

ILLUSORIETÀ DELL'IDEALE WAGNERIANO  
IN NIETZSCHE  
di Elsa Martinelli

*La musica non è solo un'arte,  
ma una categoria dello spirito umano*  
F. NIETZSCHE

1. *Pro et contra Wagner*

Il primo approccio di Nietzsche con il mondo musicale wagneriano risale agli anni giovanili, quando costituì con altri due sedicenni una sorta di sodalizio di estetica, dal nome "Germania". I conti di cassa della società registrarono, a un dato momento del suo corso, l'acquisto dello spartito del *Tristano e Isotta*<sup>53</sup> (nella versione pianistica a cura di Hans von Bülow), opera wagneriana che nel cuore del giovane Friedrich restò a lungo simbolo di somma perfezione. Solo nell'ottobre 1868 poté finalmente godere dal vivo il sensuale effetto del *Preludio*, in occasione del concerto tenuto da Wagner all'Euterpe Gesellschaft di Lipsia<sup>54</sup>. L'incontro diretto di Nietzsche con il musicista seguì a breve, quando Wagner si recò nella città natale, ospite della sorella Ottilie e del cognato Hermann Brockhaus, per una alquanto misteriosa visita in incognito. A seguito delle entusiasmanti discussioni filosofiche e musicali tenute in casa dei Brockhaus, i due si ripromisero di continuare altrove gli interessanti colloqui nei quali s'erano ritrovati sorprendentemente vicini<sup>55</sup>.

Chiamato alla cattedra di filologia classica presso l'Università di Basilea, per segnalazione del maestro

Ritschl<sup>56</sup>, Nietzsche giunse in città il 19 aprile 1869. Dopo alcune settimane si recò a far visita a Wagner nel soggiorno di Tribschen, presso Lucerna. Approssimandosi alla villa, ascoltò il maestro al pianoforte intento a comporre le armonie del lamento di Brünnhilde in *Sigfrido*, “Verwundet hat mich, der mich erweckt!” (*ferita m’ha colui che m’ha svegliata!*)<sup>57</sup>. Come ridestato da un lungo sonno e illuminato da luce nuova, a seguito di quell’incontro iniziò a guardare al musicista come a una figura centrale della propria esistenza, dando inizio a un rapporto alla lunga tormentato e segnato da ferite insanabili, sebbene fondamentale alla formazione del filosofo.

Sentimenti di venerazione e gratitudine per Wagner animarono il giovane in quella fase iniziale dell’amicizia<sup>58</sup>. Sebbene impegnato da orari gravosi in università e da una quantità di impegni ai quali attendere in privato, trascorse ore stupende a Tribschen, attratto oltre che dal musicista, dalla di lui consorte, Cosima Liszt<sup>59</sup>, i quali sembrarono piuttosto ritenere che il dottor Nietzsche non dovesse avere altro compito che tornar utile alle proprie necessità – Cosima rivolgendo all’amico richieste di personali commissioni a Basilea, Wagner affidando alle sue cure la supervisione della stampa dei primi capitoli del proprio *Mein Leben*<sup>60</sup>.

Pur provando grandissima simpatia riguardo a Nietzsche, l’amicizia del tutto disinteressata fu un lusso che Wagner si permise di rado: riconoscendo al giovane fini doti di scrittore, si adoperò per asservirle alla propria causa. Il titolo di professore onorario di filologia classica conferito a Nietzsche aveva fortemente impressionato il musicista, il quale per parte sua non aveva ricevuto troppi appoggi dai dotti. Per l’ambizioso musicista la compagnia del giovane filologo e del suo brillante collega di studi Erwin Rohde fu motivo di grande orgoglio.

In quest’ottica utilitaristica, Wagner si aspettava, evidentemente, che gli scritti di Nietzsche avrebbero

concorso a diffondere il wagnerismo nei circoli accademici presso i quali l'entusiasmo era stato, fino a quel momento, pressoché limitato. Benché consapevole di tali manovre propagandistiche<sup>61</sup>, il giovane filologo restò profondamente legato a Wagner, al quale riconobbe una genialità filosofica oltre che musicale<sup>62</sup>.

