

Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche

Giovanni Bottirolì
Università degli Studi di Bergamo

Abstract

Con la *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872), Dioniso ha fatto irruzione sulla scena filosofica e anche su quella politica. Da allora, è stato quasi sempre presentato come il dio dell'energia vitale, in grado di accedere a tutti gli opposti; il dionisiaco sarebbe una forza che dissolve i confini, e genera continuamente nuove ibridazioni. In tutte queste versioni, Dioniso viene esaltato come un liberatore. Quest'articolo si propone invece di indicare le aporie del dionisiaco, cioè le catene – non facilmente visibili – che lo imprigionano. Il primo a rivelarle è stato Euripide. Nelle *Baccanti*, la potenza dell'informe impedisce il sorgere di identità complesse. Ogni personaggio viene trascinato verso l'indistinzione. Il principio di metamorfosi funziona in maniera troppo fluida. Bisogna perciò riscoprire il ruolo dell'apollineo, anche nell'opera di Nietzsche: e soprattutto la necessità dell'alleanza tra le due divinità estetiche. Soltanto nel legame reciproco ciascuna di esse diventa una forza oltrepassante.

With *The Birth of the Tragedy* (1872), Dionysus has burst onto the philosophical scene, and on the political one too. Since that time, he was almost always presented as the god of vital energy, who is able to approach all the opposites; Dionysian is seen as a force that dissolves the boundaries, and that continuously generates new hybrids. In all these versions, Dionysus is hailed as a liberator. On the contrary, this article intends to indicate the aporias of the Dionysian, in particular the chains – not easily visible – that imprison this concept. Euripides has been the first who revealed these limits. In *The Bacchae*, the power of the formless prevents the rise of complex identities. Each character is dragged to the lack of distinctions. The principle of metamorphosis seems to work according to a too fluid process. Therefore, we should rediscover the role of the Apollonian, even in Nietzsche's work; and, above all, we should reconsider the necessity of the alliance between the two aesthetic deities. Only in the reciprocal link each of them becomes a crossing force.

Parole chiave

Dionisiaco, apollineo, tragico, eroe

Contatti

giovanni.bottirolì@unibg.it

1. Un dio oltrepassante?

Tra gli epiteti di Dioniso, ve n'è soprattutto uno che sembra offrire delle suggestioni e delle potenzialità filosofiche: *Lysios* (o *Lieo*), colui che scioglie, dunque il liberatore. Straniero o greco che sia, Dioniso fa irruzione in ciò che gli uomini credevano essere la vita e che, sopraffatta da un'energia incontenibile, si rivela nella sua povertà, nella triste ripartizione dei ruoli sociali e nei confini rigidi che delimitano l'identità di ciascuno. Abbandonandosi al dio, gli uomini scoprono la vita vera, inesauribilmente gioiosa, potente, indivisa. Dioniso si presenta dunque come una *forza anti-separativa*, che abbatte ogni barriera, ogni gerarchia,

ogni distanza – anche la distanza concettualmente più grande, cioè quella tra gli opposti. Così lo definisce Giorgio Colli:

Dioniso è il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni – lo dimostrano i suoi miti e i suoi culti - o meglio, di tutto ciò che, manifestandosi in parole, si esprime in termini contraddittorii. Dioniso è l'impossibile, l'assurdo che si dimostra vero con la sua presenza. Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza [...].

Dioniso non è un uomo: è un animale e assieme un dio, così manifestando i punti terminali delle opposizioni che l'uomo porta in sé. (15)

Per poter discutere questa definizione, in cui vi è certamente molta verità, ma anche imprecisione e vaghezza, bisogna anzitutto respingere l'equivocità del termine «contraddizione». Come si è chiarito in altra sede: (a) la relazione di contraddittorietà è soltanto un tipo di opposizione; (b) la polisemia degli opposti è una tesi (e una prospettiva) irrinunciabile; (c) sembra opportuno riservare il termine «contraddizione» alla relazione di incompatibilità (per esempio «essere seduto e nello stesso tempo non essere seduto»; cfr. Bottirolì, *La ragione flessibile*).

Dunque nella realtà non ci sono contraddizioni, bensì relazioni tra opposti compatibili sul piano logico: resta da vedere se si tratta di relazioni tra *contrari* oppure tra *correlativi*. Chi crede che Dioniso, il dio liberatore, sia in grado di liberarci dal principio di non-contraddizione, si inganna; e se questa è la promessa del dionisiaco, ebbene, dovremo imparare a considerarla un'illusione, una falsa promessa: e solo smascherando quest'illusione potremo scorgere le aporie del dionisiaco.

In una formulazione più precisa, e più cauta, si dirà che Dioniso è la divinità che riunisce gli estremi, e in ciò, senza dubbio, rivela la sua tracotanza: offre una forma di sapere, o meglio di sapienza, che il pensiero separativo non può comprendere, e non può fare a meno di condannare. Tuttavia i motivi di questa condanna nascono dalla vita rigida e immiserita, e da saperi che, anche nella loro eccellenza, quando vengono generalizzati non possono che lasciarsi sfuggire l'insondabile fluidità della vita. Perciò la ribellione alla vita rigida tende a sfociare in formulazioni troppo semplici: l'inadeguatezza, se non il fallimento, del modo di pensare disgiuntivo appare di una tale evidenza da giustificare un facile rovesciamento; così la sapienza si appaga delle congiunzioni che il pensiero disgiuntivo proibiva, e dichiarava insensate.

Così Dioniso, la forza che dissolve i confini, viene definito il dio della contraddizione – di tutte le contraddizioni (dovremo tornare su questa generalizzazione, anche dopo averla riformulata come «il dio che unisce tutti gli opposti»); oppure come il dio dell'ibridazione, di tutte le ibridazioni; e ancora, come il dio dell'alterità. Queste diverse formulazioni appaiono convergenti, e criticabili per la loro vaghezza. Bisogna rendersi conto che l'ambiguità, oltre ad essere una caratteristica (in prima istanza, forse positiva) del dionisiaco, è anche un difetto dei discorsi che vogliono descrivere questo fenomeno. Un discorso sull'ambiguità non ha il diritto di essere ambiguo.

La sapienza greca si sottrae ad ogni chiarimento, oppure solamente a chiarificazioni che provengono dal pensiero separativo? Nel primo caso, dovremmo limitarci a ripetere la tesi della fusione tra gli opposti, e a decretare l'equivalenza tra i termini che indicano una congiunzione, una sintesi (e allora anche l'ambiguità verrebbe legittimata in quanto nozione che indica pur sempre un legame, un 'non sciolto'). Noi riteniamo invece che sia possibile distinguere senza irrigidire: è quest'attività che chiamiamo *interpretazione* nel senso più nobile. Ma si interpreta solo là dove si presenta più di una possibilità, più di un significato. Se

l'unità tra gli opposti si dicesse in un modo solo, non ci resterebbe che riprendere e ripetere la definizione di Colli.

Cercheremo dunque di chiarire il fenomeno del dionisiaco, sciogliendo ambiguità che producono un effetto di paralisi. Dovremo rileggere i testi di Nietzsche, naturalmente; ma, anzitutto, proveremo a rileggere le *Baccanti* di Euripide, un'opera che secondo il giovane Nietzsche rappresenterebbe una sorta di ritrattazione da parte del poeta a cui vanno attribuite responsabilità decisive per quanto riguarda la morte del tragico. Euripide nemico di Dioniso: lo scrittore socratico, che dovette confessare a stesso di non capire i suoi predecessori (Nietzsche, *La nascita* 113), e dunque non soltanto l'energia dionisiaca, ma l'alleanza tra i due impulsi estetici, il dionisiaco e l'apollineo («E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo ti ha abbandonato», 104). Il tragico non è riducibile al dionisiaco: ma c'è un primato o una tracotanza del dionisiaco all'interno del tragico, non facile da contrastare. In ogni caso, quando compone l'unica tragedia in cui Dioniso appare come personaggio, Euripide è costretto a riconoscere la potenza di un dio che non può venire estirpato dal suolo ellenico: ne subisce inaspettatamente l'incantesimo, come accade a Penteo, e conclude «la sua attività artistica con una glorificazione del suo avversario» (115).

È davvero così? Le *Baccanti* sono un omaggio vano e tardivo a Dioniso? Oppure Nietzsche si sbaglia, e l'ultima tragedia di Euripide rappresenta un atto d'accusa spietato e sottile, lo smascheramento di una divinità aporetica? Un'aporia, secondo Aristotele, somiglia a un uomo incatenato. Dunque, Dioniso sarebbe prigioniero di catene, ma non esteriori, come quelle che gli sono imposte da Penteo e che egli spezza senza alcuna fatica. Queste catene vincolano la sua stessa identità? Il dio liberatore sarebbe prigioniero – di se stesso?

2. Le *Baccanti*: una trama ibrida – Nietzsche contro l'ideologia dell'ibridazione

Qui non ci si prefigge un obiettivo meramente filologico, anche se non è mera questione filologica indicare il vero atteggiamento di Euripide nei confronti di Dioniso: l'obiettivo principale ruota intorno alla domanda se Euripide, nelle *Baccanti*, sia riuscito a dire la verità sul dionisiaco – una verità importante non solo per i Greci, ma anche per noi. Un testo artistico ci interessa, per usare i termini di Heidegger, come una «messa in opera» della verità, e non come una rappresentazione del mondo elaborata da un individuo e più o meno condivisa da un popolo.

Iniziamo dunque ad esaminare le *Baccanti*, e il tessuto di opposizioni che l'opera rende manifesto.

Vale la pena di rievocare la trama, evidenziando i punti di particolare rilievo e preparando il terreno per l'interpretazione.¹ Entra in scena Dioniso: è appena giunto a Tebe, e si trova vicino alla reggia, presso il sepolcro della madre Semele. La perfidia di Era l'aveva convinta a chiedere al suo amante Zeus di mostrarsi in tutta la sua potenza: così Semele viene folgorata, ma Zeus salva dalle fiamme il feto e lo cuce in una coscia fino al momento della gestazione. Questa è la verità che Dioniso è venuto a ristabilire contro la versione menzognera diffusa dalle sorelle invidiose, secondo cui la donna era stata uccisa per aver attribuito a Zeus i suoi amori infami con un semplice mortale. La vendetta del dio consiste, almeno per il momento, nell'aver indotto Agave, madre di Penteo, Ino e Autonoe a fuggire dalla città: «percosse dal pungolo della follia, ora abitano i monti prive di senno» (vv. 32-

¹ Saranno utilizzate alternativamente la traduzione di Giulio Guidorizzi e quella di Davide Susanetti.

33) e partecipano al culto di Dioniso. Ma, per l'effetto di un contagio più ampio, anche le altre donne di Tebe hanno lasciato la polis, e, pervase da identica follia, si sono rifugiate sulle pendici del Citerone, la montagna maledetta della mitologia greca.

Dioniso è dunque guidato da una duplice motivazione, e duplice risulta sin dall'inizio il plot delle *Baccanti*: rivelarsi agli uomini come un dio superiore e benefico, compiere una vendetta familiare. Il fatto che proprio Penteo si opponga inflessibilmente al nuovo culto sembra offrire alle due trame una possibilità di convergenza. Di ibridazione? Se ibridazione significa mescolanza e intreccio, se tutto nel dionisiaco tende all'ibridazione, come negare che ci troviamo di fronte a una storia 'meticciosa'? Sin da questo momento, perciò, siamo indotti a sostituire l'enfasi positiva con una maggiore esigenza di analisi. Le ibridazioni sono sempre creative? La loro azione va sempre approvata in quanto sarebbe un'azione anti-separativa? Oppure la dicotomia tra separato e ibrido, e in termini filosofici tra disgiuntivo e congiuntivo è semplicemente un'ideologia, che negli ultimi decenni si è progressivamente diffusa, anche per ragioni di carattere sociale?

Che l'ibridazione si dica in diversi modi, e che si debbano distinguere gli esiti creativi da quelli sterili, è un'esigenza già espressa da Nietzsche, quando descrive «l'ibrido uomo europeo (*Der europäische Mischmensch*) – un plebeo, in fin dei conti, discretamente odioso» (Nietzsche, *Al di là del bene* 130, aforisma 223): il plebeo che noi stessi siamo. Apparteniamo infatti a un'Europa che è «teatro di un tentativo, assurdamente improvviso, volto a mescolare radicalmente le classi e per conseguenza le razze». (114) Il risultato è lo scetticismo, o meglio un particolare tipo di scetticismo, dolce, amabile, papaveraceo, e l'ibridismo, o meglio un particolare tipo di ibridismo:

Lo scetticismo è l'espressione più spirituale di una certa multiforme costituzione fisiologica, che nel linguaggio comune va sotto il nome di astenia nervosa e costituzione malaticcia; essa si sviluppa ogni qual volta razze o ceti, a lungo divisi tra loro, s'incrociano risolutamente e all'improvviso. Nella nuova generazione che ereditariamente accoglie nel suo sangue misure e valori diversi, tutto è inquietudine, fastidio, dubbio, tentativo: le forze migliori esercitano un'azione inibitoria, le virtù si ostacolano reciprocamente nel loro sviluppo e nel loro rafforzamento, nel corpo e nell'anima si sente una mancanza d'equilibrio, di forza di gravità, di perpendicolare sicurezza. Ma quel che in tali ibride creature (*in solchen Mischlingen*) si ammalia e degenera quanto mai gravemente, è la volontà [...].

Paralisi della volontà (*Willenslähmung*): dove mai oggi non si trova accoccolata tale storpia! E spesso com'è azzimata per giunta! E in che maniera seducente s'è fatta bella! Ci sono i più bei vestiti di gala e di menzogna per questa malattia. (113–14, aforisma 208)

Questi passi non possono che risultare sconcertanti, se non traumatici, per gli ideologi dell'ibridazione: Nietzsche, lo scopritore e il filosofo del dionisiaco, il seguace di Dioniso – il dio di tutte le contraddizioni e di tutte le ibridazioni – non si schiera incondizionatamente dalla parte della *mésalliance*. Rifiuta di dire «la purezza e la separazione sono cattive, le mescolanze sono buone».

Si potrà discutere l'eziologia, sospettare una repulsione aristocratica, ma non rifiutare la legittimità della *tipologia* delineata da Nietzsche: ci sono ibridazioni feconde, in cui la mescolanza rafforza gli elementi e le forze che s'intrecciano; ma ci sono anche cattive ibridazioni, ibridazioni sterili, in cui le forze, anziché stimolarsi reciprocamente, si ostacolano e si paralizzano.

