



Ἐπέκεινα

International Journal of Ontology
History and Critics

IMMA DE PASCALE

Nietzsche e Wagner: la storia di un fraintendimento

EPEKEINA, vol. 15, n. 2 (2022), pp. 1-16

Critical Ontology and Modern Age

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Nietzsche e Wagner: la storia di un fraintendimento

Imma De Pascale

Nella costellazione di intellettuali e artisti che contribuirono a segnare il pensiero nietzscheano sicuramente Wagner è tra le stelle più brillanti. Il rapporto tra Nietzsche e Wagner sarà indagato allo scopo di ricostruire la storia di ciò che potremmo definire un fraintendimento: le aspettative che il giovane Nietzsche coltivò nei confronti dell'opera d'arte totale wagneriana furono presto disattese. La speranza di un'arte che potesse far rinascere lo spirito della greicità tragica caduta sotto i colpi dell'ottimismo socratico-alessandrino si infranse sugli scogli della cultura borghese extra-artistica di fine '800 di cui Wagner è rappresentante. Un'attenta analisi dei testi di Nietzsche ci rivela che le affinità intellettuali con Wagner non sono poi così evidenti nemmeno negli anni in cui lo stesso Nietzsche è nella fase di massima venerazione e che egli non si adeguò mai alla prospettiva dell'amico-maestro. Così, *la possanza dionisiaca dell'anima* nella quale il giovane Nietzsche nutriva una speranza di rinascita nella musica wagneriana naufragò nell'estate del 1876, nel bel mezzo del primo festival, in cui prese dentro di sé congedo da Wagner: «Non sopporto nessuna ambiguità; da quando Wagner venne in Germania, accondiscese poco per volta a tutto ciò che io disprezzo – persino all'antisemitismo... Era proprio quello, in realtà, il momento giusto per congedarsi [...] stanco per l'intollerabile delusione su tutto ciò che restava a noi, uomini moderni, come ragione d'entusiasmo» (Nietzsche 2007, 228-229).¹ Il rapporto enigmatico di amicizia e dissidio rappresenta una vicenda di inesauribile interesse che attraversa e intorno al quale si sviluppa una parte importante della critica nietzscheana ai costumi del suo tempo. La presa di posizione a partire del 1876 e degli anni in cui con *Umano, troppo umano* sancisce il distacco definitivo da Wagner e Schopenhauer è il punto di arrivo di una lunga e tortuosa riflessione critica che ha inizio già nella *Nascita della tragedia*, che culmina nella IV Inattuale e che si chiarisce, forse in modo meno enigmatico, nei *Frammenti Postumi* di quegli stessi anni.

1. Cfr. sulla questione dell'antisemitismo: Wagner, *Il giudaismo nella musica* a cura di L.V. Distaso, 2016.

Nell'ultima parte della *Nascita della tragedia*, entusiasta e pieno di speranza, Nietzsche ripone la fede in un ritorno alla greicità tragica annunciando la fine del tempo dell'uomo socratico che si esprime nello *stilo rappresentativo* in cui «la musica viene considerata serva e le parole del testo padrone» (Nietzsche 2009, 130). A dispetto della cultura socratica antiartistica, Nietzsche vide sorgere la musica wagneriana «dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco» (Nietzsche 2009, 131), la quale avrebbe reso possibile la rinascita del dionisiaco avvolto nell'accogliente manto dell'illusione apollinea. Nella musica di Wagner, Nietzsche volle vedere il segno del ridestarsi, dopo una lunga degradazione, del genio tedesco, il quale aveva conservato intatta la propria salute e forza dionisiaca (Nietzsche 2009, 160-161). Proprio in quell'anno, nel maggio del 1872, *fu posata la prima pietra sull'altura di Bayreuth*. Tuttavia, nell'estate del 1876 Nietzsche assiste all'inaugurazione del festival di Bayreuth e in alcuni appunti presi per la stesura della IV Inattuale (*Richard Wagner a Bayreuth*) così scrive:

Il mio errore è stato andare a Bayreuth con un ideale; perciò dovetti subire la delusione più amara. L'eccesso di volgarità, di deformità, di sapidità mi respinse violentemente. Allora non soltanto toccai con mano la completa vanità e illusorietà dell'ideale wagneriano; [...] A ciò si aggiunga la pietosa congrega dei signori e delle donnicciole del comitato promotore, tutti molto innamorati, molto annoiati e immusicali fino alla nausea [...]. Nella musica wagneriana [...] si trovò il connettivo per una società nella quale ognuno inseguiva i propri *plaisirs* (Nietzsche, Wagner 2003, 118).