Divenuto il rapporto tra i due sempre più stretto, durante il periodo funestato dalla guerra franco-tedesca (1870/71), che segnò il culmine della loro intimità, entrambi attesero a scritti che riflettono questo felicissimo momento della loro amicizia: il *Beethoven*, redatto da Wagner in occasione del centenario della nascita del musicista (1870), e *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*), che Nietzsche pubblicò nel gennaio del 1872<sup>63</sup>.

L'opera di Nietzsche trae spunto da una serie di problemi estetici, condivisi da Wagner, la cui soluzione fu elaborata per anni nel suo pensiero. Teso allo sviluppo di tali problematiche, aveva tenuto agli inizi del 1870 due conferenze pubbliche a Basilea, rispettivamente dal titolo *Il dramma musicale greco* (18 gennaio) e *Socrate e la tragedia* (1 febbraio). I testi di queste due relazioni menzionano già i cortei dionisiaci dell'antica Grecia, ma le categorie "apollineo" e "dionisiaco" vi sono presentate secondo un uso non estetico. Saranno tali poco più oltre nel saggio dal titolo *Visione dionisiaca del mondo*, redatto nell'estate del 1870.

Nel *Dramma musicale greco* la troppo forte preoccupazione per le tesi wagneriane ostacolò un'esposizione originale: sulla scia di Wagner, Nietzsche insisteva nella critica dell'opera moderna e della tragedia classica francese, contrapponendo ad esse il dramma antico visto come pluralità unificata di parallele prestazioni artistiche. In *Socrate e la tragedia* le critiche furono indirizzate contro Socrate ed Euripide ritenuti principali corruttori della tragedia. Ricevuto a Tribschen il testo

manoscritto delle due conferenze, Wagner restò particolarmente impressionato dalle tesi esposte nelle due relazioni:

leri sera ho letto il Suo lavoro all'Amica [Cosima]. Dopo di che ho dovuto darmi da fare un bel po' per calmarla [...]. Quanto a me, ho provato per lo più un certo spavento per l'ardire con cui Ella, così concisamente e categoricamente, comunica una idea talmente nuova ad un pubblico presumibilmente non troppo suscettibile di essere educato, sicché Ella potrà ricevere l'assoluzione soltanto se da quella parte nessuno capirà nulla. Persino coloro che sono iniziati alle mie idee potrebbero, a loro volta, spaventarsi, se a causa di queste idee si trovassero in conflitto con la loro fede in Sofocle e, persino, in Eschilo. Io – per quanto riguarda la mia persona – Le grido: così è! Ella ha colpito giusto, e ha indicato esattamente e con la massima acutezza l'aspetto decisivo, sicché attendo, pieno di meraviglia, il Suo ulteriore sviluppo, per convincermi del comune pregiudizio dogmatico. Ma mi preoccupa per Lei, e mi auguro con tutto il cuore che Ella non debba rompersi il collo. Perciò vorrei consigliarLa di non palesare più idee così sensazionali in lavori che mirano, per fastidiose considerazioni, a un effetto superficiale; bensì se Ella – come riconosco – ne è così profondamente convinto, raccolga le Sue forze per un lavoro più ampio e di più vasta portata su questo argomento. Allora, certamente, troverà anche le parole giuste per gli errori divini di Socrate e di Platone, i quali erano nature così possentemente creative, che, sebbene ci allontaniamo da loro, dobbiamo tuttavia venerarli.<sup>64</sup>

I presupposti alle teorie contenute nella *Nascita della tragedia* si riscontrano nel saggio *Visione dionisiaca del mondo*, inviato da Nietzsche a Cosima Wagner in occasione del Natale 1870, col titolo mutato in *La nascita del pensiero*

*tragico*. In questo scritto, accanto alle categorie di “apollineo” e “dionisiaco” nella accezione di istinti artistici primordiali furono abbozzati vari temi estetici (il sentimento, il linguaggio gestuale, il simbolismo del linguaggio musicale, il grido), in vista di un approfondimento teoretico dell'intero problema dell'arte.

