testimone e iniziò le riprese del suo lungometraggio, *Morte a Venezia*, che voleva

⁷² Cfr. C. Chowrimootoo, *Bourgeois opera: Death in Venice and the aesthetics of sublimation*, cit., p. 185.

mantenere, per quanto più possibile, fedele al romanzo⁷³. Tuttavia, la storia narrata, per quanto sia ricca di specifici riferimenti a luoghi e periodi nel quale è ambientata, si svolge per la maggior parte a livello psichico e raccoglie visioni e sogni che non è semplice rendere sul grande schermo.

Visconti per meglio rendere il personaggio di Gustav von Aschenbach volle affidarsi a una delle leggende che aleggiavano su questa storia; si diceva, infatti, che Mann avesse preso come modello per il suo protagonista Gustav Mahler, e, così, il regista decise di rendere esplicita questa connessione mutando la professione del vecchio da scrittore a musicista e compositore; Dirk Bogarde, l'attore scelto per interpretare il ruolo, narrò che lo stesso Visconti durante le riprese gli ripeteva: "Dammi il Mahler che scrisse la Nona"⁷⁴. A marcare ancor di più la vicinanza di Aschenbach con il compositore austriaco è la scelta di costellare le azioni portate sulla scena da sinfonie di Mahler stesso in una modalità che rasenta l'insistenza. Tale musica, però, ha anche una funzione simbolica; prendiamo come esempio l'*Adagetto* dalla quinta Sinfonia, questo segue il protagonista dalla scena iniziale del film, che con il suo sapore melanconico sembra accompagnarlo verso un inesorabile destino; successivamente lo stesso motivo tornerà nel momento in cui egli si troverà dinanzi ad una clessidra, figura barocca che simboleggia l'ineluttabile sorte a cui tutta l'umanità va incontro, ovvero la morte⁷⁵. La musica è un aspetto molto significativo per la buona riuscita del film, infatti, attraverso l'inscindibile rapporto che crea con i luoghi delle scene, riesce a comunicarci e rendere visibile l'ideale di bellezza che il protagonista incessantemente ricerca.

L'Aschenbach di Visconti, nonostante mantenga come punto cardine la ricerca dell'Apollineo, non viene presentato come uomo di successo, paradigma della razionalità; il film prende avvio *in medias res*, egli è già sulla nave, non conosciamo la sua identità, né dove sia diretto e nemmeno cosa lo abbia portato fin lì, informazioni che a quel punto nel romanzo avremmo già appreso. In effetti mai nel film egli raggiungerà un momento di gloria o di splendore, dall'inizio alla fine è un uomo destinato al fallimento, un miserabile, proprio come l'omonimo racconto che lo trova come protagonista nello scritto di Mann. Ad un occhio più attento non sarà sfuggito il nome del vaporetto sul quale egli viaggia, *Esmeralda*, nome che richiama la prostituta del *Doctor Faustus* dalla quale Adrian Leverkühn contrarrà la sifilide, e allo stesso modo, attraverso il viaggio fatto sull'Esmeralda verso Venezia, Gustav si ammalerà, non solo fisicamente ma anche a livello mentale⁷⁶. Inoltre, sebbene da entrambe le parti Aschenbach risulti sposato e con una figlia, nel romanzo egli si trova nella condizione di vedovo e con una figlia già grande e maritata, mentre nel lungometraggio è la figlia ad essere deceduta, e questo ci viene narrato attraverso un flashback che ricorda il funerale della piccola.

Il protagonista nel film di Visconti, mancando della sua introduzione come artista, raggiunge il tanto agognato titolo nel momento di estrema bassezza, egli si ritrova per le strade di Venezia con i capelli tinti e truccato, al fine di venir notato da Tadzio, e mentre la luce riflette su di lui l'ombra dei cancelli, come a voler indicare la sua condizione di prigioniero al volere di Dioniso, ricorda le parole riferite dal suo amico Alfred: "Hai raggiunto il perfetto equilibrio. L'uomo e l'artista sono un'unica persona. Hanno raggiunto assieme il fondo"⁷⁷. Il connubio tra

⁷³ Cfr. H. R. Vagnet, *Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann*, in «The German Quarterly», vol. 53, no. 2, 1980, p. 160.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 166.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 167-168.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 172-173.

⁷⁷ Cfr. J. Mellen, *Death in Venice*, in «Film Quarterly», vol. 25, no. 1, 1971, p.46.

vita e arte, nel caso di Aschenbach, non ha casa in una bilanciata polarità tra impulsi vitali, bensì siamo nella stessa situazione nella quale si trova Penteo delle *Baccanti*: il rifiuto inflessibile nei confronti dell'irrazionale al fine di raggiungere uno stato che incoroni Apollo come dio sovrano, porterà ad una *catastrophé* che vedrà Dioniso come vincitore, non solo nei confronti del razionale, ma anche sulla vita umana.

Se in Gustav vediamo che i punti cardine del personaggio e della sua evoluzione sono per lo più fedeli a quelli originali, avremmo difficoltà a trovare lo stesso rigore nel personaggio di Tadzio. L'attore scelto è Björn Andersen, ed impersona un Tadzio di qualche anno più vecchio rispetto a quello del romanzo, il ruolo sulla scena è nettamente più attivo e, nonostante inizialmente mantenga il ruolo di musa per il compositore, prenderà poi una piega più erotica; già nella sua prima apparizione il ragazzo si gira verso Aschenbach per lanciargli uno sguardo di curiosità mista a sfida che darà il via alla vicenda che vedrà il mutamento del protagonista, senza però passare in tal caso, per paragoni neoclassicistici con il mondo greco. Qui Tadzio perde la sua doppia natura di forma perfetta e giovane come oggetto del desiderio, presente in Mann e Britten, e mantiene solo la carica di attrazione omoerotica. In Visconti, dunque, perdiamo tutti i riferimenti filosofici a Platone e alla sua teoria della bellezza che, invece, rimangono centrali in Mann e in Britten; ciò è possibile, nel racconto originale, grazie ai flussi di coscienza dove noi riusciamo a immedesimarci nel protagonista e, così facendo, a entrare nella sua mente, mentre nell'opera teatrale mancando di realismo, ha voluto rappresentare in modo migliore i concetti piuttosto che portare sulla scena vicende verosimili.

