

Riccardo Chiaradonna

CHAOS E KOSMOS NELLA CIVILTÀ GRECA
SECONDO FRIEDRICH NIETZSCHE

«Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco»¹. Con questa frase, tanto perentoria quanto sconcertante, si apriva nel 1872 la nuova pubblicazione di un giovane e geniale filologo, professore a Basilea, e autore, tra l'altro, di importanti articoli su Teognide, Simonide e sulle fonti di Diogene Laerzio – Friedrich Nietzsche. Il libro, che avrebbe dato alle generazioni future una nuova potentissima immagine del mondo ellenico – ma che avrebbe anche praticamente segnato, per il suo autore, la fine dell'attività di filologo classico – era *La nascita della tragedia*². Con l'eccezione, pressoché unica, di Erwin Rohde, la corporazione dei dotti accolse il volume con scarso consenso, o anche con sdegno. Celebre è la recensione polemica che ne scrisse il giovanissimo Wilamowitz, ma anche Friedrich Ritschl, il grande latinista che aveva Nietzsche come allievo prediletto, non andò oltre una fredda diffidenza. Altri furono i lettori entusiasti di quell'opera e, sopra tutti, il musicista a cui essa era stata dedicata, Richard Wagner.

Per noi, che leggiamo la *Nascita della tragedia* a quasi centotrent'anni della sua pubblicazione, la polarità di apollineo e dionisiaco costituisce sicuramente il motivo più celebre nella visione nietzscheana della civiltà greca. Nella scoperta di questa opposizione viene ormai usualmente individuato il peculiare contributo di Nietzsche alla nostra immagine del mondo antico: egli mise fine all'idea classica dell'armonia e

¹F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872¹), trad. it., *La nascita della tragedia*, Milano 1972, 1992¹³, p. 21. La riflessione sulla civiltà greca occupa l'intero percorso della filosofia di Nietzsche, dai primi lavori e appunti di argomento filologico, fino agli scritti e ai frammenti del 1888-89, situati a ridosso della sua follia. In questo breve contributo, mi propongo di esaminare il modo in cui la polarità di *chaos* e *kosmos* agisce nella visione nietzscheana della civiltà ellenica. Non prenderò dunque in considerazione, se non in modo del tutto sommario, il tema, vastissimo, delle molteplici componenti culturali che entrarono nella “Grecia di Nietzsche”, né i dibattiti e le polemiche che sorsero intorno agli scritti nietzscheani fin dalla loro pubblicazione – in proposito, cfr. F. Serpa (a cura di), *Nietzsche Rohde Wilamowitz Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Firenze 1972. Mi preme invece sottolineare alcuni aspetti “teorici” nell'interpretazione della cultura greca, mettendoli in relazione con i temi più generali del pensiero di Nietzsche.

²Si veda quello che, sull'inizio della *Nascita della tragedia*, finemente osserva F. Serpa nell'introduzione al volume citato *supra*: «Già le prime righe del testo nella loro apodittica sicurezza hanno un accento inaudito. Perché si invade il campo degli studi antichi per fissare le categorie della “scienza estetica”? Che ha mai da fare “la certezza intuitiva” con l'oggettività della ricerca storico-archeologica? La dichiarata aggressione contro l'impersonalità della filologia in nome di un più ricco ripensamento del passato, un ripensamento psicologico, artistico, mitico, parve agli esperti un oltraggioso, intollerabile diletterismo. *Inde irae*» (ivi, p. 19).

della serenità greche, scoprendo nella cultura ellenica un conflitto tra due tendenze “spirituali” opposte, le quali facevano capo alle divinità artistiche di Apollo e Dioniso. Ad Apollo, il Dio olimpico della forma e del limite – si potrebbe dire, del *kosmos* –, Nietzsche contrappose Dioniso, il Dio orgiastico del *chaos*, dell'ebbrezza, della sofferenza e della musica. Così Nietzsche trovò nella Grecia una polarità corrispondente a quella messa in luce dalla filosofia di Schopenhauer – il grande ispiratore, insieme a Wagner, della *Nascita della tragedia* –: la polarità della volontà e della rappresentazione.