L'errore che siamo in grado di comprendere grazie a Nietzsche è anzitutto questo: credere che la nozione di 'ibrido' sia la soluzione, mentre è il problema, uno dei grandi pro-

blemi che la nostra epoca deve affrontare. Problema ineludibile, perché noi, uomini moderni, noi semibarbari, noi uomini del senso storico, che è «senso e istinto per ogni cosa, gusto e lingua per tutto», e che dunque è un senso *non nobile*, siamo irresistibilmente attratti dalle mescolanze: in tal modo abbiamo accesso a quelle civiltà non giunte a compimento e semibarbare che costituiscono la parte più considerevole della civiltà umana, e scavalchiamo i limiti del puro gusto aristocratico (per esempio i francesi del XVII secolo, e persino la loro ultima risonanza, Voltaire). Così torniamo a entusiasmarci per Omero, e per Shakespeare,

[Q]uesta prodigiosa sintesi ispano-moresco-sassone di gusto, che avrebbe suscitato riso irrefrenabile o dispetto in un vecchio ateniese della cerchia di Eschilo: ma noi accettiamo proprio questa caotica varietà di colori, questo guazzabuglio di quanto v'è di più delicato, di più rozzo e di più artefatto, con una segreta familiarità e compiacenza [...].

Forse, aggiunge Nietzsche, «la nostra grande virtù del senso storico si pone necessariamente in contrasto con il *buon gusto*», così come la nostra «umile curiosità plebea» risulta del tutto incomprensibile agli uomini della cultura aristocratica (130–33, aforisma 224).

A questo punto non vi dovrebbe essere più spazio per alcuna diffidenza verso le riflessioni di Nietzsche: nessuna nostalgia conservatrice, nessun anelito alla purezza. Ma neanche l'indulgenza per l'impuro. Nietzsche si dichiara plebeo, senza rinunciare ad essere aristocratico: è questa l'ibridazione che egli intende esprimere, e che torneremo ad analizzare. Si può intravedere comunque la via che merita di essere esplorata, quella cioè del conflitto. Senza tensione agonistica, gli opposti naufragano l'uno nell'altro: ibridazione molle, pathos del confusivo.

3. Dioniso e Penteo

Ed è proprio il pathos del confusivo che incontriamo nella *Parodos*. Le donne che Dioniso ha condotto con sé dalla Lidia, perché fossero sue compagne e seguaci, vengono invitate a levare alti i timpani e a percuoterli danzando intorno alla reggia di Penteo (vv. 55–61); intanto il dio si recherà sulla montagna dove sono fuggite le baccanti. Questa schiera di femmine non desidera altro che sciogliere la propria identità in una trance collettiva: vuole 'tiasizzarsi', e ciò avviene non soltanto nella dissoluzione reciproca, ma grazie all'identificazione con Bacco. Il verbo *baccheuein* indica la funzione del leader: è mediante l'identificazione di ciascuna con il Dio che si verifica l'identificazione di ciascuna con ciascun'altra. Euripide ci mostra una versione di quella che Freud (*Psicologia delle masse e analisi dell'Io*) ha chiamato la formula libidica della massa. Una versione ulteriore rispetto al modello freudiano: qui il leader non va a modellizzare i componenti del gruppo né nella zona dell'Ideale dell'Io né in quella dell'Io. Qui il leader non appartiene alla dimensione della forma, bensì a quella dell'informe: è il caos in cui il singolo precipita, travolto dall'estasi.

Dalla vorticoso danza collettiva il singolo è in grado di staccarsi, pur restando, per così dire, un frammento di Dioniso: cade al suolo, cerca la gioia di carni crude, beve il sangue di un capro. Posseduto dal dio, vede scorrere per la pianura latte, vino e miele. Percepisce odori d'incenso. In questa allucinazione prolungata e collettiva chiunque può condurre il corteo (v. 115).

Primo episodio. Compagno due vecchi, Cadmo e Tiresia, abbigliati da baccanti (tirso, pelle da cerbiatto, il capo incoronato con foglie d'edera), e mossi da una misteriosa energia:

giovinezza ritrovata. Felice sintesi, o ibridazione, tra gioventù e vecchiaia. Dunque il processo di alterizzazione si sta estendendo anche al sesso maschile; e tuttavia questa metamorfosi è appena accennata, e sostanzialmente appartiene all'ordine della simulazione. Derisi da Penteo, che entra in scena per la prima volta, i due offrono giustificazioni pragmatiche al loro travestimento: meglio onorare il nuovo dio, di cui Tiresia intuisce la potenza e dal cui avvento Cadmo ritiene di poter trarre vantaggi.² Sembra difficile però non riscontrare tratti comici nei due personaggi che nel giro di breve tempo vedono svanire la loro energia illusoria, e si accingono a salire faticosamente le pendici del Citerone, sorreggendosi a vicenda.

Chi si sottrae completamente al possibile contagio collettivo è il sovrano di Tebe. Nella fuga di massa delle donne tebane egli vede soltanto lo scatenarsi di un desiderio erotico, e in colui che ha fomentato questa sfrenatezza un pericoloso incantatore: «Dicono che è arrivato dalla Lidia uno straniero, un mago pratico di incantesimi (ξένος, γόης ἐπωδός)», e dall'aspetto effeminato («ha riccioli biondi tutti profumati e negli occhi azzurro cupo spira il fascino di Afrodite», vv. 233–36). Nei confronti del suo avversario Penteo manifesta intenzioni particolarmente crudeli: dapprima vuole farlo decapitare, infliggendogli una punizione estranea al costume ellenico, in seguito evoca una morte per lapidazione, che assume tratti rituali e purificatori: eliminare dalla polis una presenza contaminante, una macchia che esige una cancellazione violenta.³ Qui un rito collettivo di violenza si concentra, sia pure come progetto, in un individuo.

Primo stasimo. Va rilevato che i diversi interventi del Coro trasmettono agli spettatori (e ai lettori) un'immagine instabile, sempre in corso di definizione: adesso Dioniso viene esaltato come il dio della serenità e della pace, colui che spegne gli affanni e dona l'oblio, quando nei banchetti «il vino distende il suo velo sopra le menti degli uomini» (vv. 384–85). L'autodescrizione del dionisiaco prosegue lungo due versanti: il desiderio di evasione, il viaggio che conduce a Cipro, l'isola di Afrodite, e l'instaurarsi della parità e dell'egualianza (Dioniso ignora o elimina le differenze tra ricchi e poveri). Le parole delle baccanti asiatiche enunciano la versione irenica del dionisiaco. Possiamo crederci? Al dinamismo frenetico della *Parodos* è subentrata la quiete dell'anima, insieme al desiderio nostalgico e alla fusione comunitaria, nella dissolvente liquidità della bevanda offerta dal dio. A questa autocelebrazione sembra aver prestato fede Nietzsche, ma forse soltanto nel primo capitolo della *Geburt*: «Adesso lo schiavo è un uomo libero, adesso si infrangono tutte le rigide, ostili barriere innalzate tra gli uomini dalla necessità, dall'arbitrio o dalla «moda insolente». Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ciascuno si sente non solo riunito, riconciliato, amalgamato al suo prossimo, ma addirittura una cosa sola...». (Nietzsche, *La nascita* 31–32). Ma quest'armonia è minacciata dall'empietà di Penteo.

Secondo episodio. Catturato dalle guardie inviate da Penteo, Dioniso viene condotto davanti al re. La caccia si è conclusa positivamente; per contro, si comunica al re che le donne asiatiche sono fuggite dal carcere: «dai loro piedi i legami si sono sciolti da soli, i chiavistelli della prigione si sono aperti senza che mano mortale li sfiorasse» (vv. 447–48). Penteo dovrebbe tener conto di questi prodigi, e sospettare dell'eccessiva arrendevolezza

² Cadmo a Penteo: «Anche se questo dio non esiste, come tu affermi, riconosco ugualmente, menti per tuo vantaggio perché si dica che Semele è madre di un dio e ne consegue un grande onore a noi e a tutto il casato» (vv. 333–36).

³ «La morte per lapidazione è un supplizio infame, che riveste uno specifico carattere rituale (si pensi alla simbolica lapidazione riservata al *pharmakós*, il capro espiatorio): essa era destinata a chi si macchiava di crimini particolarmente odiosi: l'uccisione di un consanguineo o un sacrilegio. La lapidazione è una punizione collettiva: tutta la comunità partecipa al castigo» (Guidorizzi 176).

con cui lo straniero si è consegnato alle guardie. Ma il re è fortemente attratto dallo straniero effeminato (*τὸν θηλύμορφον ξένον*, v. 353): così lo aveva designato in precedenza, e adesso se lo trova di fronte e può osservarlo a suo agio:

Non sei sgradevole d'aspetto (*οὐκ ἄμορφος*), straniero: così almeno ti giudicherebbero le donne, per cui sei giunto a Tebe. Hai riccioli lunghi, non come si portano nelle palestre; ti scendono lungo le guance, ispirano desiderio. Sei attento a conservare candida la pelle; già, fuggi dal sole, vai a caccia di amori con la tua bellezza, nella tenebra. (vv. 454–59)

Nelle sue sembianze umane, Dioniso è dunque un giovane dalla bellezza androgina, e Penteo ne resta affascinato. L'espressione *οὐκ ἀμορφος* potrebbe venire valorizzata, e intesa non solo nel senso della grazia fisica, bensì come la necessità o l'inevitabilità, anche per il dio dell'informe, di manifestarsi tramite una *morphé*: una forma mai definitiva, certamente. Vale la pena di notare sin d'ora che Dioniso presenta due polarità, quella dell'informe e quella della metamorfosi.

Penteo si trova almeno apparentemente in una posizione di superiorità: pone le domande (vorrebbe saperne di più su come il dio si manifesta e su come si svolgono i suoi riti), formula giudizi sprezzanti, minaccia; ma quando viene sfidato più apertamente (quale terribile castigo mi infliggerai? *τί με τὸ δεινὸν ἐργάση*, v. 492), replica: «Per prima cosa ti taglierò questi morbidi riccioli». (v. 493) Una punizione che sembra quasi ridursi a un dispetto; e anche le minacce successive, sino all'ordine di imprigionare lo straniero in una stalla, nel buio più completo, risultano assai diverse da quelle proferite in precedenza.

È l'inizio di una dipendenza. L'identità di Penteo inizia a vacillare: d'altronde, come osserva Vernant, «Dioniso *sphaleotas* è il dio che fa scivolare, inciampare, vacillare», (Vernant 239) e non solo l'edificio delle apparenze. Quale sia il modello di identità proposta dal dionisiaco è un problema che dovremo affrontare, e non solo dal punto di vista sessuale: quel che è certo è che Penteo, destabilizzato dall'inquietante androgina di Dioniso, si aggrappa un'ultima volta a una delle forme più separative e rigide di identità, quella anagrafica. «Tu non sai che cosa ti sta accadendo, né quello che fai, e neppure che persona sei», gli dice lo straniero. «Sono Penteo, figlio di Agave, e mio padre è Echione» (v. 507). Con questa replica, Penteo si autodescrive come un soggetto *idem*: un modo di identità che Dioniso tende a distruggere, manifestandosi in effetti come il dio dell'alterità. Ma non possiamo accontentarci del contrasto tra *idem* e *alter*, perché il rapporto con l'alterità si esprime in più di un modo.

4. Il desiderio di vedere

Secondo stasimo e terzo episodio. Il Coro contrappone Penteo e Dioniso, la natura divina del primo e quella ctonia del secondo, che appartiene a una «stirpe di serpenti». Penteo avrebbe ereditato dal padre Echione la natura violenta e sanguinaria delle serpi. Ma quest'opposizione è irriducibile? Non va dimenticato che le menadi manipolano serpi, che lo stesso Dioniso è stato incoronato con serpenti al momento della sua nascita, e che il serpente è una delle sue metamorfosi (cfr. il commento di Guidorizzi 184–85). Tra i due antagonisti si stende una rete di somiglianze, che smentisce puntualmente le differenze e i contrasti: e forse la vera rete di quest'opera non è quella gettata dal dio, bensì quella che li imprigiona entrambi.

All'invocazione delle donne che temono l'empia violenza del re (non un uomo, ma un mostro, che sfida gli dèi come in passato i Giganti), risponde Dioniso, che, oltre a rassicurare le sue seguaci, manifesta la propria potenza: la reggia viene scossa da un terremoto, le colonne e gli architravi vacillano, si scatena – almeno in apparenza – un incendio. Ma il dio rinuncia a svelarsi completamente, riappare con le sembianze dello straniero, racconta di non essere mai stato realmente imprigionato. Dioniso, signore delle illusioni, si è preso gioco più volte di Penteo: il re ha creduto di incatenarlo, mentre si affaticava intorno alle zampe di un toro; si è spaventato, pensando che il palazzo andasse in fiamme, si è scagliato contro quella che era solo una forma immateriale del suo prigioniero, trafiggendo vanamente l'aria a colpi di spada.

Un pastore che giunge dal Citerone fornisce a Penteo una nuova testimonianza di quanto grande sia la forza del dionisiaco e, nello stesso tempo, offre allo spettatore la possibilità di coglierne l'unità problematica. Nel racconto del messaggero emergono le diverse versioni del nuovo culto estatico, quella irenica e quella violenta: perciò nello svolgimento cronologico bisogna saper vedere la dimensione logica.

Si inizia con una cornice idilliaca: allentamento dei confini tra umano e animale (i serpenti di cui le baccanti si cingono leccano loro le guance, alcune donne allattano cuccioli di lupo), comunione magica con la natura (dalla terra e dalle rocce scaturiscono acqua e latte, dai tirsi coperti di edera stillano fiumi di miele). L'esaltazione generata dal rito delle Baccanti si trasmette all'intera montagna: «Niente rimane immobile». (*οὐδὲν δ'ἦν ἀκίνητον δρόμῳ*, v. 727) Dopo qualche momento di stupefazione, i bovati e i pastori decidono di dare la caccia ad Agave, per riportarla dal re e ingraziarselo, ma il loro assalto viene respinto da un furore incontenibile, che li volge quasi subito in fuga. Sembra però che lo *sparagmós*, lo sbramamento, sia un esito non controllabile e non differibile per l'esaltazione bacchica: ciò che avviene è solo uno spostamento di oggetto. Le Menadi si lanciano su una mandria che pascola nel prato, e la fanno a pezzi. Non hanno armi se non le mani nude. Le carni vengono strappate via, volano sui rami degli alberi. Infine, scendono a valle, invadono i villaggi, rapiscono i bambini. Inutilmente gli uomini contrattaccano, armati: le Menadi restano illese, mentre i loro tirsi feriscono.