Per poter spiegare al meglio quello che è il passato di Aschenbach, non potendosi servire di un narratore esterno, Visconti optò per l'introduzione di tre flashback, che nulla però hanno a che vedere con il racconto di Mann. Il primo narra dell'amicizia con Alfred, è qui che emerge anche che la decisione di viaggiare a Venezia, essa nasce dal malcontento e dalla delusione generata dal fallimento di uno dei suoi lavori; il personaggio di Alfred, inoltre, ha lo scopo di impostare l'unico discorso di tipo filosofico-teoretico che incontreremo nello svolgersi del film per delineare gli aspetti dell'artista a quali Aschenbach dovrebbe aspirare, ma che, al contempo, lo porteranno verso l'inesorabile declino. Il secondo flashback è quello che vede protagonista la prostituta Esmeralda, nel momento in cui lei lo vede allontanarsi prova ad afferrarlo per il braccio, ma l'uomo con un brusco movimento si divincola; Esmeralda non può fungere da musa per il suo lavoro e, dunque, attraverso tale memoria, capiamo che Tadzio non lo attrae solo a livello carnale, ma egli funge anche da ispirazione e canone per le sue musiche. Infine, l'ultimo flashback è quello riguardante la sua famiglia, dove, attraverso la morte della figlia, riusciamo a comprendere che l'impulso che prima di tutto lo ha avvicinato a Tadzio era quello di un padre che rivede in lui la propria figlia; questo è dimostrato dal fatto che un barlume di coscienza lo pervade nell'apprendere del colera e nel volerlo prontamente comunicare alla famiglia del giovinetto, ma a quel punto del racconto Aschenbach non ha più davanti la trasfigurazione della figlia, bensì l'oggetto del suo desiderio, e a nulla porterà quella scintilla di razionalità, in quanto preferirà godere della sua presenza fino all'ultimo istante.

Mancando di profondo simbolismo, la scena finale del film ove Tadzio punterà con il dito verso il sole, non trova giustizia all'interno dell'opera di Visconti, seppur riporti in modo rigoroso la descrizione di Mann, ma, se nel romanzo e nell'opera teatrale il richiamo al sole come Apollo è immediato e nella scena finale assume valore, nel lungometraggio risulta superfluo e indecifrabile per chi non conosca il sotteso parallelismo.

Il romanzo di Mann è, dunque, stato usato come mito, alla pari dell'uso che veniva fatto di esso all'interno della tragedia greca; è il sostrato dove musica e parole scaturiscono per trovare poi la propria realtà nello spettacolo. In Britten troviamo che viene rispettato il mito in quanto tale, e reso nella sua scaturigine di significati, trasportandoci nei pensieri del protagonista per rivivere il suo dissidio interiore; in Visconti, invece, nonostante vengano rispettate le descrizioni delle scene e le ambientazioni, viene a mancare l'immersione nella vita di Gustav, egli dall'inizio alla fine egli ci risulta estraneo, non siamo in grado di capire la vera ragione del suo declino, e per questo motivo non arriva alcun monito allo spettatore.

CAPITOLO III

NARCISO E BOCCADORO

3.1 Nietzsche e Hesse: la ricerca in un peregrinare estetico

Alla fine del diciannovesimo secolo la cultura europea fu scossa da drastiche trasformazioni, le prospettive riguardanti i campi di ricerca centrali, come quello scientifico, filosofico e politico, le quali si erano consolidate negli anni mutarono irreversibilmente; con l'inizio del ventesimo secolo e delle due guerre mondiali la grande potenza occidentale sembrava andare verso un inesorabile declino suscitando un pessimismo collettivo. La pronta reazione degli artisti, tuttavia, offre ristoro, seppur breve, agli orrori della guerra creando ambientazioni utopistiche dove ci si possa abbandonare ad una indisturbata ricerca di bellezza e libertà⁷⁸. È in questo contesto storico che troviamo collocati Hermann Hesse ed il suo romanzo *Narciso e Boccadoro*, ambientato nel medioevo. Il libro, pur presentando l'angoscia per l'avanzare della peste, mantiene per quasi la totalità del suo svolgimento un'ambientazione ricca di particolari che suscitano calma e pace nel lettore.

Hesse, nonostante mantenga uno stile proprio, fa riferimento a molte delle tematiche trattate nella filosofia di Nietzsche, e ne diviene attratto quasi morbosamente, tanto che egli stesso definisce questo suo attaccamento al filosofo al pari di un'ubriacatura o di una possessione⁷⁹. I temi trattati comunemente dai due autori hanno come sostrato fondante la domanda esistenziale riguardo la condizione umana, la quale verrà declinata in diverse prospettive nel corso delle opere di Hesse⁸⁰. Ritroviamo il tema della morte di Dio in *La promessa* quando lo stesso protagonista, preso dalla disperazione, afferma che il Dio che credeva esistere non si trova in nessun luogo, dimostrando la perdita di fede in tutte quelle verità consolidate nei secoli contro le quali si scaglia anche Nietzsche. Il leitmotiv "Dio è morto" è presente in un altro racconto del giovane Hesse, *Gertrud*, dove, nell'ultima strofa di una poesia cantata da Kuhn, emerge tutto lo sconforto e la situazione di vanitas e sofferenza che caratterizza la vita umana, nel caso in cui si rimanga in una visione nichilistico passiva:

Mi vede Egli brancolare
Nella mia pena e nel mio dolore?
Ahimè Dio è morto!
-E io devo vivere?⁸¹

Non solo, la sua visione nichilista riemerge nello stesso capitolo quando egli afferma che tutto è "sbagliato e stupido"⁸²; non avviene alcuna svolta nel protagonista, la morte di Dio non è

⁷⁸ Cfr. K. Von Stuckrad, *Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys: Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, and Mircea Eliade on the Terror of Modernity*, in «Numen», vol. 57, no.1, 2010, p.79.

⁷⁹ Cfr. H. Hesse, *Autobiographical writings*, Ferrar, Straus and Giroux, New York, 1972, p. 231 (traduzione mia).

⁸⁰ Cfr. Reichert H. W., *The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse*, in «Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature: Five Essays», vol. 84, University of North Carolina Press, 1975, p. 95-110.

⁸¹ H. Hesse, *Gertrud*, Mondadori, Milano, 2021, p. 298.

⁸² Ivi, p.368.

condizione sufficiente affinché compia lo slancio necessario a diventare *Übermensch*. La decadenza e la crudeltà della vita sono l'unico scenario che si dispiega dinanzi al suo sguardo, quasi a rappresentare un doppio del tipo umano dell'indovino in *Così parlò Zarathustra*.

Contributo nietzschiano alla filosofia di fine diciannovesimo secolo è la tematica dell'*amor fati*; Questa espressione fa riferimento alla condizione psicologica interiore che porta ad accettare positivamente il destino, ovvero le possibilità e le dinamiche che si presentano, e, anzi, ad esserne innamorati dimostrandolo in un autentico slancio verso la vita, il quale permette di impossessarsi dell'attimo, attraverso un'autentica e pronta decisione da parte del soggetto. In *Klein e Wagner* questo concetto assume connotazioni diverse nella misura in cui, in un tentato suicidio dovuto alla condizione di impotenza nei confronti della sua esistenza, Klein si rende conto, nell'attimo in cui sta per morire, che la vita può essere da lui afferrata. È una svolta da lui compiuta, che, seppur alludendo all'attimo di decisionalità tipico dell'*amor fati* nietzschiano, si discosta da esso in quanto compie un doppio movimento; l'affermazione della vita avviene solo in seguito ad una tentata negazione della stessa, condizione in cui lo spirito libero di Nietzsche non si sarebbe mai volontariamente trovato, in quanto la sua è un'esistenza caratterizzata da una danza dialogica con la vita.

