

## Nietzsche e Shakespeare

Federica Troisi  
Università di Bari

1. Il rapporto Nietzsche-Shakespeare fu tormentato e complesso. A una illimitata ammirazione manifestata negli scritti giovanili – 1869/1874 – fa sèguito un giudizio più distaccato negli scritti della maturità (*Umano troppo umano*, *Considerazioni inattuali*, *Ecce Homo*, ecc.) anche se il tragico inglese rappresenta, comunque, un nodo importante nel pensiero nietzscheano.

Nei numerosi *Frammenti postumi*, il giovane filologo di Naumburg vede nel drammaturgo inglese la versione moderna della tragedia greca nella sua perfezione artistica (Nietzsche 1989: 307)<sup>1</sup>; Shakespeare è paragonato a Omero (Nietzsche 1972: 27) e viene definito più volte il continuatore di Sofocle (Nietzsche 1989: 198-99, 327).

Inoltre, nei suddetti frammenti considerando il teatro shakespeariano già *teatro della mente*, *dialettica dello spirito*, Nietzsche afferma la superiorità di tali personaggi tragici in confronto a quelli greci e tedeschi (1989: 6, 13, 333); Amleto diviene, pertanto, il modello dell'uomo dionisiaco (1989: 286), come più tardi leggiamo nella *Nascita della tragedia* (Nietzsche 1972: 55).

Successivamente a cominciare da *Umano troppo umano* Nietzsche scardina lo stesso mito di Amleto riducendolo a uno spirito meno che mediocre; a Shakespeare, considerato ora *inattuale* perché barbaro e rozzo, preferisce gli autori francesi e tedeschi, in precedenza giudicati inferiori. Se nel pensiero del maturo filosofo di Naumburg Shakespeare non può più essere paragonato ai tragici greci, gli sono comunque riconosciute una geniale creatività, la capacità di scandagliare il cuore umano e di rappresentare la diversità dei caratteri (Nietzsche 1965: 137, 155, 454).

Ritengo opportuno fare qualche riflessione su tale complicato rapporto perché esso anticipa, in certa misura, alcuni degli assunti più attuali della critica shakespeariana.

2. La strada aperta da Filodemo di Gadara, il primo antiaristotelico del mondo antico interessato al rapporto tra epos e tragedia, alla superiorità di quest'ultima e ai relativi problemi tecnici (cfr. Gigante 1988 e 1994) è percorsa da Nietzsche: primo antiaristotelico del mondo moderno, egli estende le sue

---

1 Qui Nietzsche, lettore del carteggio Goethe-Schiller, allude al *Riccardo II* e s'inscrive nella coeva tradizione critica shakespeariana. Sull'argomento vd. Carloni 1991.

trasgressive riflessioni dal teatro greco a quello europeo, in particolare a quello inglese. Di qui l'importanza delle precedenti citazioni da testi nietzschiani ricchi di considerazioni sul teatro di Shakespeare che anticipano, sia pure in forma aforistica e frammentaria, gli studi critici più attuali: mi riferisco, in particolare, alla preminenza della parola, alla funzione della fantasia, alla struttura metateatrale e alla nuova visione della storia.

La separazione del poeta dall'attore e dal maestro del coro, avviata da Sofocle, segna per Nietzsche l'inizio della decadenza, la fine del *pathos* prodotto dall'unità fra le arti (musica, danza e poesia) caratterizzante la nascita della tragedia. Con la separazione, infatti, subentra il virtuosismo recitativo, foriero del progressivo prevalere della parola sulla musica, dell'attore sul coro, il cui ruolo tradizionale scompare definitivamente con Euripide. Pertanto al drammaturgo seguace di Socrate Nietzsche attribuisce la morte del dramma antico che per la prevalenza del razionalismo sull'istintualità e del quotidiano sull'eroico diviene pura dialettica portata sulla scena. Come ironizza Aristofane nelle *Rane*, Euripide, l'ultimo grande tragico, è il primo autore ad assumere "il punto di vista dello spettatore", anzi a farlo "salire sul palcoscenico", trasformando il *pathos* in dialogo, l'eroe in retore ("Il processo, che aveva preso inizio con la cosiddetta sticomitia, continuò il suo corso e penetrò anche nei discorsi più lunghi degli attori principali. [...] Sembra quasi che tutte queste figure periscano non già per l'elemento tragico, bensì per una superfetazione dell'elemento logico" [*Socrate e la tragedia*, in Nietzsche 1973: 41]), con conseguente riduzione della divinità a mero *deus ex machina*. Egli trasforma così, afferma Marcello Gigante (1993) l'indagine dei sofisti sulla saggezza nell'impulso alla ricerca della verità e dell'essenza ultima dell'uomo, a cui s'ispira la sua arte "scandalosa" e dissacrante. Incentrata nello smitizzare gli eroi e nell'adeguare il divino all'umano, l'opera di Euripide, come già intuì Nietzsche, porta alle estreme conseguenze l'influsso della dottrina protagorea anche da un punto di vista tecnico. La struttura contraddittoria dei dialoghi drammatici, *agones logon*, segna l'adesione del drammaturgo al rinnovato clima retorico dell'epoca, contrassegnato dalla prevalenza, per dirla con Gorgia, del *logos* sul *nomos*, della parola magica sulla legge, dell'illusione sulla realtà.