Qual è l'effetto prodotto sul re da questo racconto? La sua prima reazione è la collera, non disgiunta dalla vergogna: bisogna muovere guerra alle Baccanti, l'umiliazione inflitta dalle donne ai maschi è intollerabile. Ma dobbiamo ipotizzare una certa esteriorità e meccanicità in questa reazione, una sostanziale assenza di convinzione, altrimenti non riusciremmo a spiegare la rapidità con cui Penteo muta il suo proposito. È vero che la tragedia greca appartiene a una cultura in cui le trasformazioni della volontà risultano più repentine di quanto ci aspetteremmo: l'irruzione del *daimon* nell'*ethos* dell'eroe avviene con una velocità, che uno scrittore moderno sentirebbe l'esigenza di rallentare (cfr. Vernant e Vidal-Naquet 15–16). Ciò non implica però che i rovesciamenti della volontà non siano stati preparati, e che debbano apparire poco plausibili.

A incrinare definitivamente la decisione di Penteo è senza dubbio l'esclamazione del dio, ma in questo caso l'efficacia della sua *ᾄ* (v. 810) dipende dalla fragilità dell'interlocutore, e dal rapporto di dipendenza che si era già instaurato, e che ora viene esplicitamente riconosciuto: non posso liberarmi di te, dice Penteo a Dioniso, «sei la mia aporia».⁴

⁴ «ἄπόρῳ γε τῷδε συμπεπλεγμέθ᾽ ἕνῳ», v. 800: «Sono invischiato con uno straniero impossibile» (Guidorizzi), «Non ne vengo più fuori: questo straniero è davvero impossibile» (Susanetti, *Baccanti*).

All'interno di questo rapporto, ogni frase pronunciata da Dioniso produce un effetto suadivo, e contribuisce a smantellare una irremovibilità solo apparente. Dapprima lo straniero promette di riportare le donne a Tebe (v. 804): ma è questo che Penteo vuole? Evidentemente no, vuole essere lui a venir portato verso le Baccanti: ciò che desidera è vederle riunite sulla montagna, e assistere ai loro riti, che immagina orgiastici. Non appena Dioniso nomina questo desiderio, il re acconsente, non senza ammettere la propria ambivalenza: in effetti, la pulsione voyeuristica implica una spinta a vedere ciò che non si può vedere, e che nondimeno scuote i limiti della percezione. Lo sguardo del voyeur mira alla scena del godimento – una scena nella quale il soggetto si identifica completamente, e da cui, nello stesso tempo, viene escluso. Egli partecipa e gode mediante l'identificazione, e contemporaneamente soffre. «E ti godresti lo spettacolo anche se ti fa soffrire?» (v. 815), chiede Dioniso. Nell'esclusione non vi è nulla di contingente, perché è soltanto tramite lo sguardo che si può entrare nella scena proibita. E il piacere che la inonda – il femminile che gode nell'orgia anonima – è in una certa misura insopportabile per il soggetto. Con chi si identifica il re? Con l'intera scena? Con una figura particolare, la madre?

A questo punto cadono anche le ultime resistenze: Penteo accetta di travestirsi da donna, anzitutto per ragioni di sicurezza («Ti uccideranno se vedono che sei un uomo», v. 823). Occorre che Dioniso gli ispiri una leggera follia (*ἐλαφρὰν λύσσαν*, v. 851) perché il re possa trarre dal suo travestimento il piacere di una dissoluzione identitaria. L'episodio si chiude con l'autodefinizione da parte del dio, che dichiara di essere per gli uomini terribile e dolcissimo (v. 861). Una contraddizione? Un paradosso?

5. La morte di Penteo

Terzo stasimo e quarto episodio. Il legame tra gli opposti affermato da Dioniso viene riproposto dal Coro: all'immagine della baccante come cerbiatta che gioca dopo essere sfuggita al terrore della cattura, all'immagine irenica subentra l'impulso della violenza: «Qual è il dono più bello che gli dèi concedono agli uomini? Quale se non schiacciare la testa dei propri nemici?». (vv. 877–80)

Travestito da baccante, Penteo esce dalla reggia e si presenta allo straniero, che ne elogia la somiglianza con le seguaci di Dioniso, e in particolare con la madre Agave e le sue sorelle: «Ti guardo e mi sembra di vedere loro». (v. 927) Dopo aver perfezionato alcuni dettagli (un ricciolo fuori posto, la veste che deve cadere bene sulle caviglie), e aver chiesto le ultime istruzioni, il re si dispone a seguire fiduciosamente lo straniero: sin d'ora si è consegnato nelle sue mani (*σοὶ γὰρ ἀνακείμεθα δῆ*, v. 934). Turbato da allucinazioni («mi sembra di vedere doppio», v. 918), in preda a un delirio di onnipotenza («Posso mettermi sulle spalle il Citerone con tutte le baccanti?», vv. 945–46), Penteo viene ricondotto al suo impulso maggiore, spiare le baccanti, prese come uccelli nelle dolcissime reti (*φιλάτοις ἐν ἔρκεσιν*) dei loro scambi erotici (vv. 957–958). Con parole a doppio senso lo straniero predice al re la sua discesa dalla montagna, tra le braccia della madre. Penteo sta avviandosi verso emozioni spaventose (*δεν' ἔρχη πάθη*, v. 971).

Quarto stasimo. Il Coro invoca le cagne veloci di *Lýssa* (*ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες*, v. 977): che salgano sul monte dove le Menadi sono riunite, per aizzarle contro un uomo folle che intende spiare i loro riti. La propensione alla violenza sale ancora di intensità: venga Dike armata di spada a sgozzare il figlio di Echione, definito come *átheos, ánomos, ádikos* (senza dèi, senza legge, privo di senso della giustizia, v. 995).

Quinto episodio. Arriva un servo che ha accompagnato Penteo sul Citerone, e il suo racconto non può che suscitare esultanza nel gruppo delle donne lidie: il re è stato ucciso, crudelmente. Dopo essersi avvicinato alle baccanti, egli è stato preso dalla smania di vedere meglio – un voyeur vorrà sempre vedere meglio e di più: ha voluto salire sulla cima di un albero, con l'aiuto dello straniero. Ma subito risuona nell'aria una voce, evidentemente quella del dio, che rivela alle Menadi la presenza del loro nemico. Una luce soprannaturale lo rende visibile, e lo espone a un assalto furioso: l'albero viene divelto, Penteo precipita al suolo, la sua fine è segnata. Tenta disperatamente di farsi riconoscere da Agave, ma la donna è totalmente invasata (bava alla bocca, occhi stralunati), e non bada alle sue parole. Penteo viene letteralmente smembrato, e i resti del suo corpo vengono sparpagliati qua e là; la sua testa viene conficcata su un tirso e portata da Agave in segno di trionfo.

Quinto stasimo ed esodo. Dopo un'ultima celebrazione della potenza di Dioniso, le baccanti asiatiche accolgono Agave, ancora delirante, e ascoltano il suo resoconto: la testa di Penteo viene paragonata dapprima a un tralcio (di vite o di edera) tagliato di fresco (ἐλιζ, vv. 1169–71), poi attribuita a un cucciolo di leone, o a un vitello. Questo trofeo di caccia, Agave vorrebbe inchiodarlo ai fregi del palazzo: e vorrebbe comunicare al figlio, e al vecchio padre, la sua impresa.

A questo punto arriva Cadmo, salito sulla montagna con alcuni servi per raccogliere i resti di Penteo. Pur essendo sconvolto dal dolore, Cadmo riesce a stabilire con Agave un dialogo che la riporta progressivamente alla realtà, e alla consapevolezza di quanto è accaduto. Soltanto adesso Dioniso si rivela a coloro di cui si è vendicato, giustificando la sua vendetta («Sono un dio e voi mi avete offeso», v. 1347) e predicendo a Cadmo un destino di esilio e una metamorfosi («ti trasformerai: diventerai un serpente», v. 1330). Che valore possiamo dare alle proteste di Cadmo? Le azioni di Dioniso sono commisurate alle colpe dei suoi avversari, o rappresentano un eccesso? C'è una violenza traumatica nell'azione del dio? La sua collera non lo avvicina troppo alla sfera degli umani?

6. Il legame tra gli opposti – Dioniso, dio dell'indistinzione

Queste domande sono tanto più importanti in quanto non riguardano l'identità di un singolo personaggio, ma, verosimilmente, l'identità dell'eroe tragico; e forse ci permettono di delineare una delle possibili forme di identità per l'umanità in generale. Consideriamo i quattro modelli già definiti:⁵ Dioniso non sembra un personaggio relazionale, perché non è un soggetto che si determina in rapporto a un'altra identità. Come dubitarne? E tuttavia appare assai poco plausibile collocarlo sul versante di *idem*. Dioniso non è forse il dio dell'alterità? «Persino nell'Olimpo, afferma Vernant, Dioniso incarna la figura dell'Altro». (Vernant 230) Come ignorare o aggirare il rapporto tra *idem* e *alter*, nei suoi riguardi?

Non dobbiamo escludere la possibilità di arricchire la nostra teoria, modificandola, anche se l'articolazione in quattro tipi appare convincente nella nitidezza delle sue opzioni. Ricominciamo dalla non-relazionalità di Dioniso, in quanto soggetto che può modellizzare – anche paradossalmente, cioè sconvolgere – altri soggetti, ma non sembra poter incontrare un altro soggetto in grado di destabilizzarlo. Questa autonomia è il privilegio della divinità, siamo tentati di dire; e potremmo considerarla come la caratteristica del tutto eccezionale di alcune figure, che una cultura sottrae ad ogni attrazione mimetica. Ma, am-

⁵ I quattro modelli sono: proprietario, mereologico, relazionale, modale. In proposito, mi permetto di rinviare nuovamente a *La ragione flessibile*, cit., in particolare al terzo capitolo e all'appendice.

mettendo che svolga unicamente la funzione di ‘attrattore’, Dioniso non è affatto una figura della stabilità. Potrebbe riconoscersi nell’enunciato della teologia cristiana «io sono quel che sono»? Forse sì, ma a condizione che l’«io sono» venga inteso non come eterna immutabile volontà, bensì come impulso irrefrenabile alla metamorfosi. Questo enunciato non potrebbe che richiamarsi all’enunciato opposto.

Ci troviamo ancora nella perplessità. Può darsi però che Dioniso esemplifichi effettivamente un modello proprietario o mereologico, e che la sua peculiarità consista nella disposizione delle proprietà o delle parti. In un individuo qualunque, l’insieme delle proprietà viene nominato tramite un elenco, una molteplicità solidale, la cui dimensione numerica dipende dall’osservatore. Anche dal punto di vista mereologico si può preferire una distribuzione in grandi zone, oppure un’enfaticizzazione molecolare. Ebbene, la personalità dionisiaca si presenta comunque attraverso l’accentuazione di polarità contrapposte, e al tempo stesso collegate. Non l’elenco, o la serie, o il molteplice, bensì la relazione tra gli opposti.

La descrizione di Colli trova una piena conferma in Vernant:

Confonde le frontiere tra il divino e l’umano, l’umano e il ferino, il qui e l’aldilà. Fa comunicare ciò che era isolato, separato. (230)

[...] l’alterità di Dioniso deriva anche dal fatto che attraverso la sua epifania, tutte le categorie ben separate, tutte le opposizioni nette che danno alla nostra visione del mondo la sua coerenza, invece di rimanere distinte ed esclusive, si richiamano, fondono, passano le une nelle altre. (239–40)

Di nuovo, due punti da rilevare: (a) Dioniso è un dio anti-separativo; (b) egli dissolve *tutte* le opposizioni, e le dissolve – in assenza di ulteriori precisazioni - nello stesso modo. Entrambi i punti vanno approfonditi. Proviamo a riconsiderare alcune opposizioni nelle *Baccanti*:

<i>anti-dionisiaco</i>	<i>dionisiaco</i>
ordine	caos
maschile	femminile
autocontrollo	squilibrio
padronanza di sé	estasi (possessione)
misura	dismisura
il cotto	il crudo
il vecchio	il giovane
repressione	liberazione
sapere	sapienza

Un chiarimento immediato, per la lettura di questo schema: senza dubbio a caratterizzare il dionisiaco sono le proprietà che si trovano nella colonna di destra, e tuttavia, se è vero che Dioniso confonde le frontiere e fa comunicare ciò che è separato, non dobbiamo limitarci a contrapporre i termini positivi a quelli negativi. *Dioniso è colui che, più di tutto, afferma il legame tra gli opposti contro la loro rigida separazione.*

Come intendere allora queste relazioni? Che cosa significa il fondersi degli opposti, il passare gli uni negli altri? Una mescolanza, un equilibrio? Ciò presupporrebbe un egual

valore nei termini che si congiungono, ma evidentemente non è così: le qualità del dionisiaco possiedono un valore più alto, e il loro irrompere nello spazio delle qualità opposte svolge una funzione salvifica. C'è una sproporzione tra il separativo e l'anti-separativo; c'è nel dionisiaco una sovrabbondanza di energia, una forza straripante, dissolvente, che non conduce alla medietà.

Si è già detto che il termine «*contraddizione*» va riservato a opposizioni tra incompatibili (ad esempio, «essere seduto e nello stesso tempo non essere seduto»), a meno di non volerne annacquare il significato, lasciando scivolare (o mantenendo) la teoria degli opposti in un ambito preteorico. Dunque i conflitti tra dionisiaco e antidionisiaco (e all'interno del dionisiaco, nel momento in cui esso include gli opposti) vanno intesi in base al rapporto tra contrari? A differenza dei contraddittori, i contrari possono coesistere (e affrontarsi) nella realtà effettuale: tendenzialmente, la loro mescolanza produce un'attenuazione (ad esempio il bianco e il nero si sciolgono nel grigio). Rimane il dubbio se questo sia l'esito anche dell'androgina.

Il rapporto tra maschile e femminile va considerato diversamente in Dioniso e nei suoi seguaci. Soltanto il dio è in grado di accedere pienamente a entrambi i sessi, e di riunirli in una sintesi equilibrata: peraltro, nel testo di Euripide, Dioniso si presenta come un maschio dall'aspetto effeminato – dunque con una certa dominanza del maschile. Dobbiamo pensare che l'equilibrio sia irraggiungibile? Che la sintesi resterà comunque sbilanciata da un lato o dall'altro? Nel caso degli esseri umani, le differenze create dai processi di sessuazione possono venire spinte sino all'unilateralità, alla divaricazione più netta: l'ambivalenza viene così soppressa (o quasi). Nel dionisiaco, però, l'ambivalenza ritorna, si impone: l'identità sessuale viene destabilizzata. Se assistiamo soprattutto all'irrompere del femminile nel maschile, e all'inclusione del maschile nel femminile (le donne prevalgono sui maschi anche dal punto di vista della forza fisica, dell'ardore bellico), è perché si tratta di rovesciare una gerarchia. I maschi esitano a mettere in discussione la loro identità, e la vivono con timidezza, con vergogna: se Penteo accetta di femminilizzarsi, è solo per appagare la sua passione voyeuristica. Dalla necessità pragmatica del travestimento esteriore si passa però a un'adesione sempre meno controllata: Penteo desidera somigliare alla madre fino a identificarsi – almeno parzialmente – con lei.