È noto come Nietzsche abbia riportato la nascita della tragedia alla forza dionisiaca che si manifestò, all'inizio, nel coro esaltato dei Satiri, i seguaci di Dioniso. L'origine della tragedia sta nello spirito musicale, nel canto in cui trova espressione immediata – senza cioè lo “specchio” di immagini e di concetti³ – la volontà; il sostrato profondo dell'esistenza⁴. La tradizione antica ci dice «con piena risolutezza che la tragedia è sorta dal coro tragico, e che originariamente essa era soltanto coro e nient'altro che coro [...]»⁵. Ora, i cori degli invasati non sono un esclusivo possesso della civiltà greca. Nietzsche ne osserva la presenza nella cultura popolare tedesca medievale. Le schiere dei danzatori di San Giovanni e di San Vito gli paiono portatrici dello stesso potere dionisiaco che animava i danzatori bacchici dei Greci «con la loro preistoria in Asia Minore, sino a Babilonia e alle Sacee Orgiastiche»⁶. Proprio il paragone con la civiltà asiatica fa però risaltare l'unicità della creazione greca. Soltanto in Grecia, infatti, il canto corale degli invasati non si risolse in un semplice culto orgiastico, ma diede origine a una espressione artistica straordinariamente alta, come fu quella della tragedia⁷. Questa evoluzione unica del canto popolare greco è dovuta all'equilibrio del dionisiaco con il genio di Apollo, il dio delle belle immagini, del sogno, del limite e della forma. È l'“azione suprema” della greicità: «L'aver domato la musica orientale di Dioniso, e averla preparata per un'espressione figurata»⁸.

Il canto ditirambico non è infatti esso stesso tragedia: quest'ultima nasce quando l'azione della forza dionisiaca si “scarica” in un mondo di visioni⁹, ossia in un mondo apollineo di apparenze, nel quale hanno sede i dialoghi e le azioni. La tragedia è costituita da questa oggettivazione dello stato dionisiaco in un universo apollineo, e

³Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 48 ss.

⁴ Cfr., solo come esempio, *ivi*, p. 108: «La musica, come si è detto, è diversa da tutte le altre arti in ciò, che non è immagine dell'apparenza, o meglio, dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della volontà stessa».

⁵*Ivi*, p. 50.

⁶*Ivi*, p. 25.

⁷Cfr. *ivi*, p. 29.

⁸F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874. Parte prima*, trad. it. Milano 1989, p. 115 (5 [94], settembre 1870-gennaio 1871).

⁹Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., p. 61.

proprio grazie a tale oggettivazione l'espressione greca della volontà assunse forma artistica. Allo stesso tempo, però, in questo equilibrio, è il dionisiaco che ha il sopravvento. Esso rende viva la forma apollinea, impedendole di irrigidirsi «in egiziana durezza e freddezza»¹⁰. E se, da un lato, l'elemento formale apollineo riesce a dominare il dionisiaco dandogli forma, nell'economia generale del dramma musicale antico è comunque il dionisiaco a prevalere: il dramma raggiunge nel suo complesso un effetto che è «*al di là di ogni effetto artistico apollineo*». Così, il rapporto tra apollineo e dionisiaco nella tragedia può essere simboleggiato dalla fratellanza di Apollo e Dioniso: «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso». Con questo, afferma Nietzsche, «è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere»¹¹: l'arte come «lieta speranza» che possa essere spezzato il dominio dell'individuazione, come «presentimento di una ripristinata unità»¹².

In un libro difficile, come è la *Nascita della tragedia*, il pensiero che viene espresso può essere sfuggente, non perfettamente chiaro. Ci sono infatti, in quest'opera, alcune cruciali ambiguità. Nella visione della civiltà greca di Nietzsche coesistono, anzitutto, due diverse antitesi. In primo luogo, l'antitesi di dionisiaco e apollineo: potremmo dire, della volontà e della rappresentazione; della specie e dell'individuo; dello “spirito” della musica e delle belle immagini. In questa antitesi, il dionisiaco assume una posizione “primaria” rispetto all'apollineo. Nel dionisiaco sta ciò che è originario, essenziale (la volontà, il sostrato noumenico dell'esistenza), mentre l'apollineo è l'universo delle forme e dei fenomeni in cui tale sostrato trova limite e si rende oggettivo. L'essere, la volontà, tende comunque a riassorbire le apparenze molteplici nel proprio fondo primitivo. Lo scopo ultimo dell'arte, come si è appena visto, è infatti restaurare l'unità originaria spezzando il dominio dell'individuazione.