Nel romanzo *Il lupo della steppa*, tre anni prima di *Narciso e Boccadoro*, emerge la tesi del giovane Nietzsche riguardo la condizione tragica. Il dualismo polare, in Nietzsche impersonato da Apollo e Dioniso, prende forma non in due personalità distinte, bensì viene rintracciato in una *stasis* psicologica interna al protagonista, Harry Haller. La dicotomia è formata da una parte "umana", che racchiude il lato spirituale, e da una animale, il "lupo", simbolo della metà pulsionale e caotica del protagonista. Egli viene così a interrogarsi sulla condizione umana e, trovandosi nella posizione di artista, comprende che il suo tipo esistenziale è diverso dagli altri. È la condizione dell'*outsider*, ovvero di colui che si trova fuori dagli schemi, di colui che non riesce a pieno ad integrarsi nella massa, di colui che soffre di una continua lotta intestina, di colui che possiede un'impronta marcata nel proprio animo lacerato. Harry è la rappresentazione dell'artista portatore della propria cultura, il quale non ha ancora conosciuto la decadenza, o per meglio dire, trovatosi in una situazione di lotta interna in cui stava soccombendo ha reagito da superuomo, afferrando per il ciuffo il *kairos* e, rifiutando la superficialità borghese, si è erto come rappresentante della sua condizione autentica e tragica.

Tuttavia, la messa in atto delle tesi nietzschiane sorte dallo scritto *La nascita della tragedia* è propria del romanzo del 1930 *Narciso e Boccadoro*. Qui le due pulsioni di Apollineo e Dionisiaco acquistano forma antropomorfa in Narciso e Boccadoro. Quello narrato da Hesse è un percorso di ricerca mistica della propria personalità, infatti, se Narciso è conscio del suo essere Apollineo e conosce le modalità in cui rendere fruttuoso questo suo lato, Boccadoro, avendo obliato il ricordo della madre, si trova in una situazione di perdizione dove il semplice razionalismo apollineo non è in grado di risolvere gran parte della sua personalità. In un peregrinaggio senza meta, dove il fine è racchiuso nel percorso stesso, Boccadoro entrerà in contatto con il suo lato Dionisiaco, comprenderà l'ebbrezza orgiastica come gioia di vivere e, allo stesso, tempo Dioniso come psicopompo quando entrerà in contatto con la devastazione portata dalla peste. Nietzschianamente egli riuscirà a fare emergere questa sua forza vitale attraverso le sue opere statuarie, le quali non tanto impersonano semplici figure, ma riescono a trasporre a livello artistico il bagaglio di esperienze fatte dal giovane pellegrino.

È un romanzo all'insegna dell'*amor fati*, dove una volta compreso il proprio destino ci si getta danzando e accogliendo ogni possibilità, lo stesso Boccadoro quando afferma che "non si doveva pensare, bisognava lasciare arrivare tutto come capitava"⁸³, nella sua condizione estetico-estatica, ove si pone in dialogo con la natura e con ciò che lo circonda, incarna le esatte parole di Nietzsche: "Lo stato più alto che un filosofo possa raggiungere è la posizione dionisiaca verso l'esistenza: la mia formula è per ciò *amor fati*..."⁸⁴. Boccadoro, non solo è il portatore del messaggio dionisiaco, ma egli incarna lo stesso Zarathustra di Nietzsche; anch'egli si sente, infatti, attratto e spinto "nella solitudine [...] verso la vita errante, la contemplazione del dolore, della morte, dell'ambiguità di ogni agire, qualcosa l'aveva portato a fissare lo sguardo nell'abisso."⁸⁵ Oltre a condividere le esperienze vissute con il saggio Zarathustra⁸⁶, allo stesso modo, tornerà dal suo cammino a raccontarle al suo fedele amico Narciso che aveva atteso per molti anni il suo ritorno. Attraverso le loro ultime conversazioni, capiranno l'importanza della loro amicizia e, soprattutto, quanto l'uno sia rimasto nell'altro nonostante la prevalenza in ciascuno dell'istinto che è loro più proprio, in una dinamica duale di Apollineo e Dionisiaco che caratterizza l'esistenza umana.

3.2 Narciso come maschera dell'Apollineo

La narrazione prende avvio dall'abbazia di Mariabronn, e, subito, Hesse fornisce una descrizione di Narciso, ma non a partire dall'aspetto fisico, bensì dalle sue singolari doti. Egli, infatti, nonostante sia novizio e allievo dell'abate Daniel, viene richiesto come insegnante di greco all'interno della stessa abbazia. Con le sue capacità era in grado di incantare tutti i suoi alunni, attraverso "il suo greco elegante, il suo contegno cavalleresco e impeccabile, lo sguardo quieto e acuto di pensatore"⁸⁷; i tratti che delineano la sua personalità sono attributi che esaltano il suo lato formale, apollineo, a discapito di una personalità più sensuale ed esuberante, quale poteva essere appartenente ai suoi giovani allievi. Prima tra tutte la sua bravura nel greco, è infatti risaputo che tra tutti gli dèi è Apollo stesso ad essere protettore delle Muse, dalle quali proviene il dono della parola. Questo mito deriva dal fatto che la corda dell'arco che detiene il dio rimanda ad una caratteristica con cui venivano indicati quella tipologia di discorsi che facevano breccia nel cuore di chi ascolta, le *épea pteróenta*, ovvero alate parole, le quali ricordano quei dardi che scoccava il Febo dal suo arco⁸⁸; queste frecce ricoperte di piume, e quindi alate, vengono lanciate da Narciso ammaliando i fanciulli che lo ascoltavano incantati mentre usava quella voce "controllata, fredda, spassionata e persuasiva"⁸⁹.

Narciso, durante una delle sue lezioni, si accorge di un nuovo studente giunto in abbazia, Boccadoro, il quale, come ci viene narrato, prova una forte ammirazione per l'insegnante; i due

⁸³ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, Mondadori, Milano, 2022, p. 85.

⁸⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano, 1974, p.282.

⁸⁵ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, cit., p.168.

⁸⁶ Rispettivamente la contemplazione del dolore è riscontrabile nel passo *L'indovino* (p.163), la contemplazione della morte in *Della libera morte* (p.84), mentre l'ambiguità dell'agire nella sezione *La visione e l'enigma* (p.189). Le pagine fanno riferimento a: F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Volume VI Tomo I, Adelphi, Milano, 1973.