«Diventate androgini» è uno degli imperativi del dionisiaco. Ma Penteo diventa androgino? Se così fosse, la sua conversione al culto del nuovo dio sarebbe completa: in realtà, il processo di trasformazione si blocca, gli opposti non si fondono, e certamente non trovano un equilibrio. Il re vuole vedere le orge delle baccanti, e non diventare una di loro (o un seguace di Dioniso). Vuole vedere il godimento, cioè l'impossibile. Vuole essere lo spettatore dell'informe.

Ebbene, l'informe può diventare spettacolo solo a determinate condizioni, indicate nel dibattito settecentesco sul sublime che culmina nella *Critica del Giudizio*: per ammirare e trarre piacere dalla vista dell'oceano in tempesta, o dell'eruzione di un vulcano, occorre che lo spettatore si trovi a una distanza di sicurezza, che garantisca la sua incolumità fisica; inoltre, e questo vale per l'esperienza estetica in generale, il piacere a cui egli mira non deve essere subordinato ad alcun interesse, né pratico né emotivo. Kant ha parlato di un «libero gioco della facoltà», in cui l'immaginazione, l'intelletto, la ragione, si intensificano e si correggono reciprocamente. Così il dispiacere causato dall'informe, e il pathos negativo della dissoluzione vengono smorzati, e poi rovesciati, dal movimento di ricostituzione del soggetto.

Penteo trascura o dimentica la necessità di questa doppia distanza: si avvicina troppo all'oggetto della pulsione, un oggetto che non è semplicemente un oggetto, ma ciò che

permette la manifestazione del reale (in senso lacaniano), di *das Ding*. Troppo vicino, senza una via di fuga: preso nell'aporia (*ἀπορία λελημμένος*, v. 1102). La causa della sua imprudenza va evidentemente riconosciuta nella forza indomabile della pulsione a vedere, nella spinta a un dispiacere che può superare la meta del piacere sino a cancellarla (è così che agisce la pulsione di morte, per Freud).

Rifiutando di convertirsi al nuovo dio, Penteo procede verso la propria distruzione. Al di là di una femminilizzazione parziale, non è certo in lui che possiamo trovare una confluenza riuscita del maschile e del femminile. Ma questa confluenza si realizza forse nelle seguaci di Dioniso? Quale tratto maschile viene assorbito, se non la disposizione alla violenza, normalmente un monopolio degli uomini? Identificandosi con Dioniso, le sue seguaci non possono che approvarne la volontà, nelle azioni (le baccanti tebane) e dal punto di vista della dottrina (le donne venute dalla Lidia).

Non è questa però la tesi di Vernant, né potrebbe essere la tesi di chiunque definisca Dioniso come il dio dell'alterità, e della felice, armoniosa congiunzione tra gli opposti. Per i moderni adepti del dionisiaco, la violenza del dio dovrà venire minimizzata o giustificata. La tattica difensiva e assolutoria di Vernant passa attraverso la distinzione tra i due gruppi di donne, e tra due forme di *manía*, «molto diverse a seconda che si tratti dei suoi adepti, uniti a lui nel tiaso, o dei suoi nemici, che il delirio colpisce come una punizione. La *hýssa*, l'accesso di rabbia frenetica, colpisce soltanto coloro che sono estranei al dionisismo»: Penteo, ma anche tutte le donne di Tebe, rese folli e scacciate sulla montagna.

Quando il Coro invoca le cagne della Rabbia affinché feriscano le figlie di Cadmo e le gettino contro Penteo, il suo canto sottolinea questa solidarietà, questa connivenza delle menadi tebane con il giovane che stanno per lacerare: come lui, appartengono al campo degli avversari del dio. In preda alla *trance*, al soffio divino, esse obbediscono a Dioniso, si fanno lo strumento della sua vendetta. Ma non sono sue fedeli, non gli appartengono. (Vernant 246)

Va notato, inoltre, che la parola *mainades* viene applicata alle donne lidie soltanto una volta, mentre viene impiegato quindici volte per indicare le donne tebane (247). Solo queste ultime raggiungerebbero quello stato di furia, che le spinge per due volte a compiere uno *sparagmós*.

Del tutto diverso è il quadro delle seguaci di Dioniso, iniziate ai suoi misteri e vicine al dio. Non solo non le si vede mai delirare o in preda alla mania, ma quando esse evocano, nella *pàrodos*, le corse erranti, le danze che conducono in montagna, all'appello e in compagnia del dio, tutto vi figura purezza, pace, gioia, felicità soprannaturali. Anche l'omofagia si trova associata all'idea di dolcezza e di delizia. (247)

Una contrapposizione così netta è plausibile? E ammettendo per un attimo che lo sia, come giustificare la crudeltà con cui Penteo viene punito? Secondo Vernant,

la tragedia delle *Baccanti* mostra i pericoli di un ripiegamento della città sulle proprie frontiere. Se l'universo del Medesimo non accetta di integrare a sé questo elemento di alterità che ogni gruppo, ogni essere umano porta in sé senza saperlo, come Penteo rifiuta di comprendere questa parte misteriosa, femminile, dionisiaca che lo attira e lo affascina perfino nell'orrore che si presuppone gli ispiri, allora lo stabile, il regolare, l'identico vacillano e crollano, e sono l'Altro nella sua forma odiosa, l'alterità assoluta, il ritorno al caos che appaiono come la verità sinistra, la faccia autentica e terrificante del Medesimo. (243)

Dunque la violenza non nasce mai dall'alterità, bensì dal Medesimo che rifiuta l'Altro. Da questa tesi deriva, per quanto riguarda le *Baccanti*, una completa assoluzione di Dioniso.

Probabilmente questa linea difensiva è la migliore possibile, se si ritiene che Dioniso vada assolto, e tuttavia essa non sfugge alle obiezioni. Anzitutto: Vernant elude un punto fondamentale, il fatto cioè che la punizione inflitta a Penteo appare eccessiva. Se Dioniso fosse dolce e terribile, se dolce e terribile fossero contrari, se dunque esistesse la possibilità di mescolarli, e di attenuare la crudeltà con la dolcezza... ma queste proprietà, a ben vedere, non vanno a costituire nel dio una mescolanza, e neanche un vero paradosso. Avremmo un paradosso – la forma più vicina alla contraddizione, in grado di avere posto nella realtà effettuale – se dolce e terribile venissero attribuite al medesimo soggetto, sotto lo stesso riguardo, dunque se Dioniso fosse dolce e contemporaneamente terribile nei riguardi delle medesime persone. In realtà, egli è dolce con i seguaci, terribile con chi non lo riconosce.⁶

Perché il dio punisce così crudelmente? È la sua natura, non ha senso dichiarare ingiusto il suo operare: ciò che egli compie è la sua giustizia. Nondimeno, riusciamo a comprendere il lamento di Cadmo, e consideriamo non priva di razionalità la sua critica: «gli dèi non dovrebbero somigliare agli uomini nell'ira» (*ὄργῶς πρόπει θεοὺς ὄχ' ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς*, v. 1348). Cadmo tocca l'aspetto decisivo: la punizione inflitta da Dioniso deriva da motivazioni troppo umane – e non dalla imperscrutabilità divina. Non dall'alterità! ma dalla medesimezza. Il dio che reca un nuovo culto ai cittadini di Tebe è nello stesso tempo l'autore di una vendetta familiare.

Dobbiamo valutare attentamente questa ibridazione – per usare un termine della cui opacità abbiamo già imparato a diffidare. All'elenco degli opposti possiamo aggiungere adesso *ξένος* (straniero) e *οἰκεῖος* (di casa) (cfr. il commento di Susanetti, *Baccanti* 143). Si è detto che le diverse coppie di termini non si ispirano a un principio di parità, che i tratti del dionisiaco sono «tracotanti» rispetto a quelli del pensiero separativo, e che l'energia di cui essi nominano diversi aspetti tende a irrompere nello spazio antitetico. Il divino invade l'umano, l'estasi sconvolge le menti intorpidite dalla realtà effettuale, la dismisura travolge la misura. L'informe libera la forma – o quantomeno ambisce a liberarla – dalla sua rigidità. Dioniso *Lysios*. Ma l'ultimo dei rapporti che stiamo descrivendo non corrisponde affatto a questa irruzione: qui il divino assume una forma nella quale decide di sostare (il figlio che vendica la madre), e di cui si appaga. Non più un'irruzione destabilizzante, ma una restrizione.

Nella doppia motivazione che genera la doppia trama delle *Baccanti* accade che il progetto religioso si trovi subordinato a quello familiare. Diventa difficile, allora, sostenere che la violenza viene generata dal Medesimo in quanto rifiuta di aprirsi all'Altro. La violenza nasce dall'Altro in quanto si pone al servizio del Medesimo, e opera distruttivamente. D'altronde, dove riscontrare gli effetti benefici operati dal dio? Alla fine della vicenda, le donne tebane rientrano nelle loro case, dopo aver preso parte all'uccisione del re: perché Dioniso le ha rese folli e furenti, perché ha esteso la sua ira all'intera popolazione femminile di Tebe? Potranno dimenticare l'accaduto? Le parole di Agave, che si augura di andare in un luogo «dove dimenticare il tirso», (v. 1386) valgono anche per loro?

Quanto alle donne venute dalla Lidia, sono davvero così diverse dalla Menadi tebane? Secondo Vernant esse non delirano mai, e non sono mai dominate da Lyssa; all'interno del gruppo si respira soltanto purezza, pace, gioia, felicità soprannaturali. Vernant ammette un'intersezione tra i due gruppi, limitandola però a una prima fase in cui le Tebane vivono

⁶ Che cosa vi sarebbe di paradossale nel fatto che B è alto rispetto ad A, e contemporaneamente basso rispetto a C?

l'esperienza di un tiaso autentico, nella castità e in comunione con la natura. (Vernant 248.) Sembra però che l'intersezione sia molto più ampia, e che l'evoluzione degli stati d'animo nei due gruppi proceda in modo sostanzialmente parallelo, dall'idillio del tiaso pacifico sino al furore collettivo. Già nel terzo stasimo si esalta la gioia di schiacciare la testa al proprio nemico; quale sia precisamente questo nemico, viene indicato nel quarto stasimo, quando le donne 'credenti', venute dalla Lidia, invocano le veloci cagne di Lyssa, delegando alle Menadi l'uccisione di un criminale, verso cui non è lecita alcuna pietà. Non sembra esservi una distanza rilevante tra i due gruppi femminili: ne troviamo conferma nella gioia con cui il Coro accoglie la notizia della morte del re. Resta una differenza, senza dubbio, nel grado di possessione: la violenza selvaggia dello *sparagmós* richiede una perdita totale di sé, la dissoluzione di tutte le zone civilizzate dell'Io; ma la follia delle esecutrici è stata anticipata, voluta, approvata da un'adesione consapevole – e tanto più cieca, in quanto le seguaci di Dioniso non vedono che una metà della duplice trama, esplicitata nel Prologo. Portate al di là di se stesse, queste donne si ritrovano prigioniere di quella che non si può non chiamare *ideologia*, riconoscibile nei suoi tratti più specifici: il semplicismo delle parole d'ordine e la disinvolta deformazione della realtà.

Ma l'obiezione più forte al discorso di Vernant – e che si aggiunge alle precedenti – va probabilmente enunciata così: nonostante il contatto con il dio, e ammettendo che le si debba considerare le fedeli interpreti del suo culto, le baccanti asiatiche non sono figure di un'umanità superiore. Appaiono piuttosto come un gruppo anonimo, un'entità collettiva, in cui non emerge alcuna individualità. Non è questa una lacuna del dionisiaco? Il suo limite invalicabile? E come spiegarla? Nel dionisiaco resta dominante un'attrazione verso l'informe, un'insufficienza di forma, che si manifesta inevitabilmente nell'indistinzione degli individui. *Dioniso resta il dio dell'indistinzione.*

Nella dottrina (o nell'ideologia) dionisiaca, l'abolizione delle differenze viene sempre presentata positivamente, come superamento delle gerarchie sociali, dell'oppressione esercitata dagli uomini sulle donne, ecc.: democrazia o egualitarismo? In base all'esperienza politica della modernità dovremmo sapere che *democrazia* è un concetto complesso, che si tende peraltro a semplificare. La democrazia può essere un terreno favorevole per gli individui, oppure un terreno sfavorevole: la perdita delle differenze può rivelare un altro volto, il collasso delle distinzioni, il primato del confusivo.

7. L'identità come rapporto tra gli estremi

Chi è Dioniso? Un'indagine sulla sua identità nel testo di Euripide non può non diventare una riflessione sullo statuto del personaggio tragico, e del personaggio in generale. Riprendiamo quanto già detto all'inizio del par. 6: Dioniso non sembra poter esemplificare il modello relazionale, in quanto non si definisce in rapporto ad *alter*; semmai, rappresenta *alter* per tutti i personaggi delle *Baccanti*, è il loro destabilizzatore. È colui che scuote le loro identità, le fa vacillare: lo «scuotitore della terra» (*ἐλελιχθω*) (*Antigone*, v.154) è più ancora uno *scuotitore di identità*. Insomma, Dioniso sarebbe un attrattore, che non subisce attrazione alcuna. Così sembra, o così sembrava in un primo momento: non ne siamo più del tutto sicuri, dopo aver riscontrato nel dio uno sconcertante scivolamento verso la dimensione umana.

Negli studi su Dioniso incontriamo soltanto due concezioni: quella proprietaria, che definisce il dio mediante l'unione di qualità opposte (si pensi a Colli), e quella mereologica, delineata da Vernant e da Vidal-Naquet: il personaggio tragico sarebbe l'unione di *ethos* e di *daimon*, cioè di una parte che corrisponde al carattere, ai tratti psicologici, alla razionalità,

e di un'altra parte in cui abitano passioni incontrollabili, e grosso modo l'irrazionalità. In una rappresentazione grafica, *ethos* e *daimon* andrebbero a occupare le due metà di un cerchio. Questo secondo modello trova senza dubbio applicazioni al di fuori della tragedia: per esempio, pensando alla letteratura moderna, nel rapporto tra Jekyll e Hyde, e in ogni vicenda in cui la parte passionale irrompe – distruttivamente o meno – in quella controllata, misurata, governabile. Tuttavia appare troppo semplice, e non ci permette di cogliere la differenza tra l'eroe tragico e il cittadino della polis, che abita nella medietà. Il conflitto tra *ethos* e *daimon* caratterizza ogni individuo: ma le istituzioni politiche e religiose lo hanno smorzato, addomesticando la parte incontrollabile. Quando viene accolto nella polis, Dioniso non è più forza estatica e dismisura, bensì colui che assopisce le preoccupazioni degli uomini, colui che ha donato il vino e la felicità delle feste. È anche il dio del teatro? Sì e no. Secondo Nietzsche la tragedia nasce dall'alleanza – utilizziamo provvisoriamente questo termine – tra il dionisiaco e l'apollineo.