Una seconda antitesi, tuttavia, viene messa in risalto: si tratta dell'opposizione che divide da un lato il dionisiaco e l'apollineo, e dall'altro il socratismo, ossia lo spirito teoretico, raziocinante e dialettico che alla tragedia mise fine¹³. La rivoluzione di Socrate ed Euripide sta nell'aver rotto la “fratellanza” di Dioniso e Apollo. Con Euripide l'opera d'arte è separata da quella tensione che le aveva dato vita. La forma apollinea diventa fredda critica razionale; la “volontà” dionisiaca diventa effetto patetico di scena. Euripide, scrive Nietzsche, abbandonò Dioniso, e, per questo stesso

¹⁰*Ivi*, p. 70.

¹¹*Ivi*, p. 145.

¹²*Ivi*, p. 73.

¹³Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962, 1994⁹, p. 15: «Fin dalla *Nascita della tragedia* la vera opposizione non è quella, tutta dialettica, tra Dioniso e Apollo, ma quella, più profonda, tra Dioniso e Socrate. Non è Apollo, ma Socrate, colui che si oppone al tragico, e colui a causa del quale il tragico muore: e Socrate non è apollineo più di quanto non sia dionisiaco».

motivo, fu abbandonato da Apollo¹⁴. Nel raziocinio socratico-euripideo, lo “schematismo logico” è l'involucro in cui viene chiusa la forma apollinea, mentre l'elemento dionisiaco è tradotto in un πάθος naturalistico e fine a se stesso. Se la tensione di apollineo e dionisiaco aveva dato luogo alla visione tragica del mondo, la razionalità socratica ed euripidea è invece fundamentalmente ottimistica, celebra in ogni sua conclusione un «festa gioconda»; essa respira soltanto «nella fredda chiarezza e consapevolezza». L'eroe socratico-euripideo è un dialettico, nel quale virtù e sapere, fede e morale, sono uniti da un legame necessario e manifesto. Così, la dialettica distrugge l'essenza della tragedia, scacciando da questa la musica «con la sferza dei suoi sillogismi»¹⁵.

Rispetto all'antitesi tra dionisiaco/apollineo e socratismo, la polarità di dionisiaco e apollineo appare completamente diversa: essa è infatti *interna* alla tragedia, tragedia che vive nella tensione tra i suoi due “elementi” costitutivi. E se il dionisiaco è concepito come il fondo noumenico da cui la tragedia ha origine e a cui tende, in ultima analisi, a ricongiungersi, rompendo il dominio dell'individuazione e restaurando l'unità primitiva, vi è però nelle stesse frasi di Nietzsche la possibilità di un diverso sviluppo che prepara alle sue tesi più mature. Gilles Deleuze ha ben messo in luce tale complessità nelle posizioni della *Nascita della tragedia*. Dioniso è fin da quest'opera il dio affermativo e affermatore di vita, forza creatrice di forme nelle sue metamorfosi, ma «sotto l'influsso di Schopenhauer e Wagner, l'affermazione della vita è ancora concepita soltanto attraverso la risoluzione della sofferenza nel seno dell'universale e di un piacere che oltrepassa l'individuo»¹⁶. E l'opposizione “schopenhaueriana” del fondo dionisiaco e delle apparenze apollinee rischia di celare la più profonda opposizione di Dioniso, il dio affermatore di vita, “sovrabbondante di forza”, e di Socrate, l'asceta, l'uomo teoretico e negatore della vita¹⁷. Eppure sarà proprio questa dicotomia – la distinzione tra forze attive e forze reattive – quella centrale nel maturo pensiero nietzscheano, quando sarà definitivamente caduta l'eredità di Schopenhauer.