Tale principio, tradotto in termini teatrali, porta alla verità della "finzione" e alla forza creatrice della parola, fondamento dell'arte scenica di tutti i tempi e delle sue aporie. Siffatto rovesciamento gerarchico, rispondente alla crisi socio-politica di Atene del V secolo e al sorgere di nuovi gusti, se segna la fine della tragedia classica determina anche la nascita di una nuova forma drammatica:

Con Euripide [...] subentra, al posto della calma apollinea, la freddezza del pensiero. Egli vuole per sé l'intera sfera della musica e si appropria di tutto ciò che è efficace, crea cioè una *mescolanza degli stili*.

Abbandona il *mito* infinito e lo sostituisce con la novella. (Nietzsche 1989: 395)<sup>2</sup>

Menandro, seguito da Terenzio, fra i primi eredi dell'arte eversiva di Euripide, dà vita alla *Nea*, vale a dire alla *commedia attica nuova* borghese e antieroica.

Altrettanto Nietzsche rinviene nel dramma moderno ad opera di Shakespeare.

Definito nei frammenti nietzscheani "il continuatore di Sofocle", il tragico inglese dimostra di superare l'autore greco, come ho già indicato, nel portare a compimento la dialettica teatrale, la preminenza del dibattito e della riflessione sulla *fabula*, senza tralasciare la ricerca interiore. Ciò esaurisce il valore dell'azione a favore della parola, come è esemplificato da Amleto.

Emblema del teatro shakespeariano, il principe di Danimarca è il personaggio più ricorrente negli scritti nietzscheani, dove è definito "il modello dell'uomo dionisiaco", il simbolo della trasgressione, l'immagine dell'"oltreuomo". Vedere in tale personaggio l'inizio del moderno teatro di parola, trasmesso da Euripide, significa aver intuito, con largo anticipo sui tempi, la caratteristica saliente non solo del *corpus* shakespeariano ma anche del successivo sviluppo teatrale che dal bardo inglese prende avvio.

La preminenza in Euripide del *logos* sul *nomos*, della parola magica sulla legge, della illusione sulla realtà avvia l'aporia fra *parola parlata* e *parola agita* che raggiunge in Shakespeare e nel teatro del nostro tempo le forme più esasperate. Usata per mistificare la verità, non per comunicarla, la parola presenta una discrasia, uno scivolamento di senso fra significato e significante, già scoperta da Nietzsche nei riguardi di Amleto quando afferma che, "contemplato il mondo tragico", l'eroe non ne parla o, meglio, vi allude usando "un linguaggio falso, [...] un illusorio balbettamento" come rifiuto della realtà (Nietzsche 1972: 35).

Non diversamente si comportano i personaggi più attuali del teatro contemporaneo da Vladimiro ed Estragone, i due vagabondi beckettiani, alla cantatrice calva di Ionesco, all'Enrico IV di Pirandello che si rifugiano nella immobile ripetitività del quotidiano, in un mondo fatto di parole o in una lucida pazzia per dare un senso alla propria identità smarrita ed esorcizzare l'angoscia della condizione umana.

3. In contrasto con il gusto del tempo favorevole alla spettacolarità e all'artificio, Nietzsche sostiene che la supremazia della parola teatrale comporta la nudità della scena elisabettiana, al pari di quella greca, e il conseguente ruolo primario svolto dalla fantasia ("Tutto poteva essere tutto, in virtù di una fantasia vivacissima: proprio come nell'epica omerica, dove siamo costretti a produrre con la fantasia un'immagine dopo l'altra"); tale ruolo, osserva il giovane

2 Questa affermazione ci conduce all'odierna correlazione stilistica fra teatro e romanzo (N. Frye, C. Segre).

Nietzsche, rende "inutile ogni cambiamento di scena" e "ogni limite spazio-temporale" (Nietzsche 1994: 43, 46) sollecitando nel pubblico l'elemento dionisiaco, il coinvolgimento dello spettatore, oggi appannaggio della semiotica teatrale, indispensabile all'azione drammatica di ogni tempo.