Perché il teatro tragico ci riporta dalla medietà verso gli estremi? Forse per impartire agli spettatori in maniera indiretta una lezione di equilibrio, mostrando gli eccessi in cui sfocia l'azione dell'eroe? Certamente il teatro greco intendeva svolgere una funzione educativa: ma possiamo ridurla all'elogio della misura, che incontriamo frequentemente, soprattutto negli interventi del Coro? Se l'esortazione all'equilibrio fosse davvero convincente, perché il teatro tragico viene considerato diseducativo da Platone? L'eroe non è soltanto il responsabile di una *amartia*; egli rappresenta la condizione umana, e ciò accade tramite una sperimentazione degli estremi.

L'identità sta nel rapporto tra possibilità estreme? Sembra di sì: dunque, ipotizzando che l'eroe tragico si definisca nella sua autonomia, e non in rapporto a un altro soggetto – ma questa generalizzazione non sembra pienamente sostenibile, e andrà corretta là dove i testi lo richiedono –,⁷ è necessario introdurre una variante. Nella concezione mereologica o in quella relazionale? Lo vedremo. Intanto, occorre uno schema che renda conto dell'oscillazione tra due vertici, e della differenza tra la condizione media e l'eroe. Possiamo visualizzarlo così:

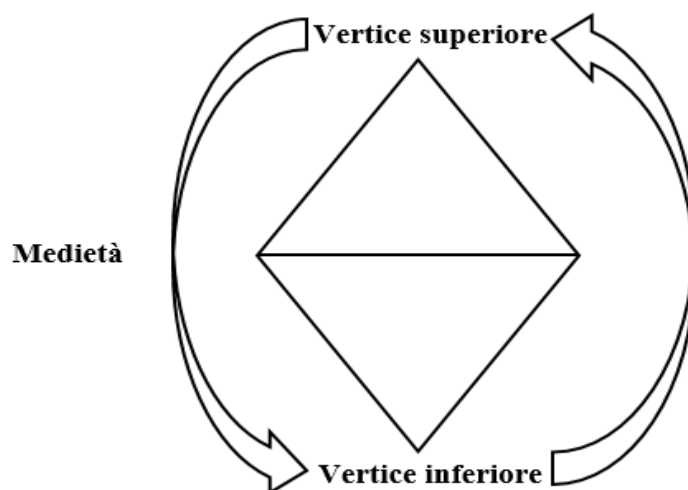


Fig. 1

⁷ Sembra plausibile, ad esempio, ipotizzare un rapporto di identificazione tra Antigone e Giocasta.

Questo schema si presta a più letture. La medietà caratterizza il cittadino, e un equilibrio tra *ethos* e *daimon* che viene interrotto, ma solo in maniera intermittente ed effimera, nella vita quotidiana e in occasioni rituali. La sospensione periodica dei divieti non li abolisce, semmai ne rinnova la forza normativa. Pertanto, nella medietà domina l'*ethos*, cioè una forma di esistenza moderata e condivisa. Più complicata è l'interpretazione dei due vertici: nel caso di Dioniso, ipotizziamo uno sdoppiamento di *daimon*, che va a occupare, in quanto spinta all'informe, il vertice inferiore, e in quanto tensione alla forma, quello superiore. Va rilevata la differenza tra la forma nell'ambito della medietà – tendenza a staticizzarsi, pressione delle abitudini, stabilità del carattere, *ethos* – e la forma 'daimonica', instabile, dinamica, che si manifesta processualmente come metamorfosi.

Perciò *Dioniso è il legame tra l'informe e la metamorfosi*. Senza un legame con la forma, dalla spinta all'informe deriverebbe soltanto il caos, il collasso definitivo dell'identità; d'altro lato, l'impulso verso l'informe è così forte da impedire qualunque stabilizzazione definitiva – l'identità è sempre in divenire. Nella relazione tra gli estremi, nel rinvio reciproco circolare, sembra che la vita possa esprimersi in tutta la sua esuberante pienezza. Quanto al *principium individuationis*, esso resta confinato e arroccato nella medietà.

È stata dunque trovata la via per la modalità più alta di esistenza? Possiamo comprendere l'entusiasmo del giovane Nietzsche: «Il tempo dell'uomo socratico è ormai trascorso: incoronatevi di edera, prendete in mano il tirso e non stupitevi se la tigre e la pantera di distendono festose ai vostri piedi. Adesso abbiate il coraggio di essere uomini tragici: dato che dovere essere redenti». (*La nascita* 191–92) Questo è uno dei passi in cui la tentazione di ridurre il tragico al dionisiaco risulta più evidente. Eppure non è questa, lo si è già ricordato, la teoria estetica di Nietzsche. Dobbiamo ammettere che la forza incantatoria di Dioniso è davvero grande, e non dobbiamo meravigliarci troppo se anche il suo scopritore ne è rimasto in più occasioni soggiogato. Prendiamo atto di una tendenza a dimenticare l'apolino. Ciò è tanto più comprensibile se torniamo a considerare il legame tra l'informe e la metamorfosi, e l'apparente completezza della vita dionisiaca. Dunque ci dobbiamo chiedere: perché Apollo è necessario a Dioniso?

Abbiamo constatato le aporie del dionisiaco leggendo le *Baccanti*: il dio della metamorfosi ha scelto stabilmente un'unica forma, il figlio vendicatore, e in questa forma rimane imprigionato. Non solo: questa forma è speculare a quella del suo avversario, ne riflette e ne conferma la crudeltà. Penteo vorrebbe far decapitare Dioniso: sarà la sua testa a venir riportata a Tebe, staccata dal corpo, orrendamente smembrato. Avrebbe voluto catturare lo straniero: invece ne è diventato la preda. Questi rovesciamenti sono il trionfo di Dioniso, ma anche la dimostrazione della sua somiglianza con il rivale: e in ciò consiste l'aporia in cui la divinità viene presa.

Che Dioniso sia troppo simile al suo nemico, che ne condivida gli aspetti meno nobili, che le parole di rimprovero a lui rivolte da Cadmo siano giustificate, è stato detto da molti studiosi. Non è stata però indagata adeguatamente la causa dell'aporia. Perché la metamorfosi si blocca in una forma rigida? Si potrebbe obiettare che in altri contesti Dioniso assumerà altre forme, e che già nelle *Baccanti* viene invocato come toro e come serpente. Ammettiamolo pure: l'identità di Dioniso è seriale. Ma il suo limite consiste nella capacità di assumere soltanto forme già date (vendicatore, toro, serpente, ecc.) oppure ibridazioni (lo straniero) che hanno ben poco di creativo.

E se ciò accade – questa riflessione va al di là delle *Baccanti* – se il processo di metamorfosi non riesce ad essere creativo, anche in assenza di ostacoli, quando scorre come un

puro flusso, è per due ragioni: sia perché è troppo rapido – quando si assume e si abbandona una forma troppo velocemente, non si ha il tempo per elaborarla –, sia perché mancano i mezzi per l'elaborazione, e in particolare il linguaggio.

Abbiamo sottolineato il legame tra la spinta verso l'informe e la processualità metamorfica: l'impulso alla dissoluzione penetra nella zona della forma e la costringe a mutare continuamente. Tale effetto viene celebrato dai moderni teorici del dionisiaco come prova di inesauribile vitalità. Per quanto ci riguarda, ne abbiamo messo in luce il limite: *l'impulso alla dissoluzione impedisce al principio della forma di produrre una soggettività complessa*. Soltanto forme semplici e già previste (oppure variazioni di forme già esistenti) possono trovar posto nel flusso in cui molte identità si susseguono.

8. Le aporie del dionisiaco

Proviamo a riassumere i punti essenziali:

(a) Dioniso è un dio anti-separativo, e quindi *coniuntivo*: riunisce gli opposti. Ma il lessico delle congiunzioni non deve restare impantanato nella vaghezza: analizzare l'identità di Dioniso implica considerare la polisemia delle relazioni oppositive, tener conto delle differenze tra contraddittori, contrari, correlativi;

(b) per quanto riguarda le *Baccanti*, ciò che ci interessa è se Euripide in quest'opera sia riuscito a dire la verità sul dionisiaco. Si è riconciliato con Dioniso? Oppure ne ha messo in luce le aporie?

(c) chi è Dioniso? Non si è voluto proporre una definizione che mirasse a coglierne tutte le manifestazioni, dalla sfera religiosa a quella estetica. Ci siamo concentrati su un singolo testo: e ci siamo chiesti quale concezione dell'identità venga esemplificata dal personaggio che conosciamo nel teatro tragico. Si è fatto riferimento a una mappa dell'identità che presenta anzitutto l'alternativa tra coincidenza e non-coincidenza, e che si articola ulteriormente in quattro possibilità: concezione proprietaria e mereologica, per l'identità-coincidenza, concezione relazionale e modale per la non-coincidenza;

(d) dove collocare Dioniso? Ci siamo trovati in un certo imbarazzo, perché sembra poco plausibile che il dio dell'alterità appartenga al versante di *idem = idem*. E tuttavia Dioniso non sembra esemplificare l'identità relazionale, se con questa nozione si intende il rapporto costitutivo tra due soggetti (reali o di finzione), in cui l'identità del primo viene modellizzata dal secondo (un esempio classico: Don Chisciotte, che trova la sua forma di vita identificandosi negli eroi della cavalleria).

A questo punto sorge un dubbio: la concezione relazionale trova la sua manifestazione più evidente nei processi di identificazione, descritti dalla psicoanalisi a partire da *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, e dunque implica la presenza di due soggetti; ma non sarebbe possibile definire una relazionalità interna a un unico soggetto? Non è questa la via da esplorare per superare le difficoltà già indicate? La mappa esposta in *La ragione flessibile* andrebbe perciò arricchita;

(e) il motivo fondamentale per non collocare Dioniso sul versante dell'identità come coincidenza è che le concezioni proprietaria e mereologica hanno un carattere separativo, mentre Dioniso è anti-separativo. Ma qual è precisamente la relazione congiuntiva da cui è costituito? In che senso Dioniso non coincide con se stesso? La logica congiuntiva nasce dal primato dei *correlativi* rispetto ai contraddittori e ai contrari: i correlativi sono opposti interdipendenti; questo legame di reciprocità può tuttavia assumere una forma feconda oppure una forma aporetica;

(f) quali sono i correlativi che vanno a costituire l'identità di Dioniso? Abbiamo trasformato lo schema di Vernant e Vidal-Naquet, troppo semplice e comunque mereologico, in un modello triadico, sdoppiando *daimon*, e attribuendo la dominanza di *ethos* alla vita media, alla normalità della polis. Così Dioniso è colui che riunisce due spinte all'alterità, se *alterità* significa rottura della condizione media: la spinta verso l'informe e quella verso la metamorfosi.

(g) queste due spinte sono correlative, non si può scegliere la prima rifiutando la seconda (e viceversa). Bisogna esaminare adesso il problema forse più difficile – e disinvoltamente ignorato dagli ideologi del dionisiaco: il legame tra informe e metamorfosi può venir considerato come l'espressione più potente e gioiosa della vita? La grande pienezza, la Grande Salute auspicata da Nietzsche? Le *Baccanti* rispondono negativamente.

Ricominciamo dal legame tra gli opposti, dalle coppie elencate nel par. 6, e recuperando quelle menzionate da Giorgio Colli. Si è detto che il legame non suggerisce una sintesi paritaria: nella 'sintesi' tra vita e morte, tra gioia e dolore, non dovrebbero forse prevalere la vita e la gioia? Dolore e morte dovrebbero agire come *intensificanti*: la superiorità di questa soluzione rispetto alla dimensione separativa consiste nella maggiore intensità di una gioia che non esclude bensì include il dolore, di una vita che non teme la morte ma la affronta e non la considera come puro annientamento. Se consideriamo altre coppie di opposti, come ordine/caos, misura/dismisura, possiamo constatare la funzione liberatoria svolta dai termini più tipicamente dionisiaci. Come si è detto, dionisiaco è l'irrompere del caos nell'ordine, della dismisura nella misura, ecc. *Irruzione* significa che i termini, o gli aspetti antidionisiaci vengono redenti, e perciò inclusi nei legami instaurati dal dio.

E tuttavia le *Baccanti* non confermano questa descrizione per quanto riguarda il rapporto tra Dioniso e Penteo. È vero che c'è un'azione trasformatrice svolta da Dioniso nei confronti del re, che viene parzialmente femminilizzato. Ma la trasformazione non va oltre quest'aspetto, e non corrisponde affatto a un'azione redentrice, bensì è funzionale a un castigo estremamente crudele. Dioniso liberatore è soltanto un 'punitore'. Si dirà che Penteo viene punito per la sua ostinata e bellicosa resistenza al nuovo culto. Ma perché viene ucciso con tanta ferocia, e dalle mani di sua madre? È difficile non riconoscere una simmetria tra i due avversari: Dioniso traduce in realtà le minacce di Penteo, e con inflessibile determinazione. Così il dio liberatore si ritrova prigioniero in una forma troppo umana, una forma rigida, che rispecchia un avversario in cui inutilmente potremmo cercare qualcosa di nobile.

(h) qual è la causa dell'aporia? Non basta constatare – lo hanno già fatto altri studiosi – l'eccessiva somiglianza tra Dioniso e Penteo.⁸ Dobbiamo cercare una spiegazione nell'ambito della teoria del soggetto e dell'estetica. Perché il rapporto di reciprocità tra l'informe e la metamorfosi non genera una nuova individualità, una soggettività più complessa e flessibile?

Sono due le possibili vie della metamorfosi: quella autenticamente creativa, percorrendo la quale il soggetto reinterpreta se stesso, conquista un'identità più ricca (si pensi alla serie che inaugura lo *Zarathustra*: come lo spirito diventa cammello, e poi leone, e poi fanciullo); e una via in cui il soggetto vive la molteplicità delle forme, passa dall'una all'altra, senza

⁸ Per Girard, il Dioniso delle *Baccanti* è il dio della violenza (*La violenza e il sacro* 171). L'eccessiva vicinanza tra Dioniso e Penteo – così come la sovrapposizione tra le due trame – è messa in luce anche da Susanetti, sia nel commento alle *Baccanti* sia in *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*: «sotto la superficie della *theomachia*, della lotta empia contro la divinità, lo scontro tra Penteo e Dioniso sembra la larvata riedizione della coppia dei fratelli nemici che si contendono la signoria della città» (279).

però generare una forma nuova, una nuova singolarità. È lo scacco del dionisiaco. L'impulso alla metamorfosi ricade nel già esistente.