Più volte, e a distanza di molti anni, Nietzsche trattò dell'origine del termine δράμα. In alcune conferenze precedenti la pubblicazione della *Nascita della tragedia*, egli sostiene l'opinione che lega δράμα al verbo δράν, inteso nel senso di “agire”. E, tuttavia, già qui viene osservato come il dramma musicale greco non mirasse originariamente affatto all'agire, ma al suo opposto, il patire (πάθος)¹⁸. Qual è il senso di questa affermazione? Nietzsche contrappone la tragedia musicale ellenica alla

¹⁴F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., p. 75.

¹⁵*Ivi*, pp. 95 ss.

¹⁶Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche...*, trad. cit., p. 15.

¹⁷Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 101 ss.

¹⁸F. Nietzsche, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, trad. it., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, Milano 1973, 1991², p. 18.

tragedia moderna. In quest'ultima domina l'intreccio, la trama, l'agire dei personaggi, l'intrigo. In tal senso, la moderna tragedia ha certo un antenato nella cultura greca. Non si tratta, però, della tragedia antica, ma della forma teatrale che fece proprie nel modo più deciso le tendenze socratiche ed euripidee: la commedia nuova. Qui prevalgono effettivamente l'azione, l'intreccio risolto dai personaggi mediante la loro scaltrezza, il calcolo. La commedia nuova, proprio come la tragedia moderna, è il dominio di piccole passioni «in fondo non tragiche»¹⁹. Ora, la tragedia antica, paragonata con quella moderna, manifesta una singolare povertà di azioni, un intreccio ridotto, scarno: «I vari drammi degli antichi, nella loro semplice struttura, assomigliano a un *solo* atto delle nostre tragedie, per lo più al quinto atto, che con brevi e rapidi passi porta alla catastrofe»²⁰. E l'azione stessa entrò nel dramma musicale ellenico solo in un secondo momento, quando sorse, assieme al coro originario, il dialogo dei personaggi²¹: «L'azione intervenne soltanto quando sorse il dialogo: e tutta l'azione vera e seria, anche nell'epoca aurea del dramma, non fu rappresentata sulla scena aperta»²².

Il δράμα antico rivela così una condizione paradossale: esso è nella sua natura l'esatto contrario di quello che il suo nome suggerirebbe. Nietzsche riteneva questa sua scoperta assolutamente centrale: negli appunti scritti intorno al 1870, essa viene esposta e sviluppata più volte, ed è esplicitamente legata alla ricostruzione dell'origine del dramma musicale antico. Tra i testi che meglio rivelano tale posizione è un frammento del 1869: «*Importantissimo*. L'azione entrò a far parte della tragedia soltanto col *dialogo*. Ciò dimostra come fin dall'inizio in questo genere artistico non si mirasse affatto al δράν: bensì al πάθος. All'inizio non era altro che lirica *oggettiva*, cioè un canto sorto dallo stato di certi esseri mitologici ed eseguito quindi anche con il loro costume. Dapprima loro stessi indicavano il motivo del loro stato d'animo lirico: più tardi si distaccò un personaggio: così si poté portare a unità di contenuto un ciclo di canti corali. Il personaggio così distaccato raccontava le azioni principali; al racconto di ogni avvenimento importante seguiva lo sfogo lirico. Anch'egli aveva un costume: ed era considerato signore del coro, come un dio che narra le sue gesta. Quindi: *Cicli di canti per coro legati da un racconto*: ecco l'origine del dramma greco»²³.

Quando Nietzsche afferma che la tragedia non era all'inizio altro che “lirica oggettiva”, ne sottolinea implicitamente l'origine dionisiaca. Il canto ditirambico è l'espressione immediata dello stato che apparenta la schiera dei Satiri e dei Sileni al

¹⁹*Ibid.*

²⁰*Ibid.*

²¹Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 61 ss.

²²F. Nietzsche, *Die Philosophie...*, trad. cit., p. 19.

²³F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, trad. cit., p. 20 (I [56], autunno 1869).