Basti pensare alle istruzioni di Amleto agli attori, dove è continuo il riferimento agli spettatori; nei cinque cori di *Henry V*, poi, il pubblico è apertamente invitato a sopperire con l'immaginazione all'assenza di quel naturalismo – battaglie, fasto della regalità, improvvisi spostamenti geografici – che esula da un teatro "povero" ed essenziale come la scena elisabettiana.

Tutto ciò conduce alla "*suspension of disbelief*", come afferma Coleridge, allo "strappo del cielo di carta", per dirla con Pirandello, che se da un lato consente allo spettatore di credere alle apparenze, di entrare nel gioco della finzione, dall'altro ne accelera lo straniamento che gli rivela la fine dell'utopia e delle false certezze, la verità della condizione umana non più solo osservata a distanza come "finzione", come "recita" dei personaggi sulla scena.

Il teatro si specchia così nel metateatro.

4. La dimensione metateatrale, la conquista più attuale del Novecento, intesa non solo come coinvolgimento dello spettatore, ma anche come gioco allusivo, struttura del *play-within-a-play*, è già chiara per Nietzsche in relazione al teatro sia di Euripide sia di Shakespeare.

In Euripide, che "crea le figure e al tempo stesso le scompone", che ha assunto "il punto di vista dello spettatore", ponendolo per la prima volta addirittura "sul palcoscenico", la struttura drammaturgica non può risultare unitaria, bensì "del rilievo", di "una parte nel tutto" (Nietzsche 1994: 46)<sup>3</sup> vale a dire, frammentaria. Pertanto, a cominciare da Euripide – afferma Nietzsche – "[...] l'arte muove incontro al suo *dissolvimento*, toccando frattanto – cosa che è in verità massimamente istruttiva – tutte le fasi dei suoi inizi, della sua infanzia, della sua imperfezione, delle sue temerarietà ed eccessi di una volta: essa interpreta, nel suo perire, il suo nascere e il suo divenire" (*Umano troppo umano*, in Nietzsche 1965: 155). Non va dimenticato, infatti, che la critica ufficiale ha negato per molto tempo, talora aspramente, l'unità tragica dei più noti e ambigui drammi euripidei, come le *Baccanti* e le *Troiane*, la cui modernissima tecnica compositiva consiste, appunto secondo l'intuizione nietzscheana "del rilievo", in una successione di momenti simmetrici, senza un nodo tragico centro dell'azione. Ma è proprio tale assenza, che s'identifica col senso di disfacimento prevalente in entrambe le tragedie, a porsi come la costante dell'ispirazione; inoltre i relativi cori, in contrasto con la tradizione, svolgono un

3 Sulla genesi e le funzioni del metateatro dall'antichità a oggi vd. Troisi 1996.

ruolo eversivo tanto da essere eponimi dei rispettivi drammi (cfr. Segal 1982; Gigante 1996).

Altrettanto Nietzsche rinviene in Shakespeare, la cui opera, seguendo il principio delle scene, inserendo "ogni pezzo nei pezzi", sacrifica "l'armonia dell'insieme in nome del pieno effetto del singolo elemento" (Nietzsche 1994: 46).

In realtà, l'espedito metateatrale, l'inserimento appunto "di ogni pezzo nei pezzi", ricorrente in ogni epoca di transizione dall'età antica ai nostri giorni, rappresenta la grandezza costante della drammaturgia shakespeariana, anzi il suo paradigma.

Sin dalle *Histories* si adopera il linguaggio teatrale e, a un tempo, si fa teatro con l'introdurre sulla scena il cerimoniale di corte, dalla nascita alla morte, al matrimonio, alla congiura, nella sua contraddittoria valenza di esaltazione della dinastia Tudor e di "finzione", recitata da tutti, in nome del potere e della ragion di Stato. È quanto indicano personaggi spietati e complessi come Riccardo II e Riccardo III, o grotteschi e spettacolari come Falstaff.