Tali lavori costituirono la trama di riferimento sulla quale impiantare le teorie che informano *La nascita della tragedia*, primo saggio di grandi proporzioni del giovane filologo sul quale continuarono a incombere le tesi wagneriane al punto che, per le argomentazioni in esso esposte, l'autore dichiarò apertamente di provare nei confronti dell'amico musicista un certo imbarazzo. Quel che aveva pensato e scritto apparve ai suoi occhi la parafrasi imperfetta di intuizioni già da tempo elaborate da Wagner<sup>65</sup>. Di ciò sembra voler fare ammenda nella minuta di una lettera inviata a Wagner, in data 2 gennaio 1872:

Tutto quello che qui ho da dire sulla nascita della tragedia greca, sarebbe stato detto da Lei meglio, più chiaramente e in modo più convincente [...]. Infatti debbo scusare l'esistenza di questo scritto, giacché che cosa potrei raccontarLe, che Ella, proprio in questo campo dell'indagine estetica non abbia già indovinato da lungo tempo? Mentre d'altro canto temo che Ella, in molti punti, troverà che vado a tentoni e sono fuori strada, mentre Ella con una parola ha pronta l'illuminazione decisiva.<sup>66</sup>

Nel testo definitivo della missiva Nietzsche ribadì tali convincimenti, dando peraltro l'impressione di provare un qualche timore a non poter corrispondere, con la propria opera, a quelle che credeva fossero le aspettative dell'amico musicista:

Possa la mia opera, almeno in certo grado, corrispondere alla simpatia che Ella, certo con mia confusione, ha rivolto alla sua nascita. E se io, a mia volta, ritengo di avere ragione nella questione principale, ciò vuol dire soltanto che *Ella* con la *Sua Arte* deve avere ragione per l'eternità. In ogni pagina troverà che cerco soltanto di ringraziarLa per tutto ciò che mi ha dato: e in me si insinua soltanto il dubbio, se veramente ho sentito in modo giusto che cosa Ella mi ha dato. [...] Frattanto sento con orgoglio di essere segnato, e che d'ora in poi mi si nominerà in rapporto con Lei.<sup>67</sup>

Per parte sua, Wagner dimostrò sincero entusiasmo per *La nascita della tragedia*, e persino Cosima ebbe per Nietzsche parole di elogio per aver concepito e realizzato quel saggio<sup>68</sup>.

Assai diversa fu la posizione assunta riguardo all'opera negli ambienti accademici. Il libro provocò accese polemiche, soprattutto per l'improvvisa direzione intrapresa dall'autore con quella pubblicazione che sembrò costituire una minaccia per la scienza. Fino a quel momento Nietzsche aveva interpretato il ruolo del classico studioso che «accetta la tradizione della filologia, ammonisce i suoi amici a reprimere la fantasia, a rispettare il metodo, a controllare le ipotesi. Poi viene questo libro, dove tutto è contraddetto, dove nessuno allora riconobbe l'autore. Dall'università tedesca esce la rottura della sua stessa visione del mondo, d'improvviso, senza che nessuno potesse aspettarselo, da uno che aveva studiato a Pforta, a Bonn, a Lipsia. [...] Tutti capirono che la scienza ufficiale era in pericolo, che quelli erano modi illeciti, contro il galateo, di trattare l'antichità. L'antichità doveva restare appunto qualcosa di antiquato, di inoffensivo, eventualmente edificante o illustrativo o retorico. Come si poteva permettere che diventasse qualcosa di ingombrante, di vivente, che non si può "storicizzare", cioè sterilizzare?».<sup>69</sup>

La diffusione dell'opera segnò l'avvio di una furiosa *querelle* che annoverò nelle file dell'opposizione persino il *princeps philologorum*, l'erudito Wilamowitz<sup>70</sup>, il quale replicò pubblicamente alla *Nascita della tragedia* con il *pamphlet Zukunftphilologie!* (1872). In risposta al tentativo di salvataggio del lavoro di Nietzsche ad opera di Wagner e del fidato amico e collega Erwin Rohde<sup>71</sup>, Wilamowitz ribadì le proprie posizioni pubblicando nel 1873 la seconda parte di *Filologia dell'avvenire!* La diffusa ostilità e i numerosi giudizi negativi sulla *Nascita della tragedia* amareggiarono profondamente Nietzsche:

Tra i miei colleghi sono diventato improvvisamente così screditato. [...] Tutti mi condannano e perfino quelli "che mi conoscono" non arrivano più in là che a compiangermi per quella "assurdità". Un professore di filologia [Hermann Usener, filologo e storico delle religioni], che stimo molto, ha detto semplicemente ai suoi studenti a Bonn che il mio libro è "follia pura" e assolutamente inservibile; e che uno che scrive roba del genere è "morto per la scienza".<sup>72</sup>

Che un giovane filologo dal così promettente avvenire avesse elaborato la sua prima opera rigettando i mezzi tradizionali della scienza, per di più in favore di una causa (il wagnerismo) guardata con tanto sospetto, apparve come un tradimento che ne decretò la morte accademica.

