

**Francesco Capra**

## **Dal grido di Sileno al senso tragico della sofferenza**

---

Intervento alla conferenza “Sofferenza e creatività” dell’Associazione culturale Oron Oronta, Cisterna d’Asti, 14 marzo 2009.

### **Introduzione al mondo immaginale**

La psicoanalisi, intesa nel senso molto lato di “tutte quelle forme di psicologia che riconoscono l’inconscio”, è fondata sulla consapevolezza dell’esistenza di dislivelli di realtà e sulla credenza che non esistano soltanto quelle cose di cui abbiamo conoscenza attraverso la sensorialità rivolta verso l’esterno.

Per una sorta di pregiudizio ironicamente tra l’acquisito e l’innato, si ha l’abitudine di conferire un maggior grado di realtà alle cose che cadono sotto la vista o il tatto, mentre già dell’udito, dell’olfatto o dell’odorato si dubita di più. Forse per una questione di permanenza nel tempo, forse perché i primi due sensi sono più direttamente associati alla materialità.

In ogni caso, ancora oggi, se poniamo l’antitesi io-mondo pensiamo a noi stessi e a qualcosa che è là fuori: come se la realtà fossimo noi e il mondo che, dall’esterno, ci circonda.

La psicoanalisi, attraverso il metodo scientifico, ha scoperto l’esistenza di un mondo interiore non osservabile direttamente, ma soltanto attraverso le sue forme d’espressione, i cosiddetti sintomi. Ecco qui un esempio: scrivendo, invece di “sintomi”, avevo scritto “simboli” perché, si capirà meglio dal seguito del discorso, ad un livello sub-conscio anche in questo momento stavo pensando che definire queste espressioni inconscie come “sintomi” è già una concessione al principio di realtà esteriore, mentre definirli “simboli” è più rispettoso della autonomia creativa dell’inconscio. Anche se ero, e resto, convinto che in questo caso sia più appropriato il termine “sintomo” perché è espressione di una mia convinzione personale solo temporaneamente inconscia, il mio inconscio mi ha dettato “simboli”, in linea con la mia visione del mondo interiore più ampia e generale, non limitata al, e dal, caso puntuale.

Scoperto attraverso i suoi sintomi, a questo non più negabile mondo interiore è stato dato il nome di “inconscio” proprio perché non conoscibile direttamente. E questa scoperta, la scoperta di un mondo interno, fu il primo, decisivo passo.

Ma quando si cominciò a studiare quale fosse la genesi di questo nuovo mondo, l'errore naturalistico, l'errore per cui si è sempre portati ad assegnare realtà solo alle cose vere del reale mondo esterno, si impose ancora.

E così si scoprì che il mondo interiore non aveva una esistenza propria, che in realtà era solo un riflesso del mondo vero; si notò che le sue parti erano lì, a comporlo, perché *cadute* dal piano di sopra, il reale, su una superficie, un piano vuoto, un contenitore al di sotto della coscienza.

E così ciò che appariva nei sogni erano residui della giornata precedente e i veri motivi delle nevrosi erano sì inconsci, dimenticati, deformati, rimossi ma in fondo erano sempre fatti realmente accaduti, i cosiddetti traumi.

Insomma, scoperto il nuovo mondo, non si era fatto altro che ridurlo ad una colonia, per nulla autonoma, del mondo vecchio: l'inconscio era pensato come un edificio le cui colonne portanti erano pezzi di mondo esterno caduti, rimossi, messi da parte.

Delle due l'una: o l'inconscio non era altro che pezzi di mondo esterno per qualche motivo caduti o i nostri occhi avevano voluto vedere il noto nell'ignoto e, noncuranti della differenza ontologica del mondo su cui si era appena gettato lo sguardo, avevano tentato di renderlo più familiare e rassicurante.

L'inconscio, estremizzando un po', era disabitato, morto. Vi erano solo alcune correnti che prendevano oggetti caduti e li nascondevano un po' (rimozione), li mischiavano ad altri (condensazione, spostamento,), li mascheravano (deformazione).

Alla fine, le cause prime erano sempre da cercare là fuori: la causa del sogno era un avvenimento reale, un desiderio cosciente ma non lecito agli occhi della esternissima morale; la causa della nevrosi, che fosse un trauma infantile oppure un trauma di guerra, restava qualcosa di realmente accaduto.

