

## Introduzione

La riflessione moderna sul tragico trae origine da un paradosso. Essa presuppone, di fatto, una presa di distanza da quello che si pensa dovrebbe essere il suo oggetto specifico: la tragedia. Si dovrà così constatare che una riflessione sul *tragico* non è, allo stesso titolo, una riflessione sulla *tragedia*. Il confronto tra le due forme di riflessione diviene in tal modo il confronto tra due epoche e due culture: l'epoca e la cultura moderna hanno elaborato il tragico come *idea filosofica*, l'epoca e la cultura antica hanno elaborato la tragedia come *forma letteraria*. Questa netta differenziazione rappresenta un punto di partenza fondamentale quando si voglia affrontare il problema di una sistematizzazione delle idee sul tragico e sulla tragedia. Sembra quindi necessario accogliere, in linea di principio, la dichiarazione, che assume un preciso significato metodologico, con la quale Peter Szondi (1929-1971) inaugura il suo *Saggio sul tragico*: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico»<sup>1</sup>.

Questa affermazione comporta una prima serie di considerazioni: innanzitutto, se solo la modernità ha pensato il tragico come concetto della filosofia e dunque esso non è esistito, in quanto tale, nell'età antica, è pur vero tuttavia che quest'ultima aveva prodotto, con il teatro tragico, l'essenziale punto di riferimento per quella filosofia. Si obietterà, a questo punto, che proprio all'età antica appartiene una prima riflessione, se non sul tragico, almeno sulla tragedia: il trattato *Dell'arte poetica* di Aristotele. Ma, come osserva ancora Szondi, l'intento di Aristotele è di definire gli elementi dell'arte tragica nel momento in cui egli si accinge ad istruire su «come debbano comporsi i racconti (τὸν μῦθον) perché la poesia riesca ben fatta» (*Poet.* 1447 a 9), servendosi a questo scopo, tra l'altro, di esempi tratti dalle tragedie. L'«oggetto» di Aristotele, annota Szondi, «è la tragedia, non

---

<sup>1</sup> P. Szondi, *Saggio sul tragico*, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

l'idea di essa»<sup>2</sup>. È già a partire da Aristotele, in ogni caso, che il tragico sembra mostrare una delle caratteristiche che gli verranno esplicitamente attribuite negli sviluppi successivi: esso appartiene al passato. Gli intenti pedagogici di Aristotele hanno la loro motivazione in quanto tentativo di riportare in vita, mostrando *come* una buona poesia debba esser fatta, la grande arte di Eschilo, Sofocle, Euripide e degli altri tragici di cui Aristotele ci trasmette il nome, come Agatone, ma dei quali non ci sono pervenuti che scarsi frammenti. Dall'epoca d'oro della tragedia lo separa ormai quasi un secolo. Il trattato aristotelico mostra quindi i caratteri di «un'analisi pragmatica, fenomenologica»<sup>3</sup> dalla quale devono esser tratte le norme in base alle quali costruire una *buona* opera poetica: l'intenzione di Aristotele è palesemente quella di contrastare il *teatro d'attore*, che si è ormai affermato nella sua epoca, ripristinando il *teatro d'autore*. Questa volontà fa da sfondo alla definizione dell'essenza del genere tragico, che si concretizza, tra l'altro, nei brevi cenni che Aristotele dedica all'origine e alla scomparsa del genere. Riguardo a quest'ultima, particolarmente, egli lascia intendere che ciò avvenne per una sorta di morte naturale: «ed essendo passata per molti mutamenti (μεταβολάς) la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura» (1449 a 15-16). In queste parole è evidente la consapevolezza della fine repentina del genere, che Aristotele associa all'idea che la tragedia, come una sorta di organismo, abbia conseguito, con la propria fine, anche il compimento della propria essenza<sup>4</sup>. Questa consapevolezza non è esclusiva dello sguardo gettato *a posteriori* da Aristotele, ma fu propria dei contemporanei stessi della fine

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> C. Gallavotti, Introduzione a Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974, p. XV.

<sup>4</sup> Così D.W. Lucas nel suo commento al passo di Aristotele: «The tragic form, like an organic growth, develops until it reaches its τέλος, when its potentiality is fully realized» (Aristotle, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1980<sup>2</sup>, p. 82).

della grande epoca tragica. Si pensi all'argomento delle *Rane* di Aristofane, in cui Dioniso – il dio al quale, secondo la tradizione, la tragedia era consacrata – si reca nell'Ade per riportare tra i vivi Euripide, affinché restauri la tragedia nella sua grandezza (è noto che Dioniso, dopo un serrato confronto dialettico tra le ombre di Eschilo ed Euripide, muterà la sua decisione in favore del primo; fatto, questo, che fornirà molti argomenti al Nietzsche della *Nascita della tragedia*). La fine della tragedia sembra dunque legata alla sua raggiunta perfezione; ma questa stessa perfezione si riflette sulle circostanze delle sue origini, sulle quali Aristotele è ugualmente parco di informazioni, limitandosi a dire che essa sarebbe sorta «da un principio di improvvisazione» «sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον), l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città» (1449 a 9-13). E che la tragedia debba aver suscitato al suo sorgere, forse proprio per il carattere repentino della sua apparizione, uno stupore analogo a quello che accompagnerà il suo tramonto, lo dimostra la frase che, secondo la testimonianza di Plutarco (*Quaestiones conviviales*, I, I, 5—615 a) e, successivamente, della Suda, gli Ateniesi si scambiavano tra loro a commento delle prime rappresentazione tragiche di Frinico e di Eschilo: τὶς πρὸς Διόνυσον; (“Che cosa ha a che fare questo con Dioniso?”) (più esplicitamente, secondo la Suda, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: “Questo non ha nulla a che fare con Dioniso”). Nella perplessità che traspare da queste constatazioni dei cittadini ateniesi già si legge, tra le righe, uno dei temi che accompagneranno tutta la riflessione sul tragico: l'estraneità ma, al contempo, il profondo legame che la rappresentazione tragica intrattiene con la sfera del sacro e della religione. Lo stesso Aristotele, come si è visto, accenna brevemente all'origine religiosa della tragedia, che sarebbe nata per opera di «coloro che guidavano il ditirambo»: διθύραμβος, “nato due volte”, è tanto uno degli epiteti di Dioniso (cfr. Euripide, *Bacch.* 56) quanto il termine che indica il canto in

onore della stessa divinità. Ma la perplessità degli Ateniesi si interroga proprio sulla circostanza che una forma d'arte, nata forse dal rituale dionisiaco, non mostri poi più alcun evidente legame con esso. È quindi lecito supporre che la tragedia sia evoluta in una forma autonoma capace di cancellare l'evidenza delle proprie radici religiose. In questo modo è possibile comprendere anche come quest'arte abbia poi assunto, nella sua piena maturità, un senso manifestamente politico. Non v'è dubbio che la scena tragica rappresenti, per i cittadini di Atene, il luogo di una nuova epifania degli eroi e del loro tempo (ai quali, d'altra parte, Pindaro indirizzava nel frattempo il canto della sua evocazione nostalgica<sup>5</sup>); ma è altrettanto indubbio che, con ciò, essi sono costretti a quel confronto con il *logos* che costituisce l'elemento dominante della vita della *polis*. Mentre, dunque, l'azione rappresentata sulla scena tragica affonda le proprie radici nella tradizione popolare e nazionale, essa acquista nel contempo, grazie a quel confronto che diviene spesso aperto conflitto, un significato universale. Come bene vide August W. Schlegel (1767-1845), questa idea che un'azione potesse considerarsi compiuta solo quando conseguiva una dimensione pubblica è un tratto tipico dei Greci; appartiene, anzi, al loro «spirito repubblicano». E se questa dimensione pubblica non risultava adeguata ai miti eroici, come noi li conosciamo dalla poesia epica di Omero, l'applicarla ad essi fu per l'appunto il tratto distintivo della poesia drammatica che, sola, poteva trattare «tanto la foggia dei costumi quanto la mitologia con autonoma e consapevole libertà». Cosicché i Greci, tornando con il genere tragico all'epoca degli eroi, la resero di nuovo attuale in quanto «repubblicanizzarono in certo modo quelle stirpi eroiche»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. H. Fränkel, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, tr. it. e cura di C. Gentili, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 608-09.

<sup>6</sup> A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Kritische Ausgabe a cura di G.A. Amoretti, vol. I, Bonn und Leipzig, Schroeder, 1923, p. 54 s.

Questa compresenza d'identità e distacco nei confronti della tradizione e della religione, che la modernità interpreta come relazione dialettica, costituisce uno dei tratti che saranno assegnati al concetto filosofico di tragico. Tale relazione non designa tuttavia solo un aspetto della costruzione della forma tragica: ad essa corrisponde nel *mythos*, ossia nel racconto, nell'intreccio dell'azione rappresentata, il destino stesso dell'eroe tragico. Ed è da qui che l'interpretazione moderna trae il suo elemento decisivo. Nella *Poetica* Aristotele inserisce tra gli elementi del racconto, conferendogli un rilievo di prim'ordine, il «rovesciamento» (περιπέτεια), che definisce come «il volgere (μεταβολή) delle cose fatte nel loro contrario» (1452 a 22-23); e, tra gli esempi citati ad illustrare questa condizione, il primo è tratto dall'*Edipo re*, in cui colui che era giunto «per rallegrare Edipo e distoglierlo dalla paura della madre, avendo chiarito chi egli fosse, produce l'effetto contrario» (1542 a 25-26). Edipo è per eccellenza l'eroe di questa forma del tragico che è poi, in generale, l'essenza del tragico stesso: il repentino precipitare, dalla buona, nella cattiva sorte; ma, di più, il repentino rovesciarsi dell'evento che si annunciava favorevole in malasorte; l'improvviso svoltare verso la disgrazia di quella via che l'eroe aveva audacemente intrapreso come l'unica salvezza possibile. Più che all'azione rappresentata nella tragedia, queste svolte continue nella vicenda di Edipo appartengono al mito (a quella parte della storia che non è direttamente rappresentata nel dramma di Sofocle, ma che ne costituisce l'imprescindibile antefatto). Anche quando la svolta è un rovesciamento dal male in bene – come nel caso del pastore che, disobbedendo all'ordine di Laio, espone il neonato Edipo sul Citerone anziché ucciderlo, dando così modo al secondo pastore di portarlo presso la reggia di Corinto – ciò rappresenta soltanto la condizione di un male infinitamente maggiore. E quando Edipo si reca presso l'oracolo a Delfi – per sapere finalmente chi egli sia, dopo le insinuazioni dell'ubriaco –, proprio su quella strada da cui egli spera di ricavare la propria salvezza il suo destino comincia a compiersi

nell'incontro con il vero padre Laio, non riconosciuto. Edipo rappresenta in questo modo non solo l'eroe della tragedia esemplare, ma l'essenza stessa del tragico: l'identità immediata e irrisolta di salvezza e sventura, di positivo e negativo. È questa identità ad aver fatto di *Edipo re* il modello, insuperato e insuperabile, del tragico di ogni tempo. Come ha osservato Szondi, questa «unità di salvezza e annientamento» è il «tratto fondamentale di ogni tragico»:

Giacché a essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento; la tragicità non si compie nel declino dell'eroe, ma nel fatto che l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarvisi<sup>7</sup>.

A questa idea i Greci diedero forma nella tragedia; ma, seppure non elaborata autonomamente nel concetto di tragico, essa non fu estranea alla loro filosofia: l'identità dei contrari è l'equivalente della forma tragica sul piano filosofico. Così Eraclito può dire: «La via in su e la via in giù sono una sola e medesima via» (22 B 60 D.K.). Gran parte della riflessione moderna sul tragico è scaturita dalla capacità di scorgere la relazione tra la forma filosofica e quella letteraria. È grazie a questa capacità che Nietzsche può definire la filosofia prima di Socrate, interamente letta nella chiave eraclitea, come la filosofia dell'«epoca tragica», dove l'aggettivo “tragico” indica il carattere «agonistico» del pensiero: un pensiero che, leggendo l'identità soltanto come identità dei contrari, nega l'essere in favore di quel divenire che sorge «dalla guerra tra gli opposti»<sup>8</sup>. Il principio tragico-

---

<sup>7</sup> P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 79.

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, tr. it. di G. Colli in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari (cit. d'ora in avanti OFN), vol. III/II, Milano, Adelphi, 1980<sup>2</sup>, p. 294.

agonistico diviene così l'espressione della natura profonda della civiltà greca:

Si tratta dell'Eris buona di Esiodo, trasfigurata a principio del mondo, si tratta del pensiero agonistico – dei singoli Greci e dello Stato greco – trasferito dai ginnasi e dalle palestre, dalle competizioni artistiche, dalle lotte reciproche fra partiti politici e fra città, alla sfera più universale, in modo da spiegare i movimenti del meccanismo cosmico<sup>9</sup>.

Ma, come si è accennato, questa identità dei contrari esprime anche il rapporto dell'uomo greco con la religione, che si rispecchia nel destino del singolo eroe: scoprendo in se stesso l'abominio della propria colpa il re di Tebe Edipo, precipitato nella sventura mentre è all'apice della propria gloria, scopre anche la propria natura umana e, insieme, divina, poiché un tale accanirsi del destino non può trovare spiegazione se non nel carattere straordinario, *umano e insieme non umano*, dell'eroe. Così l'uomo accecato e abbandonato alla disperazione dell'*Edipo re* diviene l'uomo sacro, accolto nella divinità, dell'*Edipo a Colono*. Ma, anche in questo caso, era stato Eraclito ad aver già dato espressione filosofica a questa duplicità: «Immortali mortali, mortali immortali, la vita di questi è la morte di quelli, la morte di questi è la vita di quelli» (22 B 62 D.K.). E ancora a Eraclito dev'essere assegnata la massima che più di ogni altra manifesta l'essenza del tragico, la sua duplicità vissuta entro una dimensione univoca: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων (22 B 119 D.K); il tragico consiste nella «simmetria sintattica»<sup>10</sup> di questa frase che, grazie ai due nominativi, può esser letta nei due sensi: «il carattere è il demone per l'uomo»; ma anche: «il demone è il carattere dell'uomo». Se la prima traduzione afferma che ciò che l'uomo

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 294-95.

<sup>10</sup> J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976<sup>4</sup>, p. 18.

ritiene divino, e contro il quale è impossibile lottare, è solo l'incapacità umana di aver ragione del proprio carattere, la seconda dice che in ciò che l'uomo ritiene soltanto come la propria indole, presumendo con ciò di poter agire volontariamente e in base alle proprie scelte, si rivela in realtà la volontà del dio a cui l'uomo non può sottrarsi. *Tragica* è la specifica compresenza di entrambi i sensi<sup>11</sup>.

In questa duplicità l'interpretazione moderna celebra una capacità di lotta che, proprio in quanto si sa destinata alla sconfitta, diviene la più alta libertà a cui l'uomo possa aspirare. Sarà Schelling a fornire questo moderno paradigma del tragico, scopertamente ispirato alla figura di Edipo, con il quale tutta la cultura successiva al Romanticismo tedesco dovrà confrontarsi.<sup>12</sup>

Come osserva ancora Szondi, ha qui inizio «la storia della teoria del tragico»<sup>13</sup>. Una storia che mette al suo centro l'idea della libertà – tutta moderna, estranea alla cultura greca – e reinterpreta la tragedia greca sul modello della “tragedia del destino”.

## **I. Nel segno di Nietzsche**

### *1. Nietzsche interprete della tragedia*

Iniziare un'esposizione dell'idea di tragico a partire da Friedrich Nietzsche (1844-1900) ha l'apparenza di un arbitrio cronologico: dopo tutto, si è detto che la paternità di questa idea spetta alla filosofia dell'idealismo tedesco e alle sue radici e propaggini romantiche. Tuttavia, non solo Nietzsche rappresenta, riguardo almeno a questo problema, l'erede di quella filosofia; ma ancor più, proprio in quanto tale erede, egli fornisce una rinnovata

---

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, pp. ??.

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, pp. ??

<sup>13</sup> P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 10.



interpretazione della greicità e del paganesimo<sup>14</sup>. Più che essere l'inventore originale di una Grecia nuova e *anticlassica*, a Nietzsche spetta il merito di aver raccolto in una sintesi significativa e suggestiva quelle intuizioni e linee di ricerca che studiosi di varie discipline avevano prodotto nella prima metà del secolo.

L'idea di una Grecia classica, che la cultura tedesca aveva costruito come modello per il proprio stesso sviluppo, aveva perduto la propria unità per frangersi in una miriade di indirizzi diversi. Alla Grecia degli ideali universali – la «nobile semplicità» e «quieta grandezza» che J.J. Winckelmann rilevava nella posizione e nell'espressione delle statue greche<sup>15</sup>, la *religione dell'umanità* a cui J.W. Goethe dava il volto femminile e *illuminato* di Ifigenia, capace di piegare con la persuasione e l'universalità della ragione il re barbaro Toante, la continuità con la natura che l'uomo greco non aveva ancora spezzato, nel segno di una *Naivität* che ne determinava, secondo Schiller, la superiorità sulla natura *sentimentale* dei moderni<sup>16</sup> – a questa Grecia subentrava ora la terra degli oracoli indecifrabili, dei rituali sanguinari e dei sacrifici umani. Una terra espressa mirabilmente nella lingua, allora incompresa, delle traduzioni di Hölderlin da Sofocle ed Euripide, nella ferocia sconvolgente della *Pentesilea* di von Kleist, in cui rappresentazione scenica e azione rituale si confondono esibendo al pubblico, come nelle *Baccanti* di Euripide, il rito dionisiaco dello *sparagmós*, nel quale la vittima veniva fatta a pezzi con le nude mani dagli eopti del dio; e, ancora, nel dibattito sulle origini orientali della civiltà greca, sostenute nella monumentale *Symbolik und Mythologie der*

---

<sup>14</sup> Per questo argomento si rinvia a G. Moretti, *Nietzsche e il romanticismo*, in Id., *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli, Guida, 2002, pp. 187-213.

<sup>15</sup> Cfr. J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755), in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1973, p. 29.

<sup>16</sup> Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), tr. it. di E. Franzini e W. Scotti, Milano, Mondadori, 1986, pp. 30 ss.

*alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812) di G.F. Creuzer e respinte nell'*Aglaophamus* (1829) di Chr.A. Lobeck con il risultato, tuttavia, di radicare più profondamente nella stessa natura greca la barbarie riscoperta. La stessa sacralità della figura di Omero, nella lettura dei cui poemi il giovane Werther goethiano era ancora capace di trovare sollievo alle proprie lacerazioni, si dissolveva ora sotto i colpi dell'acribia filologica di F.A. Wolff: non più il poeta dell'umanità ma uno tra i tanti rapsodi – forse l'ultimo, in ordine cronologico – che avevano dato voce alla tradizione popolare. Tutti questi impulsi danno ora perfino vita ad un nuovo approccio scientifico, lo "studio dell'antichità" (*Altertumwissenschaft, Altertumkunde*), che raccoglie l'archeologia accanto alla filologia, la scienza della religione accanto alla simbolica e all'ermeneutica (Görres, Bachofen). Infine, il pensiero dell'ultimo Schelling che, soprattutto nelle lezioni sulla *Filosofia della rivelazione*, tenute a Berlino a partire dal 1841, elabora filosoficamente il tema romantico della *Nachtseite des Griechentums*.

La sintesi operata da Nietzsche non si limita tuttavia ad una nuova elaborazione filosofica di questa tradizione. La sua idea del tragico si radica, innanzitutto, nel tentativo di mettere nuovamente insieme la Grecia classica e quella anticlassica: la Grecia solare di Goethe e quella notturna. Così, nella seconda delle conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole*, definisce Goethe, Schiller, Lessing e Winckelmann «guide e mistagoghi» (*Führer und Mystagogen*) della cultura classica, capaci di suscitare gli entusiasmi degli studenti, altrimenti inariditi dalla pratica scolastica della filologia; essi sono «i soli che possano condurci per mano, sino a farci ritrovare la strada giusta che porta all'antichità»; di loro abbiamo bisogno per essere «trascinati verso la terra della nostalgia, la Grecia»<sup>17</sup>. Quest'ultima affermazione è un riferimento testuale alla *Ifigenia in Tauride* di Goethe (I,

---

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1964 e ss. (cit. d'ora in avanti OFN), vol. III/II, pp. 130-31.