Sebbene la delusione del giovane Nietzsche possa sembrare inaspettata, in realtà i frammenti postumi degli stessi anni in cui scrive la *Nascita della tragedia* ci raccontano già di dubbi e considerazioni meno ottimistiche circa la portata dionisiaca della musica di Wagner. L'apparente venerazione nei confronti del compositore non lascia mai, in verità, che gli si offuschi la ragione; in questo senso quella di Nietzsche è più una speranza che un vero credo. Infatti, nel frammento 7[127] del 1871 troviamo espressa una critica aperta all'estetica wagneriana e al concetto di opera che utilizza la musica come mezzo per chiarire e rafforzare le immagini e i concetti. Prendendo spunto da una polemica sul potere descrittivo della musica, Nietzsche critica la posizione di Wagner espressa in *Opera e Dramma* secondo il quale:

l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione [la musica] si è fatto lo scopo, ma dello scopo dell'espressione [il dramma] si è fatto il mezzo» (Wagner 2016, 35). Impiegare la musica come mezzo per un fine è ciò che Nietzsche critica come la *strana* pretesa che si ritrova nel concetto di *opera* e sottolinea nel frammento suddetto quanto ciò sia una *pura impossibilità*: «la musica non può mai diventare mezzo, anche se la si percuote, la si tormenta, la si tortura: nei suoi stadi più rozzi e più semplici, quando è un semplice suono, un rullo di tamburo, essa già supera la poesia degradandola a suo riflesso (Nietzsche 2004, 236-237).

Tuttavia, Nietzsche non è da considerare come cultore della “musica assoluta”, nel senso di strumentale pura: ciò che egli critica dell'opera non è la presenza della parola quanto le modalità del suo utilizzo, la parola come compimento dell'espressione musicale. In altri termini, la sua critica è rivolta al recitativo definito come «l'espressione più chiara dell'innaturalità», quella moderna necessità borghese extra-artistica di dover comprendere le parole che supportano il canto. Nietzsche considera un'impresa contro natura «l'esplicita intenzione di simboleggiare con la musica le rappresentazioni concettuali della poesia, e di procurare così alla musica un linguaggio concettuale» (Nietzsche 2004, 235). Rendere la musica un accompagnamento della parola così che questa possa essere interpretata alla luce del sostrato musicale è un'idea erronea dell'estetica che l'opera veicola più che un traviamiento della musica stessa.

L'elemento dionisiaco della musica, nel concetto di opera che Nietzsche difende, «supera in ogni caso il testo»; diversamente, se il compositore sottomette l'elemento dionisiaco a causa dell'ansia di far comprendere la parola e non permettendo così alla musica di esprimersi di per sé, sopravanzando il libretto, non si avrà altro che una *cattiva musica*. Il valore dell'opera, scrive Nietzsche, sarà tanto più elevato quanto più il dispiegarsi della musica sarà libero dalle cosiddette *esigenze drammatiche* (Nietzsche 2004, 238-239). Nietzsche critica l'opera, in quanto opera borghese che sorge dal principio opposto a quello del canto popolare e si propone quale *caricatura dell'antico dramma musicale*: l'opera borghese nasce dall'esigenza di poetare cantando e può essere compresa dallo spettatore solo attraverso rappresentazioni sceniche che tollerano l'accompagnamento musicale. In un modo siffatto di utilizzare la musica come strumento Nietzsche vi riconosce

«due tendenze abusive della musica» drammatica che hanno lo scopo di agire sullo spettatore borghese, il quale cerca distrazione e eccitamento, per riaccendere l'attenzione e guidarlo alla comprensione del dramma a cui sta assistendo: una *musica* come simbolismo *puramente convenzionale* e suscitante ricordi che ha perduto ogni forza naturale dionisiaca, e una *musica eccitante* che agisce fisicamente con lo scopo di risollevare i sensi di uomini sfiniti, distratti da pensieri e progetti egoistici rivolti al guadagno e al godimento (Nietzsche 2004, 240-241).

La *speranza* riposta da Nietzsche in Wagner, seppur già consapevole della distanza dei punti di vista, consiste nella rinascita di un'opera che non sfoci nella musica *drammatica*, ma del *tipo supremo di opera* la cui genesi è analoga a quella del canto popolare in cui si realizza l'intima unione del dionisiaco e dell'apollineo che invece nell'opera borghese procedono *penosamente sfigurati* (Nietzsche 2004, 243): Nietzsche ha la mente rivolta alla tragedia greca in quanto *coro* dionisiaco. La tragedia ha radici nel ditirambo quale canto che privilegia il *fondo sonoro* della parola: è il suono stesso della parola pronunciata a dover essere parte integrante dell'orchestra. In questi termini la parola prende parte all'opera come strumento vocale e non come espressione di un contenuto imitato dalla musica. A proposito dell'utilizzo della parola, sia Wagner che Nietzsche, prendono come esempio il finale della *Nona sinfonia* di Beethoven, il coro dell'*Inno alla gioia* di Schiller. I punti di vista sono divergenti: l'opinione di Wagner a riguardo è espressa in *Scritti su Beethoven* e più precisamente in un programma di sala del 1846 che accompagnò la sua esecuzione: «[...] il seguito del poema musicale tende a una conclusione, che non può essere espressa se non dalla parola umana. Ammiriamo la maniera con cui il Maestro prepara l'entrare della parola e della voce umana, come una necessità da troppo tempo attesa, con quel commovente recitativo dei bassi strumentali [...]» (Wagner 1930, 52). Dal punto di vista di Wagner, il recitativo va incontro alla necessità di oltrepassare i limiti della musica assoluta al fine di esprimere la gioia con una precisione di cui la sola musica è giudicata incapace. La parola giunge in soccorso alla musica con chiara e certa espressione per far comprendere chiaramente, scrive Wagner, ciò che deve sopraggiungere: «allorché fa dire da quella voce agli strumenti: "Oh amici, non questi suoni! Ma fateci intonare canti più piacevoli e giocondi"» (Wagner 1930, 53-54). Wagner interpreta la poesia schilleriana come un compimento dell'opera nel momento in cui

la poesia trasfigura il senso della musica rendendola più comprensibile e pronta all'azione poiché in grado di raggiungere il più alto livello di espressione attraverso la stessa poesia.