Nel 1914 Freud esce con uno scritto intitolato "*Per la storia del movimento psicoanalitico*" per definire chiaramente che cosa intenda lui con psicoanalisi e, quindi, per "condannare" le devianti derive di Adler e Jung.

In molti passi di questo saggio è chiaro il lento ma progressivo slittamento dal piano del mondo esteriore al sospetto intorno all'esistenza di un mondo interiore, dapprima inteso come scantinato vuoto ma che, piano piano, prende vita e si riempie di immagini vive.

Ad esempio, Freud scrive:

Il primo dissenso tra Breuer e me si manifestò sulla questione del meccanismo psichico più intimo dell'isteria. Egli prediligeva una teoria per così dire ancora fisiologica, e intendeva spiegare la scissione psichica degli isterici mediante la non comunicazione dei diversi strati psichici. [...] Io avevo assunto un punto di vista meno scientifico: scorgevo ovunque tendenze e inclinazioni analoghe a quelle della vita quotidiana e concepivo la scissione psichica stessa come esito di un processo di ripulsa che allora chiamai "difesa" e più tardi "rimozione".

Breuer riduceva il conflitto psichico ad una disfunzione organica e con “strati psichici” intende stratificazione cerebrali reali, Freud incomincia a passare dal piano della realtà oggettiva a quello dell’immagine: i diversi strati psichici diventano differenti piani di realtà immaginale.

E così apre la sinistramente cigolante porta della cantina buia. Alla luce dell’intelletto portata dallo scienziato, le immagini che dal tempo antico abitano quel luogo oscuro sono invisibili e Freud *vede ovunque tendenze e inclinazioni analoghe a quelle della vita quotidiana*.

Da quel primo ingresso gli anni passano e Freud costruisce la psicoanalisi, la teoria della sessualità infantile, interpreta sogni, cura isterici e nevrotici con successo, a dimostrazione che quello che in cantina aveva veduto c’era davvero. Ma c’era dell’altro...

E Freud, sempre in questa sua “storia della psicoanalisi”, lo dice chiaramente:

L’analisi aveva condotto correttamente fino ai traumi sessuali infantili, ma questi non erano veri. Si era dunque perduto il terreno della realtà.

I nevrotici a quanto pare mentivano. Forse per compiacere l’analista, forse per trovare in lui l’ascolto che cercavano, i pazienti mentivano. Oppure dicevano la verità, pur avendo perduto il terreno della realtà. Forse mentendo dicevano la verità?

La loro verità non rispecchiava il mondo reale, era una verità fantastica: affiancare fantasia e verità da quel momento non fu più un ossimoro e la fantasia venne riconosciuta come una forma di realtà.

È lo stesso Freud a concludere:

Se gli isterici riconducono i loro sintomi a traumi inventati, la novità consiste appunto nel fatto che essi creano tali scene nella loro *fantasia*, e questa realtà psichica pretende di essere presa in considerazione accanto alla realtà effettiva.

E questo fu il secondo passo fondamentale verso la comprensione del mondo interiore.

La differenza fondamentale tra la prima idea di inconscio e quella di fantasia sta in quel nuovo verbo, *creare*, che riconosce la vita del mondo interno.

I pazienti “creano tali scene nella loro fantasia”; la fantasia (altro sinonimo di mondo interno, inconscio, ecc), lo suggerisce già il nome, non è solo un processo meccanico o un ripostiglio per scarti del mondo diurno ma è originariamente creativa, è viva.

Che poi Freud descrivesse come soggetti attivi della creazione fantastica i pazienti e non la fantasia stessa è del tutto secondario, sia perché si sarebbe comunque trattato di una volontà inconscia, sia perché ormai un altro passo fondamentale, affiancare verità – realtà – fantasia, era stato compiuto.

Considerata la fantasia una realtà, è poi Jung ad attribuire alla fantasia stessa, e non soltanto più al soggetto cosciente, l'energia creativa. Nel 1921, in *“Tipi psicologici”*, Jung osserva :

La psiche crea giorno per giorno la realtà. A questa attività non so dare altro nome che fantasia

Con “la psiche” Jung intende significare l'insieme della coscienza e delle immagini dell'inconscio, che noi vediamo nei sogni e nelle fantasie nelle loro espressioni simboliche.

Quando immagini simboliche inconse e attività interpretante cosciente si parlano e si accrescono è come se la persona umana guadagnasse dimensioni, retroterra ed orizzonti. È il momento della seconda nascita, spesso simboleggiato nei sogni dall'acqua o da un bambino, il momento in cui si smette di essere soltanto “gettati” nel mondo e si assume la dimensione dell'*opus*, l'opera.