I); e il termine «mistagogo», già usato da Nietzsche nella *Nascita della tragedia* a proposito di Socrate<sup>18</sup>, indica colui che inizia al rito dei misteri (μυσταγωγός). Il senso complessivo del riferimento dev'essere così spiegato: il classicismo tedesco, che rappresenta un'interpretazione della grecità fortemente radicata nell'attualità della cultura tedesca, costituisce, pur nella sua visione errata della grecità stessa, una sorta di rito d'iniziazione, una via d'accesso irrinunciabile (proprio in quanto fondata nel presente) alla conoscenza della grecità autentica. È l'applicazione di una concezione della storia che Nietzsche esplicita nella celebre affermazione della *II Considerazione inattuale*: «Solo in quanto la storia serve la vita, vogliamo servire la storia»<sup>19</sup>. Lo studio della Grecia dev'essere sottratta alla pratica liceale e accademica della filologia per divenire strumento capace di rispondere alle domande poste nel presente. In questo confronto tra il passato e il presente, tra l'alterità assoluta del primo e la rilettura *classica* che il secondo ne fornisce avviandone la comprensione, si colloca una delle chiavi del senso nietzschiano del tragico, la cui contraddittorietà bene si riflette nella non risolta posizione di Nietzsche nei confronti della storia.

L'interpretazione nietzschiana della tragedia si dimostra fedele a questa concezione della storia; essa è mossa da un'esigenza fortemente radicata nel suo tempo che, se oggi appare del tutto estemporanea, non dev'essere tuttavia relegata nell'irrilevanza. Per Nietzsche si trattava, di fatto, di dimostrare che l'"opera d'arte totale", il *Gesamtkunstwerk* di Wagner, aveva avuto il suo precedente nella tragedia attica. Il che corrispondeva, anche, all'esigenza di conciliare la sua formazione di filologo con la passione wagneriana. Quel mondo greco che a Schiller era apparso perduto, possibile oggetto unicamente di un canto nostalgico, che Hölderlin aveva interpretato

---

<sup>18</sup> Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero grecità e pessimismo*, tr. it. di S. Giametta, OFN, vol. III/I, p. 101.

<sup>19</sup> F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali, II: Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, tr. it. di S. Giametta, OFN, vol. III/I, p. 259.

nel suo contrasto con un mondo dal quale gli dèi erano fuggiti e il cui ripristino aveva affidato ad una visione messianica, che, infine, Schelling aveva visto come un «mondo sparito» (*untergegangene Welt*) dal quale ci separa la frattura della barbarie moderna e al quale ci collega soltanto il «legame esteriore della tradizione storica»<sup>20</sup> – quel mondo pareva ora a Nietzsche concretamente rinato nell'arte di Wagner.

Le ragioni di questa rinascita appaiono a Nietzsche legate al fatto che l'opera wagneriana, tanto nella realizzazione quanto nella teorizzazione (egli si propone come modello il *Tristano e Isotta* ed è lettore attento di *Opera e dramma*), ripristina nella sua unità di parola, suono e azione (*Wort-Ton-Drama*) quell'unità delle arti che già aveva trovato espressione nella tragedia attica. La *Poetica*, l'unica opera di Aristotele che si sa per certo Nietzsche abbia letto direttamente, gli fornisce in proposito notizia certa. Aristotele, infatti, dopo aver distinto i mezzi dell'imitazione, stabilisce che «la poesia ditirambica, quella nomica, la tragedia e la commedia» usano tutti questi mezzi, «voglio dire il ritmo, il canto e il verso» (1447 b 24-27). Nella conferenza tenuta a Basilea il 18 gennaio 1870, *Il dramma musicale greco* – che contiene molti degli argomenti che saranno ripresi e sviluppati nella *Nascita della tragedia*<sup>21</sup> – Nietzsche così riassume l'elemento caratterizzante l'antica tragedia:

Costrizione unita alla grazia, molteplicità non disgiunta dall'unità, parecchie arti nella loro più alta attività e tuttavia *una sola* opera d'arte: ecco il dramma musicale antico.

---

<sup>20</sup> F.W.J. Schelling, *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, tr. it. e cura di C. Tatasciore, Napoli, Guida, 1989, p. 77.

<sup>21</sup> Altri temi che confluiranno nella *Nascita della tragedia* sono trattati nella conferenza *Socrate e la tragedia*, tenuta a Basilea il 1 febbraio 1870, e nello scritto *La visione dionisiaca del mondo*, steso tra il giugno e il luglio 1870, parzialmente rielaborato e, con il titolo *La nascita del pensiero tragico*, donato a Cosima Wagner in occasione del Natale del 1870.

Questa caratteristica viene messa immediatamente in relazione con Wagner:

Chi per altro, nel considerare quel dramma, si sente richiamato all'ideale dell'odierno riformatore dell'arte, dovrà al tempo stesso confessare che quell'opera d'arte dell'avvenire non è affatto uno splendido, ma illusorio miraggio: ciò che noi speriamo dall'avvenire un tempo fu già realtà, in un passato che è più di duemila anni lontano da noi<sup>22</sup>.

La conferma attraverso Aristotele rappresenta in ogni caso, per Nietzsche, solo il consenso autorevole a un'idea che è per lui legata innanzitutto a Wagner e alle fonti moderne. Nella stessa conferenza egli riporta un lungo brano dall'opera di Anselm Feuerbach, *Der vatikanische Apollo* (1833), che definisce la tragedia come «arte complessiva» (*Gesamtkunst*)<sup>23</sup>. Da quest'opera Wagner aveva tratto argomenti per il suo *Opera e dramma*.

L'intento di Nietzsche non si esaurisce tuttavia nella celebrazione di Wagner. Nell'omaggio tributato al *lieber Meister* si fa strada, da subito, un indirizzo personale; ad interessargli, nella sintesi wagneriana delle arti, è soprattutto l'unione di musica e parola. L'originarietà della cultura greca è, in questo caso, quella di una cultura in cui «il legame naturale tra linguaggio parlato e linguaggio cantato non si era ancora infranto»; la capacità dei Greci di imparare a memoria i loro poemi era fondata sulla capacità di percepire «la profondissima unità di parola e suono»; mentre la nostra incapacità «di godere insieme il testo e la musica» è la conseguenza «del

---

<sup>22</sup> F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, tr. it. di G. Colli, OFN, vol. III/II, p. 24.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 8. Fratello maggiore del filosofo Ludwig Feuerbach – dal quale Wagner aveva tratto le formule, riprese da Nietzsche, di “opera d'arte dell'avvenire” e di “musica dell'avvenire”, ispirate ai *Principi della filosofia dell'avvenire* (1844) –, e allievo di August W. Schlegel, lo studioso d'arte antica Anselm Feuerbach aveva concepito l'idea della tragedia come “scultura in movimento”.

vizio artistico moderno»: «la separazione delle arti»<sup>24</sup>. L'urgenza di sottolineare la cooriginarietà di parola e suono è dettata dalla necessità di ristabilire l'originaria natura sonora della parola; e ciò al fine di sottrarre la tragedia al dominio di quell'elemento che appare preponderante nella sua fase matura: il dialogo. La tragedia moderna, per esempio «la tragedia classica francese», ha potuto ispirarsi al modello greco solo al prezzo di considerare quest'ultimo nella sua esclusiva natura di testo privato dell'elemento musicale; essa conosceva il «dramma musicale greco» «solo come libretto». Nietzsche intende risalire oltre la tragedia che noi conosciamo (quella di Eschilo, Sofocle ed Euripide) fino a una *Urtragödie* fondata sul primato dell'elemento musicale e sull'espressione diretta delle passioni che quell'elemento consentiva: «La tragedia antica [...] non si curava affatto dell'agire – il δράμα – bensì del patire, il πάθος. L'azione intervenne soltanto quando sorse il dialogo»<sup>25</sup>. Si delinea già qui quella contrapposizione tra una tragedia del πάθος (l'autentico “dramma musicale greco”) e una tragedia del dialogo che percorrerà *La nascita della tragedia* e che costituirà la base della critica di Nietzsche a Socrate. A sostegno dell'originaria natura musicale della parola Nietzsche ricorre, nella *Nascita della tragedia*, all'autorità di Schiller, che in una lettera a Goethe (18 marzo 1796) riferisce «di aver avuto davanti a sé, come atto preparatorio prima dell'atto del poetare, non già una serie di immagini, con un'ordinata causalità di pensieri, ma piuttosto una *disposizione musicale*»<sup>26</sup>. Dalla musica nasce quindi un senso radicato più profondamente di quello che nasce dal pensiero. Nello scritto non pubblicato del 1873, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Nietzsche assegnerà il secondo all'ambito della finzione. Poiché il processo attraverso il quale la parola diviene concetto non consiste nel ricondurre, attraverso il ricordo, all'esperienza che

---

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 21.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 18.

<sup>26</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 40.

l'ha originata, ma nell'adattarsi «a innumerevoli casi più o meno simili», e cioè diseguali, ne segue che, nel concetto, il diseguale viene equiparato all'uguale. Il concetto si fonda quindi su una menzogna: «Ogni concetto sorge con l'equiparazione (*Gleichsetzen*) di ciò che non è uguale»<sup>27</sup>; e la stessa possibilità di comunicare, in quanto prevede la necessità di intendersi con altri prima ancora della capacità di riferirsi all'oggetto che dev'essere comunicato, è fondata su un «obbligo di mentire secondo una salda convenzione, ossia di mentire come si conviene a una moltitudine»<sup>28</sup>. Il concetto di convenzione, attorno al quale – a partire dal *Cratilo* platonico e dal *De interpretatione* aristotelico – la tradizione occidentale ha costruito la propria concezione del linguaggio, diviene così, per Nietzsche, lo spartiacque tra una comunicazione inautentica ed una autentica, che può fondarsi solo sull'immediatezza del sentimento e che ha nella sonorità il suo strumento e nella musica la sua forma.

Nel suo estremo tentativo (la *IV Considerazione inattuale, Richard Wagner a Bayreuth*) di salvare ciò che aveva creduto di percepire nella musica di Wagner, Nietzsche elabora una concezione della musica come espressione universale del sentimento essenzialmente poggiata sulle idee espresse nello scritto del 1873. Ai dolori che la affliggono, egli osserva, l'umanità ha aggiunto «anche la sofferenza della *convenzione*, ossia del concordare in parole ed azioni ma non nel sentimento»<sup>29</sup>. Un linguaggio fondato sul reciproco convenire dei soggetti parlanti, ossia sulla capacità conciliativa del *logos*, non può che mancare il proprio compito fondamentale: «far sì che i sofferenti si intendano tra loro sulle affezioni più elementari della vita»<sup>30</sup>. Ancora secondo una sentita fedeltà a Schopenhauer, il dolore è pensato

---

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, tr. it. di G. Colli, OFN, vol. III/II, p. 360.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 361-62.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali, IV: Richard Wagner a Bayreuth*, tr. it. di S. Giametta, OFN, vol. IV/I, p. 28.

<sup>30</sup> *Ibid.*

come la condizione universale dell'uomo, a cui non può dar voce che uno strumento altrettanto universale. Alla «umanità piagata», che soffre la malattia del linguaggio, può giovare soltanto «la musica dei nostri maestri tedeschi», nella quale si esprime «il *sentimento giusto*, nemico di ogni convenzione, di ogni artificiale estraniamento e incomprendibilità fra uomo e uomo», quella musica che è anche «ritorno alla natura»<sup>31</sup> e della quale Wagner è ancora celebrato come il campione assoluto, colui che fece «arretrare il linguaggio a uno stadio primitivo, in cui quasi ancora non pensa per idee, in cui è ancora esso stesso poesia, immagine e sentimento»<sup>32</sup>.

Questa netta separazione tra linguaggio e musica corrisponde alla separazione tra due tipi umani che, nelle pagine finali di *Su verità e menzogna*, Nietzsche tratteggia come «l'uomo razionale» e «l'uomo intuitivo». Entrambi sono consapevoli della natura intimamente mendace del linguaggio, alla quale si lega il dissolvimento della verità stessa in evento retorico e metaforico<sup>33</sup>; ma mentre il primo, guidato dalle astrazioni, affronta le vicissitudini della vita «con la previdenza, la prudenza e la regolarità», riuscendo a respingere solo temporaneamente l'infelicità, il secondo, giocando «con ciò che è serio», conquista «un'illuminazione, un rasserenamento, una redenzione, che affluiscono incessantemente». Quest'uomo intuitivo, tuttavia, in quanto è ricondotto ogni volta dall'intuizione all'esperienza che l'ha originata senza potersi elevare all'astrazione che è in grado di dominare l'esperienza stessa, è

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>33</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, cit., p. 361: «Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete».



maggiormente esposto al dolore: «Senza dubbio egli soffre più violentemente, *quando* soffre»: «poiché non sa imparare dall'esperienza», egli è irrazionale tanto nel dolore quanto nella felicità: «egli grida forte e non trova consolazione». Del tutto diversamente l'uomo razionale, che ha la sua forma estrema nell'«uomo stoico», «si domina con l'aiuto dei concetti» e, nella sventura, «mette in mostra il capolavoro della dissimulazione»: «egli non rivela un volto umano mobile e vibrante, ma per così dire una maschera, con un dignitoso equilibrio nei tratti; egli non grida e non cambia nemmeno la sua voce»<sup>34</sup>.

L'uomo intuitivo è chiaramente, nei tratti descritti da Nietzsche, l'uomo tragico, al quale si contrappone quell'uomo razionale che, nella *Nascita della tragedia*, aveva assunto il volto di Socrate (l'«uomo teoretico»). L'uomo intuitivo è quell'uomo del *pathos* che aveva costituito l'oggetto della forma originaria della tragedia: il “dramma musicale greco”. Questa capacità di inabissarsi nella sofferenza cercando la redenzione non già nell'allontanamento del dolore, ma nel saper giocare con esso, è posta da Nietzsche sotto il segno di Dioniso. La tragedia è in origine *Musikdrama* perché solo la musica può esprimere la sofferenza; e Dioniso è il dio della tragedia perché è, insieme, il dio della musica e della sofferenza. Così, già nella conferenza sul *Dramma musicale greco*, viene stabilito il legame tra la prevalenza del *pathos* e l'elemento dionisiaco: all'origine della tragedia Nietzsche suppone «una lirica obiettiva» e «un coro ditirambico di uomini, travestiti da Satiri e Sileni» il cui oggetto era «qualche elemento particolare, tratto dalla storia delle lotte e delle sofferenze di Dioniso». Grazie all'esperienza universale del dolore, l'individuo si sente membro di una comunità. Questa comunità riconosce il proprio evento di fondazione nell'epifania divina del rituale dionisiaco, di cui la rappresentazione teatrale costituisce la traduzione in termini artistici. Quella musica tedesca che, nella

---

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 371-72.

*IV Inattuale*, è indicata come lo strumento per combattere l'estraniamento e l'incomprensione «fra uomo e uomo», viene con ciò posta da Nietzsche sotto il segno di quel dionisiaco definito, nella *Nascita della tragedia*, il «vangelo dell'armonia universale», in cui «ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso»<sup>35</sup>. Alla base della formazione di questo senso della comunità sta la partecipazione all'evento dionisiaco attraverso l'esperienza dell'*estasi*, lo «stato di “esser fuori di sé” (des “*Außer sich seins*”)», che, nel *Dramma musicale greco*, Nietzsche pone in stretta relazione con l'origine della tragedia. L'azione violenta esercitata, per esempio, dall'impulso primaverile produce nell'animo estasi e visioni: «Questa è la culla del dramma». L'immedesimazione dello spettatore con l'eroe rappresentato sulla scena non si spiega con mezzi meccanici quali il camuffamento o la volontà di suscitare un'illusione; il dramma «nasce piuttosto quando l'uomo è fuori di sé e crede di essersi trasformato per un incantesimo». A realizzare lo scarto tra rituale religioso e rappresentazione drammatica è necessario soltanto «un passo ulteriore»: «non ritorniamo in noi stessi, ma piuttosto entriamo in un altro essere, comportandoci così come individui trasformati per incantesimo»<sup>36</sup>. Il punto di mediazione grazie al quale questo passo viene compiuto è il coro tragico, che rappresenta la mimesi della comunità dei Satiri (gli esseri mitologici che costituivano il tiaso di Dioniso), al quale l'«eccitazione dionisiaca» viene comunicata come «talento artistico». Questo «processo del coro» tragico «è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere»<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 12.

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 60. Sulla funzione del coro secondo Nietzsche, anche riguardo al rapporto con il rituale, ci soffermeremo nel paragrafo successivo.

Il rilievo eccezionale assegnato da Nietzsche a Dioniso reinterpreta, accentuandolo, il ruolo che già le fonti antiche attribuivano al dio nella ricostruzione dell'origine della tragedia. Se Dioniso era per i Greci il dio *della tragedia*, al quale venivano consacrati i concorsi tragici, egli diviene per Nietzsche il dio *del tragico*; e l'uomo tragico è in sé riconosciuto come l'uomo dionisiaco. Nella lettura nietzschiana Dioniso è il dio dell'unità originaria che si scinde per poi ricomporsi; ambedue i processi, scissione e ricomposizione, sono accompagnati dal dolore. Dall'uno originario che si scinde si generano individui, immagini e forme. Questa scissione è intesa da Nietzsche come il contrasto tra due divinità, Dioniso e Apollo, emblemi di due principi contrapposti: il dionisiaco e l'apollineo. Quest'ultimo, il principio della forma, è interpretato da Nietzsche mediante il concetto schopenhaueriano del *principium individuationis*, in base al quale Schopenhauer aveva spiegato il rapporto tra la volontà in sé e la rappresentazione<sup>38</sup>. A questo proposito è indispensabile osservare, nel capitolo 10 della *Nascita della tragedia*, l'uso del tutto originale dello schema schopenhaueriano fatto da Nietzsche al fine di ricostruire una derivazione della tragedia dai riti misterici. Il presupposto è sempre quello dell'unità originaria: «nella sua forma più antica» la tragedia «aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso», il quale fu «per molto tempo l'unico eroe presente in scena». Nietzsche attribuisce questa notizia ad una «tradizione incontestabile»<sup>39</sup>. In realtà, si tratta della sola testimonianza di Erodoto<sup>40</sup>, alla quale egli assegna rilievo assoluto perché la trova già elaborata in una tradizione di studi recenti, soprattutto in Karl Otfried Müller<sup>41</sup>. Questa

---

<sup>38</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, par. 6, p. ??

<sup>39</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 71.

<sup>40</sup> Erodoto (V, 67) riferisce che i Sicioni veneravano l'eroe Adrasto celebrando «le sue sventure con cori tragici [...] Invece Clistene restituì i cori tragici a Dioniso».

<sup>41</sup> Cfr. K.O. Müller, *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeitalter Alexanders*, con note e aggiunte di E. Heitz, Stuttgart, Heitz,

tradizione gli suggerisce di cercare, dietro a «tutte le figure famose della scena tragica, Prometeo, Edipo, eccetera», l'«eroe originario», quella «divinità» di cui quei personaggi non sono che «maschere», e sulla quale si fonda la loro «tipica "idealità"». Il dividersi di questa divinità una e originaria nella molteplicità degli eroi («l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure») è spiegato da Nietzsche tanto con il ricorso a Schopenhauer – per cui l'*in sé* dell'eroe, la sua forma *noumenica*, viene «preso nella rete della volontà individuale»; quanto con il ricorso al «Dioniso sofferente dei misteri» che, nell'individuazione, diviene il fanciullo «fatto a pezzi dai Titani» successivamente «venerato come Zagreus». L'intervento del *principium individuationis* viene con ciò omologato alla procedura dello «sbranamento» (*Zerstückelung*, σπαραγμός) mediante la quale, nel rituale dionisiaco, gli eopti facevano a pezzi, con le nude mani, l'animale sacro (il capro), incarnazione del dio, e si cibavano della sua carne cruda (ὠμοφαγία) affinché, attraverso il sangue, scorresse in loro il principio della divinità. Il «dio smembrato Dioniso» vede dunque rispecchiata nell'origine e nella storia della tragedia la sua stessa storia: il moltiplicarsi degli eroi sulla scena è il farsi evento del dolore che l'individuazione gli procura. La fine dell'individuazione coinciderà così con la fine delle sofferenze e con la rinascita di Dioniso; ossia, con la ricomposizione dell'uno originario. Questi sono i contenuti di quella che Nietzsche definisce «una dottrina misterica della tragedia»; pensata in questo modo, la tragedia insegna «la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto ciò che esiste, la concezione dell'individuazione come causa prima del male»; e indica nell'arte la speranza della fine dell'individuazione e il «presentimento di una ripristinata unità». Questa unità originaria è per

---

1882<sup>4</sup>, vol. I, pp. 22-23 e 484-85. Per le influenze di Müller sul testo nietzschiano cfr. B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1-12)*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992, pp. 29-30.