Al contrario Nietzsche definisce un' *orribile superstizione estetica* l'idea che Beethoven abbia ammesso l'esistenza dei limiti della musica assoluta con il quarto tempo della *Nona*, aprendo così le porte a un'arte in cui la musica si renderebbe accessibile allo "spirito cosciente" rappresentando l'immagine e il concetto; Piuttosto, fa notare Nietzsche, Beethoven avrebbe utilizzato non la parola quanto la voce umana come strumento come nel canto popolare o nelle composizioni religiose (Nietzsche 2004 II, 196-97). In questo senso, Nietzsche legge nell'*Inno alla gioia* lo sforzo da parte di Schiller di «trasporre in immagini il suo slancio dionisiaco germanicamente profondo; ma come uomo moderno riesca soltanto a balbettare maldestramente. Se però Beethoven ci rappresenta il vero fondamento schilleriano, allora siamo di fronte a un'infinita grandezza e perfezione» (Nietzsche 2004 II: 80-81). Beethoven non sarebbe stato colui ha colto il senso più alto della musica, la quale ha agito sul testo rivelandone il senso più profondo, là dove la parola cantata è divenuta tutt'uno con l'orchestra. Nietzsche sottolinea che Beethoven: «non fece ricorso alla parola, bensì al suono "più gradevole", non cercò il concetto, ma la voce più intima e più ricca di gioia, nell'intenso desiderio di giungere a una sonorità piena e totalmente espressiva della sua orchestra» (Nietzsche 2004 II, 196-97). La *Nona* è per Nietzsche quanto più si avvicina all'idea di coro tragico. Questa dimensione estetica del *Sì, alla vita!* da opporre all'opera borghese è ciò che Nietzsche cerca e spera di trovare in Wagner, quale monumento della musica nazionale.

Tuttavia, emerge in modo esplicito dai *Frammenti* la consapevolezza dello sforzo del compositore, ma anche una coscienza dei suoi limiti: non era lontano dall'ammettere a sé stesso che l'opera d'arte totale di Wagner era niente più che la scia del dramma decadente di Euripide che «con la parola vuole raggiungere la violenza del ditirambo» (Nietzsche 2004 II, 83), il mero tentativo di riscattare il tragico con un abbellimento musicale barocco.

È necessario risanare il parallelismo tra la musica e la parola o meglio tra la musica e l'azione scenica affinché si possa ricreare un luogo scenico favorevole alla rinascita di un tipo di opera che definiremmo dionisiaca in cui la violenza della musica possa scaricarsi in

immagini. Bisogna riscattare la musica e il mito che, nell'opera frutto della modernità decadente, è: «profondamente abbassato e sfigurato, snaturato in "favola", era diventato un giuoco per allettare i bimbi e le donne del popolo intristito, e aveva perduto completamente la sua meravigliosa natura virile e insieme severa e sacra; la musica si era conservata fra i poveri e i semplici, fra i solitari» (Nietzsche 2007, 126). Nella tragedia il mito si estendeva nella sua massima significazione per mezzo della musica, mentre Wagner è ancora legato alla tradizione classico-romantica dell'opera, poiché il testo agisce ancora in modo significativo sulla musica attraverso l'azione del cantante, invece di seguire fino in fondo la strada dell'evidenza dell'azione attraverso la mimica. L'opera wagneriana occupava uno spazio intermedio tra il mito e la musica creando così il *dramma* in cui il mito diviene una favola enigmatica e sentimentale e alla musica viene data la parola. (Nietzsche 2007, 126-127). In Wagner, Nietzsche ritrova ancora un residuo della tendenza dell'opera nella quale il testo agisce in maniera determinante sulla musica attraverso la figura del cantante, bisogna invece ritrovare l'antico equilibrio tra la musica e la mimica. Sebbene Nietzsche riconosca lo sforzo da parte di Wagner di deviare la tendenza dell'opera, nei fatti egli fa uso dell'*innaturale* cantante drammatico per andare in contro all'esigenza di comprensione del testo. Il cantante è posto sulla scena come mediatore tra la musica e il gesto: egli rappresenta l'idea, il concetto che si frappone a ciò che non è immediatamente intelligibile. In questi termini «il cantante sulla scena introduce una gravosa complicazione. [...] Per dargli una posizione naturale si è rifatto alla melodia del linguaggio e al verso primitivo» (Nietzsche 2004 II, 81).