“fondo” dell'esistenza. Il coro ripete in sé la sofferenza del suo dio: non c'è nessun“azione” in tutto questo, ma soltanto l'espressione e lo sfogo di una forza. Nietzsche osserva come, nella sua forma più antica, la tragedia non avesse altro oggetto che i dolori di Dioniso²⁴. Non solo: fino a Euripide, Dioniso rimase l'unico eroe tragico, e tutte le figure famose della scena greca – Prometeo, Edipo... –, altro non furono che maschere di quell'«eroe originario»²⁵.

Da una simile idea del dramma antico è assente proprio la descrizione di un'azione, di un intreccio a effetto scenico: tutto ciò a cui pare invece ricondurre l'idea di δράμα. Se il primo Nietzsche presenta questa come un'aporia, nel seguito della sua opera si assiste a un significativo mutamento di prospettiva. Egli respinge infatti nettamente, in una nota del *Caso Wagner*, quel legame tra δράμα e azione che aveva causato così tanto imbarazzo nei suoi primi lavori: «È stata una vera disgrazia per l'estetica che si sia sempre tradotta la parola dramma con “azione”. A questo riguardo Wagner non è stato il solo a sbagliare; tutti sono ancora in errore; perfino i filologi che dovrebbero saperne di più. L'antico dramma aveva di mira grandi *scene di pathos* – esso escludeva precisamente l'azione (la collocava *prima* dell'inizio o *dietro* la scena). La parola dramma è di origine dorica: e secondo l'uso linguistico dorico significa “evento”, “storia”, prendendo entrambe queste parole in senso ieratico. Il dramma più antico rappresentava la leggenda locale, la “storia sacra”, cui risaliva la fondazione del culto (– dunque nessun fare, soltanto un accadere: δράν non significa affatto, in dorico, “fare”»)»²⁶.

Il passo ora citato è cruciale da molti punti di vista. È anzitutto notevole che esso compaia in una delle ultime opere di Nietzsche, nel gruppo degli scritti di Torino del 1888, quasi alla fine della sua vita cosciente. Il problema del vero significato del “dramma” antico, insomma, accompagna l'intera vicenda del pensiero nietzscheano, e non è affatto confinato a una certa fase della sua attività. Quel che, negli appunti del 1869-70, gli appare come un problema aperto, viene “risolto” – quasi vent'anni dopo – in un senso che approfondisce la sua iniziale intuizione: il dramma antico non è un“azione” scenica. E la stessa distinzione, presente nei suoi scritti giovanili, tra la tragedia antica e quella moderna – figlia, questa, non del dramma musicale greco, ma della commedia nuova e dunque, in ultima analisi, del socratismo – ritorna nel tardivo *Caso Wagner*, in un contesto profondamente mutato. Adesso, infatti, la stessa opera di Wagner – che inizialmente Nietzsche aveva salutato entusiasticamente quale rinascita del dramma musicale antico – è ricondotta all'elemento antidrammatico dell'azione a effetto scenico, allo “spirito” della commedia nuova: «Anche nell'abbozzare l'azione Wagner è soprattutto commediante. Ciò che gli si affaccia alla

²⁴Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., p. 71.

²⁵*Ibid.*

²⁶F. Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), trad. it., *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Milano 1979, p. 185.

mente, prima d'ogni altra cosa, è una scena a effetto assolutamente sicuro, una vera *actio* [...]»²⁷. Wagner non ha affatto rinnovato il senso autentico del dramma antico: lo ha svisato e tradito proprio come lo avevano svisato e tradito Euripide e i suoi epigoni.