Nietzsche aveva parlato della vita come fenomeno estetico, della vita come opera d'arte e questo è molto interessante perché parlare di opera e non di artista significa parlare di un processo che non è nelle mani dell'io prometeico che dà a sé stesso la forma che più gli aggrada, ma di un processo di cui siamo solo una parte.

Nel 1918 Jung scrive nel saggio *“Sull'inconscio”*:

Esistono nuclei di fantasie di cui è inutile cercare le radici nella preistoria individuale. [...] Questo inconscio, che giace sepolto nella struttura del cervello e che rivela la sua presenza vivente solo nella fantasia creativa, è *l'inconscio sovraperonale*. [...] Le fantasie mitologiche sono possibilità rappresentative innate, condizioni a priori dell'immaginazione fantastica.

Come si vede, qui si è giunti finalmente a svincolare la realtà dell'inconscio non solo dal mondo esterno ma anche dalla psiche soggettiva: l'inconscio collettivo è una fonte di immagini vivificanti, immagini che danno appoggi, fondamenta, che ci legano al nostro destino e al desiderio della nostra vita.

Una vita che venga dal nulla, che non affondi radici in questo passato, eterno-presente mitologico è come una foglia secca al vento; una personalità che non abbia accettato di confrontarsi con le proprie immagini interiori è un foglio di carta con su scritto un racconto di soli “fatti”, senza esperienze, senza vita.

Jung, 1935, *“Introduzione alla psicologia analitica”*:

L'inconscio collettivo è una funzione che è sempre all'opera, e l'uomo deve restare in contatto con esso. La sua salute psichica e spirituale dipende dalla cooperazione delle immagini impersonali.

Jung usò la formula *Esse in anima* per parlare di questo mondo, intendendo con essa una prospettiva più che una sostanza localizzata, più che una interiore cosa in sé una visuale sulle cose. *Esse in anima* non è un mondo interno contrapposto a quello esterno ma una restituzione d'anima all'unico mondo.

Questa prospettiva dà una forma particolare a tutte le esperienze, determina le differenze tra noi stessi e tutto ciò che accade. Tra noi e gli eventi, tra l'agente e l'azione c'è un momento riflessivo – e fare anima, *esse in anima* significa differenziare, ascoltare e sviluppare questa zona intermedia.

Scrive James Hillman:

La moderna visione del mondo limita l'idea della soggettività alle persone umane. Essa poggia sull'idea cristiana della persona umana come vero centro focale del divino e sola portatrice d'anima. Un altro fondamento dell'idea moderna di persona è la psicologia di Descartes che immagina un universo suddiviso in soggetti viventi e oggetti morti, senza uno spazio per alcunché di intermedio, di ambiguo e di metaforico. L'uomo è in primo luogo un artefice di immagini e la nostra sostanza psichica è formata di (da) immagini; il nostro essere è un essere immaginale, un'esistenza nell'immaginazione. Siamo davvero fatti della sostanza di cui son fatti i sogni.

Il cristianesimo da una parte, proiettando ogni forma di immaterialità in un altro mondo e finendo col considerare reale solo la materia in questo, e il cartesianesimo dall'altra, abolendo ogni zona intermedia tra la soggettiva *res cogitans* e la oggettiva *res extensa*, contribuiscono ad esiliare l'anima e l'immagine da questo mondo.

Quello che è importante di questo passo di Hillman è il rifiuto dell'idea della persona umana come centro focale del divino; infatti se fino a qui per parlare di questo nuovo mondo si è parlato di mondo interno, Hillman sulla scia di Jung cambia questa terminologia e l'anima non è più dentro di noi, le immagini non sono nostre ma siamo noi a vivere nell'immagine e la sostanza di cui sono fatti i sogni non è più soltanto quella del nostro essere ma dell'essere in generale: il mondo riacquista anima.

### **La sofferenza e la creatività**

Se l'eziologia delle nevrosi la si spiega come dovuta ad un determinato accadimento del mondo esterno, la psicoanalisi diventa una sorta di correzione del meccanismo che in un preciso punto si è rotto e la cura è una sorta di riparazione del frammento, un riadeguamento al principio di realtà.

Se invece si interpreta la sofferenza come una perdita di contatto dal vivificante mondo immaginale, l'approccio non è più centrato soltanto su un punto specifico ma sull'intera vita della persona che soffre.