Al fine di recuperare l'elemento tragico è necessario restaurare il *coro* e la *mimica*: il cantante non deve alterare la musica, egli deve sparire nel coro, in piena fusione con l'orchestra; parallelamente la mimica è ciò in cui deve scaricarsi la potenza dionisiaca della musica, affrancata dal cantante, affinché questa possa condurre il mito a una più alta significazione nell'*apparenza*. Tuttavia, nell'opera borghese manca l'originaria attitudine alla mimica e infatti: «riusciamo a tollerare la mimica *quasi* solo perché il mimo è il *cantante*, cioè perché lo *ascoltiamo* e lo vogliamo capire» (Nietzsche 2004 II, 82). Nella decadente opera moderna non vi è la spontaneità e l'immediatezza del gesto che si dà nell'ingenuità (da intendersi alla maniera di Schiller), ma soltanto

sentimentalismo. Nietzsche anela all'ingenuità dell'arte tragica pre-eschilea, a un'arte che consegue dalla visione del mondo di un uomo che è ancora *natura*, natura pura e *non rozza*, in cui «sensi e ragione [...] non si sono ancora separati nel suo agire, e ancor meno sono in contrasto tra loro» (Schiller 1986, 37-38). L'opera invece in quanto arte moderna scaturisce da una cultura e dunque dalla visione del mondo di un'umanità che ha perduto l'unità e l'ingenuità del contatto con la *natura* e la ricerca ora attraverso l'imitazione: questa ricerca è ciò che definisce il *carattere sentimentale* dell'opera borghese. Nell'opera wagneriana Nietzsche riconosce la tensione verso l'unità nell'*arte totale*, ma essendo frutto di una costruzione tortuosa della ragione e non della spontaneità della natura, si manifestava soltanto come *unità morale*, ovvero come aspirazione.² Nietzsche è piuttosto chiaro su questo punto: «Wagner ha condotto sino alle ultime conseguenze la primitiva tendenza dell'opera, cioè quella idilliaca: la musica in quanto idilliaca, il recitativo, il verso, il mito. In tutto ciò noi troviamo il massimo diletto sentimentale: Wagner non è mai ingenuo» (Nietzsche 2004 II, 144). Il carattere ingenuo si riaffaccia nell'opera come ideale, Wagner – come artista totale – tenta di riprodurre attraverso l'unità di tutte le arti l'uomo indiviso facendo arretrare il cantante e con esso il linguaggio a uno stadio primitivo in piena sintonia con l'orchestra che rafforza il *phatos* mimico. Wagner ricerca l'effetto immediato nell'ascoltatore che non sarà puramente musicale, ma sentimentale.

Dalle riflessioni che Nietzsche elabora nei suoi appunti nel periodo che intercorre tra la *Nascita della tragedia* e la *IV Inattuale*, risulta essere consapevole di non ritrovare in Wagner ciò che sta cercando: la coscienza di Wagner non è ingenua, tantomeno tragica e, sebbene faccia perno sulla mancanza di moderazione e di misura al fine di ottenere il massimo effetto, rimane niente di più o a maggior ragione specchio della decadenza. Nei *Frammenti* della primavera del 1874 sono espressi giudizi chiari e poco benevoli nei confronti di Wagner, la stessa durezza nei giudizi e nel tono, caratterizzerà nel 1888 il *Caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, scritti nei quali ribadirà, con maggior argomentazione, le stesse idee. Wagner, come artista, è per Nietzsche un *dilettante versatile* che non ha alcun talento specifico e un'alterata

2. Cfr. Schiller 1986, 38.

consapevolezza di sé e «come pensatore raggiunge lo stesso livello di Wagner come musicista e poeta»: nell'accostare il suo nome ai geni del passato, a Beethoven così come ai Greci, Nietzsche scrive che «dei suoi modelli egli non comprese più di quello che riusciva a imitare» (Nietzsche 2005, 183). Nietzsche riconosce a Wagner un grande *talento d'attore* che per mancanza d'aspetto, voce e modestia viene deviato e si fa strada nella musica, come nel dramma, attraverso la teatralità delle sue opere (Nietzsche 2005, 186). Wagner tenta di riformare l'arte del suo tempo costringendo la musica al servizio della parola e della passione imitando come attore l'unità perduta con la natura. Dunque, tenta di rinnovare l'arte non a partire dal sostrato sonoro, della musica, ma dal teatro. Al fine di ricreare l'effetto patico e di ridestare così i sensi intorpiditi dei suoi contemporanei, Wagner fa ricorso nell'opera a mezzi scenici ed effetti musicali grossolani: «Egli raccoglie tutti gli elementi efficaci in un'epoca che a causa della propria torpidità ha bisogno di mezzi molto rozzi e molto forti. Lo sfarzoso, l'inebriante, lo sconvolgente, il grandioso, il terribile, il rumoroso, il brutto, l'estatico, lo stimolante dei nervi» (Nietzsche 2005, 205). Wagner sembra credere che soltanto nelle esperienze estatiche possa rivelarsi l'uomo naturale, ma Nietzsche trova alquanto sospetto che la passione sia così rumorosa o meglio che questa agisca così *fortemente*. Nei fatti egli nei suoi rivolgimenti resta fermo a un'ingenuità imitata che fa della sua arte, un'arte decadente dalle alte pretese che lungi dal trasformare la realtà del mondo suo contemporaneo, piuttosto la nega: «l'arte di Wagner libra in alto, è trascendentale [...]. Tale arte ha qualcosa di simile ad una fuga da questo mondo, essa lo nega e non lo trasfigura. [...] l'arte presente ricava dalla religione agonizzante una parte della sua forza. Di qui l'alleanza tra Wagner e Schopenhauer» (Nietzsche 2005, 196-197). Un'arte dell'opera siffatta è all'opposto delle aspettative estetiche di Nietzsche: l'arte di Wagner è compassionevole, si propone lo scopo di accresce in modo esasperato sentimenti come estasi e disperazione che vorrebbero imitare l'affermazione della vita, ma finiscono per tradire il presupposto del *No! alla vita* da cui sorge, per Nietzsche, l'arte wagneriana. Manca a Wagner, culturalmente e artisticamente, il sentimento e il coraggio del *Sì, alla vita!* che manca allo Schopenhauer del quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* espresso artisticamente da Wagner (Nietzsche 2005, 197). In questi termini la critica estetica a Wagner si chiarisce mostrando anche l'altra critica