Il Nietzsche del 1888, in breve, ha respinto l'idea che il dramma musicale wagneriano potesse rinnovare tra i Tedeschi la creazione tragica dei Greci. All'epoca del *Caso Wagner*, egli si è da tempo lasciato alle spalle quei riferimenti culturali che erano stati alla base della *Nascita della tragedia*: Wagner e Schopenhauer. Della stessa *Nascita della tragedia* Nietzsche pensava, nella sua maturità, in termini molto critici²⁸. Ora, in questo quadro culturale e filosofico del tutto mutato, e, per molti aspetti, inverso a quello delle sue opere giovanili, si ritrova però un importante elemento di continuità rispetto alle idee degli scritti collocati intorno al 1870. Tale elemento è costituito dalla concezione del dramma: esso non è azione, ma πάθος; non mira all'effetto scenico, ma è un “fatto” (è “lirica oggettiva”, come aveva detto il giovane Nietzsche), un evento, inteso in senso “ieratico”. Questo aggettivo rinvia al legame tra dramma antico e culto sacro, e all'idea della manifestazione dell'originaria sofferenza divina, la quale, come si è visto, costituisce il carattere fondamentale della tragedia. L'origine del dramma greco è infatti strettamente avvicinata alla fondazione del culto: «Il dramma più antico rappresentava la leggenda locale, la “storia sacra”, cui risaliva la fondazione del culto». Ora, al tema del culto divino, Nietzsche dedicò grande parte della sua riflessione sul mondo ellenico. Nei corsi di Basilea dell'inverno 1875/76, il legame tra δράμα e culto è espresso in modo chiarissimo. Nietzsche sottolinea come quasi tutti i culti contenessero un δράμα, un «frammento di mito rappresentato». Il senso di un simile “dramma” sacro riporta alla stessa origine della tragedia: si tratta di fare e soffrire quello che un dio ha fatto e sofferto. Nel dramma sacro, il Greco si sforzava di essere, per quanto gli fosse possibile, il dio stesso, o il suo seguito²⁹. È esattamente quello che, nel 1888, sarà chiamato un “evento” inteso “in senso ieratico”. Nel dramma, l'uomo agisce ripetendo su se stesso le sofferenze (il πάθος) di un dio: non “recita” una storia, ma incarna un potere divino. Tra il Nietzsche dei primi anni '70 e quello del 1888 molto è cambiato, però, nel modo in cui è intesa tale forza divina – Dioniso – e il suo rapporto con il mondo delle molteplici apparenze.

Si è detto come nella *Nascita della tragedia* esistano alcune fondamentali ambiguità nella considerazione di apollineo e dionisiaco. Da un lato, essi sono intesi

²⁷*Ibid.* Sul rapporto tra Nietzsche e Wagner, si veda l'introduzione di F. Serpa a *La polemica sull'arte tragica*, cit., e A. Linguiti, *Nietzsche e Wagner*, in AA.VV., *Gruppo Quinto Alto. Nietzsche. La stella danzante*, Shakespeare & Company, Como 1996, pp. 135 ss.

²⁸ Si veda, in particolare, il *Tentativo di autocritica*, in F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 3 ss.

²⁹Cfr. F. Nietzsche, *Le service divin des Grecs. «Antiquités du culte religieux des Grecs», cours de trois heures hebdomadaires, hiver 1875/76*, trad. franç. Paris 1992, p. 40.

come poli di una opposizione. Dall'altro lato, la “vera” opposizione non divide tanto l'apollineo dal dionisiaco, ma il dionisiaco dal socratismo. Una seconda difficoltà è insita nel rapporto che lega Apollo e Dioniso nell'arte tragica. Il dionisiaco è ciò che è essenziale, il sostrato unitario al quale l'arte mira a riunirci. Dall'altra parte, però, perché vi sia arte è *necessario* che la volontà dionisiaca si esprima in forme molteplici. E lo stesso potere musicale del canto popolare appare non soltanto come espressione dell'“uno originario” ma come una forza creatrice di forme e immagini³⁰. In questo senso, il canto di Dioniso non è tanto il fondo unico e universale nel quale le apparenze si risolvono, ma un potere *affermatore* di molteplicità; quel potere, cioè, per cui la molteplicità si rivela non come limite e apparenza transitoria, ma come *forza essa stessa*; il potere che sprizza «intorno a sé scintille di immagini, che nella loro varietà di colori, nel loro mutamento repentino, anzi nel loro folle precipitarsi, manifestano una forza totalmente estranea all'illusione epica e al suo tranquillo fluire»³¹.