È innegabile che nel saggio vi sia un'impronta wagneriana. La musica della *Nascita della tragedia* è musica wagneriana e in qualche luogo anche lo stile e il clima espressivo del libro riecheggiano la prosa di Wagner. Se il punto di partenza della meditazione di Nietzsche sulle origini fu l'amore (intensissimo sempre) per il *Tristano e Isotta*, proprio tale amore estremo celava in sé il presentimento di un conflitto che non tardò ad emergere.

È difficile indicare con precisione il momento di frattura, il momento in cui Nietzsche iniziò a dubitare di Wagner e delle sue opere. Con ogni probabilità i dubbi andarono sviluppandosi al tempo del trasferimento a Bayreuth, come annotato in appunti risalenti all'estate del 1876:

Il mio errore è stato di andare a Bayreuth con un ideale, perciò dovetti subire la delusione più amara. L'eccesso di volgarità, di sapidità, mi respinse violentemente. Allora non soltanto toccai con mano la completa vanità e illusorietà dell'ideale wagneriano; ma vidi soprattutto che, perfino per coloro che vi erano più impegnati, l'"ideale" non era la cosa più importante, e che le cose del tutto estranee venivano ritenute più importanti, più appassionanti.<sup>73</sup>

A riconferma di tale sentimento di delusione, ne precisò le motivazioni nel *pamphlet* dal titolo *Nietzsche contra Wagner*, scritto nel suo ultimo anno di lucidità mentale (1888-1889):

Già nell'estate del 1876, nel bel mezzo del primo festival [al Festspielhaus di Bayreuth], presi dentro di me 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: ben presto ne ebbi la prova.<sup>74</sup>

Nietzsche iniziò a individuare nel wagnerismo, più che una forza artistica rigenerante, una moda, una snervante menzogna, un discorso artificioso da demagogo adatto per ogni folla. L'antico sospetto sulla fondamentale identità tra dramma wagneriano e *grand-opéra* si fece maggiore certezza. Più nulla poté distogliere Nietzsche dalla

convinzione che l'opera di Wagner costituisse un tentativo di imporre e dominare mettendo insieme qualunque cosa: l'elemento nevrotico, quello estatico, sontuoso, fragoroso, tutti scaraventati alla rinfusa entro la cornice grandiosa del *grand-opéra*. Il teatro totale di Wagner, con la retorica del senso tragico e l'importanza conferita all'elemento drammaturgico-spettacolare, gli apparve ben lontano dall'ebbrezza dionisiaca e piuttosto affine al dramma decadente di Euripide.

La delusione per tante promesse disattese si fece col tempo più cogente e il distacco dal genio, così devotamente ammirato, doloroso ma necessario: «Niente può compensare per me il fatto di aver perduto negli ultimi anni la simpatia di Wagner [...]. Ma ormai è finita: e a che serve avere *ragione* in parecchi punti *contro* di lui». <sup>75</sup>

Tra il 1876 e il 1888, nel decennio che corse tra la pubblicazione di *Richard Wagner a Bayreuth* (esaltazione incondizionata del genio wagneriano) e *Il caso Wagner* (accusa insolente e spietata mossa al musicista), Nietzsche nutrì il proprio risentimento per avere subito e patito il fascino del grande maestro ed elaborò la propria rivolta contro la modernità, che Wagner compendia, nel timore, tuttavia, di ricadere nella sua rete. Visse il rapporto di amore-odio con Wagner in termini esasperati, persino allucinati, quando non solo dichiarò il suo entusiasmo per il Bizet della *Carmen* <sup>76</sup>, ma gli capitò addirittura di affermare la sua preferenza per l'opera di Peter Gast, musicista destinato nel tempo al più completo e meritato oblio <sup>77</sup>.