che sottintende, una critica etica a Schopenhauer prendendo così la forma di una critica più ampia alla cultura romantica.

Contrariamente agli eccessi di Wagner, l'arte in cui Nietzsche riponeva le speranze deve porsi come scopo l'avanzamento della vita attraverso il sentimento di serenità che spira dalla bella parvenza, serenità che non è quietismo e la rassegnazione alla brutalità e all'assurdità dell'esistenza, quanto piuttosto riproposizione dell'elemento seduttivo, giocoso e gioioso che sottende, trasfigurata, la verità più atroce: un'arte serena che, nonostante tutto, fa dire ancora una volta, *Si! alla vita*. La serenità di Wagner, invece: «è il sentimento di sicurezza di chi, dai più grandi pericoli ed eccessi, ritorna indietro nei limiti dell'abituale» (Nietzsche 2005, 185). Nietzsche prende le distanze dalla filosofia del pessimismo e dalla morale ascetica: *Affermazione e negazione della volontà* di Schopenhauer in cui la soluzione offerta all'uomo per liberarsi dalla sofferenza è un *nichilismo* come annullamento della *volontà di vivere* è quanto di più lontano possa esserci dalla filosofia della vita di Nietzsche. Allo stesso modo Nietzsche ripudia quell'arte che *ricava dalla religione agonizzante una parte della sua forza* e riduce la volontà di vivere a un ottuso agire senza scopo, a un'estasi e una disperazione che annientano la realtà o la riducono a illusoria negazione (Nietzsche 2005, 197). Non c'è dunque salvezza nel nichilismo, ma solo umiliazione della vita stessa e della sua affermazione. Per Nietzsche non c'è alcuna redenzione che trascenda il piano della vita terrena: dalla vita non ci si salva se non dicendole *Si!*, affermando la propria libera volontà.

Dai *Frammenti* finora considerati emerge il lento e scrupoloso sviluppo della riflessione di Nietzsche che lo conduce alla stesura apparentemente entusiasta, ma sicuramente contraddittoria ed enigmatica di *Richard Wagner a Bayreuth* che può essere interpretata alla luce di un conflitto interiore vissuto nei frammenti che anticipano la rottura definitiva. Già nei *Frammenti* del 1874 è emerso, come si è potuto notare, un Nietzsche consapevole e già per certi versi disilluso circa la figura di Wagner. Scriverà in *Ecce Homo*:

quanto io nei miei anni di gioventù ho sentito della musica di Wagner non ha nulla a che vedere con Wagner; che quando io descrivevo la musica dionisiaca, descrivevo ciò che *io* avevo sentito – che per istinto io dovevo tradurre e trasfigurare tutto nel nuovo spirito che portavo in me. La prova ne è [...], il mio scritto “Wagner a Bayreuth”: in tutti i passi psicologicamente decisivi si parla solo di me – si può

tranquillamente sostituire il mio nome o la parola *Zarathustra* dove il testo porta il nome di Wagner. [...] Lo stesso Wagner ne ebbe il sospetto; non si riconobbe in quello scritto (Nietzsche 2015, 72).

Nella *IV Inattuale* la prosa di Nietzsche è lucidamente ironica e tagliente sebbene il tono sia sicuramente ben più accorto rispetto a quanto scrive nei Frammenti postumi e negli scritti dell'1888, ma non per questo, a ben intendere, più conciliante nei confronti di Wagner.