Nietzsche quella del mito, che solo nella musica conserva la propria forza<sup>42</sup>, capace di vincere l'individuazione come fu vinto l'avvoltoio che divorava Prometeo (altra metafora costruita sulla coincidenza di individuazione e smembramento). Una musica del genere è, per Nietzsche, quella che giunge «nella tragedia alla sua suprema manifestazione». Che egli definisca «erculea» (*heraklesmässig*) la forza di questa musica non lascia spazio al dubbio che si tratti della musica di Wagner; quel Wagner del quale, nella *IV Inattuale*, è affermata la capacità di ricostituire attraverso la musica l'originaria unità del mito. «L'elemento *poetico*» dell'arte di Wagner, scrive Nietzsche, consiste nella capacità di pensare «non per concetti», bensì «per fatti visibili e sensibili»; e dunque «egli pensa miticamente, così come ha sempre pensato il popolo», dato che il mito non ha un pensiero a suo fondamento, «bensì è esso stesso un pensare», una «concezione del mondo». Di ciò fornisce l'esempio massimo l'*Anello del Nibelungo*: «un enorme sistema di pensiero senza la forma concettuale del pensiero»<sup>43</sup>.

La condanna dello sviluppo storico della tragedia, che abbandona la dimensione musicale nel prevalere della forma dialogica, è a questo punto solo conseguente. È cosa ben nota che i *colpevoli* di questo abbandono sono, per Nietzsche, Socrate e la sua “controfigura” Euripide. In realtà, leggendo con attenzione le sue parole, è facile constatare come egli coinvolga nella sua condanna tutta la tragedia che è a noi pervenuta: non solo Euripide, ma anche Eschilo e Sofocle. Se l'archetipo della tragedia – la *Urtragödie*, la tragedia del *pathos*, il *dramma musicale* – si è dissolto per il sopravvento

---

<sup>42</sup> Nietzsche pone una netta distinzione tra una «musica descrittiva», essenzialmente mimetica, «meschina immagine dell'apparenza», e una «musica dionisiaca», grazie alla quale «la singola apparenza si arricchisce e si allarga a immagine universale». Solo quest'ultima possiede una «forza creatrice di miti», ossia la capacità di creare un'immagine unitaria e fortemente significativa (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 115-16).

<sup>43</sup> F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali, IV: Richard Wagner a Bayreuth*, cit., p. 57.

del dialogo, è inevitabile datare la decadenza della tragedia dal momento in cui due attori sono presenti sulla scena. Se il prevalere del dialogo è considerato da Nietzsche l'anticipazione di quell'*ottimismo socratico* che porta la tragedia alla morte<sup>44</sup>, poiché l'introduzione del secondo attore è antecedente a Socrate, è solo conseguente affermare che «il socratismo è più antico di Socrate»; questa «corruzione» «prende lo spunto dal dialogo» il quale, però, «non appartiene originariamente alla tragedia, ma si sviluppa solo dopo l'intervento di una coppia di attori, cioè relativamente tardi»<sup>45</sup>. Buon lettore della *Poetica*, Nietzsche non può non sapere che Aristotele attribuisce ad Eschilo questa innovazione; così come non può ignorare che sempre Aristotele attribuisce allo stesso Eschilo quella riduzione del ruolo del coro<sup>46</sup> che è causa, secondo Nietzsche, del tracollo della forma tragica originaria<sup>47</sup>. La lettura nietzschiana della tragedia attica si traduce così nella presa d'atto del suo scarto da un'idea di tragico che doveva essersi espressa in una *Urtragödie* della quale, tuttavia, non abbiamo alcuna testimonianza diretta e a partire dalla quale l'intera storia del genere tragico è vista come

---

<sup>44</sup> Socrate è per Nietzsche «l'eroe dialettico del dramma platonico» che, affine all'eroe della tragedia euripidea, «deve difendere le sue azioni con ragioni e controragioni». Togliendo con ciò di mezzo l'ineluttabilità della colpa e della conseguente sofferenza, è eliminata anche la «compassione tragica». Alla dialettica è connaturato un «elemento ottimistico» «che celebra in ogni conclusione la propria festa gioconda». Nelle «tre forme fondamentali» dell'ottimismo socratico – ««La virtù è il sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»» – stanno le ragioni della morte della tragedia (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 95-96).

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, tr. it. di G. Colli, OFN, vol. III/II, p. 40.

<sup>46</sup> Cfr. Aristotele, *Poet.* 1449 a 15 ss.: «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a conferire un ruolo rilevante alla parola».

<sup>47</sup> «Già in Sofocle appare quella perplessità riguardo al coro – un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia comincia a sgretolarsi» (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 96).

storia di una decadenza<sup>48</sup>. Sottraendosi in tal modo ad ogni possibile verifica storica e critica, il tragico assume, in Nietzsche, il carattere di un principio trascendentale nel quale la forma storica della tragedia attica trova, nel contempo, il proprio fondamento e la propria negazione. Non stupisce, quindi, che quel decadere dell'azione tragica a «*rappresentazione di caratteri*» e all'esibizione «della raffinatezza psicologica», ovvero la manifestazione di uno «spirito antidionisiaco ostile al mito», non venga riferito soltanto a Euripide e alla commedia attica nuova che si sarebbe, secondo Nietzsche, sviluppata da lui, ma sia già considerata presente «da Sofocle in poi»<sup>49</sup>. E non stupisce neppure che il luogo nel quale l'allontanamento dal mito e dal dionisiaco conosce il proprio trionfo sia quella che gli antichi stessi – a partire per lo meno da Aristotele – consideravano il modello insuperabile della tragedia: l'*Edipo re* di Sofocle. Già nella conferenza *Socrate e la tragedia* Nietzsche segnala la trasformazione dell'eroe tragico in «eroe della *parola*»; al punto che, «quando leggiamo una tragedia di Sofocle», siamo colti da imbarazzo per lo «sfoggio di acume, di chiarezza e di perspicuità» con il quale i suoi personaggi parlano: «Sembra quasi che tutte queste figure periscano non già per l'elemento tragico, bensì per una superfetazione dell'elemento logico»<sup>50</sup>. Nella *Nascita della tragedia* il riferimento a Edipo, che nella conferenza veniva taciuto, viene esplicitato indicando il centro di quella tragedia in «un intreccio processuale mirabilmente aggrovigliato», in un «nodo processuale» che sembrerebbe indistricabile «per l'occhio mortale» e che, tuttavia, viene «lentamente districato»; cosicché «la più profonda gioia

---

<sup>48</sup> Questa lettura era stata uno dei capisaldi della concezione romantica, e di essa Nietzsche tenne evidentemente conto. Si veda su questo punto, con particolare riferimento ad A.W. Schlegel, B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Torino, Einaudi, 1963, pp. 172-76.

<sup>49</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 116.

<sup>50</sup> F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, cit., p. 41.

umana ci invade per questa divina analogia (*Gegenstück*) della dialettica»<sup>51</sup>. Che la conquista dell'uguaglianza tra umano e divino sia ottenuta grazie all'arte della parola, la *dialettica*, è per Nietzsche essenzialmente antitragico: Sofocle prepara già l'avvento di Socrate.

## 2. Dioniso: culto e teatro

L'identificazione nietzschiana di tragico e dionisiaco mediante l'accostamento del mito di Dioniso Zagreo con la formazione dei personaggi della scena tragica costituisce un modello per l'esegesi del Novecento. Non si tratta più semplicemente di trarre conseguenze dal fatto che i concorsi tragici erano consacrati a Dioniso, ma di interpretare la rappresentazione tragica come derivazione dal rituale dionisiaco.

Immediatamente prima di Nietzsche questa interpretazione aveva avuto i suoi prodromi nei tentativi di spiegare quel concetto di *catarsi* nel quale, secondo Aristotele, consisteva l'effetto specifico della tragedia<sup>52</sup>. Già il filologo amburghese Jacob Bernays (1824-1881) – anch'egli, come Nietzsche, allievo di Friedrich Ritschl – aveva pubblicato nel 1857, nelle *Abhandlungen der philosophisch-historischen Gesellschaft in Breslau*, dirette da Theodor Mommsen, un saggio nel quale la *catarsi* era omologata a un processo di «espulsione» (*Entladung*) di quelle che Aristotele individuava come le due «affezioni dell'anima» (παθήματα) specificamente tragiche: la pietà (*Mitleid*, ἔλεος) e la paura (*Furcht*, φόβος). Esse costituiscono, per Bernays,

le due porte spalancate attraverso le quali il mondo esterno penetra nella personalità umana e l'insopprimibile slancio dell'elemento patetico dell'anima, che si scaglia contro la chiusa armonia,

---

<sup>51</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 65.

<sup>52</sup> Cfr. *infra*, cap. II, par. 4, pp. ??.



si precipita fuori per soffrire con gli uomini che nutrono le stesse sensazioni, e per vibrare dinanzi al vortice delle cose esterne e della loro minaccia<sup>53</sup>.

Questa esperienza, osserva Bernays, era ben nota ai Greci «prima che un filosofo escogitasse delle teorie estetiche»; con la dottrina della catarsi – che egli interpreta come un processo patologico, ma che ha il suo referente simbolico nei riti di purificazione delle religioni misteriche – il «filosofo», Aristotele, non fa che trasferire alla tragedia gli effetti dei riti consacrati a quel dio «il cui primo avvicinarsi trasferiva gli uomini in un autentico stato di rapimento»<sup>54</sup>. A questo dio, del quale Bernays non fa esplicitamente il nome, non è difficile attribuire i tratti di Dioniso.

Nel 1865, in un saggio il cui argomento gli era stato assegnato dalla commissione d'esame per l'ingresso nella carriera di funzionario statale, e che godrà di una certa fortuna tra gli specialisti, l'aristocratico prussiano

---

<sup>53</sup> J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, a cura di K. Gründer, Olms, Hildesheim-New York, 1970, pp. 48-49. Su Bernays si vedano K. Gründer, *Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis*, in H. Barion, E.-W. Böckenförde, E. Forsthoff, W. Weber (a cura di), *Epirrhosis. Festgabe für Carl Schmitt*, Berlin, Duncker & Humblot, 1968, pp. 503-04 e 504 n. 42; H.I. Bach, *Jacob Bernays. Ein Beitrag zur Emanzipationsgeschichte der Juden und zur Geschichte des deutschen Geistes im neunzehnten Jahrhundert*, Tübingen, Mohr, 1974; J. Bollack, *Jacob Bernays. Un homme entre deux mondes*, con una prefazione di R. Schlesier, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998; rimando inoltre al mio *Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi aristotelica nell'interpretazione di Jacob Bernays*, in C. Gentili, *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Genova, Marietti, 1996, pp. 253-93. Per l'influenza di Bernays sulla concezione nietzschiana della tragedia cfr. B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*, cit., pp. 112 ss.; C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, in *Ermeneutica e metodica*, cit., pp. 294-336; G. Ugolini, *Filologia*, in M. Ferrarsi (a cura di), *Nietzsche. Etica, Politica, Filologia, Musica, Teoria dell'interpretazione, Ontologia*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 104.

<sup>54</sup> J. Bernays, *op. cit.*, p. 47.

Paul Yorck von Wartenburg (1835-1897), facendo proprie le tesi di Bernays («L'interpretazione patologica, trovata dal geniale Bernays, [...] è la soluzione dell'enigma della catarsi»<sup>55</sup>), forgia il concetto specifico di «catarsi bacchica» che accosta la catarsi tragica all'*estasi*, elemento essenziale del culto di Dioniso. Così come, nell'estasi, l'uomo esce da sé<sup>56</sup> per cercare nell'intensificazione del dolore e nel conseguente annullarsi della libertà soggettiva quell'«oblio di sé» che gli consente, infine, di superare il dolore stesso, anche la tragedia trasferisce l'uomo fuori di sé accrescendone la sofferenza in quanto gli consegna «un'immagine di se stesso». Questo passaggio essenziale attraverso l'elemento della rappresentazione viene utilizzato da Yorck per spiegare il processo nel quale la tragedia si origina dal culto di Dioniso. Il concetto chiave è quello di *trasfigurazione* (*Verklärung*): quei mezzi che, nel rituale, servivano a produrre l'estasi – «i canti entusiasti e le danze con canti e flauti delle feste di Dioniso» – «si trasformarono lentamente e inavvertitamente nella tragedia, che non è altro che lo stesso culto trasfigurato di Bacco»<sup>57</sup>. In questa trasfigurazione si verifica uno slittamento essenziale per cui se, nell'orgia bacchica, la coscienza si smarrisce totalmente nel delirio, nell'«estasi tragica» la coscienza si ritrova al contrario parzialmente conservata e sorge quindi, «coll'oscillazione dell'anima tra i poli del conservarsi e del perdersi, il piacere dell'orrore sotto il quale si compie l'abbandono dell'individuo alla natura universale». Il permanere di questo barlume di coscienza consente di introdurre l'elemento della *visione*: nella tragedia è possibile *vedere* il processo stesso attraverso il quale essa si

---

<sup>55</sup> P. Yorck von Wartenburg, *La catarsi di Aristotele e l'“Edipo a Colono” di Sofocle*, in Id., *Tutti gli scritti*, ed. it. a cura di F. Donadio, Milano, Bompiani, 2006, pp. 1507-79; per il brano citato: p. 1547.

<sup>56</sup> Il primo significato di ἐκστασις – da ἐξίστημι: “porto fuori”, “faccio uscire” – è “spostamento” e successivamente, per traslato, “deviazione”, “alienazione”, “delirio”.

<sup>57</sup> P. Yorck von Wartenburg, *op. cit.*, p. 1545.

sviluppa dal rituale conservandone, trasfigurato, l'elemento fondamentale. Questo elemento viene individuato da Yorck nella sostituzione della vittima umana con l'animale sacro: «Nel culto di dio, elevato a tragedia, si ripeteva la saga, secondo cui la divinità salva l'uomo dal sacrificio e lo sostituisce con un animale»<sup>58</sup>.

Certamente influenzato da Yorck, Nietzsche individua nel coro l'elemento di saldatura tra l'originario rituale dionisiaco e la rappresentazione tragica. Egli si appella a quelli che definisce «gli svolazzanti brandelli della tradizione antica»<sup>59</sup> per affermare «che la tragedia è sorta dal coro tragico, e che originariamente essa era soltanto coro e nient'altro che coro»; è dunque il «coro tragico» il «vero e proprio dramma originario (*Urdrama*)»<sup>60</sup>. In realtà, la fonte determinante per Nietzsche è molto più vicina a lui: è infatti Schiller che, nell'introduzione al dramma *La sposa di Messina*, dichiara: «Come si sa la tragedia greca nacque dal coro»<sup>61</sup>. E a Schiller Nietzsche si richiama per contestare l'interpretazione di August W. Schlegel, secondo il quale il coro rappresentava «lo "spettatore ideale"»,

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 1547. È evidente in Yorck, come anche negli altri autori che tratteremo tra breve, il valore paradigmatico che assumono le *Baccanti* di Euripide. Sempre in Euripide, tuttavia, esiste un altro luogo in cui compare l'animale sostitutivo. Nel finale di *Ifigenia in Aulide* il coro riferisce a Clitemestra le circostanze miracolose del sacrificio di Ifigenia: «Il colpo sentimmo noi tutti, / nessuno vide Ifigenia cadere. / Il sacerdote gridò, gridò tutto l'esercito / vedendo il miracolo insperato / di qualche dio. / Neppure chi stava a vedere poteva prestarvi fiducia, / apparve per terra una cerva grande e bella a vedersi, / il suo sangue inondava l'altare» (vv. 1581 ss.; tr. it. di G. Paduano).

<sup>59</sup> Barbara von Reibnitz enumera, nella sua analisi, questi «svolazzanti brandelli»; si tratta nell'ordine, tra le testimonianze tardo-antiche, di Diogene Laerzio, Temistio e Ateneo; mentre, tra quelle antiche, la fonte originaria è sempre Erodoto (B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*, cit., pp. 184-85).

<sup>60</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 50.

<sup>61</sup> F. Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, in Id., *Teatro*, tr. it. di B. Allison e M.D. Ponti, Torino, Einaudi, 1969, p. 904.

ossia «il compendio e l'estratto della folla degli spettatori»: un'autentica «bestemmia» modernista e “democratica”, quasi che nel coro trovasse espressione «un presentimento della “rappresentanza costituzionale del popolo”»<sup>62</sup>. Nietzsche non si lascia sfuggire l'occasione per ribadire che il contesto primitivo della tragedia era quello definito da «origini puramente religiose», da cui rimaneva esclusa «tutta la contrapposizione tra popolo e re, e in genere qualsiasi sfera politico-sociale»<sup>63</sup>. A Schlegel, come detto, Nietzsche oppone l'interpretazione di Schiller che intende il coro «come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica»; e ciò vale come una aperta e leale dichiarazione di guerra «a ogni naturalismo in arte»<sup>64</sup>. Questa affermata idealità della tragedia gli serve soprattutto per recuperarne, contro ogni interpretazione moderna, l'origine religiosa. Puntare l'attenzione sul coro era essenziale in quanto esso rappresentava la comunità religiosa originaria: la comunità dei Satiri invasati da Dioniso.

---

<sup>62</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 51. In realtà, Schlegel non parla, come sostiene Nietzsche, di “spettatore ideale” (*idealischer Zuschauer*), ma di “spettatore idealizzato” (*idealisirter Zuschauer*), intendendo distinguerlo dallo «spettatore reale» come quello che ha il compito di «mitigare» gli effetti più sconvolgenti della rappresentazione offrendogli «le sue proprie commozioni già espresse liricamente, dunque musicalmente», in modo da introdurlo «nella regione della riflessione». La premessa che rende possibile un tale effetto sta nel concepire il coro «come il pensiero personificato che riflette sull'azione rappresentata, la partecipazione, incarnata e accolta nella rappresentazione, del poeta come portavoce dell'umanità intera» (A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Kritische Ausgabe a cura di G.A. Amoretti, vol. I, Schroeder, Bonn-Leipzig, 1923, rispettivamente pp. 55 e 54).

<sup>63</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 51.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 53. Le osservazioni di Nietzsche sono in realtà una semplice parafrasi delle parole di Schiller; cfr. F. Schiller, *op. cit.*, p. 904 e si veda *infra*, pp. 22. Sull'intera questione, compreso il confronto con A.W. Schlegel, rimando al mio *Metafisica e finzione. Schiller, Nietzsche e la funzione del coro tragico*, in «Estetica», n. 2 (*Schiller e la tragedia*, a cura di P.-A. Alt, M.C. Foi, G. Lauer, A. Venturelli), 2006, pp. 169-79.