La prospettiva era inevitabilmente mutata, definitivo e ineluttabile il congedo dal musicista:

Eravamo amici, e siamo diventati estranei. Ma è giusto che sia così, e non vogliamo nascondercelo né stendervi un velo, quasi che dovessimo vergognarcene. Siamo due navi, ognuna delle quali ha il suo fine e la sua rotta; possiamo

benissimo incrociarci e far festa insieme, come abbiamo fatto, [...] forse ci rivedremo ma non ci riconosceremo: i mari e i soli diversi ci hanno cambiato! Che dovessimo diventare estranei l'uno all'altro è la legge che sta *sopra* di noi: ma proprio così dobbiamo diventare più degni di noi! Proprio così il pensiero della nostra amicizia di un tempo deve diventare più sacro!<sup>78</sup>

La grande illusione wagneriana era finita, i problemi posti nei libri erano diventati vita, iniziavano gli anni del tormento fisico. L'ultimo Nietzsche rimase solo, con i suoi interrogativi inquietanti e le sue convinzioni (il tentativo sovrumano di una affermazione e giustificazione della vita, il valore della scienza e dell'arte e la loro giustificazione dinanzi alla vita). Perduto ogni contatto con quelli che pure lo avevano seguito nella sua avventura, volse l'esistenza verso un tragico epilogo. Il velo protettivo della pazzia gli evitò ulteriori tradimenti ed equivoci.

## 2. Sogno ed ebbrezza

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*) è il primo importante saggio del 1872 con il quale Nietzsche si allontanò dagli studi rigorosamente filologici che avevano caratterizzato gli anni della formazione, per rivolgere i suoi interessi alla filosofia. Gli studi scientifici, che pure gli avevano procurato numerosi successi (appena venticinquenne fu nominato professore straordinario di filologia classica presso l'Università di Basilea, incarico che tenne dal 1869 al 1879), non poterono più soddisfare gli impulsi che lo spinsero a indagare nel passato per ritrovare le verità originarie della vita, quel desiderio di vivere l'arte e non farne solo oggetto di metodica ricerca. Questi stimoli e alcuni felici incontri della sua esistenza (la scoperta della

filosofia di Schopenhauer e l'amicizia con Wagner) fecero di un così promettente filologo un eccellente pensatore. In questa metamorfosi vanno collocate le sue meditazioni sull'arte tragica e musicale che trovarono sfogo sistematico nel saggio filosofico dal titolo *La nascita della tragedia*.

Per Nietzsche il mondo può essere spiegato solo in termini estetici (obiettivo principale è trovare nella propria speculazione un posto per la tragedia dell'esistenza, dimostrare che essa appartiene a quell'affresco totale della vita vista come processo creativo). Per fondare la propria teoria prende spunto dal mondo greco: il popolo ellenico è il solo che, nella storia dell'umanità, abbia sentito profondamente la tragicità dell'esistenza, riuscendo a trasfigurare la consapevolezza del dolore nell'arte.

Il pensiero nietzscheano muove dalla medesima diagnosi della vita fornita da Schopenhauer: l'esistenza è dolore, caos, lotta insensata e crudele. A fronte della cieca animalità del vivere, Schopenhauer aveva indicato la via della rinuncia e dell'ascesi contemplativa, ora Nietzsche respinge questa morale schiva, tipica dell'umiltà cristiana, per affermare la necessità di accettare e celebrare entusiasticamente la vita, così com'è.

Indica il popolo ellenico quale luminoso esempio, nella storia della civiltà, della possibilità di dominare le oscure forze della natura, dominazione che i Greci conseguirono facendo ricorso al "mondo intermedio" degli dei olimpici.

Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dei olimpici. L'enorme diffidenza verso le forze titaniche della natura [...] fu dai Greci ogni volta superata o comunque nascosta e sottratta alla vista, mediante quel *mondo artistico intermedio* degli dei

olimpici. Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dei.<sup>79</sup>

Deriva da tali premesse il celebre assunto della *Nascita della tragedia*, vale a dire il conflitto tra “apollineo” (capacità di contemplare, sognare, creare nel sogno e nell’illusione) e “dionisiaco” (forza dell’ebbrezza, del delirio, impulso che bandisce limite e rassegnazione).