⁸⁷ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, cit., p.9.

⁸⁸ Cfr. D. Susannetti, *Luce delle Muse la sapienza greca e maglia della parola*, Bompiani, Firenze, 2019, pp. 80-81.

⁸⁹ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 16.

inevitabilmente finiscono per passare numerose ore di lezione in compagnia l'uno dell'altro ed il saggio novizio scorge subito un'anima affine alla sua, seppur ne rappresenti l'esatto opposto. La loro curiosità porterà loro ad intraprendere un percorso di vicendevole conoscenza, la quale condurrà ad una solida amicizia; tuttavia, Narciso ripete all'amico in più occasioni che, nonostante la volontà del padre sia quella di rendere stabile la permanenza del figlio a Mariabonn non è quel che il destino ha in serbo per lui; Narciso consiglia all'amico che, prima di prendere qualsiasi decisione egli deve conoscere sé stesso, quasi come fosse Apollo a comunicargli un oracolo dalle porte del santuario di Delfi. A seguito di questa discussione Boccadoro deciderà di intraprendere un viaggio ed allontanarsi dal suo amico per comprendere veramente quella parte del suo animo che sempre inconsciamente aveva inabissato, quella materna.

Durante il suo travagliato percorso di scoperta di sé, Boccadoro conosce Niklaus, uno scultore che aveva realizzato una statua della Madonna nella quale il giovane viandante aveva scoperto non solo la bellezza della forma artistica, ma anche un'emozione che aveva fatto breccia nel suo animo; egli aveva individuato in quella ruvida scultura di legno un cuore che raccontava la sua storia. Boccadoro, così, decise di recarsi dallo scultore per farsi insegnare il mestiere, e non poté sfuggire dal mettere in atto un confronto con colui che per primo gli era stato maestro, il suo amico Narciso. In Maestro Niklaus scorgeva un'interna contraddizione tra mente e corpo; l'una era paziente, modesta e propensa allo studio, l'altro, al contrario, attraverso le mani toccava e modellava le sculture con gesti che ricordano al peregrino il modo in cui un amante tocca il suo amato, con amore e desiderio. Boccadoro conclude che, per i suoi disegni di prova, non potrà disegnare lo scultore, troppo grande è l'inconciliabilità che lotta e si cela il suo animo. Al contrario, si ispirerà al novizio Narciso, colui che conosceva meglio di tutti e che, soprattutto, gli si dispiegava dinanzi senza alcuna incongruenza o frattura, solo una finita e stabile unità, la quale rese al lavoro compiuto da Boccadoro una solenne sacralità. Ma lo spirito del giovane pellegrino non riuscì a mantenere per molto lo stesso zelo con il quale aveva iniziato la sua pratica per affinare l'arte scultorea; egli iniziò a chiedersi il perché di tale difficoltà se, negli anni precedenti, era riuscito a mantenersi concentrato in ambiti contrari alla sua natura. La risposta si trovava adagiata nei suoi sentimenti, era l'amore provato per l'animo nobile di Narciso che gli donava la forza per rimanere saldo nello studio. Ma una volta uscito dal monastero in lui si erano fatti strada istinti e pulsioni mai ritrovate nel suo amico, e che, tuttavia, ora rendevano a lui difficile il protrarsi della concentrazione nel lavoro. Grazie a questa sua riflessione, il giovane comprese l'origine della crepa che macchiava Niklaus; ad averlo lacerato erano quegli istinti che in Boccadoro trovavano sfogo in superficie, ma che il Maestro era costretto a reprimere, e, perciò, riuscivano a emergere da quella piccola fessura dalla quale, come un demiurgo, l'Apollineo plasmava le sue opere, dando forma a quelle cupe e indicibili emozioni.

Una volta apprese le tecniche e i segreti dell'arte scultorea, il bel viandante decise di scolpire la sua prima opera alla quale lavorava solamente quando si sentiva pronto, senza forzare alcun tocco. La figura che aveva scelto era quella di San Giovanni apostolo, in quanto serviva per un complesso scultoreo di santi a cui stava lavorando il Maestro, e, per realizzarla, si era affidato al ricordo dell'amico Narciso, attraverso il quale Boccadoro rivedeva sé, la sua vocazione, la sua natura; dall'incontro tra la reminiscenza dell'amico e lo scalpello sul legno, il giovane artista voleva far scaturire quel brivido che sentiva ogni volta, quell'autentica sensazione di esplosione vitale dalla quale nascono le vere opere d'arte. Attraverso la sua scultura egli voleva togliere alla caducità della vita Narciso, rendere il suo animo eterno e realizzare nella statua di

San Giovanni quella purezza e quella saggezza che lo risvegliavano ogni qualvolta egli perdesse la via⁹⁰.

Negli anni successivi Boccadoro continuò a vagare finché, quando giunse la peste, egli non volle tornare sui suoi passi, e, percorrendo la strada a ritroso non incappò nella moglie di un conte della quale si innamorò; la donna lo fece entrare di soppiatto nella sua stanza per consumare il loro amore, ma, all'udire i passi del marito, Boccadoro si nascose e venne fatto prigioniero in quanto scambiato per un ladro. La svolta avvenne quando un prete, richiesto da Boccadoro per un'ultima confessione, si fece strada nella sua cella; il prigioniero voleva attaccarlo per poi scappare ma il destino volle che l'abate giunto in suo soccorso fosse l'amico Narciso, che con sorpresa aveva mutato il nome in Giovanni, lo stesso della statua dedicata dall'amico.

Vivendo nell'abbazia Boccadoro ritrovò tutto quel che di Apollineo e a lui opposto c'era nell'amico, la sua pazienza, il suo ascetismo, la sua ferma castità e la sua vocazione per la sapienza. Narciso era il suo esatto contrario e, seppur vivessero in due mondi antitetici, uno costellato di immagini, l'altro di concetti, si sentì fino alla fine a lui appartenente, come se fossero stati realizzati ad incastro.

3.3 *Boccadoro come Dioniso: il viandante straniero*

In questa sezione mi occuperò della trattazione del personaggio di Boccadoro e del suo percorso che muove dall'oblio di sé verso la conoscenza dell'abisso. Il giovane per riuscire in questa impresa dovrà percorrere un lungo e travagliato cammino dove la meta non sarà costituita dall'arrivo in una determinata località, bensì nel viaggio stesso.