Contro il «coro di spettatori ideali» di Schlegel sta «il coro in sé, senza scena, cioè la forma primitiva della tragedia»<sup>65</sup>. Nella figura del Satiro – il «compagno compartecipe» di Dioniso, «in cui si ripete la sofferenza del dio»<sup>66</sup> – trova espressione una forma di sapienza che non ha ancora sovvertito il dominio della natura, rispetto alla quale la civiltà stessa si presenta come «illusione» e come «menzogna». Nel Satiro parlano il dolore e la piena espressione di esso: in breve, esso rappresenta il dionisiaco allo stato puro, ossia, in termini schopenhaueriani, la «cosa in sé» nel suo contrasto con il «mondo apparente»<sup>67</sup>. Ma la trasfigurazione della comunità dei Satiri nel «coro dei Satiri», l'elemento originario della tragedia, presuppone la mediazione del simbolico e l'intervento della visione: «La posteriore costituzione del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno naturale», da cui segue necessariamente la formazione di un pubblico di spettatori. Pubblico che può ora vedersi rappresentato nel coro poiché questo si offre come legame *visivo* che riannoda i fili con l'evento originario costituito dai Satiri officianti il culto di Dioniso. La separazione tra pubblico e coro viene superata «giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri». Dopo questa precisazione, anche l'interpretazione di Schlegel può ora essere ammessa: «Il coro è lo “spettatore ideale”, in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena». La forma particolare del teatro greco – «la costruzione a terrazza, in archi concentrici» – consente allo spettatore di «*dominare dall'alto*» la scena e di immaginare «se stesso come coreuta»<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 52.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 58; cfr. anche *ivi*, p. 59 e *Il dramma musicale greco*, cit., p. 10. Le indagini più recenti, che hanno individuato nell'*orchestra* il nucleo originario attorno al quale la costruzione teatrale si è successivamente sviluppata, confermano l'idea del coro come origine della rappresentazione

Questa capacità di *vedere*, l'intervento dell'immaginazione e la mediazione del simbolico, rivelano l'indispensabile congiunzione dell'apollineo con il dionisiaco. Affinché l'esperienza del dolore possa essere comunicata, affinché la comunità dei Satiri diventi il coro dei Satiri e, infine, il coro tragico, è indispensabile la rappresentazione in una forma. Come, nel caso di Archiloco, il «genio lirico» veniva spiegato con la trasposizione in forma del dissolvimento dionisiaco nell'uno originario – quando Apollo «tocca con l'alloro» «l'invasato, inebriato Archiloco sprofondato nel sonno», cosicché «l'incantesimo dionisiaco-musicale del dormiente sprizza ora intorno a sé come faville d'immagini, poesie liriche»<sup>69</sup> –, ugualmente la tragedia diviene forma in quanto «coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini». Anche l'elemento essenziale del dialogo viene così riletto come sviluppo delle parti corali della tragedia, che del dialogo costituirebbero «la matrice». La tragedia è conseguentemente l'«oggettivazione di uno stato dionisiaco» che però, al contrario dell'*epos*, «non rappresenta la liberazione apollinea nell'illusione, ma al contrario lo spezzarsi dell'individuo e il suo unificarsi con l'essere originario». In conclusione, il dramma è quindi «la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci»<sup>70</sup>. In breve, la tragedia definisce il luogo della perfetta correlazione del dionisiaco e dell'apollineo, e costituisce per questo il culmine dell'arte greca. L'identità dei due principi, apparentemente inconciliabili, è l'equivalente dell'identità eraclitea dei contrari, e designa la natura essenzialmente tragica della filosofia greca fino alla svolta socratica. L'apollineo e il dionisiaco – che all'inizio della

---

tragica. L'*orchestra* era in origine il luogo della danza e diviene poi il luogo delle evoluzioni dei coreuti (cfr. R.P. Winnington-Ingram, J. Gould, P.E. Easterling, B.M.W. Knox, *La tragedia*, in *La letteratura greca della Cambridge University*, ed. it. a cura di E. Savino, Milano, Mondadori, 1989, vol. I, pp. 476 e ss.).

<sup>69</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 41-42.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 61.

*Nascita della tragedia* Nietzsche aveva presentato nella loro «duplicità» paragonandoli alla «dualità dei sessi» cui era legata «una continua lotta» e una sola periodica riconciliazione<sup>71</sup> – si scoprono ora, nella forma-tragedia, ricondotti a quell’unità duale dell’Apollo/Dioniso che sancisce il «legame di fratellanza» (*Bruderbund*) delle due divinità e che rappresenta l’essenza stessa del tragico: «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso»<sup>72</sup>. Per giungere a questa unità duale e *tragica* non era sufficiente soffermarsi esclusivamente sull’arte e la bellezza greca; era altresì indispensabile portare alla luce il legame dell’arte con il culto, nel quale il dolore trovava la propria espressione ritualizzata. È questo il senso delle parole con cui il «vecchio Ateniese», «guardando col sublime occhio di Eschilo», conclude la *Nascita della tragedia* rivolgendosi allo straniero: «“Quanto dovette soffrire questo popolo, per poter diventare così bello! Ora però seguimi alla tragedia e sacrificata [c.vo nostro] con me nel tempio delle due divinità”»<sup>73</sup>.

### 3. Pro e contro Dioniso

a. *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff* – Il successo che le idee di Nietzsche sull’origine della tragedia dal culto di Dioniso conosceranno nel Novecento non sono così incontrastati come possono apparire oggi a noi, che abbiamo ormai iscritto il filosofo tedesco al ristretto novero dei classici della filosofia. Certo non ci si poteva attendere un’accoglienza positiva dal filologo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), colui che aveva stroncato fin dal suo apparire la *Nascita della tragedia*<sup>74</sup>. In un’opera del

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>74</sup> Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Filologia dell’avvenire!* in *La polemica sull’arte tragica*, ed. it. a cura di F. Serpa, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 211-42; Id., *Filologia dell’avvenire! Seconda parte*, *ivi*, pp. 297-319.

1907 Wilamowitz riconosce tra l'altro nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di A.W. Schlegel l'interpretazione di più ampia influenza sulle teorie moderne<sup>75</sup>; e sostiene che, come la concezione politica e la concezione estetica di Aristotele non sono più da noi condivise, così anche le sue idee sulla tragedia devono essere considerate, tutt'al più, una semplice testimonianza storica<sup>76</sup>. Ad Aristotele (*Poet.* 1449 a 10 ss.), in ogni caso, Wilamowitz si richiama implicitamente quando afferma che solo per la commedia è possibile ricostruire una derivazione dalle processioni del fallo nel culto dionisiaco; in Atene i fallofori «fecero un passo ulteriore, παρέβησαν πρὸς τὸν δῆμον [“avanzarono innanzi al popolo”], e ciò divenne il seme della commedia. E questo è tutto». Che il culto di Dioniso prevedesse una partecipazione in larga parte femminile – come dimostra, tra

---

Questo secondo intervento di Wilamowitz rispondeva a Erwin Rohde, che aveva seccamente replicato alla prima recensione con lo scritto *Filologia deretana (Afterphilologie)* (cfr. *ivi*, pp. 251-95). Nel frattempo, nella polemica era intervenuto anche Wagner in persona con una *Lettera aperta a F. Nietzsche* pubblicata sulla «Norddeutsche Allgemeine Zeitung» del 23 giugno 1872 (cfr. *ivi*, pp. 243-49). Nel suo libro di memorie, scritto nel 1928, Wilamowitz tornerà sull'argomento senza attenuare minimamente il giudizio su Nietzsche: «L'apparizione di *La nascita della tragedia* di Nietzsche mi mandò in bestia [...] Lo stravolgimento dei fatti storici e di ogni metodo filologico era più che evidente e mi indusse a lottare per la mia scienza che vedevo in pericolo» (U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Filologia e memoria*, tr. it. di A. Pensa, con una introduzione di M. Gigante, Napoli, Guida, 1986, pp. 171-72). Sulla polemica Nietzsche-Wilamowitz e sulla sua collocazione nello sviluppo degli studi filologici, si vedano E. Howald, *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie*, Gotha, Perthes, 1920, segnatamente pp. 30 ss.; M. Gigante, *Friedrich Nietzsche nella storia della filologia classica*, in “Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli”, vol. LIX, 1984, pp. 5-46; J. Latacz, *Fruchtbares Ärgernis: Nietzsches “Geburt der Tragödie” und die gräzistische Tragödienforschung*, in *Nietzsche und die Schweiz*, a cura di D.M. Hoffmann, Zürich, OZV, 1994, pp. 30-45.

<sup>75</sup> Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, Weidmann, 1907, p. 46. Wilamowitz si riferisce probabilmente alle recensioni di K.W.F. Solger alle *Vorlesungen* schlegeliane; cfr. *infra*, p. ??.

<sup>76</sup> Cfr. *ivi*, p. 49.



gli altri, Euripide nelle *Baccanti* – e che quella maschile fosse puramente marginale, esclude ogni possibile relazione con la tragedia, che veniva recitata esclusivamente da attori maschi: «manca dunque, nel coro tragico, ogni collegamento con il culto». Le notizie che abbiamo di una sorta di «carnevale» in cui «gli uomini si travestono da Satiri, le donne da Ninfe e cose del genere, e l'intera cittadinanza si trasforma nel tiaso del dio», appartengono a un'epoca più tarda, e sarebbe «un anacronismo immaginare qualcosa di analogo per il sesto secolo»<sup>77</sup>. Se è un dato storico incontestabile che i concorsi tragici si tenevano annualmente nella ricorrenza delle Grandi Dionisie, questa circostanza definiva tuttavia soltanto la loro cornice esteriore e pubblica. Più essenziale è, per Wilamowitz, che il contenuto delle tragedie appartenesse alla tradizione dell'*epos*: ciò che distingue la tragedia dalla lirica e dall'elegia è che essa «divenne un complemento dell'*epos* nell'educazione e nell'elevazione del popolo»: «Omero e i tragici sono per la Grecia Mosè e i Profeti»<sup>78</sup>. Parafrasando in modo evidente la definizione aristotelica, di cui modifica tuttavia alcuni tratti essenziali, Wilamowitz fornisce a sua volta una definizione rispondendo alla domanda «che cos'è una tragedia attica?»:

Una tragedia attica è una parte in sé compiuta della saga eroica, elaborata poeticamente in stile elevato e rappresentata da un coro di cittadini attici e da un numero di attori che va due a tre e, in quanto parte del culto pubblico del dio, esige di essere rappresentata nel santuario di Dioniso<sup>79</sup>.

È di rilievo, nell'argomentazione di Wilamowitz, l'assenza di ogni riferimento a Nietzsche. Di rilievo è anche il fatto che essa si sviluppi interamente nella prospettiva di una considerazione storica del genere

---

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 107.

tragico e che, coerentemente con un'impostazione che vuol essere filologica e non filosofica, prescinda totalmente dal concetto di *tragico*.

b. *Erwin Rohde* – Questo concetto assume in Nietzsche, come si è visto, la forma dell'identità duale di dionisiaco e apollineo che si realizza nella tragedia. Nell'opera maggiore del suo amico Erwin Rohde l'identità di Apollo e Dioniso viene invece posta come un fatto già presente nella vita religiosa che egli documenta attraverso una minuziosa analisi dei materiali mitologici. Identificando la forma specifica del *dionisiaco greco* nella regolamentazione dell'originario furore dionisiaco (elemento, questo, che Rohde deriva, tra gli altri, dallo stesso Nietzsche<sup>80</sup>), i cui eccessi prevedevano l'intervento di una «purificazione» che si realizzava «col portar l'anima al colmo dell'eccitazione religiosa» nell'esperienza dell'estasi, Rohde individua nell'indovino Melampo colui che realizza questa regolamentazione e giustifica in tal modo la notizia di Erodoto che riconosce in lui il «fondatore del culto dionisiaco in Grecia»<sup>81</sup>. Tuttavia, la tradizione riconosce in Melampo, nello stesso tempo, anche un seguace di Apollo: è da questi, infatti, che egli ha ricevuto il dono della divinazione. In Melampo, dunque, «la leggenda presenta, in forma tipica, una conciliazione dell'elemento apollineo col dionisiaco»; in lui culmina quella «lunga lotta» dopo la quale «Apollo si legò strettamente col suo divino fratello». Che proprio a Delfi, vicino al tempio di Apollo, si celebrassero ogni due anni «le feste trieteriche notturne in onore di Dioniso»<sup>82</sup> testimonia della avvenuta «fusione tra la religione dionisiaca e l'apollinea»<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 27-29.

<sup>81</sup> E. Rohde, *Psiche. II. Fede nell'immortalità presso i Greci*, tr. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 384-85. Erodoto (II, 49) descrive l'usanza egiziana di sacrificare un maiale a Dioniso e attribuisce a Melampo la conoscenza di questa usanza.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 385-86.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 389.

Rohde cerca dunque fuori dalla tragedia quell'unione di dionisiaco e apollineo che proprio nella tragedia Nietzsche aveva trovato compiuta nella sua perfezione. Se Rohde esalta, in tal modo, il principio della dualità nell'identità, conferendogli un fondamento ancor più originario nella vita religiosa, non stupisce che egli lo veda conservato anche nella tragedia; ma è sorprendente che egli lo spogli, in questo caso, proprio della forma delle due divinità. La tragedia attica è per Rohde «un capolavoro di psicologia», nel senso che il campo autentico in cui si svolgono le azioni è divenuto «l'intimo animo» degli eroi. Il compito del poeta tragico consiste nel dare vita e «forma palpabile» al mito, portando a determinazione le creazioni fantastiche dell'*epos*: le antiche leggende diventano «spettacolo scenico» e si sviluppano «nel tempo e nello spazio»; ma la tragedia riserva all'azione esteriore un ruolo minore: «sono i dialoghi degli eroi e di tutti gli altri personaggi quelli che devono rendere tutto lo svolgimento dell'azione». L'attenzione degli spettatori non è rivolta alle vicende rappresentate – che essi conoscevano bene dalla tradizione, e che pertanto non suscitavano una particolare aspettativa – ma «all'intimo significato di ciò che l'eroe fa e subisce». La dualità riconducibile all'apollineo e al dionisiaco viene sostituita da Rohde da una dualità diversa: quella dell'individualità dell'eroe di fronte alla tradizione dei miti. Nella posizione dell'eroe si inserisce l'individualità stessa del poeta tragico: l'eroe sente «col cuore d'un uomo moderno» e viene posto dall'autore «in una contraddizione inconciliabile» con la tradizione. La *modernità* dell'eroe corrisponde alla *modernità* del poeta, che non si limita ad esporre semplicemente i racconti tradizionali e li problematizza facendoli gravare come un peso sull'anima dell'eroe: «così egli farà sorgere un altissimo e doloroso conflitto tragico»<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 555-56.

c. *Walter Friedrich Otto* – Il conflitto tragico sorge quindi dal confronto tra modernità e tradizione. In questa idea è forse ancora presente l'intuizione di A.W. Schlegel secondo il quale, come si ricorderà, nella tragedia i Greci avevano *repubblicanizzato* le vicende delle stirpi eroiche<sup>85</sup>. La rappresentazione tragica è il luogo in cui questo conflitto tra due orizzonti temporali trova la propria unità, lo spazio simbolico in cui si materializza il mondo interiore dell'eroe e del poeta. L'eroe tragico si trova in tal modo rappresentato in una caratteristica scissione: egli appartiene, per un verso, al mondo dell'*epos* e, per questa via, alla tradizione mitologica; mentre, per l'altro, esprime la coscienza del cittadino ateniese del VI e del V secolo. Due orizzonti cronologici abissalmente lontani si fronteggiano in lui; l'attore che lo rappresenta diviene l'espressione vivente della contraddizione più radicale: quella tra il mondo dei morti e il mondo dei vivi. Il simbolo di questa contraddizione è individuato da Walter F. Otto (1874-1958)<sup>86</sup> nella maschera tragica; discendendo direttamente dalla maschera dionisiaca, essa corrisponde al presentarsi, in «una prossimità ineluttabile», di una profondità remota: «Il portatore della maschera è investito della sublimità e dignità di tutti coloro che non sono più. È lui, eppure è un altro». Nella maschera vive lo spirito della duplicità stessa dell'esistenza, «la cui ultima espressione è l'attore». Ma ciò è reso possibile solo dal fatto che nella maschera tragica si rivela «quella verità universale che è insita in Dioniso», vale a dire il «fenomeno primigenio della duplicità, di una lontananza che è fisicamente presente», «l'incontro fraterno della vita e della morte»<sup>87</sup>. Se

---

<sup>85</sup> Cfr. *supra* p. ??.

<sup>86</sup> Su W.F. Otto si veda la monografia di R. Bussa, *Walter Friedrich Otto un teologo del paganesimo*, Torino, Libreria Stampatori, 2007.

<sup>87</sup> Vale la pena di ricordare il modo in cui Mario Untersteiner riprende e sviluppa Otto nell'interpretazione del significato della maschera, connettendo maschera funebre, maschera dionisiaca e maschera tragica: «Se è vero che le maschere delle tombe di Micene servivano come evocazione dei morti per richiamarli sulla terra, si potrà sempre asserire che la tragedia ne fa uso per revocare in vita gli eroi, stretti a Dioniso o come ipostasi, o, in

questo è il senso propriamente *tragico* della tragedia, esso non appartiene alla tragedia in quanto *genere letterario*, ma alla sua materia che, «costituita dal mito eroico, è tragica di per sé stessa»<sup>88</sup>. In quanto segnata fin da principio dalla duplicità, la stessa divinità di Dioniso è, nella sua natura, tragica. Da un lato vengono con lui alla luce «gli arcani abissali della vita e della morte, assorbiti nell'unità dell'essere»<sup>89</sup>; dall'altro egli, benché nato dall'unione di un dio (Zeus) e di una mortale (Semele), si distingue tuttavia dalla schiera dei semidei e degli eroi perché «partorito una seconda volta dal corpo stesso di Zeus»<sup>90</sup>: per questo egli «è un dio nel senso più augusto e più completo, è il dio della duplicità»<sup>91</sup>. Anche Otto, sulla scia di Nietzsche e di Rohde, dà a questa duplicità la forma della prossimità di Dioniso e Apollo. Benché Dioniso appartenga alla cerchia delle divinità che rispecchiano la vita degli elementi – i cicli vegetativi, quel regno della terra da cui le divinità olimpiche si tengono lontane – la fratellanza di Apollo e Dioniso celebra tuttavia la conciliazione dei due ordini divini. Questo spiega il fatto che Dioniso avesse dimora a Delfi accanto ad Apollo, e che proprio a Delfi, nei mesi invernali, si intonassero ditirambi dionisiaci in luogo dei peana consacrati ad Apollo<sup>92</sup>.

---

ogni caso, perché esponenti della “tragica” verità dionisiaca» (M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico* [1942], Milano, Cisalpino, 1984, p. 197).

<sup>88</sup> W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, tr. it. di A. Ferretti Calenda, Genova, il melangolo, 1990, pp. 218-19.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>90</sup> Così il coro nella pàrodo delle *Baccanti*, vv. 88-98: «Questo è il dio dello strepito: che un giorno, / stretta nelle fatali doglie del parto, / per l'alato tuono di Zeus, la madre generò, / spingendolo via dall'utero, e abbandonando la vita, / nella percossa del fulmine: / ma subito Zeus, il figlio di Crono, / accoglie il feto nei suoi ventricoli di gravidanza: / lo avvolge dentro la coscia, / lo chiude con fermaglio d'oro, / lo nasconde via da Era» (tr. it. di E. Sanguineti).

<sup>91</sup> W.F. Otto, *op. cit.*, p. 211.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 212.

Come si è detto, l'essenziale duplicità di Dioniso trova espressione nella maschera. A differenza di ogni altra maschera, essa non può essere *indossata*; veniva appesa ad una colonna di legno durante la pigiatura dell'uva e ad essa veniva offerto per prima da bere. Era quindi il *simbolo* nel quale il dio stesso era presente. Che essa non fosse un'erma né una qualunque forma di scultura a tutto tondo, ma che consistesse soltanto nel «tratto esteriore e superficiale d'un volto» e che pure rappresentasse, in ciò, l'intero essere del dio, sta a significare che la superficie e l'esteriorità erano considerate il significato fondamentale di Dioniso. Otto ricava questi dati dalle pitture del vaso François<sup>93</sup> dove, nella raffigurazione del corteo degli dèi in occasione delle nozze di Peleo e Teti, Dioniso è l'unico a presentarsi frontalmente: «egli solo volge direttamente all'osservatore il suo gigantesco volto dai grandi occhi». Che fosse rappresentato dalla maschera ha la sua spiegazione nel fatto che «lo si conosceva come il contemplante», come «il dio della più immediata presenza». Dioniso si impone nella presenza in virtù dello sguardo: lo stesso sguardo del dio rappresentato nel vaso François, la cui frontalità e fissità sono riprodotte nella maschera. «La maschera – osserva Otto – è mera superficie. Per questo essa è la più forte immagine della presenza, i suoi occhi sbarrati davanti a sé sono tali che non si può sfuggire». La maschera è la superficie convessa che rimanda allo spazio concavo che sta dietro di essa: «è incontro e soltanto incontro», «non ha altro che frontalità, non ha nulla dietro di sé [...] è simbolo e manifestazione di ciò che è e allo stesso tempo non è: immediata presenza, in uno con l'assoluta assenza»<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Il vaso, conservato presso il Museo archeologico nazionale di Firenze, deve il suo nome all'archeologo Alessandro François, che lo rinvenne nel 1844 nella necropoli etrusca di Fonte Rotella presso Chiusi. Le pitture sono disposte a fasce sovrapposte; quella a cui fa riferimento Otto si trova sulla spalla del vaso.

<sup>94</sup> W.F. Otto, *op. cit.*, pp. 96-97.