Dioniso si rivela come un dio incompleto, e per questa ragione aporetico: ha bisogno di Apollo, solo nel rapporto di correlazione con Apollo la sua energia verrà realmente singolarizzata, e da questo accoppiamento nascerà l'eroe tragico. Una tragedia soltanto dionisiaca non potrebbe avere per protagonista un eroe, bensì soltanto un personaggio che *mostra* – tocca all'interprete passare sul piano della spiegazione – il funzionamento e i limiti di uno dei due impulsi estetici, indicati da Nietzsche. La peculiarità delle *Baccanti* sta nel fatto che Dioniso è puro *daimon*, senza *ethos*:⁹ in tal modo egli mostra la problematicità e lo scacco del legame tra forma e metamorfosi.

9. Coincidenza e non-coincidenza nell'eroe tragico

La teoria dell'identità da cui siamo partiti può dunque accogliere una variante, che si colloca dal lato del pensiero congiuntivo, e articola meglio la concezione relazionale. D'ora in avanti distingueremo la relazionalità più immediatamente afferrabile, che riguarda due soggetti, e che si esprime nel processo di identificazione, e la relazionalità interna a un singolo soggetto: quest'ultimo oscilla tra due estremi, o meglio li riunisce in un legame che non è una sintesi (si ricordi che i correlativi sono opposti non sintetizzabili). Dunque, in questa variante non si riscontra la relazione tra due soggetti, bensì *la relazione tra due impulsi in uno stesso soggetto*.

Più precisamente ancora: questo tipo di identità riunisce la spinta a *non coincidere con se stessi*, e a realizzare le proprie possibilità superiori, e la spinta a *coincidere*, portata fino all'autodistruzione. Cerchiamo di approfondire questo punto, che è decisivo per la nostra ricerca. La spinta a non-coincidere può essere osservata principalmente da due prospettive: quella del desiderio di essere, e quella modale. Entrambe presuppongono un soggetto plastico, ampiamente indeterminato: l'animale non ancora stabilmente determinato per Nietzsche, il soggetto delle pulsioni, che sono forze plastiche, per Freud. In effetti, soltanto un soggetto plastico può trasformare radicalmente se stesso rispetto all'identità iniziale, nella quale è stato «gettato». L'educazione, il *dressage* familiare e sociale, ci irrigidiscono, ma non aboliscono definitivamente il caos da cui siamo emersi: questa energia può ritornare – in fondo, non è questo il messaggio del dionisiaco?

Succede così che il desiderio di «essere un altro» trasformi il soggetto tramite l'interiorizzazione di un modello. La giovinezza è un'età favorevole al desiderio di essere, ma l'impulso alla trasformazione può manifestarsi anche nella maturità: ad esempio, una persona non più giovane legge libri di cavalleria fino a introiettare confusivamente i protagonisti. Com'è evidente, stiamo descrivendo ancora una volta l'identità relazionale come relazione tra due soggetti, tra il desiderio di essere e il modello. Identificandosi con il modello, il soggetto non-coincide più con se stesso.¹⁰

Nella tragedia greca questo tipo di identità sembra piuttosto raro. Senza escluderlo, abbiamo sentito la necessità di definire un'altra versione dell'identità, imperniata sulla relazione tra due impulsi in un singolo soggetto: relazione tra correlativi, dunque interdipendenza e conflitto nel medesimo tempo. La personalità dell'eroe tragico – non siamo certo i primi a dirlo – si esprime nel paradosso.

⁹ Se si preferisce, la differenza tra Dioniso e gli eroi tragici sta nel fatto che egli può lasciar cadere il suo *ethos* con la facilità con cui si ci si toglie una veste, o una maschera. Così, nelle *Baccanti*, scompare talora dalla scena e si manifesta come pura voce.

¹⁰ Ciò accade anche quando il soggetto si identifica con l'oggetto del suo desiderio.

In che senso l'eroe tragico tende a non-coincidere con se stesso? Si consideri lo schema proposto nel par. 7: i due estremi indicano le possibilità di oscillazione per un individuo che sperimenta l'alterità, rompendo i confini della medietà/medesimezza, governata da «idem = idem». I due poli dell'alterità sono la metamorfosi e l'informe. La peculiarità delle *Baccanti* sta in Dioniso, che è personaggio e meccanismo al medesimo tempo: la spinta, ma anzitutto la possibilità di metamorfosi si manifesta nel dio in una misura assai superiore a quanto accade negli altri protagonisti del teatro tragico. Tuttavia, Dioniso rappresenta la tensione alla non-coincidenza sia in direzione della metamorfosi, sia in quella dell'informe. *Egli è il dio che si trasforma, ma è anche il dio dell'indistinzione: e l'indistinzione non è il collasso della metamorfosi?* Questa aporia costituiva si riflette nei suoi seguaci, coloro che si lasciano possedere, cioè si identificano confusivamente con lui: da un lato si trasformano, abbandonano l'identità/medesimezza, i ruoli sociali stabiliti dalla polis, ma l'esito non è una individualità più sviluppata, bensì l'anonimato del tiaso, la fluttuazione paritaria e collettiva.

Proviamo a confrontare Dioniso con altri personaggi della tragedia. Uno degli eroi che possono esemplificare meglio lo schema triadico è senza dubbio Edipo: egli nasce nella medesimezza, è il figlio di Laio e di Giocasta. L'identità anagrafica è una delle versioni più ovvie della medesimezza, che è un *modo di identità* o se si preferisce un regime di identità. Non si esce da questo modo (o regime) per le bizzarrie del destino, semplicemente a causa di vicende avventurose che, in questo caso, portano Edipo a considerarsi figlio di Polibo e Merope. In quanto adottato dai sovrani di Corinto, Edipo resta un soggetto *idem*: poco importa quali siano i suoi veri genitori. A scuotere la sua identità è il desiderio di conoscenza, che lo spinge a interrogare l'oracolo di Delfi. Avrebbe potuto non farlo.

Come si intuisce, stiamo accentuando la prospettiva modale, per giudicare l'eroe in rapporto alle sue possibilità. Se egli abbandona il principio di coincidenza, è perché non si appaga di possibilità esistenziali già previste, e circoscritte nel mondo in cui è cresciuto: per Edipo, si tratterebbe di non condurre alcuna indagine, non interrogare l'oracolo, restare a Corinto come futuro erede al trono. È il desiderio di sapere, ad ogni costo, che gli fa varcare le frontiere della medesimezza, con il rischio permanente dell'autodistruzione: sfidare la Sfinge significa mettere alla prova la propria intelligenza e a repentaglio la propria vita; condurre l'indagine sulla morte di Laio significa, da un certo punto in poi, avvicinarsi a una verità insopportabile. Così Edipo si muove contemporaneamente in due direzioni: l'una conduce a una forma superiore di intelligenza, l'altra va verso l'informe.

Questo paradosso merita qualche riflessione in più rispetto a quelle che i molti interpreti hanno già elaborato. Edipo esce dalla medietà/medesimezza – e dunque oltrepassa le frontiere di «idem = idem» – per diventare contemporaneamente un eroe della conoscenza e un mostro. Così egli sperimenta le sue possibilità estreme: paradossale è che il concetto di «possibilità superiore» abbia una doppia valenza, quella più consueta, che indica l'eccellenza (delle capacità intellettuali, e anche del coraggio), e quella, contrastante con il senso comune, per cui il superiore è legato intrinsecamente all'inferiore. Ma anche la mostruosità di Edipo è ambivalente, come si constata nell'*Edipo a Colono*, dove la creatura più maledetta diventa una benedizione per la terra che saprà accoglierlo. Nell'universo extramurale della tragedia greca, il peggiore dei crimini non impedisce al suo autore di avvicinarsi a una forma di redenzione. Tutti i crimini dell'eroe – crimini ariani, non i peccati dei semiti (Nietzsche, *La nascita* 94–96) – sono santi crimini, sono colpe che hanno lo statuto modale del necessario (della possibilità necessaria), e perciò non risultano sterili.

Edipo non sarebbe un eroe della conoscenza se la verità a cui approda avesse un carattere puramente anagrafico (cioè fattuale). Essere figlio di Laio e di Giocasta, avere ucciso il padre, aver sposato la madre generando una stirpe in cui il grado di confusività raggiunge

L'apice – questa è certamente la verità del plot, ma non la verità completa dell'*Edipo re*. Come sappiamo, un testo è in parte un oggetto virtuale, che si espande nelle interpretazioni.¹¹ La verità che l'*Edipo re* rende accessibile mediante il suo protagonista riguarda la condizione umana: ma il protagonista non è «universale» solo come espressione del desiderio (se si accetta l'interpretazione di Freud), bensì in quanto mostra lo statuto logico-ontologico di quell'ente che noi stessi siamo. Non siamo enti proprietari, se non entro certi limiti: vale a dire che la nostra identità è definita meno dalle proprietà che non dai modi d'essere. Se *mostruoso* (parricida, incestuoso) fosse una proprietà, Edipo non potrebbe venire accolto da Teseo ad Atene: la mostruosità è invece uno dei due vertici di un soggetto paradossale, il cui modo d'essere è il rapporto (di correlazione) tra gli opposti. La mostruosità è una manifestazione dell'informe, del caos – una polarità che non può essere abolita, se non al prezzo di una medietà permanente, di una mortificazione e di una restrizione definitiva dell'esistenza nell'ambito di *idem*. Il caos che ci abita contiene virtualità benefiche.

Si potrebbe obiettare che ogni grande personaggio della letteratura è un eroe della conoscenza, poiché rende accessibile all'interpretazione qualche aspetto della condizione umana: anche Dioniso rientrerebbe in questa definizione in quanto ci ha consentito di mettere in evidenza il nesso tra metamorfosi e informe. Senza dubbio, ogni personaggio non banale offre un'occasione di conoscenza, ma nell'*Edipo re* la conoscenza è oggetto del desiderio. E anche di contesa, tra i due personaggi più simili, Edipo e Tiresia: il loro duello riguarda lo statuto dell'interpretazione. Ci sono due enigmi nella vicenda di Edipo, e il protagonista è chiamato a risolvere entrambi. Ma che cos'è un enigma? Un testo oscuro, la cui oscurità è temporanea, e il cui significato verrà portato a trasparenza in maniera definitiva? In questo caso l'enigma non differisce sostanzialmente da un indovinello. Oppure un testo denso, la cui oscurità non si dissolve in alcun tentativo, anche riuscito, di interpretazione?

A un certo punto della vicenda, Tiresia sembra sopravanzare Edipo nella capacità di conoscenza: egli sa chi è veramente il re di Tebe – lo sa analogamente a quegli psicoanalisti freudiani, la cui ortodossia riduce l'opera di Sofocle a due nuclei narrativi, il parricidio e l'incesto. È soltanto questa la verità di Edipo o su Edipo? Comunque sia, le parole di Tiresia non suonano plausibili nel momento in cui sono pronunciate; il figlio di Laio e di Giocasta reagisce alle accuse di Tiresia mettendone in dubbio le capacità ermeneutiche. Egli si ricorda di un altro enigma, che il suo rivale non ha saputo sciogliere:

Poiché, dimmi dunque, in che cosa tu sei indovino veritiero? Come mai, quando qui c'era l'orrida cantatrice (*ἡ νόων ῥαψωδός*), non desti un responso che liberasse questi cittadini? Eppure, spiegare l'enigma non era cosa del primo venuto, ma richiedeva un'arte profetica (*μαντεία*); e tu non mostrasti di possederla. (Sofocle, *Edipo re* vv. 390–95)

Queste non sono soltanto parole di ritorzione, come ha sostenuto Girard (101). Piuttosto, qui possiamo cogliere tutta la distanza tra un racconto esile e reticente, come quello del mito, e la rielaborazione tragica. Sofocle mette a fuoco un problema irrisolto, si fa portavoce di una curiosità non semplicemente fattuale: perché Tiresia non ha sciolto l'enigma della Sfinge? Forse perché i cittadini di Tebe non si sono rivolti a lui? Poco probabile. La spiegazione evidentemente è un'altra: l'enigma della Sfinge non era alla portata di Tiresia, e delle sue capacità ermeneutiche. La competenza del vecchio indovino è in grado di rivelare fatti nascosti: e l'identità anagrafica è semplicemente un fatto. Così egli sa

¹¹ È quanto indicato da Bachtin con il concetto di «tempo grande» in *Risposta a una domanda della redazione di «Novyj mir»*.

quali sono gli eventi che hanno contrassegnato la storia di Edipo, e in questo senso – soltanto in questo senso, però – può rinfacciargli la sua cecità nei confronti di se stesso (*Edipo re* vv. 413–15). Ma l'enigma della Sfinge non riguarda i fatti, cioè la possibilità fattuale che un essere *dípous, trípous, tetrápous* si sposti con andature diverse sulla terra. Che Sofocle non menzioni quella che possiamo chiamare la versione folklorica dell'enigma, la forma-indovinello, è un'intuizione felicissima dello scrittore tragico. Non a sciogliere la versione folklorica, ma ad articolare in modo nuovo il problema dell'identità – a questo è stato chiamato Edipo. Un uomo che eccelle per la sua intelligenza si rispecchia in un mostro – ciò che egli stesso è –, e tenta di liberarsene: egli è uscito dalla medesimezza, ed è attratto dal vertice superiore; ma il legame tra i correlativi non può venire spezzato, Edipo viene ricondotto all'altro estremo.¹²

La tragedia indica lo statuto ontologico degli esseri umani: non la convergenza di proprietà o l'aggregato di parti, ma il legame paradossale tra gli opposti.

Da questo rapido confronto dovrebbero essere emerse le somiglianze e le differenze tra Edipo e Dioniso: entrambi sono costituiti da un nesso tra due estremi, ma l'impulso alla metamorfosi trova soltanto in Edipo la possibilità di sfociare in un soggetto complesso (in Edipo, e in altri personaggi del teatro tragico, come Antigone e Medea). Eppure questo impulso è assai più potente, potremmo dire «più moltiplicante», in Dioniso. Dovremmo ricordare, a questo punto, una massima di Proust: «tutti i *benché* sono dei *perché* sconosciuti». (Proust 13) Non *benché* l'impulso all'alterità e alla metamorfosi è meno moltiplicante, ma *perché* lo è di meno, - è perché non si getta lungo la via del molteplice, che Edipo raggiunge un'identità complessa. La molteplicità è nemica della complessità.

10. Nietzsche: un'estetica dei correlativi – Dioniso incompleto

Ammettendo che l'eroe tragico sia una maschera di Dioniso (Nietzsche *La nascita* 98) – tesi che in una certa misura si può accettare –, bisogna chiedersi: perché la «maschera» eroica riesce a singularizzarsi in una individualità irripetibile, mentre le maschere indossate da Dioniso rimangono rigide, anonime (un androgino, un toro, un serpente)? Vale a dire: quale forza rallenta l'impulso alla metamorfosi, e le impedisce di proliferare sterilmente nella molteplicità? Chi, o che cosa, potrebbe impedire al dionisiaco di ricadere nelle sue aporie?