Jung non nega che molti casi possano essere risolti con interventi puntuali e limitati ad un settore della personalità, ma ritiene che il suo lavoro specifico cominci proprio là dove la cura del sintomo specifico, del nucleo di sofferenza isolato, ha fine e dove comincia lo sviluppo delle possibilità creative del paziente. Per lui *solo un giudizio molto arbitrario può pronunciarsi con precisione sull'effettivo inizio di una nevrosi* e l'idea per cui alla base della sofferenza nevrotica vi sia una mancanza di adattamento alla realtà è applicabile solo ad alcuni casi. Fa notare inoltre che raramente i pazienti

che arrivano a lui sono nuovi casi, ma che anzi *la maggior parte dei suoi pazienti ha già subito una qualche forma di trattamento psicoterapeutico con risultati parziali o negativi; e circa un terzo non soffre di una nevrosi clinicamente determinabile, bensì del fatto di non trovare senso e scopo alla vita.*

Scrive Jung in “*Pratica della psicoterapia*”, pensando alla teoria Adleriana che pone il bisogno di successo e di affermazione nella normalità sociale come pulsione fondamentale:

La “persona normale” è la meta ideale dei falliti, di quanti si trovano al di sotto del livello generale di adattamento. Ma per coloro che hanno raggiunto con facilità il successo e dato di sé prove più che sufficienti, l’idea o la costrizione morale di non dover essere altro che persone normali è un letto di Procuste, una noia mortale, insopportabile, uno sterile inferno senza speranza. Di conseguenza, al numero di nevrotici che son diventati tali perché sono solo normali corrisponde un egual numero di individui ammalatisi perché non possono diventar normali. I primi vivono nell’incubo che qualcuno possa pensare di trascinarli alla normalità; *la loro più profonda esigenza è infatti quella di poter condurre una vita anormale.*

L’osservazione clinica suggerisce l’esistenza di due tipi di schizofrenici: un tipo astenico e un tipo stenico, attivo e conflittuale. Lo stesso vale per le nevrosi. Il primo tipo è rappresentato dalla nevrosi spiegabile in termini puramente personalistici, come una forma di inadattabilità basata su una debolezza personale. Il secondo tipo è rappresentato invece dall’individuo che potrebbe adattarsi senza troppe difficoltà e ha dimostrato di esserne potenzialmente capace ma che, per una ragione o per l’altra non vuole adattarsi.

Esistono infatti non pochi cosiddetti pazienti che, pur non essendo affetti da una nevrosi clinicamente classificabile, consultano il terapeuta a causa di conflitti psichici e altre difficoltà nella vita, sottoponendogli problemi la cui soluzione implica la discussione dei principi ultimi. Spesso queste persone sanno benissimo, mentre il nevrotico lo sa raramente, o non sa mai, che i loro conflitti riguardano il problema fondamentale del loro atteggiamento e che quest’atteggiamento dipende da determinati principi o idee generali, insomma da certe convinzioni religiose, etiche o filosofiche. Grazie a questi casi la psicoterapia si estende ben oltre i limiti della medicina somatica e della psichiatria, sconfinando in ambiti un tempo riservati a sacerdoti e filosofi.

*La discussione dei principi ultimi* non implica una riorganizzazione della visione del mondo dell’individuo basata soltanto su principi cognitivi o morali; le idee generali, le convinzioni filosofiche o religiose sono qualcosa che ritroviamo in forma oggettivata all’esterno ma che rispondono, nella loro pluralità, ad immagini-ambienti che ognuno abita.

I mitologemi, sui quali sono in fondo basate tutte le religioni sono espressione di esperienze ed eventi psichici interiori e garantiscono un nesso costante tra la coscienza e l’inconscio, matrice originaria e sempre attiva delle immagini primordiali. Grazie a queste immagini e formule, l’inconscio riesce a esprimersi sufficientemente nella coscienza, alla quale può trasmettere senza difficoltà i suoi moti istintivi, così che essa non sia mai privata delle proprie radici. Ma se alcune di queste formule diventano antichate, se perdono cioè ogni comprensibile nesso con la coscienza dell’epoca, gli atti di scelta e di decisione coscienti risultano staccati dalle loro radici istintive.