La "recita", passando dal pubblico al privato, diventa metafora dei grandi interrogativi sulla vita e sulla morte, sul bene e sul male, sulla ricerca di assoluto cui s'ispirano le grandi tragedie da *Hamlet* a *Othello*, a *Macbeth*, a *King Lear*. Il passaggio dalle tragedie alle commedie ai *romances* è segnato da una nuova articolazione nell'uso del metateatro che da gioco esclusivo dei potenti diventa appannaggio di tutta l'umanità, sì che la *mise en abyme* dei singoli e spesso secondari personaggi (basti pensare a Polonio, Jago, Il Matto, Tersite, Calibano nei rispettivi drammi) sottolinea l'interruzione dell'unità diegetica, messa in rilievo da Nietzsche. È quello che oggi, secondo la lezione pirandelliana, intendiamo per struttura destrutturata. Non è un caso che sia proprio Nietzsche a rilevare l'anomalia strutturale del *Troilus and Cressida*<sup>4</sup>, il testo shakespeariano meno frequentato dalla critica, la cui unità, al pari delle *Baccanti* e delle *Troiane*, sta proprio nel caos, in una sorta di *discordia concors* che inverte ogni tradizionale rapporto gerarchico e cancella la visione monumentale, eroica della storia.<sup>5</sup>

5. "L'esistenza è solo un ininterrotto essere stato, una cosa che vive del negare e del consumare se stessa, del contraddire se stessa". Queste parole in apertura del lungo saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (Nietzsche 1972: 263) rappresentano il compendio del pensiero nietzscheano e, al tempo stesso, l'attualità della sua visione dinamica della storia.

4 "Shakespeare nel *Troilo e Cressida* caratterizza come difetto capitale della greccità le forze morali ancora senza vigore" (Nietzsche 1989: 21).

5 Sulla importanza di Tersite in tale processo di smitizzazione vd. Troisi 1992 e 1997.

Egli condanna inesorabilmente le settecentesche correnti, ancor vive nella sua epoca, la *monumentale* e l'*antiquaria*: la prima, giudicata falsa, è paragonata "all'abito mascherato [...] che si spaccia per sazia ammirazione dei potenti e dei grandi dei tempi passati" (Nietzsche 1972: 279); la seconda, caratterizzata dalla staticità valida per conservare, non per generare, la vita, rifiuta tutto ciò che è nuovo e in divenire. Secondo la concezione hegeliana della storia, Nietzsche si dichiara favorevole a una terza alternativa, quella *critica*, dove il passato è usato "per servire la vita" non per mummificarla.<sup>6</sup> Invertendo ogni tradizionale ordine gerarchico, egli afferma: "Solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato" in quanto "il responso del passato è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente, voi lo capirete" (Nietzsche 1972: 311-312).

Per Nietzsche, dunque, il culto del passato deve essere il mezzo non il fine della vita, così come dell'arte. Una storia che sia espressione di reali bisogni e "non statica esaltazione di improbabili, lontane grandezze" significa "organizzare il caos" in un nuovo ordine, creare una nuova cultura sotto la spinta di forze endogene unitarie atte a respingere le minacce esterne, secondo l'esempio dei greci al tempo delle guerre persiane. Pertanto, a differenza dei romani che la intesero solo come apparenza, come *decorazione della vita*, la cultura per i greci – leggiamo nel saggio nietzscheano – fu piena concordanza fra segno e parola, assoluta "unanimità fra vivere, pensare, apparire e volere" (Nietzsche 1972: 354-355). È l'unanimità che Nietzsche riscontra nei personaggi dei drammi romani di Shakespeare: "Si dice che ha rappresentato in modo eccellente i Romani; io non trovo, si tratta soltanto di Inglesi in carne ed ossa, ma certo sono uomini, uomini radicalmente, e a loro ben si addice anche la toga romana". (Nietzsche 1972: 299, cfr. 1992: 285, 291).<sup>7</sup> Tale giudizio apre la strada all'attuale concetto di *polifonia* shakespeariana (cfr. Serpieri 1986: 109-192; Pugliatti 1993; Greenblatt 1980).

---

6 Tale posizione è anticipata in un frammento dove è citato Bolingbroke, statista ed eversivo scrittore inglese del Settecento: "La storia che non rende migliori né direttamente, né indirettamente uomini e cittadini, è, secondo un'espressione usata da Bolingbroke nelle sue famose lettere *On the study and use of history*, "a specious and ingenious sort of idleness»" (Nietzsche 1992: 306). Mi sembra opportuno sottolineare che, contestualmente al suddetto frammento (1873), Nietzsche scriveva il saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, il cui titolo allude a quello inglese.