L'essenziale e intrinseca tragicità di Dioniso si rivela nell'evento in cui, in modo ricorrente, culmina la storia personale del dio: la coincidenza di sacrificio e autosacrificio; quando, cioè, «il “cacciatore selvaggio” viene egli stesso cacciato, lo sbranatore è sbranato»<sup>95</sup> e il compiersi del suo fato lo rende in tutto e per tutto identico alle sue vittime. Così, perseguitato dai Titani aizzati da Era, Dioniso cerca di sfuggire ai suoi aggressori assumendo le forme di fiere selvagge e, da ultimo, viene dilaniato dai Titani dopo aver assunto la forma di un toro<sup>96</sup>. Otto cita l'interpretazione «razionalistica» di Firmico Materno e avalla l'ipotesi che il rito cretese dello sbranamento di un toro vivo «dovesse essere l'imitazione culturale di questo mito dionisiaco»<sup>97</sup>. Ma è soprattutto lo sbranamento di Penteo, reggente di Tebe, punito per la sua opposizione all'introduzione dei riti dionisiaci nella città – episodio che ripete sostanzialmente la vicenda del re degli Edoni Licurgo<sup>98</sup> –, e il fatto che Euripide ponga questo evento al centro delle *Baccanti* a istituire un legame tra il rituale religioso e la rappresentazione tragica.

*d. Karl Kerényi* – Le *Baccanti* divengono così una sorta di *experimentum crucis* per la verifica del rapporto tra sacrificio e tragedia. Il dramma euripideo mette in scena l'omicidio originario dal quale derivano ambedue le rappresentazioni simboliche: quella rituale e quella teatrale.

Guardando ad esso come a un modello Karl Kerényi (1897-1973) formula un'ipotesi concreta su quella *Urtragödie* che Nietzsche aveva potuto soltanto supporre. Insieme a W.F. Otto Nietzsche rappresenta, per Kerényi, un dichiarato elemento di ispirazione. Egli corregge tuttavia la loro impostazione riguardo, soprattutto, all'interpretazione del fenomeno dionisiaco. Quel che Nietzsche afferma nel *Tentativo di autocritica*,

---

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>96</sup> Cfr. Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, 6, vv. 170-205.

<sup>97</sup> W.F. Otto, *ibid.*

<sup>98</sup> Cfr. Apollodoro, *Bibl.* III. 5.I.

premessi alla terza edizione della *Nascita della tragedia* del 1886 – e cioè che i Greci rimarranno «completamente sconosciuti e inimmaginabili» finché non sarà trovata «una risposta alla domanda “che cosa è dionisiaco?”»<sup>99</sup> – dev’essere riproposto con riferimento alla civiltà minoico-cretese: «Essa rimane del tutto incompresa se non viene inteso il suo carattere dionisiaco»<sup>100</sup>. Ma ciò significa che quel Dioniso che i Greci stessi, ad un certo punto della loro storia, percepirono come un dio straniero venuto dall’Asia, apparteneva invece profondamente alle radici stesse della loro civiltà. Quel dio che, sulla scorta delle testimonianze greche, ancora Rohde e Wilamowitz giudicavano un elemento estraneo che aveva fatto «irruzione» nel mondo greco solo intorno all’VIII secolo<sup>101</sup>, era stato il dio a cui erano consacrate le tauromachie cretesi. Le conoscenze che gli studi su Dioniso avevano consentito di raccogliere già «molto prima di Nietzsche» erano sufficienti, secondo Kerényi, a dare del dio un’immagine unitaria; tuttavia, esse non riuscirono mai a penetrare «nella storia dello spirito in misura pari all’ambizioso schizzo delineato da Nietzsche»<sup>102</sup>. Al quale egli rimprovera, però, di essersi troppo allontanato dalle fonti antiche per lasciarsi sedurre ora dalle proprie personali fantasie, ora dalla musica di Wagner, nel segno della quale egli interpretò la follia dionisiaca come impulso artistico, dimenticando in questo modo l’aspetto propriamente *patologico*, di «epidemia religiosa», del culto di Dioniso: «Così Nietzsche si riconosce nell’‘esaltazione’, nella ‘volontà’ di Schopenhauer così come egli lo concepiva, perché Schopenhauer – insieme a Wagner – era in quel tempo

---

<sup>99</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 7.

<sup>100</sup> K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, tr. it. di L. Del Corno, Milano, Adelphi, 1992, p. 12.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 139. Cfr. E. Rohde, *Psiche*, cit., p. 341; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen* (1931), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, vol. II, p. 60.

<sup>102</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, p. 133.



la sua guida verso il principio cosmico da lui identificato con Dioniso»<sup>103</sup>. L'aver messo in risalto la *folia* dionisiaca come elemento creativo apre in ogni caso la strada all'analisi di W.F. Otto il quale, tenendo nel dovuto conto il *Matriarcato* di J.J. Bachofen – che aveva invece avuto scarsa influenza su Nietzsche –, sottolinea, più di quanto Nietzsche non avesse fatto, l'elemento specificamente femminile del dionisiaco. Ma, rispetto a Bachofen, Otto si lascia sfuggire «il tratto fondamentale erotico di tutto ciò che è dionisiaco»<sup>104</sup>. Viene così frainteso il rapporto del dionisiaco con la morte. L'importanza che Otto riconosce all'elemento femminile è connessa al momento del parto, a quella «terribile commozione» che rievoca l'«elemento selvaggio che è inerente alle forme originarie della maternità»; nella «frenesia dionisiaca» riecheggia «il sommuovere quelle fondamenta della vita ove aleggia la morte»<sup>105</sup>. Nella condizione dionisiaca, infatti, il fenomeno della maternità è ricondotto a quella dimensione naturale che precede l'istituzione di ogni ordinamento morale e sociale. Questo spiega l'ostilità di Era, tutrice dei matrimoni, nei confronti di Dioniso, il quale spinge le donne ad «infrangere i vincoli del dovere coniugale, dei costumi domestici per seguire sulle cime dei monti le fiaccole del dio». Ma questo aspetto selvaggio si ripercuote sulla madre stessa che, da «tutrice», diventa, «in preda al delirio, una belva avida di sangue e dilania la giovane vita che nel suo intimo ha tanto amato»<sup>106</sup>.

Tuttavia, obietta Kerényi, Dioniso non fu «mai e in alcun luogo una divinità della nascita», come testimonia la palese anormalità della sua venuta al mondo. Più che con il parto, il suo mito ha a che fare con il «rigoglio» femminile «della pienezza vitale, del latte e della forza corporea»<sup>107</sup>, pienamente espresso dalle Menadi e di cui sarebbe stata testimonianza

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 13; cfr. anche p. 136.

<sup>105</sup> W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, cit., p. 150.

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 188-89.

<sup>107</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, p. 136.

l'antica usanza delle donne cretesi di scoprirsi il seno in occasione delle festività, a significare il loro rappresentarsi come «nutrici di Dioniso»<sup>108</sup>. L'erotismo di Dioniso sarebbe quindi, da un lato, l'espressione del carattere selvaggio e rigogliosamente dirompente di questa vitalità primigenia; e, dall'altro, starebbe a significare l'imprescindibile necessità della congiunzione del maschile con il femminile. Dioniso richiama, nella sua stessa natura, Arianna che, nel mutare dei nomi che rispecchiano le diverse fasi del suo culto, «era certamente la Grande Dea Lunare del mondo egeo». Se Dioniso rappresenta l'indistinto della vita naturale, Arianna «è la realtà archetipica del farsi dell'anima» e segna la via lungo la quale, dalla natura, sorge l'essere individuale<sup>109</sup>.

Qui si tocca l'elemento centrale dell'interpretazione di Kerényi. Dioniso e Arianna sono i nomi che la mitologia greca ha dato a due principi complementari la cui distinzione è completamente scomparsa nelle tradizioni e nelle lingue moderne: *zoé* – in quanto vita «*senza ulteriori caratterizzazioni*», in cui «risuona' la vita di tutti gli esseri viventi» – e *bíos*, la vita individuale in cui diventano visibili «i contorni, i tratti specifici di una vita ben definita, le linee che distinguono un'esistenza da un'altra». Ciò che distingue radicalmente i due concetti è il diverso rapporto con *thanatos*, la morte. Mentre *bíos* non si pone con essa «in un'antitesi tale da escluderla», *zoé* la esclude recisamente. Se *bíos* – Arianna – rappresenta l'anima come destino individuale segnato dalla mortalità, *zoé* – Dioniso – è l'anima nella sua sostanza immortale: è il «'tempo dell'essere'», da intendersi «come un essere continuo, che viene racchiuso nel *bíos* fintanto che questo dura»<sup>110</sup>. Se Otto aveva posto *immediatamente* in Dioniso la coincidenza dell'essere e del non-essere, della vita e della morte – rendendo con ciò problematica l'individuazione della fonte stessa di quella *frenesia*

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>110</sup> *Ivi*, pp. 18-20.

dionisiaca che proprio Nietzsche aveva posto nel gioioso rinnovarsi della vita –, Kerényi colloca questa fonte nella *vitalità*, nella *continuità di vita* di cui Dioniso è espressione in quanto figura della *zoé*. Affinché però la distinzione possa essere percepita, è necessario presupporre l'esistenza del *bíos*: la continuità della vita si alimenta della mortalità dei *bíoi* individuali<sup>111</sup>. Qui si colloca il significato eminentemente *tragico* di Dioniso. L'elemento maschile – Dioniso – aspira per la sua stessa natura all'elemento femminile – Arianna. L'insorgere dell'anima individuale «appartiene alla *zoé*, che ne ha bisogno per trascendere lo stadio di seme»: «Ogni concepimento dà luogo a una psicogonia. *Ad ogni concepimento nasce un'anima*»<sup>112</sup>. La figura prototipica della religione cretese, lo «Zeus-Dioniso» (in cui le due divinità non erano ancora separate), si muta nel corso della sua migrazione in tre fasi «che si susseguono come gli atti di un dramma» e che corrispondono «ai tre gradini della *zoé*»: «Il primo atto corrisponde al gradino del seme, il secondo a quello dell'embrione, e il terzo a quello dell'uomo dalla prima infanzia in avanti»<sup>113</sup>.

La natura di Dioniso è dunque duplicemente *tragica*: lo è nella sua essenza, in quanto vita che può tendere alla propria continuità solo attraverso un destino di morte, e lo è nella sua forma, già *teatrale* all'origine. La reciproca implicazione di *zoé* e *bíos* può essere ricondotta alla figura tragica fondamentale della dualità nell'identità; in questa figura trovano una radice comune l'elemento della rappresentazione culturale e quello della rappresentazione scenica. A tenerli insieme è una delle epifanie fondamentali di Dioniso: quella che lo designa come *Zagreus*. Il termine

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 125-26. Si può trovare una corrispondenza a questa tripartizione nel racconto del coro nella pàrodo delle *Baccanti*, vv. 88-98: la generazione da parte di Zeus (seme) nel corpo di Semele, l'accoglimento del feto nei propri «ventricoli» da parte di Zeus (embrione) che prelude alla seconda nascita del dio (l'individuo maturo).

ζαγρεύς (formato dal prefisso intensivo ζα e dal verbo ἀγρεύω, “prendo alla caccia”, “inseguo”) indica in greco il cacciatore che cattura animali vivi. Nella lingua ionica il termine ζάγρη designava per l'appunto la fossa che serviva a questo tipo di caccia. In questa parola sarebbe contenuto, a parere di Kerényi, «un grado ridotto della radice di *zoé* e *zōon*, ‘vita’ e ‘essere vivente’»<sup>114</sup>. Già a Creta Dioniso veniva designato come Χθόνιος (“sotterraneo”) e Ζαγρεύς. E a Creta si svolgevano ad anni alterni feste che simulavano la cattura di tori che venivano poi sbranati vivi e divorati a morsi<sup>115</sup>. In queste feste appaiono già fissati i due momenti dello *sparagmós*, lo sbranamento della vittima sacrificale, e della *omophaghia*, il cibarsi della carne cruda. Nella successiva migrazione di questo rituale si assiste ad una semplificazione della sua forma, per cui si cominciarono ad usare «come vittime animali sempre più facili da catturare e da dilaniare»: dal toro si passò a cervi e caprioli, infine a «semplici capretti»<sup>116</sup>. Ma soprattutto, nella migrazione da Creta, il rito conobbe un mutamento fondamentale nel momento in cui «nell'animale catturato vivo e divorato crudo [...] venne riconosciuto il dio stesso»<sup>117</sup>. Dioniso viene in questo modo ad identificarsi nella vittima: il toro del culto cretese viene

---

<sup>114</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, p. 96.

<sup>115</sup> Kerényi si basa sulla testimonianza di Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, VI, 5.

<sup>116</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, p. 100.

<sup>117</sup> L'elemento rituale che consente questo mutamento è proprio lo *sparagmós*. La tradizione orfica racconta come Dioniso fosse stato catturato dai Titani e da questi «ucciso e preparato per il banchetto. Nella versione divenuta generalmente nota, essi uccisero il fanciullo riducendolo a brandelli. Questo era lo *sparagmós*: quell'azione estatica, che conosciamo da Creta» (*ivi*, p. 230). Il costume delle Menadi di smembrare e divorare cuccioli di animali appartiene al complesso di rituali con cui veniva ricordato l'originario sacrificio del dio: «Lo *sparagmós* di giovani animali, a cui le Menadi si lasciavano trascinare, era uno di tali riti: l'atto di uccidere senza coltello» (*ivi*, p. 232]).

identificato come il «dio-toro» e, infine, come «il dio cacciatore: Zagreus»<sup>118</sup>.

La tragedia attica offre testimonianza di questi rituali in un duplice senso. In primo luogo, essa li documenta in maniera più o meno diretta. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, la profetessa ricorda il «dio cacciatore» accennando alla vicenda che Euripide eleggerà poi ad argomento delle *Baccanti*. E proprio Euripide riferiva, nella perduta tragedia *I Cretesi*, di riti segreti che venivano celebrati sul monte Ida e durante i quali si mangiava carne cruda. Ma sono soprattutto le *Baccanti* a fornire la testimonianza più completa. Qui Dioniso insegue il proprio «nemico» Penteo e lo fa sbranare dalle baccanti, «la muta con cui il dio va a caccia»<sup>119</sup>.

Si delinea così il secondo senso nel quale la tragedia manifesta il proprio legame con il rituale. Le *Baccanti* non si limitano a fornire una documentazione del rituale dionisiaco: la tragedia mette in scena quel rituale rivelandosi con esso strutturalmente coincidente. La figura chiave di questa coincidenza strutturale è Penteo. Il «nemico» di Dioniso si rivela come l'*alter ego* del dio<sup>120</sup>: nello strazio che questi fa del proprio nemico prende forma il sacrificio al quale il dio stesso è destinato. Non è del tutto convincente l'appunto che Kerényi muove a Nietzsche per aver immaginato che, originariamente, la tragedia avesse rappresentato unicamente le sofferenze di Dioniso e che questi fosse stato per lungo tempo l'unico eroe presente sulla scena<sup>121</sup>. Secondo Kerényi, infatti, «il più antico eroe in scena fu un nemico di Dioniso». Ma l'argomento che sviluppa riprende proprio l'evento centrale delle *Baccanti*: «Affinché il dio stesso potesse essere

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>120</sup> Il nome Penteo (Πενθεύς) deriva da πένθειω, “piango”, “sono in lutto”. Esso «presuppone il nome di un dio che soffre transitoriamente, ma poi trionfa sul dolore»; questo dolore «appartiene alla preistoria della tragedia greca» (*ivi*, pp. 84-85).

<sup>121</sup> Cfr. *supra*, p. ??.

impersonato da lui [sc. il “nemico di Dioniso”], in quanto vittima sostitutiva, il suo rappresentante doveva *morire*, e ancor prima doveva *volere annientare* il dio»<sup>122</sup>. Queste circostanze identificano con precisione il Penteo delle *Baccanti*. Ma Penteo, secondo Kerényi stesso, non è altri che Dioniso nella sua forma di vittima. La critica mossa a Nietzsche – «Non Dioniso semplicemente, come credeva Nietzsche, bensì Penteo fu il soggetto e l’eroe della “Urtragödie”»<sup>123</sup> – vale solo nel senso che Nietzsche non fa menzione esplicita dell’identificazione vittimaria di Dioniso e Penteo. Questa lacuna comprometterebbe la possibilità di intendere la *forma*, in generale, della tragedia; forma «che doveva racchiudere in sé il carattere fondamentale contraddittorio della *zoé*, il fondamento della sua dialettica»<sup>124</sup>. Il rapporto dialettico incarnato da Dioniso e Penteo rispecchia dunque la dialettica di *zoé* e *bíos*, e questa dialettica è riconosciuta come il fondamento della *forma tragedia*. È questa dialettica a produrre, nelle *Baccanti*, il caratteristico intreccio di rappresentazione rituale e rappresentazione scenica. Ed è a partire dalla sua centralità che Kerényi può formulare la sua ipotesi sulla *Urtragödie*. La scena è quella di un sacrificio nel quale viene immolato «un animale sacrificale diverso, che non è più il toro»<sup>125</sup>. La necessità di sostituire un animale «teomorfo», il toro, con uno in cui fosse evidente una «natura antropomorfica» nasceva dal fatto che l’«assurdità» di sacrificare un essere del tutto inconsapevole della propria colpa poteva essere ammessa soltanto assegnando alla vittima animale una qualità umana. La scelta cadde quindi sul caprone per il «rapporto quasi cameratesco» che una civiltà di pastori intratteneva con l’animale. Le spiegazioni razionalistiche, tutte riconducibili alla *giusta* punizione per l’animale accusato di nutrirsi dei germogli della vite sacra a

---

<sup>122</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, p. 301.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 292.

Dioniso, designano in tal modo il caprone come *nemico* del dio. Ma proprio il sacrificio ricomponne la scissione prodotta e celebra «l'avvento dell'eroe dionisiaco», che è «al tempo stesso il persecutore del dio, Dioniso e Anti-Dioniso in un'unica persona». Poiché le ragioni della scelta del capro appartengono alla cultura di una comunità agricola, le origini della tragedia devono essere collocate nella campagna piuttosto che nella città. Lo svolgimento del sacrificio esige il presupposto che la *punizione* della vittima appaia *socialmente* giustificata: implica cioè che la cerimonia sacrificale si sviluppi essa stessa come una «rappresentazione scenica»<sup>126</sup> nella quale la giustificazione della punizione si presenta come una sorta di condizione metarappresentativa. L'introdursi di elementi della rappresentazione scenica nella cerimonia sacrificale sarebbe dimostrato, tra l'altro, dalla «tavola sacrificale» sulla quale veniva compiuto lo smembramento della vittima. Questa tavola, o “mensa”, veniva designata con il termine *eleós*, «una parola che l'accento distingue solo apparentemente da *éleos*, “compassione”»<sup>127</sup>. In una delle due passioni tragiche indicate da Aristotele<sup>128</sup> sarebbe quindi contenuto un implicito riferimento a quell'elemento del rituale sacrificale che «ebbe una parte di grande rilievo in un primo stadio della *tragodia*»<sup>129</sup>. Questa circostanza spiegherebbe la parola stessa τραγωδία (da τράγος, “caprone” e ᾠδή, “canto”), «che va resa per essere esatti con “canto in occasione del caprone”»<sup>130</sup>. Quello che, in un futuro che giunge fino a noi,

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>128</sup> Cfr. *Poet.* 1449 b 27. In realtà, ἔλεος deriva da ἐλεέω, “provo compassione”, mentre ἐλεός deriva da λύω, “sciolgo”, “rompo”, e anche “libero”; significato che si ritrova in uno degli attributi più frequenti di Dioniso: ὁ λύσιος, “il liberatore”, colui che scioglie dai vincoli; λαῖον è il vomere dell'aratro che spezza la zolla. Benché infondata, la relazione proposta da Kerényi apre suggestioni seducenti: si potrebbe supporre che ἔλεος, la “compassione”, *spezzi* la compattezza del soggetto consentendogli di partecipare alla sofferenza dell'altro.