Essere staccati dalle proprie radici istintive significa aver perso il legame con il senso della propria vita e, quindi, il lavoro del terapeuta viene a consistere nel tentativo di ritrovare il legame, l’antica trama perduta, attraverso i sogni, i lapsus ma anche

attraverso a quelle idee coscienti che ancora lasciano scorgere in trasparenza le immagini che per la persona in questione sono significanti e vitali.

Proprio la vitalità, l'energia creativa che possiedono sono gli unici criteri sui quali il terapeuta può fare affidamento per capire se la strada interpretativa che, insieme con il paziente, sta percorrendo è quella verso l'immagine giusta: *l'unico criterio è l'effetto stimolante*.

Sempre da Jung è tratto quest'altro brano:

L'effetto al quale io miro è di produrre uno stato psichico nel quale il paziente comincia a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza.

Che l'acqua, simbolo della inconscia energia psichica, ricominci a scorrere, che le statue di pietra comincino a creparsi e le immagini a riprendere movimento è il primo indizio della presenza di una sorgente sotterranea non ancora inaridita, alla quale ci si potrà abbeverare per dissetarsi di nuova vita fluente, e di un ruscello che riprende a scorrere, a scavare-creare il suo corso donando un rinnovato senso alla vita.

Per il profano, che nell'ambito del personale e del razionale ha fatto il possibile, ma senza scoprirvi alcun significato, senza trovarvi alcun appagamento, sarà enormemente importante poter accedere a una sfera irrazionale di vita e di esperienza. Anche l'aspetto di ciò che è abituale e quotidiano risulterà trasformato e acquisterà nuova luce.

Al di là di forme di sofferenza legate ad episodi ben determinati, non riuscire a diventare se stessi (e questo vuol dire essere creativi: dare forma a se stessi), non riuscire a costruirsi un senso proprio è la causa della sofferenza nevrotica del nostro tempo, un'epoca in cui i vecchi mitologemi e le grandi narrazioni sembrano aver perso il ruolo di mediatori tra l'io e l'inconscio, un tempo in cui all'io singolo tocca il compito tragico di cercare le trame della propria vita.

*La nascita della tragedia* di Nietzsche, anche in questo caso inattuale, mostrò come i Greci usassero la tragedia per uscire di sé e riconnettersi al loro sfondo mitico.

### **La sofferenza trasfigurata**

Il titolo completo dell'opera è "*La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*" infatti per Nietzsche la tragedia fu il metodo attraverso il quale la greicità si salvò dal pessimismo.

La cultura greca si presenta come la cultura apollinea per eccellenza: un mondo di belle parvenze, di proporzioni perfette sovrastato dagli dei olimpici e da una religione attraverso la quale ci parla soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, al di là del giudizio morale.

Ma cosa stava alle fondamenta del fantastico edificio della cultura apollinea?

All'osservatore distratto che rimane profondamente colpito davanti a questa fantastica dovizia di vita, domandandosi grazie a quale filtro magico questi uomini tracotanti avessero potuto godersi la vita al punto che ovunque guardassero rideva loro incontro l'immagine ideale della loro esistenza Nietzsche raccomanda di sentire cosa dicesse la saggezza popolare riguardo a questa stessa vita:

«L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine tra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto.»

La montagna incantata dell'Olimpo si apre e ci mostra le sue radici: *il greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dovè porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dei olimpici. [...] Fu per poter vivere che i greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dei.*

Gli dei, vivendo la stessa esistenza degli uomini così la divinizzavano, la giustificavano in ogni suo aspetto e il desiderio più grande diventava per l'uomo quello di non abbandonare mai la vita, proprio come gli dei. Le saggezza di Sileno grazie a quest'incantesimo apollineo era capovolta e per i greci la cosa peggiore di tutte diventa il *morire presto*, la cosa in secondo luogo peggiore *morire comunque un giorno*.

In questo modo la pulsione apollinea aveva avuto ragione di quella dionisiaca, tendente alla verità al di sotto delle apparenze e finché il furore dionisiaco orgiastico, ebbro e lucido nella sua *terribile profondità di contemplazione* imperversò soltanto tra i vicini popoli barbari, Apollo riuscì a salvare il greco dal pessimismo.

La situazione mutò tragicamente quando l'istinto dionisiaco si fece sentire sempre più potente dall'interno dell'uomo greco stesso e la pulsione apollinea si mostrò nella sua debolezza: il mondo apollineo, il mondo della bella parvenza e della vita esuberante viene paragonato da Nietzsche al mondo del sogno. Nietzsche scrive:

Tuttavia, nonostante la vita suprema di questa realtà sognata, traluce ancora in noi il sentimento della sua *illusione*. [...] L'uomo filosofico ha anzi il presentimento che anche sotto questa realtà in cui viviamo ce ne sia nascosta una seconda affatto diversa, che cioè anch'essa sia una illusione.