Il saggio di Nietzsche del 1872 si apre con questa tesi:

[I] continuo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*: in modo analogo a quello per cui la procreazione dipende dai due sessi, che stanno tra loro in continuo conflitto cui si alternano periodi di conciliazione [...].

[II] due impulsi (*Triebe*) così diversi procedono l'uno accanto all'altro (*nebeneinander*), per lo più in aperta contrapposizione tra loro (*im offenen Zwiespalt miteinander*) e stimolandosi a vicenda a creazioni sempre nuove e più vigorose (*sich gegenseitig ... reizend*), al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti (*den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren*) che la comune parola «arte» supera solo in apparenza, fino a quando finalmente appaiono accoppiati tra di loro (*miteinander gepaart*) con un prodigioso atto metafisico della «volontà» ellenica e da ultimo in questo accoppiamento (*Paarung*) riescono a generare l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto apollinea quanto dionisiaca. (*La nascita* 23–24)

¹² Per una versione più ampia di questa interpretazione, mi permetto di rinviare a Bottirolì, “Il contagio delle somiglianze. Follia e violenza nel teatro greco” in Bottirolì, *Il contagio delle somiglianze*. Il testo è disponibile anche in www.giovanibottirolì.it.

Ad un primo sguardo, questi passi appaiono non meno criticabili di quelli che abbiamo tratto da Colli e da Vernant: anche qui si cerca di pensare il difficile rapporto tra opposti, la cui conflittualità non esclude la solidarietà, e si ricorre a termini diversi, come se la variazione lessicale potesse compensare un mancato chiarimento dei concetti: duplicità, contrapposizione, stimolazione reciproca, antagonismo, accoppiamento. Ma forse questa imprecisione è superabile. Dal nostro punto di vista non possono sussistere dubbi, Nietzsche tra descrivendo non una sintesi, bensì una relazione tra correlativi:

- gli opposti procedono l'uno accanto all'altro: non vengono mai sintetizzati, e non sembrano sintetizzabili;

- si stimolano a vicenda: ebbene, l'intensificazione reciproca è la possibilità maggiore dei correlativi, in quanto riescono a non paralizzarsi nell'aporia (e in quanto non portano a un'attenuazione del conflitto, come accade tipicamente nel caso dei contrari, né a un compromesso né a una smorzatura):¹³

- il fine è perpetuare l'antagonismo nelle proprie creazioni: ciò significa che il conflitto è permanente.

Dunque, l'estetica conflittuale di Nietzsche è imperniata sui correlativi, e non sul dionisiaco. Tuttavia il dionisiaco ha ricevuto quasi sempre maggiori attenzioni che non l'apolleoneo (nessuno ha mai tentato di ridurre il tragico all'apolleoneo, mentre la riduzione al dionisiaco è sembrata plausibile a molti interpreti (cfr. Deleuze, e altri). Ciò è comprensibile, per diversi motivi: anzitutto, per l'affinità percepibile tra la dismisura del dionisiaco e l'azione irruente, lacerante, del personaggio tragico, un'azione la cui assenza di misura è sovente indicata come *ubris*; tale affinità comprende altri aspetti, lo sconfinamento nella follia, e tutte le manifestazioni derivabili dalla sfera del *daimon*; ma anche perché il dionisiaco appare come più complesso dell'apolleoneo. In effetti, al rapporto di correlazione tra Apollo e Dioniso bisogna aggiungere quello più volte evidenziato dalla nostra analisi, e cioè la duplice tensione verso gli estremi in Dioniso. Per contro, Apollo può venire collocato nei luoghi della medietà e della medesimezza: il modo in cui egli si presenta come divinità della forma differisce fortemente dal dinamismo metamorfico, dove ogni *morphé* tende a dissolversi più o meno rapidamente per essere sostituita da un'altra. Non è così che lo descrive Nietzsche? «quella misura e senso del limite, quella libertà dalle emozioni più sfrenate, quella quiete piena di saggezza del dio delle arti plastiche». (*La nascita* 28) La bella parvenza delle forme chiuse, delimitate, stabili.

Nella metafisica per artisti del giovane Nietzsche Apollo viene definito «come la superba immagine divina del *principium individuationis*» (29). Una caratterizzazione che torna più di una volta, ad esempio nel quarto capitolo:

Apollo ci viene di nuovo incontro come divinizzazione del *principium individuationis*; [...]

Questa divinizzazione dell'individuazione, quando viene generalmente pensata come imperativa e normativa, conosce una sola legge, l'individuo, vale a dire il mantenersi entro i limiti dell'individuo, la *misura* in senso ellenico. (50)

¹³ La tesi del rafforzamento reciproco torna anche in seguito: «come il dionisiaco e l'apolleoneo abbiano dominato l'essenza della grecità attraverso creazioni sempre nuove, che si succedevano l'una all'altra e si rafforzavano vicendevolmente» (*sich gegenseitig steigend*) (52).

Il che equivale ad affermare che l'apollineo è la dimensione di *idem*, o dell'identità come coincidenza. E in tal caso l'enfatizzazione del dionisiaco risulterebbe tutt'altro che ingiustificata: se l'apollineo corrisponde al *principium individuationis*, inteso in un'accezione rigida, separativa, come il modo d'essere di un soggetto *idem*, allora il dionisiaco sarà la potenza che libera, che dissolve i confini, mette in comunicazione con l'alterità – e come si potrebbero esprimere riserve nei riguardi di un'energia totalmente affermativa? Sembra che Dioniso non manchi di nulla: come dubitare della sua completezza? Egli rappresenta il desiderio come sovrabbondanza, e non come mancanza. E si comprende bene, a questo punto, la prospettiva che invita ad assorbire il dio della forma nella processualità del dio della metamorfosi. Apollo sarebbe solo l'arrestarsi momentaneo dell'energia libera: una pausa da oltrepassare.

Solo scoprendo le aporie di Dioniso, quando si constata che Dioniso è forse il dio della produzione desiderante, ma genera di fatto una soggettività anonima, tendenzialmente confusiva e destinata a ricadere verso l'informe, soltanto allora si percepisce l'*incompletezza* del dio; e si riconosce la necessità di Apollo. Perciò l'estetica di Nietzsche è conflittuale e fondata sui correlativi. Pur dichiarandosi un seguace di Dioniso, e pur concedendo molto, forse troppo, all'energetismo, Nietzsche ha compreso lucidamente gli esiti a cui conduce il culto unilaterale dell'ebbrezza, e dell'energia.

Nella *Nascita della tragedia*, Dioniso viene raffigurato in tre diverse versioni, che corrispondono ai primi tre capitoli dell'opera. Inizialmente si presenta nel segno della riconciliazione: «nel vangelo dell'armonia universale, ciascuno si sente non solo riunito, riconciliato, amalgamato al suo prossimo, ma addirittura una cosa sola, come se il velo di Maia si fosse lacerato e svolazzasse ormai solo a brandelli davanti al mistero dell'unità originaria» (32). Versione comunitaria e irenica, in cui i singoli affondano gioiosamente nell'indistinzione.

Nel secondo capitolo, però, Dioniso rivela un volto minaccioso: non va dimenticato, osserva Nietzsche, «d'immenso abisso che separa i *Greci dionisiaci* dai barbari dionisiaci», nelle cui feste «venivano scatenate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'esecrabile mistura (*Mischung*) di lussuria e crudeltà che mi è sempre parsa l'autentica "pozione delle streghe"» (35–36). Mistura, dunque ibridazione: il dio ibrido appare qui senza maschera, senza forma, come un'incontenibile energia distruttiva. Bisogna interrogarsi allora sulle condizioni che rendono possibile una buona mescolanza tra Eros e Thanatos. La prima, istintiva, e forse inevitabile reazione al dionisiaco barbarico ha un carattere essenzialmente difensivo:

Contro gli eccitamenti febbrili di queste feste [...] [i Greci] furono, a quanto sembra, per un certo periodo di tempo completamente al sicuro, protetti dalla figura di Apollo che qui si ergeva in tutta la sua fierezza, e che non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna potenza che fosse più pericolosa di tale stravolta e informe potenza dionisiaca [...]. È stata l'arte dorica a immortalare Apollo in questo suo atteggiamento maestoso di difesa. (36)

Viene tracciata «una rigida demarcazione delle linee di confine», che i due avversari sono tenuti a rispettare: solo mantenendo questa distanza è possibile arrivare a una coesistenza, anzi a una conciliazione: «non c'erano ponti sull'abisso che li separava» (36–37). E tuttavia le barriere difensive dell'apollineo non riescono a celare e ad abolire il legame con il dionisiaco: il Greco ascolta con paura e orrore la musica che proviene da Dioniso; non può comprenderla realmente, perché «il servo ditirambico di Dioniso viene compreso soltanto dai suoi simili». Però, con stupore, deve ammettere che quello scatenarsi di forze

«non gli era propriamente estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli occultava solo come un velo questo mondo dionisiaco» (39).

Per quanto rafforzata, la demarcazione dei confini non può proteggere per sempre, e in ogni caso esige dagli individui un indurimento della propria identità e del proprio linguaggio: la rigidità ha le proprie eccellenze, nella scienza e nell'arte, e tuttavia né la vita né l'arte possono appagarsi della rigidità. Ogni vittoria puramente difensiva è in una certa misura una sconfitta. I Greci hanno percepito tutto questo?

Il terzo capitolo torna a descrivere la cultura apollinea, che ha creato il mondo olimpico e divinizzato l'esistenza, ma che non riesce più a impedire l'irruzione del dionisiaco. Adesso, però, Dioniso non è la divinità delle pulsioni, bensì il messaggero dell'insensatezza. Nuovamente si lacera il velo di Maia, ma non per far intravedere il mistero dell'unità originaria. La montagna incantata dell'Olimpo mostra le sue radici: l'inesplicabile serenità greca è una reazione all'insopportabile mancanza di senso e di finalità: il bene maggiore per l'uomo sarebbe di non essere mai nato e, immediatamente dopo, morire presto (41-42).

Come tenere insieme questi tre aspetti? La vita comunitaria, il filtro delle streghe (l'incandescenza delle pulsioni), la traumatica negazione di senso. Vediamo la tensione verso una vita superiore, il vangelo dell'armonia universale e, per contro, la discesa nell'informe (mentre il senso è conferimento di forma). Ma anche nella vita superiore prevale la dissoluzione dell'individuo: la metamorfosi si risolve in un annullamento nell'Uno.

Il dio dell'indistinzione ha bisogno di Apollo, Nietzsche lo afferma più volte. Anzitutto, per ragioni difensive, cioè per rendere sopportabile l'orrore dell'esistenza: ma, una volta che questo processo è stato avviato, i Greci si accorgono di poter tener testa alle ondate del dionisiaco senza che sia necessario costruire barriere o dighe. Dioniso ha bisogno di maschere, per non venir trascinato verso l'informe e la molteplicità anonima. Dunque, anch'egli desidera la singolarità? almeno fino a un certo punto, almeno come successione cangiante di forme. Nessun seguace di Dioniso, e neppure il dio quando assume sembianze umane, sarebbe disposto ad ammetterlo. La lettura delle *Baccanti* ci ha convinto dell'impossibilità di una tale consapevolezza: circolarità aporetica di metamorfosi e informe, *circulus vitiosus deus* (per riprendere un'espressione di Nietzsche).

È il poeta tragico a scorgere l'incompletezza di Dioniso, il suo bisogno oscuro di un'alleanza con Apollo, e la possibilità di creare, grazie a quest'alleanza, una forma d'arte superiore: un'arte che non si irrigidisce, come nel dorico, un linguaggio di forme più flessuose. Sensualità di un linguaggio flessibile. Questa percezione genera l'ultima opera di Euripide, ma la possiamo proiettare verso la nascita della tragedia greca. Quali che siano le sue origini dal punto di vista storico, la tragedia interrompe l'unilateralità del dionisiaco. È un'invenzione dei poeti, è una creazione linguistica. E poiché nasce da due impulsi estetici, si servirà di un duplice linguaggio: Apollo rinuncia alle barriere difensive, si lascia penetrare da una potenza caotica e da sonorità inaudite, e il suo avversario abdica alla negazione della forma: «adesso Dioniso non si esprime più attraverso un flusso di energia, ma come un eroe epico, quasi con la lingua di Omero» (86).

Ancora una volta, va osservato che i due impulsi estetici non mirano a una sintesi: forse la sintesi è possibile a condizione di cambiare lo statuto logico dei due impulsi, farli scivolare dalla dimensione dei correlativi in quella dei contrari: la sintesi non sarà l'esito dell'arte media, della medietà, del Mid-cult, delle ibridazioni tra generi? L'ibridazione più feconda riguarda invece gli stili, e non conduce a un rilassamento reciproco. I due impulsi continuano a lottare: «riconosciamo nella tragedia un radicale contrasto stilistico». Più dionisiaca nel coro, più apollinea nel dialogo. Alternanza, contrasto, ma anche annodamento.

Questa concezione viene chiaramente enunciata sin dal quarto capitolo: Apollo e Dioniso sono correlativi. La tragedia nasce quando i due avversari riconoscono la reciproca necessità, cioè vedono l'uno nell'altro la possibilità di essere rafforzati, e di accedere alla propria possibilità superiore. Intensificazione reciproca: per l'apollineo, l'alleanza con il dionisiaco significa forma senza rigidità; per il dionisiaco, l'influsso dell'apollineo fa sì che la forza non conduca alla dissoluzione, ma al linguaggio.

E anche a una soggettività complessa come quella dell'eroe tragico. Ma se l'eroe è una maschera di Dioniso, una versione di Dioniso, e al tempo stesso una singolarità, in che misura possiamo ancora far corrispondere Apollo al *principium individuationis*? Senza dubbio Apollo si colloca dal lato dell'individualità, ma non necessariamente nel senso dell'identità-coincidenza. Bisogna sciogliere quest'ambiguità, in cui Nietzsche è rimasto parzialmente imprigionato.

Occorre evitare che la distinzione tra i due impulsi estetici produca un effetto paralizzante. Inizialmente questo effetto risulta forse inevitabile: Apollo è il dio della forma, del sogno, delle arti plastiche, Dioniso il dio dell'informe, dell'ebbrezza, della musica. Sul piano logico, sembra che il primo debba corrispondere a «idem = idem», e il secondo a «idem = alter» (Dioniso come il dio dell'alterità). Ci siamo resi conto, però, che questa contrapposizione è troppo schematica, e fuorviante: nasconde la duplicità di Dioniso, una duplicità aporetica, ma nasconde anche la duplicità di Apollo, che è una duplicità 'liberante'. Apollo *lysios*.