Una lettura consapevole del lavoro critico che c'è alle spalle e della sua sottile ma corrosiva ironia, mostra che le critiche alla visione moderna dell'arte, dalle quali il Maestro sembra essere esente, colpiscono indirettamente proprio Wagner. Wagner è definito da Nietzsche come *l'amico dell'arte* su cui poggiano tutti i *trattenimenti artistici* dell'epoca e che gode del favore dello Stato per il quale è un valore il suo impegno nell'inculcare al popolo tedesco l'amore per l'arte. Questo amico dell'arte deve essere messo al bando e a questo scopo bisogna considerare un alleato il *nemico dichiarato dell'arte* e più precisamente dell'arte quale *l'amico dell'arte* la concepisce. Possiamo senz'altro riconoscere Nietzsche quale nemico dell'arte wagneriana, il quale rimprovera il Maestro per «l'insensato sciupio di denaro che la costruzione dei suoi teatri e monumenti pubblici, l'impiego dei suoi "celebri" cantanti e attori e il mantenimento delle sue totalmente infruttuose scuole d'arte e collezioni di quadri causano» (Nietzsche 2007, 109). Nietzsche si dichiara nemico di coloro che cercano dall'arte *plaisir* e eccitamento prodotto artificialmente che permetterebbero al borghese di non essere schiacciato dalla nausea di sé.

Piuttosto che lasciarsi ingannare dalle consolazioni offerte dall'arte moderna, Nietzsche ha il coraggio di puntare il suo sguardo insoddisfatto sul mondo che lo circonda. L'arte moderna risponde al bisogno di distrazione degli uomini della modernità decadente: questi, scrive Nietzsche, preferiscono essere storditi dall'eccitamento e godere di un ingannevole benessere *all'abitare in silenzio con sé stessi*. L'epoca moderna, messa a confronto con la cultura greca tragica, è volgare. Essa si è appropriata della saggezza dell'arte del passato rivelando la sua volgarità proprio nell'utilizzo che fa di ciò che ha acquisito dal passato: l'arte decadente si serve del manto dell'apparenza «non per riscaldarsi, ma solo per ingannare sul proprio conto. La necessità di dissimularsi e di nascondersi le appare più urgente di quella di non ge-

lare» (Nietzsche 2007, 111). Il compito dell'arte e della cultura moderna è chiaro per Nietzsche: *portare la coscienza all'ignoranza* per aiutare, almeno per il tempo dell'opera, «l'anima moderna a superare il senso di colpa, non aiutarla a ritornare all'innocenza» (Nietzsche 2007, 112). Il compito dell'arte moderna si rivela quello di *affrancare* l'uomo da sé stesso coprendo con un velo la propria miseria. Contrariamente l'arte tragica metteva l'uomo di fronte a sé stesso irrimediabilmente con lo scopo di risvegliare in lui la coscienza e l'innocenza del rapporto con la *natura*. La forza da cui è mossa l'arte moderna è il sentimento di compassione e di pietà dell'uomo dinanzi alla propria condizione di sofferenza trovando come soluzione la volontà annichilita. Per liberare la cultura moderna dalla malattia dell'idealismo sarebbe dunque necessaria un'arte che non neghi all'uomo la vista di sé stesso e che risvegli in lui la coscienza del proprio tempo, affermando la vita come oggetto dell'arte. Un oggetto che non si ha la pretesa di comprendere una volta per tutte, né che si possa redimere, ma che bisogna imparare a conoscere attraverso una ritrovata ingenuità tragica. Dinanzi a questa consapevolezza, non ha alcun valore, scrive Nietzsche, un'arte che abbia come obiettivo «il fare di qualcuno un essere che pensa e ragiona correttamente se prima non si è riusciti a far di lui un essere che sente correttamente» (Nietzsche 2007, 104-105). Solo liberandosi dall'anima moderna sarà possibile liberare l'arte dai suoi scopi redentivi ai quali lo stesso Wagner ha consacrato il progetto del *Gesamtkunstwerk*.

Nietzsche avrebbe voluto che così parlasse la voce *dell'arte di Wagner* (sostituito a Beethoven nel manoscritto per la stampa):

Osatelo per la vostra salvezza e lasciate una buona volta il frammento di natura e di vita foscamente illuminato che soltanto sembrate conoscere; io vi conduco in un regno che è altrettanto reale [...]. La natura è all'interno troppo più ricca, potente, felice, terribile; voi non la conoscete così come vivere abitualmente: imparate a ridiventare voi stessi natura e lasciatevi poi trasformare con essa e in essa dal mio incantesimo d'amore e di fuoco (Nietzsche 2007, 113).

Questo passo esprime quanto Nietzsche desiderava più intimamente, che l'uomo moderno ritrovasse la forza di riacquistare la propria umanità e il coraggio del sentimento del *Sì! alla vita*. Ricordando gli anni giovanili Nietzsche ritorna nella *Gaia Scienza* alla sua già da tempo assunta consapevolezza di essersi scagliato contro il mondo moderno

sopravvalutandolo, ma in ogni caso *come colui che ha una speranza*: la speranza che il pessimismo filosofico del XIX secolo fosse «il sintomo di una superiore energia del pensiero, di una più vittoriosa *pienezza* di vita» dal quale potesse risorgere l'arte tragica e così interpretò a suo piacimento la musica tedesca e in particolare la musica wagneriana come l'espressione di una possanza dionisiaca: «credetti di udire in essa il terremoto con cui una forza primigenia, accumulata sin dall'antichità, trova finalmente sfogo – indifferente agli eventuali sussulti di tutto quanto siamo soliti chiamare cultura. Come si vede allora non tenevo in nessun conto, tanto nel pessimismo filosofico quanto nella musica tedesca, quel che costituisce il loro carattere peculiare – il *romanticismo*» (Nietzsche 2013, 302).