Non solo. Nella *Nascita della tragedia*, la polarità di dionisiaco e apollineo è identificata con la polarità di una forza e delle immagini nelle quali tale forza si “scarica” (almeno provvisoriamente) e trova limite³². Le molte apparenze dell'universo apollineo non sono forza, ma meri fenomeni – un velo destinato a cadere nella restaurata unità con l'essere a cui tende l'arte. Questa idea è continuamente riproposta, ma Nietzsche la formula talora con un leggero mutamento di termini, allorché egli parla sia del dionisiaco che dell'apollineo come di *forze* artistiche. Due forze il cui effetto nasce allorché esse entrano in azione l'una accanto all'altra³³. Si ha qui – proprio come nei passi in cui il potere di Dioniso è visto quale forza creatrice di molteplicità – come un presentimento di una diversa “linea di pensiero”, quella che Nietzsche farà propria una volta liberatosi dell'influsso di Schopenhauer e dalla dicotomia di volontà e rappresentazione. La polarità non dividerà allora una forza “primaria” dai fenomeni transitori, ma molteplici forze differenti nel loro rapporto reciproco.

Fin da alcuni suoi appunti giovanili, d'altronde, si vede come Nietzsche avesse ben presenti delle obiezioni all'antitesi schopenhaueriana tra volontà/cosa in sé e rappresentazione³⁴. La volontà rischiava di essere intesa come una sorta di “sostrato

³⁰Cfr. F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 46 ss.

³¹*Ibid.*

³²F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., pp. 61; 63: «Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini [...]. Le apparenze apollinee in cui Dioniso si oggettiva [...] non sono più quelle forze soltanto sentite, non condensate in immagini, in cui l'esaltato seguace di Dioniso avverte la vicinanza del dio: ora parla in lui, dalla scena, la chiarezza e la saldezza della raffigurazione epica, ora Dioniso non parla più per mezzo di forze, bensì come eroe epico, quasi con il linguaggio di Omero».

³³Cfr., per esempio, *ivi*, pp. 106; 141.

³⁴Cfr. F. Nietzsche, *Appunti filosofici 1867-1869. Omero e la filologia classica*, trad. it. Milano 1993, pp. 95 ss.

metafisico” dell'universo, contrapposto al regno delle immagini. E se, nella *Nascita della tragedia* e negli scritti contemporanei, quello che viene sostenuto va senza dubbio in tale direzione³⁵ – verso cioè un “monismo” e misticismo della volontà – proprio questo esito della filosofia di Schopenhauer (e del wagnerismo) è invece respinto, con sempre maggiore lucidità, negli scritti più maturi, almeno a partire da *Umano, troppo umano* (1878). Contemporaneamente, Nietzsche sviluppa i temi più complessi e originali della sua filosofia, ossia l'analisi “genealogica” dei valori e la cruciale distinzione di forze attive, affermatrici di vita, e forze reattive e decadenti – i temi posti al centro dei suoi grandi capolavori degli anni '80: dalla *Gaia scienza*, allo *Zarathustra*, alla *Genealogia della morale*.

E, insieme, muta la stessa visione della civiltà greca. Se il “primo” Nietzsche concepiva la polarità di dionisiaco e apollineo come la polarità tragica tra il “fondo” dell'esistenza e il mondo dei bei fenomeni, nei suoi scritti successivi, la civiltà greca è vista invece come il “regno” di forze attive e molteplici, affermatrici di vita e di differenza. All'antitesi dell'essere e del fenomeno si sostituisce la molteplicità gioiosa delle forze attive. Quello che cade è proprio l'idea che vi sia, “da un lato”, un unico sostrato dell'esistenza, e, “dall'altro”, un mondo transitorio di forme e di apparenze³⁶. Il testo per molti aspetti più chiaro, nel quale viene espressa questa mutata concezione, è la straordinaria fine della prefazione alla seconda edizione della *Gaia scienza* (autunno 1886): «Oh questi Greci! Loro sì sapevano *vivere*; per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla pelle, adorare la parvenza, credere a forme, suoni, parole, all'intero Olimpo della parvenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità!*»³⁷.