E ciò che porta l'uomo filosofico a sospettare che la realtà sia una illusione, un riflesso di una seconda affatto diversa, è proprio la *terribile profondità di contemplazione* della pulsione dionisiaca.

L'insorgere sempre più potente dell'istinto dionisiaco fece sì che il greco dovette sentire che *tutta la sua esistenza, e così ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento – mascherato – di sofferenza e conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco.*

E ora immaginiamo come gli accenti estatici delle feste di Dioniso risuonassero, in questo mondo costruito sull'illusione e la moderazione e ingegnosamente arginato [...] come in queste tutto *l'eccesso* della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza; immaginiamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demonico canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! Le muse delle arti dell'illusione impallidirono davanti a un'arte che nella sua ebbrezza diceva la verità, la saggezza di Sileno gridò il suo dolore contro i sereni dei olimpici [...] *L'eccesso* si svelò come verità; la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlarono di sé sgorgando dal cuore della natura. E così ovunque penetrasse il dionisiaco, l'apollineo venne scalzato e distrutto.

L'impresa apollinea di mascherare attraverso la bella forma e la moderazione il nucleo *sofferente e gioioso all'eccesso* dell'esistenza era fallita. Il dolore e la contraddizione tornavano alla ribalta ma portavano con essi già il rimedio trasfigurante.

L'istinto apollineo non portò il greco al pessimismo ma ad una visione tragica del mondo e la tragedia fu la forma estetica per cui l'uomo, periodicamente, si riconciliava con l'uno originario.

Pensiamo all'antica leggenda: Re Mida insegue Sileno, seguace di Dioniso, e questi lo apostrofa con quelle parole: *stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena* la migliore cosa possibile per te è morire presto. Ora se pensiamo a Re Mida pensiamo ad un personaggio che non può entrare in contatto con nulla di vivo e vivificante perché tutto ciò che tocca è destinato a tramutarsi in oro freddo. Fuor di metafora è un essere che ha perso ogni possibile forma di contatto, che è privato di qualsiasi retroterra o orizzonte che lo riguardi; Re Mida è *soltanto individuo* slegato dal mondo esterno e dal mondo delle immagini: più nulla lo ri-guarda.

La sofferenza poteva essere accompagnata dalla gioia e da essa trasfigurata soltanto se il Greco fosse riuscito a spezzare il principio di individuazione e a varcare i confini del soggetto e la tragedia era il momento in cui tutto questo aveva la possibilità di accadere. Entrare in contatto con il mondo dell'immagine primordiale fu anche per il greco l'unico valido antidoto al pessimismo, alla sensazione di insensatezza dell'esistenza.

Nietzsche si domanda dove si possa osservare per la prima volta, nel mondo ellenico, quel germe nuovo che si svilupperà poi fino a diventare la tragedia e prende spunto dall'antichità stessa che in opere di scultura, gemme eccetera pone l'uno accanto all'altro come progenitori della poesia greca Omero e Archiloco.

L'estetica moderna ha suggerito che Archiloco, come artista soggettivo, è opposto all'artista oggettivo Omero ma questa interpretazione non è soddisfacente perché se un artista fosse veramente soggettivo non potrebbe venire apprezzato perché la sua arte sarebbe incomunicabile, anzi non sarebbe arte perché l'arte è innanzitutto superamento del soggettivo, liberazione dall'io *e assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremo mai credere ad una produzione veramente artistica.*

Archiloco non meno di Omero contempla un mondo, ma il mondo contemplato da Archiloco è quello pieno di immagini contraddittorie dell'io primordiale; soltanto dopo

essersi fuso con queste immagini nella dionisiaca ebbrezza della musica può, ritornando in sé ma trasformato, raccontarle con la voce di Apollo che, a quel punto, parla del mondo di Dioniso

Egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione ... Mentre l'epico vive in queste immagini e solo in esse con gioiosa soddisfazione, e non si stanca di contemplarle amorevolmente fin nei minimi tratti; mentre persino l'immagine dell'irato Achille è per lui solo un'immagine, la cui espressione irata egli gode con quella gioia del sogno per l'illusione – sicché da questo specchio dell'illusione è protetto contro l'immedesimarsi e il confondersi con le sue figure –, invece le immagini del lirico non sono nient'altro che *lui* stesso e per così dire solo diverse oggettivazioni di lui, ed è per questa ragione che egli, come centro motore di quel mondo, può dire "io".