<sup>129</sup> K. Kerényi, *ibid.*

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 292.

verrà chiamato «destino “tragico”» indica in origine il sacrificio del caprone, ossia per l'appunto il «destino del caprone»<sup>131</sup>. Ma si può supporre che il *canto in occasione del caprone*, prima di indicare il genere tragico, indicasse esso stesso una forma specifica del rituale sacrificale. Secondo una tradizione che, attraverso numerose modifiche e aggiunte, giunge fino a noi, la tragedia è derivata da originari «cori di Satiri», i quali, però, «poterono esistere anche senza venire impiegati in un concorso drammatico». Si trattava di uomini «che rappresentavano i mitici compagni del dio, i portatori della sua qualità fallica». È dunque verosimile pensare che – prima che la rappresentazione teatrale trovasse, con il capostipite semimitico Tespi, la sua forma codificata – qualcuno salisse «sulla tavola, l'*eleós*, su cui la vittima veniva fatta a pezzi» e rispondesse a un coro: «Si sviluppava così un dialogo (*Zwiegespräch*)»<sup>132</sup>. Non è difficile identificare nel sacerdote che conduce il sacrificio il modello da cui si sviluppano, per stadi successivi, il corifeo e l'attore. Quel dialogo che, agli occhi degli interpreti moderni, rappresenta l'elemento specificamente razionale del genere tragico, sarebbe stato dunque, in origine, un *canto* costituito da uno scambio di battute rituali tra il sacerdote officiante e gli adepti che partecipano alla rappresentazione sacra. La tragedia conserverebbe così, nella propria forma matura, quegli elementi che la collegano all'originaria dimensione culturale.

*e. I “Cambridge Ritualists”* – La paradigmaticità delle *Baccanti* riposa dunque per intero sull'identificazione Dioniso-Penteo come presupposto dell'incarnarsi del dio nella vittima. Come già rilevava James G. Frazer (1854-1941), la leggenda di Penteo e quella del re degli Edoni Licurgo – squartato dopo essere stato agganciato a quattro coppie di cavalli lanciate in direzioni opposte, e accomunato a Penteo per essersi opposto

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 298.



all'introduzione del culto di Dioniso in Tracia – non sono che «sfigurate reminiscenze di un costume di sacrificare dei re divini sotto il carattere di Dioniso» e di disperderne sui campi le membra lacerate in un rito di fecondazione<sup>133</sup>. Che l'uccisione di una capra o di un capro fosse più tardi considerata un sacrificio *offerto* a Dioniso, anziché «un'immolazione del dio stesso», è per Frazer un fraintendimento derivante dalla spiegazione surrettizia che giustificava l'uccisione dell'animale con la ragione che esso mangiava i pampini della vite. Ma il senso profondo – e divenuto con tutta probabilità, più tardi, incomprensibile – di questa ostilità sta in un «dio sacrificato a se stesso con la scusa che egli sia il proprio nemico»; mentre si nutre della carne della vittima, «il dio mangia la sua stessa carne»<sup>134</sup>. La *omophaghia* rituale diviene, in questo caso, una sorta di *autofagia*<sup>135</sup>.

Queste osservazioni di Frazer costituiscono la base sulla quale Gilbert Murray (1866-1957) e il gruppo dei *Cambridge Ritualists*<sup>136</sup> tentano di costruire una corrispondenza tra il rito sacrificale e la struttura della tragedia. Murray osserva che «Penteo è solo un'altra forma dello stesso Dioniso – come Zagreo, Orfeo, e Osiride e gli altri demoni che sono fatti a pezzi e di nuovo ricomposti». Questo fa delle *Baccanti* nient'altro che

---

<sup>133</sup> J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, tr. it. di L. De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 1990<sup>3</sup>, p. 471.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 470.

<sup>135</sup> Sulla connessione tra il rituale del “mangiare dio” e la rappresentazione teatrale, con particolare riferimento alle *Baccanti*, cfr. J. Kott, *Mangiare dio*, tr. it. e c. di E. Capriolo, Milano, SE, 1990.

<sup>136</sup> Sotto questo nome si raccoglie un gruppo di studiosi inglesi attivi prevalentemente presso l'Università di Cambridge – tra gli altri J.E. Harrison, G. Murray (che insegnava però a Oxford), A.B. Cook e F.M. Cornford – che, negli anni compresi tra il 1900 e il 1914, posero al centro dei loro studi la relazione tra mito e rituale e si interessarono particolarmente alla derivazione della tragedia attica dall'uccisione rituale del “dio annuale” (ἐνιαυτός δαίμων). Particolare influenza sul gruppo ebbero il pensiero di Darwin, Frazer, Freud e Durkheim. Sul contributo di Cornford si veda J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi, 1978, pp. 384-96.

«l'antico *sacer ludus*, scarsamente modificato, eccetto che per lo sdoppiarsi dell'eroe nel suo antagonista»; la tragedia di Euripide rappresenta per questo «l'esempio più istruttivo dell'origine ritualistica del dramma»<sup>137</sup>.

La struttura del *sacer ludus* traspare nell'organismo della tragedia, benché vi figurino contaminata con contenuti provenienti dal mondo dell'*epos*. Murray ne enumera gli elementi: «*Agon*» – la lotta del “re annuale” (già studiato da Frazer) contro il suo nemico; «*Pathos*» – la morte sacrificale del demone annuale, l'uccisione di Adonis o Attis da parte dell'animale-tabù, la lapidazione del capro espiatorio (*pharmakós*), lo smembramento (*sparagmós*) di Osiride, Dioniso, Penteo, Orfeo o Ippolito; l'«*Annuncio di un Messo*» – il fatto che il *pathos* non venga rappresentato direttamente, ma riferito da un messaggero; «*Threnos*» – il lamento per il dio morto che è però anche il preludio alla sua resurrezione; «*Anagnorisis*» – la raccolta delle membra del demone mutilato e il suo riconoscimento come dio, cui seguono infine la «*Teofania*» – la manifestazione e l'apoteosi divina; e la «*Peripeteia*» – il «rovesciamento» (che già Aristotele annovera tra gli elementi della tragedia; cfr. *Poet.* 1452 a 22 ss.) ossia il passaggio dal lutto alla gioia<sup>138</sup>. Murray esamina successivamente tre tragedie di Euripide – *Baccanti*, *Ippolito* e *Andromaca* – in cui la sequenza individuata costituisce l'ossatura della rappresentazione<sup>139</sup>. In questa analisi, tuttavia, spetta alle *Baccanti* il ruolo esemplare. Il dramma euripideo presuppone sempre, secondo Murray, una divisione del luogo dell'azione su due scene: una «scena espositiva» e, precedente ad essa, un discorso («un prologo formale») direttamente indirizzato al pubblico e tenuto «da una quieta e solitaria figura»: un personaggio che è dichiaratamente soprannaturale. Ciò lascia

---

<sup>137</sup> G. Murray, *Excursus sulle forme rituali conservate nella tragedia greca*, in J.E. Harrison, *Themis. Uno studio sulle origini sociali della religione greca*, ed. it. a cura di G. Scalera McClintock, Napoli, La città del sole, 1996, p. 422.

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 418-19.

<sup>139</sup> Cfr. *ivi*, pp. 421-22.

supporre, da parte di Euripide, la consapevole ripresa di «una sorta di arcaismo», che si rivela chiaramente nelle due tragedie formalmente più vicine al *sacer ludus*: le *Supplici* e, naturalmente, le *Baccanti*<sup>140</sup>. Murray risponde in tal modo alla domanda, tante volte posta dagli studiosi, sulla ragione per cui, se il rituale dionisiaco determina la struttura della rappresentazione tragica, esso figura in modo evidente soltanto nelle *Baccanti*: egli analizza di fatto l'intero *corpus* della produzione tragica alla luce dell'affiorare di questa struttura.

Ispirandosi fondamentalmente a Murray, del quale fu allievo a Oxford, Eric R. Dodds (1893-1979) ne fornisce un'ulteriore verifica. Il significato esemplare delle *Baccanti* si raccoglie tutto nel processo mediante il quale Penteo viene consacrato come vittima divina «mediante un'irruzione del soprannaturale nella personalità umana»; questo processo ha il suo culmine nel «rito dell'investitura» che si compie con l'imposizione della benda sacrificale (μίτρα, *Bacch.* v. 833). Ripetendo quasi alla lettera le parole di Nietzsche, Dodds osserva che «i πάθη di Dioniso, il dio patrono del dramma, possono ben essere stati i più antichi di tutti i soggetti drammatici»<sup>141</sup>. Che soltanto le *Baccanti* trattino apertamente questo argomento è una circostanza dovuta unicamente al processo di ricezione della tradizione letteraria greca. Dai titoli pervenutici non è difficile ipotizzare che un nutrito numero di tragedie trattassero lo stesso argomento<sup>142</sup>. La circostanza della loro perdita, tuttavia, non può essere rite-

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 441.

<sup>141</sup> E.R. Dodds, *Introduction to Euripides, Bacchae*, edited with Introduction and Commentary by E.R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1986<sup>2</sup>, p. xxviii.

<sup>142</sup> Accanto a un Πενθεύς di Tespi, che «è probabilmente un'invenzione», Dodds enumera due tetralogie dionisiache di Eschilo, una tetralogia di Polifrasme centrata sulla storia del re Licurgo, un Βάκχαι di Senocle, un Βάκχαι ἢ Πενθεύς del figlio di Sofocle Iofonte, una Σεμέλη κεραυνουμένη di Spintaro, un Βάκχαι di Cleofonte; mentre un Διόνυσος di Cheremone – «nel quale Penteo sembra avesse un ruolo» –, una Σεμέλη di

nuta casuale; fu, in realtà, proprio lo straordinario successo del dramma di Euripide a determinare l'oblio delle altre opere: «Non v'è dubbio che ad eclissarle fu la grande popolarità che le *Baccanti* ottennero nella tarda antichità»<sup>143</sup>.

Tuttavia, pur eleggendo le *Baccanti* a prova cruciale del legame esistente fra tragedia e rituale, l'argomentazione dei *Cambridge Ritualists* non si limita alla spiegazione del dramma euripideo. Più in generale, anzi, tale legame viene dedotto da quello che può essere considerato il loro assunto di base: la priorità del rito rispetto al mito. Il primo non è la semplice rappresentazione del secondo ma, al contrario, il mito è un racconto che tenta di giustificare elementi del rituale che la distanza temporale ha reso ormai incomprensibili. La successiva rappresentazione dei miti nelle tragedie ristabilisce in tal modo il vincolo semantico tra δρώμενον, il “fatto agito” (in questo caso l'azione rituale), e δράμα, l'“azione rappresentata”. Jane E. Harrison (1850-1928) dimostra come il significato della parola “mito” che è divenuto per noi usuale – una «“narrazione puramente fittizia”», per cui designiamo con l'aggettivo “mitico” una cosa che riteniamo inesistente – discenda, pur segnalando un decisivo allontanamento «dal pensiero e dalla sensibilità antica»<sup>144</sup>, dall'opposizione che i Greci stessi avvertivano tra «una cosa detta, emessa dalla *bocca*»<sup>145</sup>, e il suo correlato: «la cosa agita, l'*ergon*, l'opera». Si determina in tal modo un'antitesi tra il racconto dell'azione e l'azione «realmente agita»: da questa antitesi «si leva il senso di irrealtà, di non esistenza del mito». Il mito diviene in tal modo il corrispettivo discorsivo dell'azione rituale: è τὸ λεγόμενον – la “cosa detta” – che

---

Carcino e una tragedia omonima di Diogene appartengono ormai già al IV secolo (*ibid.*).

<sup>143</sup> *Ivi*, p. xxix.

<sup>144</sup> J.E. Harrison, *Themis*, cit., p. 399.

<sup>145</sup> Harrison stabilisce una connessione tra la parola inglese *mouth* (“bocca”) e il termine μῦθος; la radice μύ, presente anche nel verbo μύζω (“sospiro”, “gemo”), indica in generale l'emissione di «un suono udibile aprendo o chiudendo le labbra» (*ivi*, p. 399, n. 212).

richiama, come opposto e come relato, τὸ δρώμενον – la “cosa agita”<sup>146</sup>. Lo svolgimento del rituale prevede, in realtà, la compresenza dei due elementi: le azioni e i commenti intorno alle azioni. Ma, nel momento in cui le azioni non sono più comprese e si perde di conseguenza la fiducia nel rituale, ci si sforza di ripristinare questa fiducia affidandosi al commento. È in questo momento che al mito viene assegnata una dimensione eziologica che “spiega” surrettiziamente le ragioni del rituale; hanno qui la loro radice l’interpretazione evemeristica e l’interpretazione simbolica dei miti. Il successo di queste interpretazioni si spiega con il loro collimare con il pregiudizio moderno della preminenza del pensiero sull’azione, che pretende vedere anche nel primitivo «un pensatore solerte, ansioso di *rerum cognoscere causas*»<sup>147</sup>. Del tutto al contrario, il racconto mitico non è che la sequenza narrativamente unificata dei singoli commenti alle singole azioni. L’intreccio che si produce nel racconto è in primo luogo il riflesso dell’intreccio che si produce a livello del δρώμενον. Il che spiega la «definizione illuminante» del mito fornita da Aristotele: «Per racconto (μῦθον) qui intendo la composizione dei fatti (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων)» (*Poet.* 1450 a 4-5)<sup>148</sup>. Dato che il termine usato da Aristotele (πράγματα) è l’equivalente di δρώμενα, la definizione stabilisce una relazione immediata tra l’azione rituale e l’azione rappresentata nella tragedia: «Se il mito è la composizione del δρώμενον, è chiaro perché l’intreccio della tragedia sia detto mito»<sup>149</sup>. Dev’essere dunque possibile rintracciare, al di là della differenza dei contenuti, un’analogia di fondo tra i miti messi in scena nelle tragedie. Nella difficoltà di verificare questa

---

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 399.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 401.

<sup>148</sup> Per la discussione sul ruolo del μῦθος nella *Poetica* di Aristotele rimando al mio *Demitizzazione, letteratura, ermeneutica*, in C. Gentili, *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Genova, Marietti, 1996, pp. 167-215; segnatamente pp. 185-88.

<sup>149</sup> J.E. Harrison, *Themis*, cit., p. 402.

analogia sta la chiave della soluzione proposta da Harrison. Ciò che infatti risulta più evidente nelle rappresentazioni sacre che celebrano l'ένιαυτός δαίμων (il “demone annuale” incarnato nel re annuale) è la «periodica, inevitabile monotonia». Questa monotonia porta tuttavia alla luce una struttura formale ricorrente i cui elementi, enumerati da Harrison, sono molto simili a quelli che Murray individua come costitutivi della tragedia: una *gara* (ἀγών) che designa il vincitore come colui che porterà la corona; un *pathos*, ossia la morte del vecchio re che viene annunciata da un *messo* (ἄγγελος) e accompagnata da una *lamentazione* (θρήνος); una *epifania*, ossia l'incoronazione del nuovo re che determina un *passaggio repentino* (περιπέτεια) dal dolore alla gioia<sup>150</sup>. Al di là di alcune coincidenze lessicali – come il fatto che il termine ἀγωνιστής indichi in greco, oltre che il partecipante ad una gara, anche l'attore<sup>151</sup> – è evidente che nel ricorrere monotono di questa struttura non può essere colto «il germe della vita, dello splendore e della varietà del dramma attico». Ma è altrettanto evidente che i δρώμενα del “demone annuale” costituiscono, se non i contenuti, almeno la «forma rituale» del dramma<sup>152</sup>. Si deve dunque supporre che questa forma sia stata, ad un certo punto, riempita di contenuti nuovi, che furono prelevati dalla saga degli eroi. Così Harrison ricapitola lo sviluppo individuato: «*Le forme del dramma attico sono le forme della vicenda di un Eniautos-Daimon; il contenuto è l'infinita varietà della saga eroica libera e individualizzata – nel senso più largo della parola – di Omero*»<sup>153</sup>. Il fatto che Eschilo, secondo la testimonianza di Ateneo (VIII, 39, 347), considerasse le proprie tragedie «porzioni (τεμάχη) dei grandi banchetti di Omero» indica con precisione il tempo nel quale i temi delle saghe eroiche furono immessi nella struttura della rappresentazione sacra che già aveva

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 403.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 404.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 405.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 406.

dato luogo ad una forma, ancora primitiva, di rappresentazione drammatica. Fu Pisistrato, secondo fonti non interamente concordanti<sup>154</sup>, a ordinare la recitazione di Omero in occasione delle Panatenee. E fu allora che l'*epos* esercitò la sua influenza «sulla rozza arte drammatica del tempo». Questa circostanza fornì a Eschilo i *τεμάχῃ* che divennero l'argomento delle sue tragedie: «Lui o i suoi predecessori ereditarono la forma canonica della vicenda del demone e la riempirono di un nuovo contenuto»<sup>155</sup>.

Sulla base di questa analisi è possibile intendere più approfonditamente la paradigmaticità che anche Harrison attribuisce alle *Baccanti*. Quando Dioniso, incatenato, viene condotto fuori dal carcere, il coro si rivolge alla città di Tebe esortandola a non respingere il culto del dio e, dopo aver rievocato le circostanze miracolose della sua duplice nascita, pronuncia le parole con le quali Zeus lo aveva accolto nella propria coscia: «“Vieni, o Ditirambo! entra / in questo mio utero virile!”» (vv. 526 s.). Quello che in questo modo viene ricapitolato è esattamente il *δρώμενον* che riguarda Dioniso. Nelle *Leggi* Platone, distinguendo le varie forme del canto, definisce il ditirambo il genere «dedicato alla nascita di Dioniso» (700 b 4-5). Dunque il ditirambo «era originariamente il *canto della nascita*»<sup>156</sup>. Vale a dire, stando a quanto sappiamo, era il commento (il *λεγόμενον*) al *δρώμενον* della nascita del dio. Ciò che le *Baccanti* mettono in scena è «il *δρώμενον* sotteso al rituale del Ditirambo»; è «il rito della Nuova

---

<sup>154</sup> Nell'*Ipparco*, dialogo di dubbia autenticità, Platone afferma in realtà che fu lo stesso Ipparco, figlio di Pisistrato, ad aver introdotto «per primo in questa terra [Atene] anche i poemi di Omero» e ad aver obbligato «i rapsodi a recitarli durante le Panatenee, gli uni dopo gli altri, come fanno ancora oggi» (228 b 7 ss.). Mentre Cicerone, nel *De oratore* (3, 137), assegna a Pisistrato il merito di aver ordinato i canti di Omero nella forma pervenuta a Cicerone stesso. Sulla questione si veda B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 23.

<sup>155</sup> J.E. Harrison, *Themis*, cit., p. 408.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 66.

Nascita»<sup>157</sup>. Esse rinviano dunque al rito del demone annuale. Ma un δρώμενον non si limita a riferire semplicemente una cosa agita; esso è nel contempo una commemorazione e un'anticipazione; «è una cosa *ri*-agita o *pre*-agita, in ogni caso una rappresentazione»<sup>158</sup>. Così, nella tragedia, Dioniso viene rappresentato nei «tre stadi del suo divenire»: come «capo umano» (ἑξαρχος), come *daimon* semidivino e nel prologo, solo e privato del suo tiaso, come «maturo Θεός olimpico»<sup>159</sup>. Le *Baccanti* acquisiscono in tal modo un preciso significato *teologico*: esse mettono in scena il processo mediante il quale il dio acquista la propria forma. Il che determina una stretta relazione tra questa tragedia e la religione dionisiaca: «In nessun altro luogo come nella religione dionisiaca, è possibile vedere le fasi della formazione del dio, e in nessun luogo questa religione è così vivamente rappresentata come nelle *Baccanti* di Euripide»<sup>160</sup>.

*f. Jean-Pierre Vernant* – Una revisione decisamente radicale di tutti i tentativi di collegare la tragedia al culto di Dioniso è quella messa in atto da Jean-Pierre Vernant (1914-2007). È stata soprattutto la circostanza risaputa che i concorsi tragici si tenessero annualmente nella ricorrenza delle Grandi Dionisie che ha portato a considerare il culto di Dioniso come il referente religioso immediato della tragedia. Ma tutti gli sforzi che la ricerca del Novecento ha compiuto per certificare il legame originario tra rappresentazione tragica e rituale religioso sono, a parere di Vernant, destinati al fallimento perché costretti a scavare in un terreno in cui non esistono fatti e documenti certi. Se si escludono, ovviamente, le tragedie stesse; nelle quali tuttavia – con l'unica, sia pur notevolissima, eccezione delle *Baccanti* di Euripide – non c'è traccia di Dioniso. Qualunque sia stata

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 82.



l'origine della tragedia – questa la tesi fondamentale di Vernant –, ciò che conta è che essa è divenuta ciò che noi conosciamo solo in quanto si è distanziata dalla sua origine, assumendo i connotati della *finzione* propri di una *forma estetica autonoma*.