Quando nel luglio del 1876 Nietzsche si recò al primo festival di Bayreuth tutto gli procurò nausea e disagio. In quella circostanza Nietzsche fu pienamente consapevole di quanto la sua visione dell'arte e il suo sentimento della vita fossero distanti da Wagner artista e uomo di cultura dal quale prese dentro di sé congedo, riconoscendo in lui un *disperato décadent putrefatto*. Nel 1878 Nietzsche racconta in una lettera a Mathilde Maier lo stato d'animo che lo aveva sopraffatto alle esecuzioni delle opere wagneriane:

Quell'annebbiamento metafisico di tutto ciò che è vero e semplice, la lotta *con* la ragione, anzi la lotta *contro* la ragione, inoltre un'arte barocca perfettamente consona a tutto ciò, e consistente in una tensione estrema e nell'esaltazione di ciò che è smisurato – intendo dire l'arte di Wagner – queste due cose hanno fatto sì che mi ammalassi sempre di più [...]. Scappai via dopo le prime rappresentazioni cui ebbi assistito, lontano, sui monti [...] (Nietzsche, Wagner 2003, 123),

lì dove cominciò la stesura liberatoria di *Umano, troppo umano*.

L'arte e la filosofia possono essere considerate l'espressione di una sofferenza e di una cultura a essa corrispondente che diviene in qualche modo un mezzo di soccorso al servizio della vita che vuole affermarsi e crescere o che decade. Tuttavia, vi sono due specie di sofferenti: quelli che soffrono della *sovrabbondanza della vita* e quelli che soffrono dell'*impoverimento della vita*. Il punto di rottura di Nietzsche con il pessimismo di Schopenhauer e l'arte di Wagner è nella presa d'atto della radicale differenza della natura della sofferenza e ancor più della sua cura. Nietzsche si riconosce tra coloro «che soffrono della *sovrabbon-*

danza della vita, i quali, dunque, vogliono un'arte dionisiaca e quindi una visione e una conoscenza tragica della vita» (Nietzsche 2013, 302). L'uomo dionisiaco, *ricco di pienezza vitale*, non arretra dinanzi alla vita, anzi, può concedersi il lusso dell'assurdo, il lusso di sprofondare in sé stesso, di distruggere e di negare per ricostruire di nuovo e affermare grazie alla potenza e all'abbondanza di forze generatrici e fecondanti che attinge dalla natura. La sofferenza dell'uomo che custodisce in sé ancora viva la coscienza dionisiaca è distruttiva nella misura in cui è creatrice di vita.

Di contro Nietzsche riconosce in Schopenhauer e in Wagner coloro che patiscono e soffrono a causa dell'*impoverimento* della vita: essi negano la vita, la calunniano e per questo sono romantici e dunque i suoi antipodi (Nietzsche 2007, 222). Schopenhauer e Wagner sono espressione della decadenza dell'epoca moderna e più precisamente del romanticismo. Questi uomini poveri di vita cercano rimedio alla sofferenza lasciandosi consolare da un'arte e da una conoscenza che li liberi da sé stessi negando la volontà e la vita. Essi hanno bisogno

di mitezza, dolcezza e benevolenza – di quella che oggi viene chiamata umanità – sia nel pensare che nell'agire, e possibilmente di un dio [...] *salvatore*; come pure avrebbe bisogno della logica, della comprensibilità concettuale dell'esistenza [...] – insomma di quel certo restringersi e rinserrarsi, caldo e rassicurante, in ottimistici orizzonti, che permette il ristupidimento, nello stesso tempo essi hanno bisogno dell'ebbrezza e dello stordimento (Nietzsche 2007, 222 – Nietzsche 2013, af. 370).

Questi *depauperati di vita* sono mossi nella loro creazione da un *duplice bisogno*: da un lato un'esigenza metafisica di fissare in forme immutabili, di *eternare* attraverso l'ideale, quella vita che sentono sfuggire e alla quale rispondono con la costruzione di roccaforti concettuali, con l'idea di un dio che salvi, con un morale convenzionale in cui *rinserrarsi* per difendersi dai colpi della vita; dall'altro, soggiacciono a un istinto di distruzione diverso, però, dal desiderio dell'uomo dionisiaco di avvenire e *divenire*. Essi sono portatori del desiderio di distruzione proprio della *creatura mal riuscita*, che non ha la forza aristocratica del *Si! alla vita* e che la calunnia attraverso la mortificazione della volontà. Nietzsche prende le distanze da questo *pessimismo romantico* che si vendica della vita stessa in nome di un pessimismo *diverso* e più alto:

che ci possa essere poi anche un pessimismo del tutto diverso, un pessimismo classico – questo presentimento e questa visione appartengono a me, sono inseparabili da me, sono il mio *proprium* e *ipsissimum*: [...]. Io lo chiamo, quel pessimismo dell'avvenire – poiché arriva! Io lo vedo che sta arrivando – il pessimismo dionisiaco (Nietzsche 2013, 305).