A meno di non considerare troppo sottile la nostra analisi, si dovrà convenire che è diverso definire Dioniso semplicemente come il dio dell'informe oppure come il legame aporetico tra informe e metamorfosi. Nel primo caso, rimane un'ambiguità che l'ideologia del dionisiaco sfrutta a proprio vantaggio: l'informe diventa spinta verso l'alterità, la fluidità, l'energia vitale; e si dà per scontato che forma equivalga a rigidità, staticità, repressione; nel secondo caso, l'esaltazione ingenua del dionisiaco appare ingiustificata. Non è sufficiente però avere sdoppiato il dionisiaco, occorre riconoscere anche la duplicità dell'apollineo. Apollo è l'individuazione come coincidenza con se stessi, quando è chiamato ad amministrare la medietà; ma è anche – per quanto sorprendente possa apparire questa definizione – un dio dell'estremo.

Per comprenderlo nella maniera più perspicua, possiamo riprendere lo schema dei due vertici: diversamente da Dioniso, e dai suoi invasati, Apollo, la divinità della sapienza, dell'intelligenza flessibile – egli dona agli uomini la capacità di interpretare non solo gli enigmi, ma ogni situazione instabile, inedita, non riportabile ad abitudini mentali –, può oltrepassare il regime di medesimezza soltanto in una direzione, verso l'alto. Come Dioniso, anch'egli promette una trasformazione: non però una molteplicità di forme, bensì la *forma superiore*, a cui un individuo aspira.

11. Apollo, dio dell'alterità

Vale la pena di sottolineare e di precisare alcuni punti:

a) ci siamo allontanati da Nietzsche o soltanto da alcune delle sue formulazioni? Condividiamo il programma di un'estetica conflittuale, che ha trovato in Nietzsche il suo vero fondatore (sia pure con anticipazioni nel dibattito su bello e sublime): tale programma va certamente sviluppato, e un aspetto della ricerca consiste nel respingere, chiarendone i motivi, le letture che riportano Nietzsche verso una sorta di monismo (il tragico ridotto al dionisiaco, l'energetismo). Nella *Nascita della tragedia* troviamo la chiara consapevolezza della nuova estetica: «A differenza di tutti coloro che si sforzano di far derivare le arti da

un unico principio [...], io appunto gli occhi su entrambe le divinità dell'arte dei Greci, Apollo e Dioniso». (148) La nostra interpretazione ha cercato però di penetrare nella duplicità di ciascuno dei due principi (o impulsi);

b) siamo pervenuti così alla duplicità dell'apollineo, e alla necessità di riconoscere che il *principium individuationis* si manifesta in due modi: nella medesimezza (o coincidenza), e nella tensione a varcarne i confini. Dunque, *anche Apollo è un dio dell'alterità*, benché da intendersi del tutto diversamente da Dioniso – questo è un esito non prevedibile della nostra riflessione.

Soltanto grazie all'influsso di Apollo l'eroe tragico interpreta il proprio destino, diventa una singolarità. La possibilità di restare nella medesimezza oppure di spezzarla viene presentata esemplarmente da Sofocle, nei personaggi di Ismene e di Antigone. Ecco i due modi del *principium individuationis*: due ragazze, la prima, convinta dell'impossibilità di sfidare il decreto di Creonte, la seconda, decisa a seppellire il corpo di Polinice, senza curarsi delle conseguenze;

c) l'eroe tragico si trova in conflitto con la polis, in una condizione di estrema solitudine. Saremmo tentati di affermare che questo è il destino inevitabile di chi esce dalla medietà e cerca la sua forma più alta, ma questa generalizzazione sarebbe affrettata e non renderebbe conto di altre possibilità: per esempio, quella del grande uomo politico che si è allontanato dalla medietà, ma non dalla società che egli aspira a dominare. Miscelando forze contrastanti, egli ha conquistato una forma superiore che rimane caratterizzata dalla flessibilità, da un equilibrio ammirevole, per cui non esiste alcuna formula, tra volontà imperiosa e adattabilità alle circostanze, dunque tra forma (apollinea) e metamorfosi (dionisiaca).¹⁴

Per indicare questo equilibrio fluido, in contrapposizione alla rigidità che stiamo per evidenziare nell'eroe tragico, può essere utile una riformulazione del nostro schema:

¹⁴ Nel suo grande romanzo, in cui Nietzsche è molto presente, Musil cita Heine a proposito di Napoleone: «Ciò che noi riconosciamo grazie a lenti ragionamenti analitici e lunghe deduzioni, quello spirito l'afferrava nel momento stesso e lo comprendeva profondamente. Di qui il suo talento di capire il tempo presente, di lusingarne lo spirito, di non offenderlo mai e di servirsene sempre. Ma poiché questo spirito del tempo non è soltanto rivoluzionario ma è formato dalla confluenza di entrambe le concezioni, rivoluzionaria e controrivoluzionaria, così Napoleone non agiva mai in modo del tutto rivoluzionario né controrivoluzionario, bensì costantemente nel senso delle due concezioni, dei due principi, delle due tendenze che si combinavano in lui, e quindi sempre con naturalezza, semplicità, nobiltà, mai aspro e nervoso, sempre benigno e tranquillo. Perciò non menò mai intrighi isolati e i suoi colpi provennero sempre dalla sua arte di capire e guidare le masse. All'intrigo lento e complicato tendono soltanto le piccole intelligenze analitiche; gli spiriti intuitivi, sintetici invece sanno sempre coordinare in modo meravigliosamente geniale i mezzi che il presente offre loro, così da poterli rapidamente utilizzare per il proprio scopo» (421).

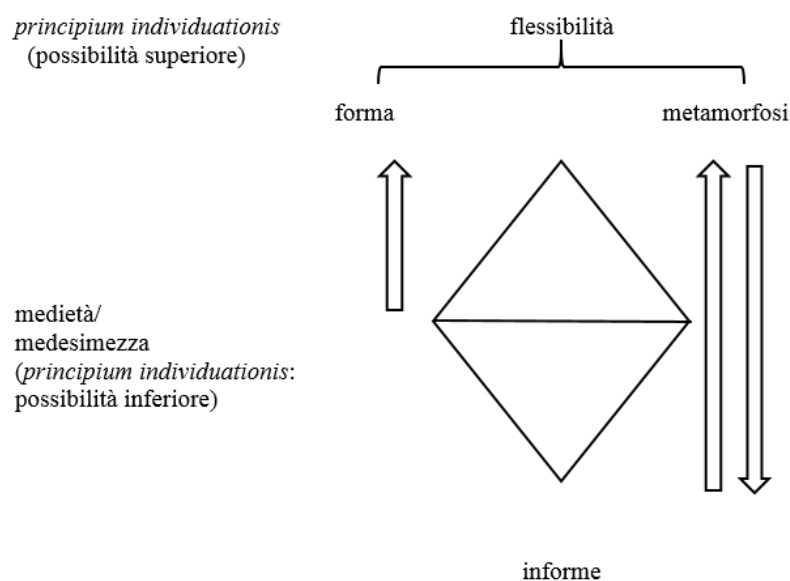


Fig. 2

Con tutti i limiti di una schematizzazione grafica (per cui si chiede indulgenza ai lettori), si è cercato qui (Fig. 2) di indicare la duplicità del dionisiaco e dell'apollineo. Diversamente da Dioniso, Apollo non è un dio aporetico. Ciò non significa che le possibilità dell'apollineo siano facilmente accessibili, al contrario: l'enigmaticità del dio distoglie da ogni via comune, rinvia il soggetto alla propria singolarità. Rompendo le barriere e l'inerzia della medesimezza, l'individuo può conquistare l'equilibrio fluido del grande stratega, del grande uomo politico, o dell'artista più dotato per i linguaggi complessi, eventualmente funambolici, oppure può subire l'attrazione di una forma che, pur derivando da un oltrepassamento della medietà, si irrigidisce: è ciò che accade all'eroe tragico.

La sua identità è apollinea e dionisiaca al tempo stesso: legame paradossale, in quanto egli muove contemporaneamente verso la sua forma superiore e verso l'informe. Ogni personaggio è una versione diversa di questo legame, ma chi negherebbe che scegliendo la propria possibilità necessaria – al di là delle valutazioni etiche – l'eroe va a infrangersi sul proprio stesso destino? Fino all'autodistruzione completa oppure al prezzo di una terribile lacerazione (Oreste, Medea). Si è parlato spesso di una sovrapposizione tra libertà e necessità: se eliminiamo il determinismo, e intendiamo «necessità» come «possibilità necessaria», questa formulazione appare legittima. L'eroe tragico diventa tale spezzando la rigidità del Medesimo e dell'esistenza media, dunque lascia cadere come un involucre inadeguato la sua forma precedente; ma, scegliendo la nuova forma, compie una scelta irreversibile. Perciò egli appare rigido, inflessibile.¹⁵

Dionisiaca è la spinta verso l'autodistruzione, verso l'informe; apollinea è la lucidità con cui l'eroe trova le ragioni del proprio agire, e ne riconosce la superiorità rispetto a ogni

¹⁵ Nell'*Antigone*, per esempio, la protagonista viene rimproverata dal Coro per la sua rigidità.

altra scelta, anche quando l'azione è criminosa. Ma Dioniso muove l'eroe anche nella direzione opposta, ne incendia l'identità donandogli uno slancio indomabile: non ci sarebbero le passioni senza l'approvazione di questo dio. Né si può ignorare la possibilità che le risorse dell'apollineo vengano impiegate, oltre che per finalità difensive contro il dionisiaco barbarico, per un esercizio cinico e spietato della razionalità, come avviene in *Medea* quando Giasone replica ai rimproveri della donna che sta per abbandonare. Le due divinità hanno bisogno l'una dell'altra. Apollo ha bisogno di Dioniso affinché, nel conflitto tra le due versioni del principium individuationis, non sia l'identità-coincidenza a prevalere.

d) l'eroe tragico è *atopos*: non ha più un luogo nella polis, nella comunità, non esiste più la possibilità di integrarlo. Diversamente da chi eccelle nell'arte politica, è un personaggio *inassimilabile*. Perché i Greci andavano a teatro per assistere alle vicende di un individuo troppo singolare e troppo paradossale per suscitare un desiderio di imitazione? Pietà e terrore: se questi sono gli effetti della tragedia, bisogna ammettere che entrambi, in maniera diversa, implicano un'identificazione emotiva con il destino dell'eroe. Anche il terrore, e forse soprattutto il terrore – che evoca quel passo di Nietzsche, già citato, in cui si descrive lo stupore e l'orrore del cittadino davanti a un'alterità in un primo momento incomprendibile, ma poi penetrato dall'oscura percezione che «tutto questo non gli era propriamente così estraneo». (39) L'Io che vive nella medesimezza è costretto a riconoscere che l'impulso alla non-coincidenza, nella duplice versione del dionisiaco e dell'apollineo, appartiene alla sua natura non meno dell'impulso opposto. Il teatro grida la verità contro i confini della Medesimezza. Il soggetto *idem* viene lacerato in opposte direzioni, contempla gli abissi della sofferenza (Edipo che si acceca, Prometeo sbranato dagli avvoltoi, ecc.) e nello stesso tempo ammira la grandezza di azioni che nascono dalla fedeltà a se stessi, al proprio desiderio, alle proprie possibilità maggiori. Il Greco andava a teatro «per ascoltare bei discorsi», afferma Nietzsche – «ed è per noi un incanto quando l'eroe tragico trova ancora parole, ragioni, atteggiamenti eloquenti e insomma una chiara intellettualità, mentre la vita si approssima agli abissi e l'uomo reale perde per lo più la testa e sicuramente le belle parole» – (Nietzsche, *La gaia scienza* 80) ma anche per veder rappresentato sulla scena il proprio statuto logico-ontologico.

e) possiamo descrivere la nostra identità con riferimento alle proprietà oppure alle parti, ma (lo si è già detto) né la concezione proprietaria né quella mereologica appaiono adeguate per le identità complesse. La prospettiva relazionale genera due modelli, il primo imperniato sul rapporto tra due soggetti, il secondo sul rapporto tra due impulsi in uno stesso soggetto. La nostra ricerca ha tentato di chiarire soprattutto la seconda possibilità, indispensabile per l'analisi di personaggi che non vengono modellizzati da un *alter* come altro personaggio, ma che sperimentano l'alterità varcando i limiti della condizione media. Potremo essere rimproverati per non aver esplicitato abbastanza la quarta concezione dell'identità, quella *modale*: ma è la prospettiva modale che ha guidato tutto il nostro discorso, a partire dalla distinzione tra i modi di identità, coincidenza e non-coincidenza.

Dopo aver indicato la duplicità sia del dionisiaco sia dell'apollineo, vale forse la pena di rilevare un'ultima volta l'insufficienza della tesi «idem è alter» (*Je est un autre*), quando la si assume ingenuamente. L'oltrepassamento di sé si dice in modi diversi, e conosce destini diversi: può anche sfociare in una forma nuova ma rigida, oppure nell'informe (in una sostanza anonima, in un gruppo dove non emerge alcuna singolarità). Avventurarsi nell'oltre può essere mirabile, ma anche tremendo, estremamente pericoloso - possibilità racchiuse nella polisemia di *deinós*. Perciò gli dèi dell'alterità hanno stipulato un'alleanza in favore degli uomini.

Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Risposta a una domanda della redazione di «Novyj mir»*. in *L'autore e l'eroe*. Trad. di Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Bottirolì, Giovanni. *Il contagio delle somiglianze. Follia e violenza nel teatro greco in Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*. Bergamo: Bergamo University Press, 2002. Stampa.
- . *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- Colli, Giorgio. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1977. Stampa.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche e la filosofia*. Trad. di Fabio Polidori e Davide Tarizzo. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- Girard, René. *La violenza e il sacro*. Trad. di Ottavio Fatica, Eva Czerkl. Milano: Adelphi, 1980. Stampa.
- Guidorizzi, Giulio, trad. *Baccanti*. Di Euripide. Padova: Marsilio, 1989. Stampa.
- Musil, Robert. *L'uomo senza qualità*. Trad. di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi. Torino: Einaudi, 1996. Stampa.
- Nietzsche, Friedrich. *La nascita della tragedia*. Trad. di Vivetta Vivarelli. Torino: Einaudi, 2009. Stampa.
- . *La gaia scienza*. Trad. di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1965. Stampa.
- . *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, vol. IV, t.2, Trad. di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1986. Stampa.
- Proust, Marcel. *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Trad. di Natalia Ginzburg. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- Susanetti, Davide. *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*. Roma: Carocci, 2007. Stampa.
- Susanetti Davide, trad. *Baccanti*. Di Euripide. Roma: Carocci, 2010. Stampa.
- Vernant, Jean-Pierre. *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide*, in Vernant e Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*. Trad. di Clara Pavanello e Alessandro Fo. Torino: Einaudi, 1991. Stampa.