Boccadoro giunse all'abbazia accompagnato dal padre che impose al ragazzo una permanenza a lungo termine, al fine di divenire abate nella stessa Mariabonn; nonostante il suo arrivo lì fosse risultato sin dall'inizio turbolento, a causa di una rissa con altri ragazzi, il giovane catturò l'attenzione di Narciso e allo stesso tempo, come se Cupido avesse scoccato una doppia freccia, lui si sentiva attirato dal suo maestro. Narciso, sin dal primo istante, aveva avvertito qualcosa di insolito nella figura del giovane, sembrava che non fosse giunto nel monastero per un'autentica vocazione, ma, anzi, pareva che si trovasse lì per espiare un peccato, un fardello che macchiava la sua anima da molti anni. Boccadoro, tuttavia, sembrava non conoscere la colpa simile al fardello che Atlante portava sulle spalle. Egli passava le sue giornate nel chiostro convinto che fosse quello il suo ambiente, quella la sua strada; fino a che, una sera, fu invitato ad evadere dall'abbazia per recarsi in paese. Egli di primo acchito si sentì trasalire in quanto considerava tale gesto un peccato, ma, una volta accettato si rese conto del perché lo facevano gli altri ragazzini. C'era qualcosa di misterioso ed eccitante per Boccadoro in quella fuga. Questa uscita notturna segnerà la prima crepa nell'animo del ragazzo, il quale era stato accuratamente forgiato dal padre seguendo le forme apollinee affinché non cadesse vittima della stessa colpa che lo oscurava; il dissidio interno aveva inizio: ““Mai più!” ordinava la sua volontà. “Domani ancora!” implorava singhiozzando il suo cuore.”⁹¹, Apollo e Dioniso, mente e cuore, intelletto e passioni, d'un tratto si accorsero l'uno dell'altro e a poco a poco la rottura della sua anima si faceva più profonda.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 144-153.

⁹¹ *Ivi*, p. 27.

Nel corso delle conversazioni tra i due giovani narrate da Hesse emerge che il fardello che Boccadoro si porta dietro sia dovuto dalla madre⁹² e che il padre lo volesse iniziare alla vita monastica proprio per estirpare la colpa dalla famiglia. Per far emergere nell'animo del giovane il suo lato femminile-dionisiaco, egli ha dovuto assumere un comportamento che di molto si avvicina alla disposizione di Zarathustra nel canto del *Mezzogiorno*; attraverso la *Gelassenheit*⁹³, l'abbandono, quindi una meditazione che si apre verso l'altro, senza però imporre le proprie forme o il proprio dominio su esso, Boccadoro è stato in grado di accogliere su di sé questa sua altra natura, obliata prima dalle imposizioni del padre. Il Dionisiaco che emerge nel giovane peregrino è ambivalente, da un lato esprime pulsioni positive ed estatiche, paragonate ad un "dolce innamoramento"⁹⁴, dall'altro è anche dotato di sfumature più macabre, le quali richiamano il profondo abisso sul quale ci si sporge nel momento del confronto con questa divinità; Boccadoro si sentiva chiamato da questa dimensione che l'avrebbe portato "nell'incertezza, nel tormento e forse anche nella morte"⁹⁵. La parte dolce e amorevole dello sguardo materno nasconde così, nel suo cuore insanguinato, una voce da erinni, che lo condurrà verso un destino travagliato. La dualità dell'impulso dionisiaco viene esperita da Boccadoro quando assiste al parto di una giovane di campagna, dove nota che l'espressione della donna in preda al dolore, nel momento del travaglio, fosse la stessa che vedeva nel volto dell'amata durante l'ebbrezza amorosa: "Senza capire il perché, la scoperta che dolore e piacere potessero assomigliarsi come fratelli gli procurò un meraviglioso stupore."⁹⁶

Durante il suo peregrinare senza meta, Boccadoro, con l'animo ormai invaso dalla sensibilità dionisiaca, restò ammaliato dalla statua di una Madonna, non solo per la resa formale delle proporzioni fisiche e corporee, bensì fu l'espressione di Maria a colpirlo nel profondo, quasi avesse iniziato a raccontare a lui la sua sofferente esistenza. Conobbe lo scultore e si propose come apprendista, e, una volta appresa l'arte, riconobbe che, a differenza del divenire insaziabile della vita, il quale scorre spinto dalla corrente di un fiume di istinti e pulsioni, l'opera d'arte rimane stabile e immobile resistendo alla caducità dell'esistenza. Boccadoro, come Nietzsche, riconosce nell'arte la proprietà di essere superiore al divenire temporale e di essere anche il mezzo con cui imporsi veramente su di esso; tutto quel che il giovane aveva vissuto sarebbe passato, ma l'opera d'arte sarebbe rimasta immobile a raccontare di morte e vita, bellezza e strazio, come la statua della Madonna aveva fatto con lui. Tuttavia, egli dovette prima apprendere il lato apollineo - composto da misure, canoni e tecniche - per potervi incanalare all'interno le immagini nobili che pervadevano il suo animo. In tal caso ritroviamo, ancora una volta, un esplicito riferimento al Nietzsche de *La nascita della tragedia*, il quale afferma che il compimento estetico e, ancor di più quello vitale, trovano la loro ragion d'essere in un dialogo tra Apollineo e

⁹² Ella era stata una ballerina, di origini aristocratiche ma pagane; il padre di Boccadoro l'aveva conosciuta e liberata dalla sua condizione di povertà e vergogna, l'aveva fatta battezzare, istruire riguardo la fede cristiana per poi sposarla e renderla una donna rispettabile. Tuttavia, dopo qualche anno si era ricordata delle arti che era solita praticare, e, dopo aver sedotto numerosi uomini, aveva lasciato per sempre la sua dimora, abbandonando Boccadoro e suo padre senza farvi più ritorno. (Cfr. *ivi*, p.56.).

⁹³ Il significato a cui faccio riferimento è quello usato da Heidegger in opposizione alla disposizione dell'uomo moderno di volontà di potenza, dove ci si realizza attraverso un continuo imporsi sul mondo circostante. La *Gelassenheit*, al contrario, esprime quel modo d'essere dove si lascia spazio alle cose, dove non vi è alcuna imposizione umana né affermazione di sé sull'altro. In questo caso il Dionisiaco lasciato emergere nell'animo di Boccadoro si esprime liberamente conducendolo verso ciò che l'avrebbe poi formato come uomo.

⁹⁴ *Ivi*, p. 58.

⁹⁵ *Ivi*, p.59.

⁹⁶ *Ivi*, p. 123.