Vernant rovescia contro i sostenitori dell'origine religiosa proprio i due documenti da essi considerati i loro cavalli di battaglia. Il fatto che, secondo Plutarco (*Quaestiones conviviales*, I, I, 5 – 615 a), i cittadini ateniesi si chiedessero stupiti, di fronte alle prime rappresentazioni di Frinico e di Eschilo, τὶς πρὸς Διόνυσον; (“Che cosa ha ciò a che vedere con Dioniso?”) – oppure affermassero esplicitamente, secondo la Suda, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (“Ciò non ha nulla a che vedere con Dioniso”) –, non conferma affatto l'origine dionisiaca della tragedia ma, tutto al contrario, ne consacra l'estraneità; com'era d'altro canto lecito attendersi dal fatto che il contenuto delle tragedie era costituito da quella «leggenda eroica che l'*epos* aveva reso familiare ad ogni Greco e che, di specifico, non aveva nulla a che vedere con Dioniso»<sup>161</sup>. La stessa, citatissima, testimonianza di Aristotele, secondo cui la tragedia sarebbe sorta «da coloro che guidavano il ditirambo» (*Poet.* 1449 a 10 s.), intenderebbe sottolineare, anziché l'importanza di questa derivazione, proprio «la serie di trasformazioni che ad ogni livello hanno condotto la tragedia, se non a volgere le spalle, per lo meno a rompere deliberatamente con la sua origine “ditirambica” per divenire qualcosa d'altro»<sup>162</sup>. Anche le circostanze esteriori che sembrano confermare il legame della tragedia con Dioniso – ossia che il teatro fosse consacrato a Dioniso, che esso comprendesse un tempio in cui si conservava l'immagine del dio, che nel centro dell'*orchestra* sorgesse la *thymele*, l'altare consacrato al dio, che, infine, al sacerdote di Dioniso fosse riservato

---

<sup>161</sup> J.-P. Vernant, *Il dio della finzione tragica*, in J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, tr. it. di C. Pavanello e A. Fo, Torino, Einaudi, 1991, p. 5.

<sup>162</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

un posto d'onore nelle gradinate del teatro – sono per Vernant nient'altro che la testimonianza della cornice istituzionale entro cui i concorsi tragici si svolgevano, ma restano del tutto estranee ai caratteri e ai contenuti delle tragedie. Lo stesso vale per l'uso della maschera tragica, che non rimanderebbe all'universo semi-animalesco dei Satiri, ma corrisponderebbe ad esigenze «di ordine estetico»<sup>163</sup> tese a caratterizzare i singoli personaggi. È evidente come Vernant legga l'origine e lo sviluppo della tragedia sulla base di uno dei fondamenti dell'estetica pensata come scienza autonoma, che egli utilizza come criterio filologico. La tragedia si presenta come *forma* che acquista una sua propria e autonoma legalità proprio in quanto si differenzia e si emancipa da un contesto pre-estetico che non entra nella sua definizione se non in termini di pura opposizione. Essa diventa, in questo modo, una sorta di paradigma dell'autonomia dell'opera d'arte. Della *forma* tragica Vernant sottolinea i caratteri di «invenzione» e di «innovazione», che segnalano «le discontinuità e le rotture» con la tradizione, includendo in essa tanto il mondo dell'esperienza religiosa quanto quello delle poetiche più antiche<sup>164</sup>. L'universalità riconosciuta alla tragedia è quella della sua forma, che si nega come risultato di un processo storico e acquista caratteri assai prossimi alla *bella parvenza* di Schiller. Solo in virtù di questa acquisita universalità formale la tragedia appare in grado di riempirsi di nuovi contenuti storici, divenendo il luogo nel quale si discutono e si affermano i nuovi valori della *polis* e rappresentando «la città che si fa teatro», in cui l'eroe tragico, che appartiene al mondo ormai trascorso dell'*epos*, viene fatto «oggetto di un dibattito» che ne mette in crisi lo *status* rappresentativo<sup>165</sup>.

Questa è, per Vernant, l'essenza della tragedia: quasi il modello insuperato di una forma d'arte *politica*. Ogni tentativo di legarla alla sua presunta

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 8.

provenienza – in particolare al culto dionisiaco – ne viola lo statuto di autonomia formale in cui l'esser-divenuto conta più di ciò da cui si diviene. Vernant bolla come segnata da una sorta di vizio ideologico quella linea interpretativa che, legandosi soprattutto alle *Baccanti* di Euripide, ha inteso risolvere esaustivamente la tragedia nel fenomeno del dionisismo. A questa linea – che ha goduto di largo seguito nel Novecento – egli ascrive E. Rohde, M.P. Nilsson, J.E. Harrison, W.F. Otto, E.R. Dodds e H. Jeanmaire<sup>166</sup>. Ma ciò che oggi si definisce come dionisismo «non è un dato di fatto: è il prodotto della storia moderna delle religioni, a partire da Nietzsche»<sup>167</sup>.

Se, in questo modo, Vernant sembra aver liquidato il dionisiaco come fonte del tragico, non altrettanto si può tuttavia affermare per quanto riguarda il contenuto specificamente *tragico* del dionisiaco: vale a dire, la sua essenziale e conflittuale duplicità. Al di là del rinvio ai contenuti religiosi, quel che conta sottolineare nella posizione di Nietzsche è che essa colloca nella tragedia il luogo nel quale si realizza il *Bruderbund* tra Apollo e Dioniso; ciò che non potrebbe avvenire senza presupporre la fondamentale ostilità dei due principi<sup>168</sup>. Se la tragedia appare a Nietzsche come la forma d'arte perfetta, il culmine dello sviluppo artistico e della civiltà dei Greci, ciò è essenzialmente perché in essa, grazie al raggiunto equilibrio dei due principi antagonisti, il dionisiaco può essere salvato e conservato come esperienza fondante, sottraendosi alla sua stessa intrinseca distruttività. Ciò che fonda la capacità salvifica della forma-tragedia è che il suo aspetto propriamente *formale* (Apollo) richiami costantemente l'abisso da cui salva (Dioniso). Questo abisso permane come lo sfondo e il fondamento della rappresentazione tragica. Alla sua capacità di richiamare l'abisso nel mentre

---

<sup>166</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide*, tr. it. in *Mito e tragedia due*, cit., p. 224.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>168</sup> Cfr. *supra*, p. ??.

lo tiene a distanza essa deve la propria universalità e il proprio valore ideale. Se è importante che la tragedia *sorga* come forma da un processo che la contraddice, questa contraddizione non cessa però di esercitarsi sulle e nelle sue componenti formali. Di ciò Vernant si mostra, in realtà, pienamente consapevole; al punto di non potersi tuttavia esimere, dopo aver celebrato la tragedia nella sua natura di forma estetica autonoma, dal porsi la domanda «perché Dioniso?». L'universale «modernità» della tragedia starebbe allora proprio nel contrasto tra un primo piano, per così dire *politico*, della *presenza* e della rappresentazione – in cui si muovono gli attori – e un «inaccessibile altrove» (*inaccessible ailleurs*) richiamato dall'eroe tragico, che appartiene a un mondo abissalmente remoto: «La “presenza” che l'attore incarna a teatro è quindi sempre il segno o la maschera di una *assenza* alla realtà quotidiana del pubblico»<sup>169</sup>. Ma questa dialettica di «presenza» e «assenza», questa identità di contrari, è Dioniso stesso. Se Vernant insiste sul fatto che il «nuovo spazio», in tal modo aperto grazie all'intervento dell'immaginario, rivela la tragedia «come un'opera umana basata sul puro artificio»<sup>170</sup>, è ben vero tuttavia che l'*inaccessible ailleurs* concorre alla definizione di questo artificio in un modo che non può essere cancellato dopo la sua instaurazione. Ciò è quanto Vernant conferma nella sua analisi delle *Baccanti*. Qui Dioniso incarna «la figura dell'Altro»<sup>171</sup>; è il dio che con la sua apparizione, «unendo il cielo e la terra, normalmente separati, inserisce il soprannaturale in piena natura»<sup>172</sup>. Dioniso confonde e denuncia come mera apparenza la separatezza di quelle categorie sulla cui accurata divisione si fonda la possibilità stessa della vita sociale: il maschile e il femminile; il giovane e il vecchio; «l'aldilà e il quaggiù»; il folle che è, nello stesso tempo, anche *sophós*; il greco e il barbaro; il dio nuovo venuto

---

<sup>169</sup> J.-P. Vernant, *Il dio della finzione tragica*, cit., p. 9.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide*, cit., p. 239.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 237.

a fondare un culto che si rivela, poi, radicato in un passato ancestrale ecc<sup>173</sup>.  
«L'irruzione vittoriosa di Dioniso significa che l'alterità si installa, con tutti gli onori, al centro del dispositivo sociale»<sup>174</sup>.  
Malgrado dunque, tra le tragedie pervenuteci, Dioniso compaia in modo esplicito soltanto nelle *Baccanti*, il ruolo che egli vi svolge assume anche per Vernant un significato paradigmatico. E ciò proprio in quanto la presenza del dio dimostra che quel che perviene alla forma nella tragedia ha la sua provenienza da un *inaccessible ailleurs*. Quel che essa organizza in modo formale affonda le proprie radici in una tradizione che aveva trovato nella religione la sua prima espressione. Vernant sottolinea la significatività del fatto che il Dioniso delle *Baccanti* si presenti come un dio mascherato: la maschera «è uno dei mezzi per esprimere l'assenza nella presenza»<sup>175</sup>. Che il *personaggio* Dioniso – ossia l'attore provvisto, come d'uso, della maschera tragica – faccia uso consapevole della maschera, assumendo le sembianze di un giovane straniero (una sorta di maschera al quadrato), apre nell'universo fittizio della rappresentazione un gioco di specchi i cui riflessi sprofondano lo spettatore in un significato abissale in cui viene riconosciuta alla finzione una verità essenziale e universale<sup>176</sup>. Dioniso, il dio che si sottrae mentre si rivela, è il segno dell'enigmaticità e dell'ambiguità dell'esistere; dell'impossibilità umana di conoscere e padroneggiare i decreti degli dèi. Ma qui Vernant si ritrova, senza mai dichiararlo, proprio nel solco di quella tradizione del dionisismo da lui avversata: la sua analisi della maschera – la «maschera cava, vuota, che marca l'assenza, l'altrove

---

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>176</sup> Cfr. J.-P. Vernant-F. Frontisi-Ducroux, *Figure della maschera nella Grecia antica*, tr. it. in *Mito e tragedia due*, cit., p. 24.

(*ailleurs*) di un dio che ci strappa a noi stessi»<sup>177</sup> – ripercorre di fatto, senza mai citarla, l'analisi della maschera dionisiaca di Walter F. Otto.

Se dunque Dioniso è, secondo Vernant, «il dio della finzione tragica», se la maschera ne manifesta il significato universale in quanto segno della sua collocazione nell'*ailleurs*, se questo significato consiste nell'enigmaticità ed ambiguità dell'essere, la tragedia è l'epifania ulteriore di tale significato. La sua universalità è quella che appartiene al significato che le preesiste e rispetto al quale essa si propone come epigenesi. La conclusione generale che Vernant trae dalle *Baccanti* – «Il Dioniso delle *Baccanti* è un dio tragico, così come è tragica agli occhi di Euripide l'esistenza umana»<sup>178</sup> – è resa possibile dal rilievo della relazione che è posta tra la singola tragedia e l'universalità del significato. Ma questa conclusione non è in fondo cosa molto diversa dall'affermazione di Nietzsche che considera Dioniso l'«unico eroe» della scena tragica, rispetto al quale i singoli protagonisti delle tragedie non sono che maschere<sup>179</sup>.

Dioniso è dunque un *dio tragico* in quanto *incarnazione dell'altrove collocato nella presenza*. Questa archetipica dualità è posta a fondamento di tutte le altre dualità di cui il conflitto tragico si nutre: quel conflitto che Vernant designa come la «tensione» specificamente tragica. Su questa tensione strutturale di fondo poggia il conflitto che si manifesta in modo evidente nella rappresentazione. Che Vernant faccia sua l'osservazione di Walter Nestle, secondo la quale la tragedia «nasce quando si comincia a guardare il mito con l'occhio del cittadino»<sup>180</sup>, significa che egli riconosce la rappresentazione tragica come il luogo nel quale il mito – al quale già

---

<sup>177</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide*, cit., p. 237.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>179</sup> Cfr. *supra*, p. ??.

<sup>180</sup> J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca*, in J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976, p. 12.

appartiene quella tensione che rimanda a Dioniso – viene messo in scena e, con ciò, viene esposto alla problematizzazione da parte della *polis*. Questa messa in scena corrisponde dunque all’aspetto *politico* della tragedia. La compresenza di questi due livelli è esemplarmente osservabile in una tragedia che riveste in superficie un significato eminentemente politico come i *Sette contro Tebe* di Eschilo e, in primo luogo, nella figura di Eteocle. Il mutamento che il carattere del personaggio subisce nell’azione dev’essere considerato come un passaggio ad un diverso modello psicologico: uno «slittamento *nella tragedia* da una psicologia politica a una psicologia mitica» che, attraverso la saga dei Labdacidi, rimanda al *topos* mitico dell’uccisione reciproca dei fratelli nemici. Il permanere di «questa tensione nella psicologia dei personaggi» è ciò che tiene viva la tragedia, e il passo ulteriore che caratterizzerà l’evoluzione dell’arte tragica consisterà «nel rendere simultaneo ciò che nell’Eteocle di Eschilo è ancora successivo». La linea di questa simultaneità si concretizza nella capacità di non spezzare mai il collegamento che unisce il *carattere* (ἦθος) del personaggio con la manifestazione di una *potenza dell’aldilà* (δαίμων). Corrisponde, cioè, alla possibilità che venga sempre garantita la lettura simultanea, e nei due sensi, di quella che Vernant considera la massima tragica per eccellenza: il detto di Eraclito (fr. 22 B 119 D.K.) ἦθος ἀνθρώπου δαίμων, ossia: «nell’uomo, ciò che viene chiamato demone è il suo carattere», ma anche: «nell’uomo ciò che si chiama carattere è in realtà un demone». Questa duplice e simultanea possibilità – commenta Vernant – è necessaria «affinché vi sia tragedia»: «per la nostra mentalità odierna (e già, in larga misura, per quella di Aristotele) queste due interpretazioni si escludono vicendevolmente. Ma la logica della tragedia consiste nel “muoversi su due piani”»<sup>181</sup>. È proprio, tuttavia, la presenza del demonico, garante dell’unità nella duplicità, e a cui Vernant non si arrischia di dare il

---

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

nome di Dioniso, a consentire questo *muoversi su due piani*.

L'evoluzione della tragedia che consiste nel rendere simultaneo quel passaggio tra due modelli psicologici che in Eteocle è ancora successivo è manifestamente incarnata nella figura di Edipo. Questa simultaneità si traduce in tal modo nell'*ambiguità* che denota il personaggio e che si manifesta innanzitutto nella lingua nella quale egli si esprime. Vernant osserva come l'uso di «espressioni a doppio senso» caratterizzi in generale la lingua tragica; ma «l'*Edipo re* presenta più del doppio di formule ambigue rispetto agli altri drammi di Sofocle». In generale, il drammaturgo gioca sull'ambiguità lessicale che caratterizza la lingua greca – «ciò che Aristotele chiama *homonymía*»<sup>182</sup> – per rappresentare nella visione tragica «un mondo in urto con se stesso, lacerato dalle contraddizioni». Così, per esempio, il termine *nómos* è usato tanto da Antigone quanto da Creonte ma riveste, nei due casi, un significato addirittura opposto. Il conflitto tragico nasce dunque, innanzitutto, da questa ambiguità lessicale e consiste nella *unilateralità* con cui «ciascun eroe, chiuso nell'universo che gli è proprio, dà alla sua parola un senso ed uno solo»; contro questa unilateralità «urta violentemente un'altra unilateralità»<sup>183</sup>. Nello stesso modo, l'ambiguità lessicale delle espressioni usate da Edipo «corrisponde allo statuto ambiguo che gli è conferito nel dramma e sul quale è costruita tutta la tragedia». Ma questa ambiguità non deriva dal carattere di Edipo: è espressione della «dualità del suo essere». E questa dualità lo eleva a paradigma universale dell'uomo e della sua incapacità di conoscersi: «Egli costituisce di per se stesso un enigma di cui non indovinerà il senso se non scoprendosi il contrario in tutto e per tutto di ciò che credeva e pareva essere». L'incapacità che costituisce in enigma la natura umana non è che l'impossibilità di intendere nel senso corretto la volontà degli dèi espressa

---

<sup>182</sup> Cfr. p. es. Aristotele, *Soph. el.* 169 a 22 ss.; *Rhet.* 1404 b 38.

<sup>183</sup> J.-P. Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re*, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, cit., pp. 88-89.



attraverso l'oracolo: è l'uomo a rendere ambiguo ciò che nell'oracolo possiede un senso univoco. La verità può in tal modo essere espressa soltanto «a sua insaputa». L'ambiguità del linguaggio di Edipo nasce dal fronteggiarsi, in esso, di due discorsi: «un discorso umano, un discorso divino»<sup>184</sup>. La figura tragica dell'identità nella dualità si trova qui confermata nel suo rovesciamento linguistico della dualità nell'identità. È attraverso il compimento del proprio destino, che gli mostra l'incapacità di venire a capo della propria natura ambigua, che Edipo riconosce se stesso come il soggetto di quella incapacità. Ed egli si riconosce per tale scoprendosi l'opposto di quel che pensava di essere. Nella vicenda di Edipo il destino tragico guadagna la sua forma perfetta nella coincidenza di ἀναγνώρισις – “agnizione”, “riconoscimento” – e περιπέτεια – “peripezia”, “rovesciamento”. E già Aristotele aveva osservato «che nell'*Edipo re* l'agnizione è la più bella perché coincide con la peripezia»<sup>185</sup>. Dunque «Edipo è doppio, enigmatico»; ma la sua natura duplice ed enigmatica proviene innanzitutto dal suo discorso, che contiene l'inavvertita verità della «parola dell'oracolo»<sup>186</sup>. Ma, se il luogo in cui dimora questa *inavvertita verità* può ben essere definito un *inaccessible ailleurs* (inaccessibile alla capacità umana) – e quel luogo può quindi essere, ancora una volta, identificato con Dioniso –, Edipo si rivela finalmente come una epifania linguistica dello stesso Dioniso.

#### Capitolo IV.

---

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 92-93.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 94. Cfr. Arist., *Poet.* 1452 a 32-33.

<sup>186</sup> J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 95.

1. *La tragedia greca tra idealismo e romanticismo (Hölderlin, Solger, Schelling).*

Il confronto con il modello greco è il tema fondamentale che la *Klassik* lascia in eredità alla stagione successiva. Un modello al quale tuttavia, nel frattempo, lo sviluppo della *Altertumwissenschaft* – la cui *summa* può essere considerata la *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [“Simbolica e mitologia degli antichi popoli, in particolare dei Greci”] (1810-1812) di G.F. Creuzer – ha cominciato ad assegnare tratti assai diversi dall’ideale classico. Accade così che, per un verso, una Grecia insospettabilmente barbarica faccia irruzione sulla scena con la *Pentesilea* (1807) di Heinrich von Kleist o parli la lingua sconcertante delle traduzioni di Hölderlin da Sofocle (1804)<sup>187</sup>. Mentre, per altro verso, il tentativo, compiuto da Schiller con *La sposa di Messina*, di costruire una tragedia moderna dall’antica assegnando una nuova funzione al coro, viene apertamente criticato da Schelling, che imputa a questa funzione i difetti di «indifferenza e imparzialità», e giudica nel complesso il dramma schilleriano un evidente «fallimento»<sup>188</sup>.

Poiché tuttavia, nel segno di una filosofia della storia che si è andata affermando a partire da Herder e dallo stesso Schiller, il legame con il modello greco non può essere spezzato, si tenta in ogni caso di salvaguardare la continuità con quel modello e, dunque, di tenere assieme forma (antica) e contenuto (moderno). Ciò che accomuna le posizioni di Hölderlin, Solger e Schelling è la distinzione tra una *forma interna* e una *forma esterna* della tragedia che devono tuttavia risolversi l’una mediante l’altra. Un tale problema può essere risolto solo da un punto di vista

---

<sup>187</sup> Cfr. *supra*, pp. ??.

<sup>188</sup> F. Schelling, *Filosofia dell’arte*, tr. it. e cura di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986, p. 334.

*dialettico*. La tragedia romantica presuppone quindi lo sviluppo di un concetto che non può esser posto se non nell'*idealismo dialettico*.