7 In questi frammenti Nietzsche fa proprio un pensiero di Goethe che rimanda, a sua volta, a Samuel Johnson: nella *Preface to Shakespeare*, il più noto critico inglese del Settecento scrive: "His story requires Romans or Kings, but he thinks only on men" (Johnson 1960: 271).

Per il tragico inglese la storia non ha valore univoco di celebrazione del potere e della sua verità, ma è soprattutto la messa in scena della realtà poliedrica, contraddittoria e precaria del suo tempo. Tale metodo, che per strana coincidenza rimanda a quello analogo di Erodoto, al suo racconto polifonico – appunto – della realtà, dà voce ai personaggi "marginali" e antieroi messi a tacere dalla "grande storia" tillyardiana. Penso ai Falstaff e alle Mrs Quickly, ai portinai e ai giardinieri, ai becchini, ai buffoni, ai soldati, insomma a tutti quei personaggi del sottosuolo shakespeariano i quali funzionano da espediente drammatico per censurare indirettamente i grandi sul palcoscenico della Storia.

L'intuizione nietzscheana, approfondita e variamente articolata, è oggi sostenuta dai critici più vigili in Italia, Oltremarica e Oltreoceano.

Le idee antiaristoteliche e antiutilitaristiche, insieme al profondo dualismo fra arte e scienza, libertà e norma, trasgressione e riflessione, dionisiaco e apollineo, permettono di collocare Nietzsche, pur con le sue contraddizioni, fra gli ultimi romantici; inoltre, la visione critica della storia, l'identificazione del filosofo-artista con il poeta-antieroe<sup>8</sup>, il senso del limite umano, la necessità delle *illusioni* e dell'*ironia* per sconfiggere il male di viver, fanno di "quel formidabile incantatore"<sup>9</sup> non solo un attento lettore della scrittura shakespeariana, ma anche un acuto antesignano del nostro tempo.

A questo punto è facile constatare che il Novecento, nato con la morte di Nietzsche, muore con la rinascita del filosofo di Naumburg: è un destino circolare come l'eterno ritorno cantato da Zarathustra.

#### Bibliografia

- Carloni A., 1991, "Nietzsche, Shakespeare e la tradizione letteraria tedesca", *Studi Urbinati*, 64, pp. 395-408.
- Ellmann R., 1982, *James Joyce*, Einaudi, Torino.
- Gigante M., 1988, "La parola e la voce", in *Scena e spettacolo nell'antichità*. AA.VV., Atti del Convegno Internazionale sul Dramma Antico, Trento, pp. 11-19.
- Gigante M., 1993, "Euripide e Protagora", in *Nomos Basileus*, Bibliopolis, Napoli.
- Gigante M., 1994, *Filodemo in Italia*, Le Monnier, Firenze.
- Gigante M., 1996, "Il tragico in Euripide: *Le Troiane*", *Il pensiero*, 35, pp. 7-33.

8 È quanto apprendiamo dagli ultimi scritti, dalle brevi composizioni poetiche inserite nei *Frammenti postumi* e in particolare dal *Discorso dell'ultimo filosofo con se stesso* (Nietzsche 1992: 46).

9 Così Yeats presenta Nietzsche a Joyce (Ellmann 1982: 174).

- Greenblatt S., 1980, *Renaissance Self-fashioning*, The University Press of Chicago, Chicago.
- Johnson S., 1960, *Preface to Shakespeare*, a cura di A. Lombardo, Adriatica, Bari.
- Nietzsche F., 1965, "Umano troppo umano e Frammenti postumi 1873-1876", in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Vol. IV\*\*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F., 1972, "La nascita della tragedia e Considerazioni inattuali I-III", in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Vol. III\*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F., 1973, "La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873", in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Vol. III\*\*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F., 1989, "Frammenti postumi 1864-1874", in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Vol. III\*\*\*, parte I, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F., 1992, "Frammenti postumi 1869-1874", in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Vol. III\*\*\*, parte II, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F., 1994, *Storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Cronopio, Napoli.
- Pugliatti P., 1993, *Shakespeare storico*, Bulzoni, Roma.
- Segal Ch., 1982, *Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae"*, Princeton U.P., Princeton.
- Serpieri A., 1986, "Polifonia shakespeariana", in *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma.
- Troisi F., 1992, "Tersite: da Omero a Shakespeare", *Textus*, 5, pp. 13-33.
- Troisi F., 1996, *Il metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, Schena, Fasano.
- Troisi F., 1997, *"Troilus and Cressida". La crisi del Rinascimento nel teatro di Shakespeare*, E.S.I., Napoli.