Nel pessimismo classico e dunque nell'arte dionisiaca ha voce la natura ristabilita anche nell'umano, l'unica arte da cui, chi *ha veramente bisogno dell'arte*, può aspettarsi un vero appagamento e liberazione al di là di ogni forma di redenzione; In questi uomini dell'avvenire così parla quel *sentimento giusto* che anela a una *possibilità più alta di esistenza*:

che la passione è migliore dello stoicismo e dell'ipocrisia, che la sincerità, anche nel male, è migliore del perdere sé stessi con la moralità della tradizione, che l'uomo libero può essere tanto buono che cattivo, ma che l'uomo schiavo è un disonore della natura e non partecipa a nessuna consolazione né celeste né terrena; infine che chiunque voglia diventar libero, deve diventarlo da sé, e che a nessuno la libertà cade in grembo come un dono miracoloso (Nietzsche 2007, 156-157).

Una tale possibilità è offerta dall'arte dionisiaca attraverso l'atto di trasfigurazione che libera la vita e dà la possibilità all'uomo di guardarsi sopportando di essere in silenzio con sé stesso. Bisogna dunque chiedersi, scrive Nietzsche, guardando all'arte wagneriana, se in essa vi sia natura o innaturalità: la redenzione offerta dal teatro di Bayreuth è una *falsità*, l'arte teatrale di Wagner si rivela, al di là delle aspettative del compositore, un'imitazione naturalistica il cui intimo scopo è l'effetto dato dalla chiarezza dell'espressione, e dunque una musica che rimane *schiava dell'atteggiamento*. In questo senso Nietzsche vede in Wagner un pericolo per l'arte e per la salute stessa del popolo per il quale non è «il veggente di un avvenire», bensì un moderno *décadent* che reinterpreta il passato (Nietzsche 2007, 160; 218-219).

Voltate le spalle all'idealismo e alla tedesca *malattia del gusto* che attanaglia la modernità, Nietzsche volge lo sguardo alla «Francia del gusto» che vive e fruttifica in pochi individui che hanno l'*ambizione* di nascondersi dalle esigenze dell'*âme moderne*. Contro la vergogna di ogni germanizzazione e volgarizzazione del gusto, questa Francia

ha conservato le passioni artistiche che si ravvisano nella *dedizione alla forma* e quella curiosità intellettuale che si palesa nella *multiforme cultura moralistica* con cui si erge superiore sull'Europa. Ma la qualità superiore che rende la Francia un terreno fecondo per la modernità è quella che Nietzsche descrive come *l'indole dei Francesi*, «una sintesi, in parte riuscita, del nord e del sud [...] li preserva dall'orribile chiaroscuro nordico» (Nietzsche 2013a, 170). Per Nietzsche il *sud* non è semplicemente il grembo della civiltà, ma una *fedele e una scuola di risanamento* attraverso cui redimersi dal gelido nord, luogo della cultura ottimistico-borghese che nega la vita. Per scorgere un avvenire della musica, una musica *sovratodesca*, bisogna redimersi dalla musica del nord svuotata della propria profondità e del proprio mistero e fattasi portatrice non più dell'abisso, ma di una morale. Per coloro che hanno fede, per gli uomini divenuti liberi e, dunque, per questi uomini *rari* «che sanno amare nel nord il sud e nel sud il nord – per i mediterranei di nascita, per i “buoni Europei”». Per costoro ha scritto la sua musica Bizet, l'ultimo genio che abbia intravisto una nuova bellezza e una nuova seduzione – che abbia scoperto un lembo di *mezzogiorno della musica*» (Nietzsche 2013a, 170-171).

Bibliografia

Abbatino L. (2007), *Nietzsche tra Wagner e Bizet*, Pensa Multimedia, Lecce.

Nietzsche F. (2015), *Ecce Homo*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2004), *Frammenti Postumi*, Vol. I (1869-1871), tr. It. G. Colli e C. Colli Staude, a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2004), *Frammenti Postumi*, Vol. II (1870-1872), trad. it a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2005), *Frammenti Postumi*, Vol. IV (1873-1874), trad. it. G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2013), *Gaia Scienza*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2007), *Scritti su Wagner*, trad. it S. Giametta e F. Masini, Adelphi, Milano.

Nietzsche F. (2003) Wagner R., *Carteggio, Nietzsche a Bayreuth [appunti]*, a cura di M. Montinari, SE, Milano.

Nietzsche F., (2013a) *Al di là del bene e del male*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano.

Schiller F. (1986), *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it. E. Franzini e W. Scotti, SE, Milano.

Schopenhauer A. (1991), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano.

Wagner R. (1930), *IX Sinfonia di Beethoven* (1846) in *Scritti su Beethoven*, trad. it. A. Ulm e G. della Sanguigna, Ed. Rinascimento del libro, Firenze.

Wagner R. (2016), *Opera e Dramma*, a cura di M. Giani, Astrolabio, Roma.

Wagner R., (2016), *Il giudaismo nella musica*, a cura di L.V. Distaso, Mimesis, Milano.