È totale qui la scomparsa dell'antitesi dell'essere e dei fenomeni, antitesi che aveva avuto un ruolo così importante nella *Nascita della tragedia*. Nella *Gaia scienza*, Nietzsche enuncia l'idea di una civiltà superiore in quanto capace di affermare la vita in una molteplicità di forme; non perché guardò “oltre” i fenomeni, ma proprio perché restò alla superficie, alla “pelle”. L'apparenza non è più superata e risolta in un fondo unico e originario; la vita non sta “sotto” la superficie. La molteplicità dell'esistenza è *in se stessa* dotata di senso, senza bisogno di un al di là che la giustifichi. Mentre l'uomo dionisiaco concepiva disgusto per il mondo dei fenomeni, ne apprezzava la vanità alla luce della sua più profonda sapienza³⁸, il Greco

³⁵Si veda, per esempio, l'assimilazione della volontà, data nella musica, all'universale *ante rem* della scolastica in F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., p. 109.

³⁶Cruciale, per comprendere tale mutamento di prospettiva, è il terzo discorso di Zarathustra, “Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo (*Hinterwelter*)”, nel quale sono palesi i riferimenti autobiografici: cfr. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883 ss.), trad. it., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano 1968, 1992¹⁶, pp. 29 ss.

³⁷F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad. it., *La gaia scienza*, Milano 1965, 1992⁸, p. 35.

³⁸Si veda il parallelo tra l'uomo dionisiaco e Amleto in F. Nietzsche, *Geburt...*, trad. cit., p. 55.

della *Gaia scienza* “dice sì” alla molteplicità della vita, conferendole senso anche nella sofferenza più aspra. È questo un tema fondamentale della matura riflessione di Nietzsche: la forza affermatrice di vita gioisce nella stessa sofferenza³⁹. L'esistenza non va redenta; non c'è nessuna unità da ripristinare: ciò che esiste è in se stesso “innocente”.

La cultura ellenica appare così essenzialmente pluralistica, creatrice di differenze. Non si ha più l'antitesi tra due “dèi artistici”. Soprattutto, scompare la tesi che alla base della cultura greca vi sia una *opposizione*. All'idea di una contrapposizione – che rinvia inevitabilmente all'antitesi di ciò che è originario e di ciò che è derivato –, idea insieme sostenuta e problematicamente superata nelle formulazioni della *Nascita della tragedia*, si sostituisce l'idea di una diversità, di una irriducibile pluralità.

Proprio come accade per il tema del dramma e della sua origine, la figura di Dioniso accompagna Nietzsche dai primi scritti fino agli estremi giorni di Torino. Il Dioniso dell'ultimo Nietzsche – quello dei *Ditirambi di Dioniso* – ha perduto, tuttavia, i caratteri “quasi-metafisici” che ne avevano fatto l’“eroe originario” della tragedia greca. Dioniso non è adesso più il sostrato posto *oltre* le molteplici maschere che egli assume. Il Dioniso degli ultimi frammenti nietzscheani è invece la divinità labirintica, la forza affermatrice di ogni forma apparente. E accanto non gli sta più Apollo, a simboleggiare un *kosmos* di fenomeni e apparenze transitorie, un velo estraneo al potere di Dioniso, ma Arianna, lo “specchio” di Dioniso, la molteplicità affermata della vita⁴⁰.

Si ritrova così l'idea della costruzione di un cosmo, ma scompare la tesi – implicita nella *Nascita della tragedia* – che tale cosmo sia un limite estrinseco posto a un sostrato caotico primitivo. Il cosmo diventa una completa affermazione di differenze, di molteplicità, di vita:

«Frantumi di stelle:

da questi frantumi costruisci un mondo»⁴¹.

³⁹Cfr., per es., F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), trad. it., *La genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Milano 1968, 1995⁷, pp. 56 ss.

⁴⁰Si veda, in particolare, *Lamento di Arianna (Klage der Ariadne)*, in F. Nietzsche, *Dionysios - Dithyramben* (1889), trad. it., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume (autunno 1888)*, Milano 1970, 1992³, pp. 52 ss. Su Dioniso e Arianna si vedano le pagine di G. Deleuze, *Nietzsche...*, cit., pp. 213 ss.

⁴¹*Ivi*, p. 129.