I confini dell'io sono dissolti, l'artista è uscito di sé ed è entrato in un'altra dimensione dell'essere, nel mondo del dionisiaco che lo invade, che allaga la sua coscienza al punto che lui, indicando a quel mondo può dire "io".

In verità Archiloco, l'uomo passionalmente acceso, l'uomo che ama e che odia, è solo una visione del genio, che già non è più Archiloco ma genio del mondo e che esprime simbolicamente in quell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore primigenio.

L'artista è già liberato dalla sua volontà individuale ed è diventato per così dire un *medium*, attraverso il quale l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'illusione. Giacché soprattutto questo deve essere chiaro per noi, umiliandoci *ed* esaltandoci, che cioè tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, magari per migliorarci ed educarci, anzi che alla stessa stregua noi non siamo per nulla i veri creatori di quel mondo d'arte: di noi stessi possiamo supporre di essere, per il vero creatore di esso, immagini e proiezioni artistiche, e di trovare la nostra più alta dignità nel senso di opere d'arte – giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*.

I confini della soggettività dell'artista si sfumano e lui si confonde con le sue immagini che lo allagano. In questo modo l'io primordiale (il dionisiaco) trova un *medium* che gli presta la sua potenzialità comunicativa (l'apollineo) e libera la sua energia vivificante che, oltre il principio di non contraddizione, umilia *ed* esalta, unisce sofferenza e gioia.

La sofferenza del non senso è elusa in quanto l'artista trova il suo scopo nell'adesione ad una sua trama nascosta e quella che in assenza di senso era sofferenza, ora, acquisita un senso, diventa gioioso dissipamento di energia-carburante vitale: l'esistenza è immediatamente giustificata se non si perde il contatto con il proprio mito e l'istintività, se artista e opera d'arte possono, guardandosi l'un l'altro, vedere se stessi.

Se nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con l'artista originario del mondo,

in quello stato egli è miracolosamente simile all'inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore.

Questo per quanto riguarda l'artista. Ma come poteva lo spettatore beneficiare di questa immersione nell'io primordiale assistendo ad una tragedia?

Nietzsche ci racconta che la parte principale nella tragedia è svolta dal coro, che anzi, inizialmente la tragedia era solo coro. Ora quale funzione svolge il coro?

Se pensiamo allo spettatore di uno spettacolo moderno, ci immaginiamo una persona che è sempre consapevole di assistere ad una finzione e che quindi mantiene le distanze dalla rappresentazione. Il coro tragico dei greci, al contrario, è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze concrete, reali.

Quindi il coro svolgerebbe la funzione di prestare “realità” alle figure della scena.

Ma secondo la tradizione, Dioniso, il vero e proprio eroe scenico e centro della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente esistente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè in origine la tragedia è solo coro e non dramma. Più tardi viene poi fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di presentare come visibile a chiunque la figura visionaria insieme alla cornice della trasfigurazione: con ciò cominciò il dramma in senso stretto. Ora al coro ditirambico è affidato il compito di eccitare dionisiacamente l'animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l'eroe tragico appare sulla scena, non vedano già l'uomo grottescamente mascherato, bensì una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi.

La realtà dei personaggi sulla scena dunque non è una realtà materiale, ma è una realtà psichica e immaginale che il coro ha anche la funzione di separare, proteggere dalla realtà quotidiana.

L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte [...] La tragedia si è sviluppata su questo fondamento e certo già per questo è stata fin dal principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà. Con tutto ciò non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente tra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva per il greco religioso, l'Olimpo con i suoi abitanti.

Lo spettatore della tragedia attica era portato a ritrovare se stesso nel coro e il contrasto tra pubblico e coro in definitiva era annullato: il coro, con la sua funzione di creare un recinto sacro intorno a un nuovo livello di realtà, permetteva il rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco sulla scena.

In conclusione, si può usare questa formula che Nietzsche usa per la tragedia come cornice per tutto questo discorso:

[...] il coro dei Satiri riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile, che comunemente si considera come unica realtà. La sfera della poesia non si trova fuori dal mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità.

Cisterna d'Asti, 14 marzo 2009