Dionisiaco dove entrambi sono presenti sulla scena e, scontrandosi, danno vita ad un'opera o ad un'esistenza veramente compiuta e fedele a sé. Boccadoro lavorò in questo senso alla statua di Giovanni apostolo ispirata a Narciso, cosicché egli: "si serviva delle sue mani d'artista per uscire dalla caducità e dalla mutevolezza della vita e dare forma all'immagine pura della sua natura."⁹⁷, è, quindi, attraverso il confluire del brivido vitale nello schema formale che il giovane artista riuscirà a compiere un'opera paragonabile a quella della Madonna da lui adorata in precedenza. Inoltre, la compresenza dei due dèi emerge nel momento in cui Hesse confida al lettore quale fosse la concezione che stava alla base dell'opera d'arte per Boccadoro: "L'arte e il mestiere artistico non erano niente per lui se non ardevano come il sole e non avevano la potenza delle tempeste"⁹⁸; da un lato, dunque, emerge il calore del sole, il sostrato razionale apollineo che conferisce forma e realtà all'opera, dall'altro la potenza della tempesta, che, incomprimibile, non riesce ad essere contenuta in modo totale nel prodotto finito e finisce per far scaturire nell'artista e, poi, nello spettatore un sentimento di *thaumazein*. Tale esperienza segna un doppio movimento, simbolico perché ci attira verso l'opera e vuole indurci a ricercare cosa la rende tanto efficace, ma anche diabolico, in quanto il sentimento da noi provato ci divide dalla nostra situatività e ci porta ad affrontare noi stessi e lo scarto che abbiamo nei confronti della vita, lasciandoci sul bordo dell'abisso.

Nonostante vi sia una compresenza di Apollineo e Dionisiaco nelle statue e nel modo che ha Boccadoro di concepire l'arte, egli nel suo intimo rimane devoto al dio straniero, il quale spesso lo raggiunge mostrandosi sotto le vesti della Madre Primigenia. Sin dalle rappresentazioni tragiche, Dioniso veniva affiancato da un corteo di donne, chiamate menadi o baccanti, le quali, innalzando inni al dio, davano libero sfogo alle proprie pulsioni in uno slancio verso un'ebbra vitalità. Allo stesso modo Boccadoro compie un percorso di ricerca di questo stile di vita estatico, si unisce a varie donne, commette omicidi, vive immerso nel pericolo e nella natura, per questo, non risulta inappropriato che egli, prima di morire, voglia rappresentare la Madre Primigenia. Come sottolineato in precedenza, questo suo lato ebbro deriva dalla madre, la quale, durante la sua infanzia, si allontana da lui abbandonandolo; egli andrà ricercando questa figura in tutte le donne che incontra, ed ognuna affiderà a lui una caratteristica ed una parte della propria esistenza che andrà a confluire nell'immagine della Madre. E non solo, a comporre l'immagine interiore di questa forza femminile vi era tutta la costellazione delle esperienze di vita vissute da Boccadoro, tanto che tale immagine non aveva il volto di una donna precisa e ben definita, ma nei suoi occhi era riflessa la pulsione vitale, era la Madre di tutto, la Vita stessa. Il mistero che la caratterizzavano era ciò che per Boccadoro dava spessore alla vita, sperimentabile anche nel sogno, e, se trasposto nell'opera d'arte, conferiva ad essa infinite possibilità, in un'eterna danza che mai sarebbe cessata.

Nei capitoli finali del romanzo, Boccadoro giunge alla piena comprensione di sé, quasi avesse sulla spalla il *daimon* di Pindaro che recita: "diventa ciò che sei"; egli comprende che la sua natura è del tutto opposta a quella dell'amico: egli sarebbe stato un eterno vagabondo, inconciliabile con legge e spirito, sempre sul sottile filo che legava la vita alla morte, caratterizzato da una femminilità di madre e di arpia. Amava godere della vita e dei suoi frutti ma era consapevole della caducità che inevitabilmente sarebbe sopraggiunta; davanti a questa prospettiva si poteva decidere di esserne consapevoli, oppure essere come il maestro da lui

⁹⁷ Ivi, p. 156.

⁹⁸ Ivi, p.157

incontrato, schiavi dell'immortalità artistica per mai perire. Senza l'abisso mortale tutte le esperienze di Boccadoro non avrebbero sortito lo stesso effetto. La vita come madre e carnefice, concentrata nell'urlo come estasi e al contempo dolore, risplendeva in lui e trovava il suo corrispettivo formale in Narciso.

3.4 *La necessaria compresenza dei due impulsi tragici: l'amicizia tra il monaco ed il vagabondo*

I due personaggi analizzati nei capitoli precedenti hanno, all'interno di questo romanzo, la funzione di indicare quel dualismo complementare sul quale si basa la nostra esistenza. Dal punto di vista estetico, come in Nietzsche, ritroviamo che la vita può essere vissuta seguendo anche solo uno di questi due impulsi, ma è nell'equilibrio tra Apollineo e Dionisiaco che riposa il vero compimento estetico-esistenziale; per fare della propria vita un'opera d'arte è necessario curare la compresenza delle due forze, sempre tenendo conto, però, dell'inesauribile conflitto interiore al quale ci si espone, in quanto si è sempre di fronte ad un'esistenza tragica.

Sin dalla prima descrizione fornita da Hesse, Narciso e Boccadoro vengono presentati come opposti l'uno all'altro, e come le forme più alte e rappresentative delle loro caratteristiche, in quanto entrambi "creature nobili"⁹⁹. Narciso, nonostante il suo animo apollineo non fosse addestrato a questo tipo di sentimento, prova già dai primi incontri con il giovane studente un sentimento d'amore; Hesse inserisce questo sentimento, in disaccordo con la natura del personaggio che lo prova, per chiarire già dal primo incontro come l'uno non possa fare a meno dell'altro per conoscere chi davvero egli sia. Narciso è pienamente consapevole della propria natura apollinea e proprio per questo nel momento in cui qualcosa lo allontana da essa viene da lui percepito come un miracolo, un segno di Dio. Se, dunque, da un lato abbiamo una piena e razionale consapevolezza di sé, dall'altro Boccadoro è vittima di una fitta nebbia che lo distoglie dal conoscere sé stesso; tuttavia, colta dal giovane Narciso, questa nebbia verrà squarciata, cosicché il cieco venga accompagnato dal vedente verso la luce del *gnothi s'auton*.

Boccadoro, ancora ingenuo, pensa che i discorsi che intrattiene con Narciso abbiano come obiettivo quello di avvicinarli, ma viene subito ammonito dall'amico:

Avvicinarci non è il nostro compito, come non lo fanno il sole e la luna, o il mare e la terra. Noi due, mio caro amico, siamo il sole e la luna, siamo il mare e la terra. Il nostro obiettivo non è fonderci l'uno con l'altro ma riconoscerci a vicenda, e imparare a vedere e onorare nell'altro ciò che siamo: un opposto e un completamento.¹⁰⁰

I due protagonisti incarnano la riconciliazione degli opposti come complementari¹⁰¹, riproducendo esattamente quel che Apollo e Dioniso inscenavano durante lo svolgimento della tragedia; dopo uno scontro iniziale, è inevitabile per i due voler perseguire il proprio destino, ma esso verrà portato a compimento solo in seguito ad una riconciliazione finale. Apollo e Dioniso, Narciso e Boccadoro, potrebbero anche essere letti, dal punto di vista estetico, come espressione

⁹⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 43-44.