È Friedrich Hölderlin (1770-1843) a elaborare questo presupposto nella sua critica dell'*io assoluto* di Fichte (e, per questa via, del concetto spinoziano di *sostanza*), con l'argomento che, in tal modo, non solo ogni realtà esterna all'*io*, ma la stessa absolutezza di questo verrebbero cancellate<sup>189</sup>. In un frammento risalente probabilmente al 1795, sotto il presumibile influsso della lettura de *L'Io come principio della filosofia* di Schelling (apparso in quello stesso 1795)<sup>190</sup>, Hölderlin definisce il «giudizio» (*Urtheil*) la «originaria partizione» (*Ur-Teilung*) dell'oggetto e del soggetto, che l'«intuizione intellettuale» unifica e il cui legame costituisce l'«essere» che, non ancora separato, si dà come «essere in assoluto». Nel concetto di «partizione» (*Teilung*) è già contenuto il rapporto reciproco dell'oggetto e del soggetto e, insieme, «il necessario presupposto di un intero di cui oggetto e soggetto sono parti». Questo concetto è esemplificato al meglio dall'espressione «“io sono io”» che, se considerata come «partizione teoretica», sta a significare che l'*io* si oppone a se stesso mentre, «nella originaria partizione pratica», l'*io* «si oppone al *Non-io*». In questo secondo caso, l'affermazione non corrisponde al principio dell'identità: essa dice, al contrario, che «l'*io* è possibile solo attraverso questa separazione dell'*io* dall'*io*», ossia attraverso l'autocoscienza. Quest'ultima è infatti possibile solo «per il fatto che io mi oppongo a me stesso, separo me da me stesso, ma, malgrado questa separazione, mi riconosco come lo stesso

---

<sup>189</sup> Cfr. M. Bozzetti, *Introduzione a Hölderlin*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 30.

<sup>190</sup> Cfr. R. Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, Introduzione a F. Hölderlin, *Sul tragico*, tr. it. di G. Pasquinelli e R. Bodei, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 13.

nell'opposto»<sup>191</sup>. Questo riconoscer-*si* è dunque reso possibile in quanto ci si riconosce in qualcosa che l'io stesso ha posto come *esterno* a sé.

Sei anni più tardi, in una lettera all'amico C.U. Böhlendorff (4 dicembre 1801), Hölderlin applica questo concetto direttamente all'idea di *tragico* e al confronto coi Greci. Quel che li distingue dai moderni, afferma, è che alla loro natura apparteneva il «fuoco del cielo», mentre alla nostra appartiene la «chiarezza della rappresentazione». Questo dà luogo a un «paradosso»: i Greci, infatti, non poterono essere «maestri del sacro *pathos*» proprio in quanto esso era a loro connaturato, mentre eccelsero nel «talento rappresentativo» grazie, soprattutto, ad Omero, il quale seppe «veramente appropriarsi dell'estraneo». Applicando quanto esposto nel frammento del 1795, ciò significa che i Greci furono maestri non in quanto vollero trattenersi nella loro *identità*, ma in quanto acquisirono autocoscienza trasferendosi nell'elemento esterno alla loro natura. Per questa ragione, i moderni non possono semplicemente astrarre le regole dell'arte «dalla perfezione greca», ma dai Greci devono apprendere a rendere estranea quella predisposizione alla rappresentazione che è a loro connaturata. «Ciò che è proprio – osserva Hölderlin – dev'essere appreso altrettanto bene quanto l'estraneo». Per questo egli giudica il dramma (*Fernando o la consacrazione all'arte*), che l'amico gli ha inviato in lettura, «un'autentica tragedia moderna». Per i moderni, infatti, il tragico non può consistere che nell'apertura di uno spazio di riflessione che consente l'identificazione nell'estraneo: «Il tragico è, per noi, il fatto che ci allontaniamo in silenzio [...] dal regno dei viventi». Non si tratterà di un «destino grandioso», ma tuttavia «più profondo», e anche in questo caso – conclude Hölderlin

---

<sup>191</sup> F. Hölderlin, *Giudizio, possibilità, essere*, in Id., *Sul tragico*, cit., pp. 75-76.

richiamando Aristotele – «un'anima nobile» accompagnerà colui che soccombe «provando timore e compassione»<sup>192</sup>.

Su questa relazione tra il proprio e l'estraneo, il soggettivo e l'oggettivo, è interamente costruita la riflessione che Hölderlin svolge sulla propria tragedia *La morte di Empedocle*, alla cui complessa stesura (che non giungerà a una forma definitiva) aveva iniziato a lavorare nel 1798. Qui egli osserva che, quantunque l'oggetto della tragedia sia «l'interiorità più profonda», questa viene tuttavia celata «nella rappresentazione»: «Il sentimento non si esprime più immediatamente, ciò che appare non è più il poeta e la sua esperienza». La verità non può manifestarsi «se non siamo in grado di trasferire il nostro animo e la nostra esperienza in una materia estranea, analogica». È questo il caratteristico *paradosso* del tragico, che consiste nella contrapposizione che deve realizzarsi tra il contenuto (l'interiorità) e la forma che lo esprime: «Quanto più l'interiorità è infinita, inesprimibile, e quindi più vicina al *nefas* [...], tanto meno l'immagine può esprimere immediatamente il sentimento». La materia può quindi riferirsi al sentimento solo mediante «un più ardito ed estraneo paragone»; mentre la forma «deve avere di più il carattere della contrapposizione e separazione». Quanto più la forma è estranea, e per questo viva, «tanto meno lo spirito, il divino, quale il poeta lo ha sentito nel suo mondo, può negarsi nella materia artistica estranea». La tragedia è dunque drammatica in un duplice senso: «per la sua materia e per la sua forma». Questo vuol dire che essa deve contenere una «terza materia estranea» che il poeta sceglie perché, benché sia diversa dal proprio mondo, egli la riconosce «sufficientemente analoga per trasporvi il suo sentimento totale e conservarlo come in un recipiente, e questo tanto più sicuramente quanto più la materia è estranea nonostante

---

<sup>192</sup> F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, a cura di D.E. Sattler, München, Luchterhand, 2004, vol. IX, pp. 183-84. Sulla lettera a Böhlendorff cfr. M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 87 ss.

l'analogia». Perché il poeta possa esprimere la propria interiorità, egli deve negare la propria persona e la propria soggettività: «egli li trasferisce in una personalità estranea, in una oggettività estranea»<sup>193</sup>.

L'impostazione che Hölderlin dà al problema del tragico può definirsi a tutti gli effetti dialettica, e rivela una sensibilità formatasi negli anni dello *Stift* di Tübingen, condivisi con i giovani compagni Hegel e Schelling.

La medesima impostazione dialettica caratterizza l'approccio al tragico da parte di Karl W.F. Solger (1780-1819). Allievo del filologo Friedrich A. Wolf, al quale si deve la soluzione della "questione omerica", decisive per la sua formazione filosofica furono la lettura di Fichte e la frequentazione delle lezioni di Schelling a Jena. La sua opera sistematica, *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte* (1815), risente, oltre che dell'influsso degli autori citati, del costante confronto con Kant. È di rilievo la circostanza che l'edizione postuma dei suoi scritti sia stata attentamente recensita da Hegel. Di importanza fondamentale, per la sua concezione del tragico, è la *Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ["Giudizio sulle lezioni sull'arte e la letteratura drammatiche"], ultima sua opera pubblicata nel 1819, dedicata alle lezioni tenute a Vienna da A.W. Schlegel nel 1811.

Troviamo nel quarto dialogo dell'*Erwin* la formulazione dialettica della natura dell'arte con il riconoscimento che essa è caratterizzata da «due linee di tendenza universali»: una, che caratterizza l'arte antica, «diretta all'esterno», l'altra, propria della moderna, «diretta all'interno». La prima è costituita dalla fantasia e dalla «realizzazione sensibile», la seconda dal «meditare» e dalla «commozione»<sup>194</sup>. La fantasia degli antichi era tuttavia sempre una «fantasia formatrice», capace di imprimere nella materia le idee

---

<sup>193</sup> F. Hölderlin, *Fondamento dell'Empedocle*, in Id., *Sul tragico*, cit., pp. 77-78.

<sup>194</sup> K.W.F. Solger, *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, tr. it. e cura di M. Ravera, Brescia, Morcelliana, 2004, p. 297.

in modo così concreto, da farle apparire «con le medesime leggi della natura esterna»<sup>195</sup>. Questo spiega la «fisicità» con la quale Omero rappresentava gli avvenimenti e, ugualmente, la predilezione per la «rappresentazione plastica» dei tragici<sup>196</sup>. Se ciò poteva accadere in quanto la sensibilità era per i Greci un impulso che si scaricava «nella forma esterna» trovando in essa un «totale appagamento», per i moderni, ossia per la «direzione rivolta all'interno, le cose esterne vengono prodotte solo in quanto vengono «rappresentate [c.vo nostro] in modo tale da suscitare e soddisfare l'impulso». Che l'esistenza delle cose sia determinata dal loro agire sull'impulso «è ciò che noi chiamiamo commozione». Così, quell'idea che, nell'arte antica, «impetuosa e indivisa scorre sempre in una sola direzione», nell'arte moderna abbraccia «ogni tendenza ed ogni sentimento». Nell'impulso diretto all'oggetto della rappresentazione si concentra, in questo caso, «il mondo intero, ogni aspirazione e ogni pensiero di tutto l'uomo»<sup>197</sup>.

È questa la conseguenza di quanto Solger aveva affermato poche pagine prima. Se, nella poesia drammatica antica, «l'immane nesso tragico» legava insieme gli avvenimenti e rivelava in ciò la divinità, nell'arte moderna la divinità discende «nella pienezza della vita reale» e si discioglie in essa, fino a produrre l'apparenza che il mondo reale si separi «per sé completamente». Ma, tuttavia, quella connessione tragica che nella poesia antica dominava i singoli destini, non è «meno dominante nel senso innato dell'uomo, del suo svilupparsi in superiori disposizioni»<sup>198</sup>. Per questa ragione, «nell'arte moderna il tragico si estende dunque anche agli altri generi poetici, oltre a quello drammatico»<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 301.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 307-08.

<sup>198</sup> Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 31.

<sup>199</sup> K.W.F. Solger, *Erwin*, cit., p. 267.

Queste idee vengono rielaborate nei corsi di estetica che Solger tenne a Berlino tra il 1811 e il 1819, raccolti e pubblicati postumi dall'allievo K.L. Heyse. Qui si trova, in accordo con quanto appena detto, la definizione delle *Affinità elettive* di Goethe come «il primo romanzo puramente tragico»<sup>200</sup>. Questa definizione è resa possibile dal fatto che il contenuto del tragico, a differenza di quanto avviene per l'epico e il lirico, ha natura universale: non può esser considerato «né come divino né come umano soltanto, ma come l'uno e l'altro allo stesso tempo». Perciò il dramma non può rappresentare che il presente, «in quanto non separa mai concetto e apparenza fenomenica, ma li concepisce come unità». Ciò che fonda l'unità della rappresentazione drammatica è «la pura attività dell'idea»<sup>201</sup>. Nel dramma antico, tuttavia, la «immediata presenza dell'idea», se da un lato consente il superamento degli opposti, dall'altro, proprio in quanto *non-mediata*, non riesce a produrre l'analisi e la comprensione profonda dell'idea stessa. Solo nel dramma moderno l'idea resta, «pur dissolvendosi in relazioni» – e anzi proprio per questo –, «sempre presente come unità interna»<sup>202</sup>. Il dramma moderno porta dunque a compimento quell'essenza del tragico – il conflitto delle contraddizioni, il contrasto fra circostanze esterne e decisioni interiori – a cui già Eschilo con le *Eumenidi* e Sofocle con l'*Edipo re* avevano dato forma. Una tale essenza richiede che l'idea si manifesti «come esistente attraverso l'annientamento», poiché solo in quanto l'idea «si toglie come esistenza esiste come idea»<sup>203</sup>. Occorre, quindi, che l'idea cada «in contraddizioni con sé che si dissolvono, e tale contraddizione del bene nell'anima dell'uomo è il vero terreno della tragedia»<sup>204</sup>.

---

<sup>200</sup> K.W.F. Solger, *Lezioni di Estetica*, ed. it. a cura di G. Pinna, Palermo, Aesthetica, 1995, p. 206.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>202</sup> *Ivi*, pp. 216-17.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 215. Cfr. P. Szondi, *op. cit.*, p. 30.

<sup>204</sup> K.W.F. Solger, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 217.



La stessa natura universale del tragico – per cui esso non può corrispondere, nella dimensione moderna, ad un genere specifico – fa sì che «nell'arte moderna tragedia e commedia non sono, come in quella antica, perfettamente distinte»<sup>205</sup>. Quello spirito che «attraversa tutto il regno dell'arte, ma secondo una determinata direzione», non si manifesta nel comico o nel tragico come categorie separate. Poiché il comico nasce dalla constatazione che, pur nelle contraddizioni, l'intuizione concorda sempre «con se stessa», cosicché questa constatazione può esser definita una «gaia coscienza», nello stesso modo quella direzione dello spirito «può avere allo stesso titolo un effetto tragico o un effetto sublime», purché «l'universo dell'apparenza con tutti i suoi contrasti e le sue contraddizioni» sia trasfuso «nell'intuizione dell'idea»<sup>206</sup>.

Quello stesso concetto dialettico che porta Solger a riconoscere una natura comune del tragico e del comico, spinge invece Friedrich W.J. Schelling (1775-1854) a separarla. Egli pone infatti l'essenza del dramma nel «reale ed effettivo conflitto di libertà e necessità». Ora, la «manifestazione fenomenica originaria ed assoluta» di un tale conflitto «è quella in cui la necessità è il lato oggettivo e la libertà quello soggettivo: e questa è precisamente la situazione della tragedia». La tragedia è dunque la manifestazione originaria del conflitto; ne segue che la commedia viene necessariamente dopo, in quanto «semplice capovolgimento della tragedia», ossia del rapporto tra l'oggettivo e il soggettivo<sup>207</sup>. Se, nella tragedia, «la necessità appare come l'oggetto e la libertà come il soggetto», nella commedia è esattamente il contrario: «la necessità o identità è il *soggetto*, e la libertà o differenza l'oggetto»<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> K.W.F. Solger, *Erwin*, cit., p. 326.

<sup>207</sup> F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., p.324.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 337.

Nel conflitto tra necessità e libertà Schelling fissa il concetto fondamentale della tragedia che, nelle lezioni tenute a Jena (1802-1803) e a Würzburg (1804-1805) e pubblicate postume nelle opere complete (1856-1861) dal figlio K.F.A. Schelling, viene esposto in questo modo:

Essenza della tragedia è dunque un conflitto reale tra la libertà soggettiva del protagonista e la necessità oggettiva, conflitto che non termina con la sconfitta dell'una o dell'altra, ma col palesarsi della loro perfetta indifferenza, entrambe essendo vittoriose e vinte ad un tempo<sup>209</sup>.

Questo concetto è ancora quello già fissato da Schelling nelle *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* (1795-1796), nelle quali esso veniva introdotto come possibile obiezione alla «più alta esigenza del criticismo»: «*sforzati di essere immutabilmente te stesso, sforzati verso l'incondizionata libertà e l'illimitata attività*»<sup>210</sup>. Questa libertà e attività possono affermarsi solo in quanto lottano contro «una forza obiettiva» che minaccia di annientarle, e si affermano, in un esito paradossale che è già *paradosso tragico*, solo in quanto in quella lotta soccombono. La tragedia greca è la forma di questo paradosso, che la ragione non può tollerare e che solo l'arte può rappresentare:

Si è spesso domandato come la ragione greca potesse sopportare le contraddizioni della sua tragedia. Un mortale – destinato dalla fatalità a diventare criminale – combatteva appunto *contro* la fatalità eppure veniva terribilmente punito per il delitto, che era un'opera del destino!

---

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>210</sup> F.W.J. Schelling, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, tr. it. e cura di G. Semerari, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 75.

È proprio in nome della «lotta della libertà umana» che quel mortale deve «necessariamente soccombere»; la sua punizione è «riconoscimento della libertà umana, *onore* che competeva alla libertà»; libertà che si manifesta nella lotta contro il limite dell'oggettivo e che si afferma perdendo se stessa<sup>211</sup>.

Questo criminale, di cui nelle *Lettere* non si fa il nome, nelle *Lezioni* viene indicato in Edipo. Ma l'interpretazione della sua vicenda presuppone la correzione di Aristotele in un punto fondamentale. Questi infatti, a parere di Schelling, ha considerato la tragedia «piuttosto dal punto di vista dell'intelletto che non della ragione». Soltanto da quest'ultimo «punto di vista superiore» appare chiaro che l'eroe tragico cade nella cattiva sorte non per un suo «errore», come pensa Aristotele<sup>212</sup>, ma «per fatalità»; dove *fatalità* è il fatto «che la colpa stessa diventi necessità». È questo, infatti, il limite insuperabile dell'oggettivo. «Di questo genere è la colpa di Edipo»<sup>213</sup>. Ripetendo in modo pressoché identico l'argomentazione delle *Lettere*, Schelling si chiede ora come possa conciliarsi l'effetto «puramente sconvolgente» delle tragedie con quella bellezza «che, nonostante tutto, i greci hanno pur raggiunto» in esse. Ed è, anche in questo caso, la libertà a fornire la risposta. Nessuna affermazione della libertà può essere più alta del sacrificarsi sul limite invalicabile della necessità: «perire rivendicando il libero arbitrio». Questa è la ragione della sensazione di conciliazione e di armonia che le tragedie ci lasciano: noi non ci sentiamo «intimamente dilacerati, ma risanati e, come dice Aristotele, purificati»<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

<sup>212</sup> Cfr. *Poet.* 1453 a 7-12. È il celebre passo nel quale Aristotele afferma che il protagonista esemplare della tragedia è «il caso intermedio» (ὁ μεταξύ): colui che, «non distinguendosi per virtù e per giustizia», né «per vizio e malvagità», precipita nella sventura «per un errore» (δι' ἀμαρτίαν τινά).

<sup>213</sup> F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 325.

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 326-27. L'allusione è naturalmente alla dottrina della catarsi (*Poet.* 1449 b 24-28).

Essendo la tragedia definita dal conflitto di libertà e necessità, del soggettivo e dell'oggettivo, in essa si devono distinguere una «struttura interna» e una «forma esteriore». Quanto alla prima, dall'opposizione di necessità e libertà segue che nella tragedia «non può esserci spazio alcuno per il caso». Da un lato infatti l'agire dell'eroe, la libertà, è ciò che dà vita all'intreccio; e dunque la libertà stessa appare «spinta dal destino». Dall'altro quelle stesse azioni della libertà, essendo la conseguenza dei «colpi inferti dal destino», non possono apparire casuali: «e questo proprio perché sono il frutto di assoluta libertà, e la libertà assoluta è essa stessa necessità assoluta»<sup>215</sup>. Questa identità di necessità e libertà è appunto la struttura interna della tragedia, ossia il suo «intreccio», che non può essere sciolto «se non come effettivamente verrà poi sciolto» e che, nello sviluppo dell'azione, non deve lasciare spazio «ad alcuna possibilità di scelta»<sup>216</sup>.

Quanto alla forma esterna, essa risulta in primo luogo dal fatto che la tragedia dev'essere «l'azione stessa nella sua realtà oggettiva»; vale a dire, l'azione non può essere narrata, ma rappresentata sensibilmente: «deve quindi adattarsi alle leggi della percezione visiva». Dal che discende la necessità della sua unità e, specificamente, la triplice unità indicata da Aristotele. Ma, ancor più, discende la definizione della tragedia come «rappresentazione dell'essenziale». Da questa definizione Schelling deriva anche la funzione del coro, il cui effetto principale è «di eliminare le accidentalità che si accompagnano all'azione» mediante «l'oggettivazione e la rappresentazione della riflessione che accompagna l'azione»<sup>217</sup>.

In questo modo il soggettivo e l'oggettivo, la struttura interna e la forma esterna della tragedia vengono a coincidere, ancora una volta, come identità di libertà e necessità, in cui si esalta «in tutta la sua portata la purezza e la razionalità dell'arte greca». Se l'*epos* lascia, pur nella sua razionalità,

---

<sup>215</sup> F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 328.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 329.

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 332-33.

maggior spazio al caso, solo la tragedia «può essere considerata un vero e proprio compito di aritmetica o di geometria nitidamente e perfettamente risolto»<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 335.