¹⁰¹ Cfr. Cua A. S., *Opposites as Complements: Reflections on the Significance of Tao*, in «Philosophy East and West», vol. 31, no. 2, 1981, p.124.

della dinamica del *Tao*. Quest'ultimo è un simbolo della dottrina riportata nel testo cinese *Tao Te Ching* ("Libro della via e della virtù"), il quale descrive la relazione complementare di *Ying* e *Yang*, che rappresentano due poli opposti che non possono vivere l'uno senza l'altro in quanto prodotti dal *Tao* stesso e, perciò, inscindibili. Il rapporto tra i due sarà, quindi, caratterizzato dall'opposizione, ma pur sempre complementare. Infatti, l'amicizia tra il monaco e il vagabondo, non include alcuna condanna pronunciata l'uno riguardo lo stile di vita dell'altro, anche per quanto possa sembrare lontanissima a Narciso l'esperienza di Boccadoro vissuta all'insegna della carnalità. Al contrario, è proprio il giovane apollineo a sentirsi in dovere di risvegliare l'amico dall'oblio di sé e a spingerlo verso quella che si rivelerà la sua autentica esistenza¹⁰². Tra i due c'è completa accettazione della propria interiorità e l'uno completa l'altro negli aspetti in cui manca, in un vicendevole scambio di vita e attitudini.

Boccadoro, durante una delle sue passeggiate, in un flusso di coscienza, esplica in modo puntuale la difficoltà esistenziale che si sperimenta durante la spasmodica ricerca del proprio ed autentico io:

L'intera esistenza sembrava basarsi sulla dualità, sugli opposti: si era donna oppure uomo, vagabondi o borghesucci, si era razionali o sensuali – non era mai possibile sperimentare nello stesso tempo [...] libertà e ordine, istinto e spirito, sempre bisognava pagare una cosa con la perdita dell'altra.¹⁰³

Dunque, non basta conoscere quel che a noi è opposto per conoscere noi stessi, è necessario comprendere fino in fondo la propria natura; solo attraverso questa tipologia di percorso si arriverà alla conoscenza di quel che siamo e di ciò che ci manca, al fine di avere allo stesso modo una relazione autentica con l'altro, che compensi entrambi gli opposti. Apollo e Dioniso – come analizzato anche nel capitolo riguardante *La nascita della tragedia* – non sono completamente estranei l'uno all'altro, ma entrambi devono avere un punto di connessione in grado di metterli a contatto. In tal caso Narciso, nel momento in cui rivela all'amico di provare amore nei suoi confronti – differente da quello provato per Dio – si avvale di una caratteristica propria del Dionisiaco, provando così un amore non solo legato alla spiritualità e misticheggiante, bensì un amore legato alla dimensione finita e carnale dell'amico. Allo stesso modo, Boccadoro per portare a termine le immagini che sorgono dal suo abisso interiore deve servirsi delle misure e dei canoni apollinei, senza i quali il suo Giovanni apostolo non sarebbe mai emerso in tutta la sua esuberanza artistica.

Poste queste osservazioni, possiamo comprendere il significato della frase: "Senza capire il perché, la scoperta che dolore e piacere potessero assomigliarsi come fratelli gli procurò un meraviglioso stupore."¹⁰⁴; Boccadoro si trova ancora in una fase embrionale della conoscenza di sé e, osservando una partorente, nota che la sua espressione di dolore e sofferenza è molto simile a quella di piacere vista da lui sul volto della donna alla quale si era unito. Egli ancora non è giunto ad una completa comprensione della dualità insita all'esistenza umana, e vedere come questi due sentimenti potenzialmente opposti si somiglino provoca in lui stupore; tuttavia, avendo esperito la propria amicizia con Narciso è in grado di cogliere il collegamento tra i due, come se avesse dinanzi a sé, sovrapposte, la sua immagine e quella dell'amico. E, infatti, nel capitolo XVII, ormai saggio, Boccadoro comprende da cos'era suscitato quel suo "meraviglioso stupore",

¹⁰² Cfr. *ivi* p. 125.

¹⁰³ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 233-234.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 123.

e al domandare di Narciso se avesse pensato a lui, il vagabondo sottolinea di averlo fatto “sempre, sempre”¹⁰⁵.

Sia Narciso che Boccadoro, nel corso della propria ricerca interiore, si rendono conto del fatto che sono parte di qualcosa di più grande in grado di unire gli opposti, razionale e irrazionale, spirituale e carnale. Narciso, restando fedele al suo animo apollineo, vede come *Tao*, quindi come dimensione in grado di unire qualsiasi contrasto, il Dio cristiano, il quale rispecchia tutte le caratteristiche proprie della sfera apollinea: dà delle regole da seguire, è tradizionalmente raffigurato di sesso maschile e, inoltre, incarna una perfezione formale, al di sopra del mondo finito. Invece, Boccadoro viene accompagnato nel suo percorso dalla “Madre universale”, una figura femminile, che ingloba in sé sia vita che morte, e che riporta tutti i tratti delle donne con cui si è unito e dal quale ha appreso riguardo il suo lato dionisiaco. Queste due divinità, alle quali i due giovani si rifanno, rispecchiano uno degli elementi di massima importanza all’interno della relazione tra Apollineo e Dionisiaco, la cura¹⁰⁶. Sia Dio che la Madre si prendono cura di Narciso e Boccadoro iniziandoli al cammino verso la propria interiorità e verso il rispetto di quel che è altro da sé. Solo attraverso questa dimensione autentica dell’esistenza Apollo e Dioniso potranno coesistere in un fruttuoso scambio dinamico, solo così la tragedia può raggiungere la sua forma più appropriata e originaria.

¹⁰⁵ Ivi, p. 248.

¹⁰⁶ Cfr. Cua A. S., *Opposites as Complements: Reflections on the Significance of Tao*, cit., p. 126.

CONCLUSIONE

In conclusione, l'obbiettivo di questo elaborato è stato quello di mettere in luce come il pensiero del giovane Nietzsche abbia avuto, e abbia tuttora, una fortissima risonanza. In uno scenario moderno che in ogni dove ci ricorda della morte di Dio, è necessario avere un antidoto per sopravvivere alla decadenza e alla nostalgia delle tradizioni passate.

Friedrich Nietzsche, Thomas Mann e Hermann Hesse non hanno solamente la nazionalità tedesca che li unisce, ma posseggono una sensibilità che porta loro a ricercare un *pharmakon* in grado di destare l'uomo moderno dalla propria condizione nichilista. Nietzsche, attraverso la sua teorizzazione di Apollineo e Dionisiaco apre la strada per una possibile speranza di redenzione ad opera dell'uomo stesso; non c'è alcun *deus ex machina* euripideo che giungerà in soccorso dell'uomo moderno, egli, come Prometeo, deve fabbricarsi autonomamente la propria rinascita. Apollo e Dioniso si trovano, in realtà, dentro ad ognuno di noi, sono aspetti della psicologia interiore umana, i quali devono riuscire ad emergere e convivere anche in ambito sociale, e, soprattutto, essere entrambi riconosciuti come indispensabili alla vita umana.

Infatti, nel caso in cui si voglia eclissare il Dionisiaco a favore di un regime Apollineo il rischio che si corre è lo stesso vissuto da Aschenbach. Si è davvero disposti a pagare con la propria vita per un vano tentativo di assolutizzazione dell'Apollineo?

La dimensione autentica che Nietzsche auspica al popolo tedesco di raggiungere è quella narrata da Hermann Hesse: un riconoscimento di entrambe le forze protagoniste del dualismo vitale che porti ad una coesistenza dialogica, all'insegna dell'equilibrio e dell'armonia.

Attraverso l'arte, la letteratura e la filosofia, possiamo, infine, notare come queste due forze non siano in un perenne *pòlemos*, bensì cooperino al fine di creare una sinfonia vitale dove ogni elemento trovi una collocazione a lui adeguata e autentica. Nel riconoscere e nel coltivare Apollineo e Dionisiaco, l'uomo moderno può aspirare ad una vita più completa, in cui razionalità e sensibilità, ordine e caos, si fondono in una danza eterna senza, però, trascurare la propria condizione tragica.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria:

HESSE H., *Narciso e Boccadoro*, trad. it. a cura di M. Carbonaro, Oscar Moderni Cult, Milano, 2023.

MANN T., *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino, 2015.

NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Volume VI Tomo I, Adelphi, Milano, 1973.

NIETZSCHE F., *Epistolario 1850-1869, vol 2*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1977.

NIETZSCHE F., *Frammenti postumi 1888-1889*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano, 1974.

NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1994.

NIETZSCHE F., *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e Scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1991.

NIETZSCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. a cura di S. Giametta, in «Opere di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1998.

Letteratura critica e altri testi:

ADORNO T. W., *Fetish Character in Music and Regression of Listening*, in J. M. Bernstein (a cura di), *The Culture Industry Selected essays on mass culture*, Routledge, Londra e New York, 1991.

ARISTOTELE, *Poetica*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2004.

BECKETT L., *Aschenbach, Mann and Music*, in «The Musical Times», vol. 114, no. 1564, 1973, pp. 579–82.

BONELLI G., *Nietzsche e le Baccanti di Euripide*, in «L'Antiquité Classique», vol. 60, 1991, pp. 62–88.

BRITTEN B., *Death in Venice*, da «La Fenice prima dell'Opera», vol. 5, Faber Music Ltd., London, rappresentante per l'Italia: Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano, 2008.

BUCKHARD A., *An Introductory Course in the History of German Civilization*, in «The German Quarterly», vol. 2, no. 4, 1929, pp. 122–36.

CATTANEO F., *La presenza degli dèi. Filosofia e mito in Friedrich Nietzsche e Walter F. Otto*, Orhotes, Napoli, 2019.

CHOWRIMOOTOO C., *Bourgeois Opera: 'Death in Venice' and the Aesthetics of Sublimation.*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 22, no. 2, 2010, pp. 175–216.

COLLI G., *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010.

CUA A. S., *Opposites as Complements: Reflections on the Significance of Tao*, in «Philosophy East and West», vol. 31, no. 2, 1981, pp. 123–40.

- DOWNING C., *Towards An Erotics of the Psyche*, in «Journal of the American Academy of Religion», vol. 44, no. 4, 1976, pp. 629–38.
- ECO U., *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004.
- ERODOTO, *Storie*, RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano, 2008.
- EURIPIDE, *Baccanti*, Mondadori, Milano, 2020.
- GIACOMELLI A., *Germanesimo dionisiaco. Per una critica della ricezione di Nietzsche nelle Considerazioni di un impolitico di Thomas Mann*, in «Estetica. Studi e ricerche», il Mulino, Bologna, 2019.
- GIACOMELLI A., *Tipi umani e figure dell'esistenza: Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, Mimesis, Milano Udine, 2021.
- GOETHE J. W., *Faust*, Sansoni Editore, Firenze, 1970.
- HALEVY D., *La vita di Friedrich Nietzsche*, Milano, F.lli Bocca, 1912.
- HEIDEGGER M., *Nietzsche*, trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 1994.
- HELLER P., *The Masochistic Rebel in Recent German Literature*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 11, no. 3, 1953, pp. 198–213.
- HESSE H., *Autobiographical writings*, Ferrar, Straus and Giroux, New York, 1972.
- HESSE H., *Gertrud*, Mondadori, Milano, 2021.
- HINDLEY C., *Contemplation and Reality: A Study in Britten's 'Death in Venice'*, in «Music & Letters», vol. 71, no. 4, 1990, pp. 511–23.
- HINDLEY C., *Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'*, in «Music & Letters», vol. 73, no. 3, 1992, pp. 407–29.
- LUCREZIO, *De rerum natura*, De Agostini S.p.A., Novara, 2013.
- MANN T., *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano, 1997.
- MONTINARI M., *Lo scolaro di Goethe*, in Id., *Su Nietzsche*, Editori riuniti, Roma, 1981.
- PENZO G., *Friedrich Nietzsche il divino come polarità*, Pàtron, Bologna, 1981.
- PICART J. C., *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche*, Rodopi, Amsterdam, 1999.
- REICHERT H. W., *The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse*, in «Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature: Five Essays», vol. 84, University of North Carolina Press, 1975, pp. 88–118.
- SALOMON N., *Venezia al di là del mito*, in «Nuova Informazione bibliografica», fascicolo 4, 2004.
- SUSANETTI D., *Luce delle Muse la sapienza greca e maglia della parola*, Bompiani, Firenze, 2019.
- UGOLINI G., *Friedrich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wiliamowitz*, in «Quaderni di storia», XVII, n. 34, 1991.
- UGOLINI G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, GLF editori Laterza, Roma, 2007.
- VAGET H. R., *Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann*, in «The German Quarterly», vol. 53, no. 2, 1980, pp. 159–75.
- VATTIMO G., *Arte e identità: sull'attualità dell'estetica in Nietzsche*, in «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, no. 109 (3), 1974, pp. 353–90.
- VATTIMO G., *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974.

VOLPI F., *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

VON STUCKARD K., *Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys: Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, and Mircea Eliade on the Terror of Modernity*, in «Numen», vol. 57, no. 1, 2010, pp. 78–102.