Alle loro [dei Greci] due divinità artistiche, Apollo e Dioniso si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l’arte dello scultore, l’apollinea, e l’arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l’uno accanto all’altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un’eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell’antitesi, che il comune termine “arte” solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della “volontà” ellenica, appaiono accoppiati l’uno all’altro e in questo accoppiamento producono finalmente l’opera d’arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica.<sup>80</sup>

---

69

La spiegazione delle varie fasi della civiltà e cultura greche va ricercata nel conflitto tra Apollo e Dioniso, tra impulso apollineo e impulso dionisiaco (sogno ed ebbrezza), i quali di volta in volta avrebbero prodotto opere d’arte secondo che l’uno o l’altro, vicendevolmente, abbia prevalso. La conciliazione delle due forze in contrasto trova attuazione nella tragedia attica del V secolo a.C.

Da buon esegeta dell’antichità, Nietzsche pone la questione delle origini della tragedia e del ditirambo drammatico. Teoria di partenza è ancora la teoria della musica di Schopenhauer, che vuole la musica radicalmente separata da ogni altra forma artistica: la musica rappresenta

la realtà metafisica, mentre le altre arti sono solo prototipi della realtà. Anche in Nietzsche la musica rappresenta la "volontà", ma il problema consiste nel superare la distinzione tra le varie arti e realizzare un'organica unione tra musica e poesia, essendo la tragedia scaturita dallo spirito della musica.

Il punto sul quale Nietzsche si allontana da Schopenhauer sta nella poesia lirica, originariamente unione di parole e musica. In questo legame trova germe la coordinazione tra musica e dramma. Il poeta lirico (artista dionisiaco) si identifica nel suo delirio con l'uno originario, col reale metafisico, producendo un'immagine riflessa di tale reale come musica finché, sotto l'influsso del "sogno apollineo", tale musica gli ridiventa visibile in una visione che gli permette di interpretare la propria esperienza metafisica.

La poesia è effolgorazione imitativa della musica in immagini e concetti balenanti, immagini che, in forma più estesa, divengono ditirambi drammatici e tragedia. Una melodia può produrre un numero indefinito di effolgorazioni imitative, di visioni illusorie. Tali effolgorazioni non sono altro che un tentativo del poeta di interpretare la propria esperienza musicale a se stesso in forma visionaria. Non sempre tali tentativi hanno completo successo, essendo impossibile esprimere adeguatamente in parole il significato metafisico della musica. Il linguaggio compie ogni sforzo per imitare o esprimere la musica, ma non c'è sentiero che conduca dal reale metafisico (la musica) alla comprensione (le parole della poesia). Solo la musica, grazie all'intimo rapporto che ha con la vera essenza delle cose, ci dà di esse il senso più chiaro, arricchendo di significato, con la propria potenza espressiva, le immagini e i concetti, i quali, per parte loro, sono in grado solo di imitare l'apparenza. La musica rappresenta l'origine, l'identificazione con le forze primordiali e istintive, costituisce il nucleo, l'essenza intima

delle cose, con la conseguente indipendenza da immagine e concetto, capaci solo di restituirne l'involucro.

Dalla teoria della poesia lirica Nietzsche pone in evidenza la proposizione più importante sull'origine della tragedia greca. Accogliendo i dati della tradizione indica come prima forma di poesia tragica il coro ditirambico dei satiri adoratori di Dioniso. Nel satiro riconosce un simbolo dionisiaco attraverso il quale il coro trascende ogni convenzione sociale e ricerca la conciliazione di uomo e natura, per un processo in difesa dal nichilismo. Nella loro profonda conoscenza del dolore, i Greci superarono il rinnegamento della vita trasformandola in arte tragica. Il germe della tragedia va individuato in un gruppo di adoratori di Dioniso che, incantanti nella propria estasi e convertiti nella propria immaginazione in satiri, trovano unione con le forze della natura. Nasce, così, il coro tragico che nell'estasi dionisiaca (come il poeta lirico) ha una visione (originariamente le sofferenze di Dioniso).

---

71

Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò in eterno il *coro servente*: esso vede come questi, il dio, soffra e si glorifichi, e perciò non agisce esso stesso. Nonostante questa posizione, assolutamente servile di fronte al dio, esso è tuttavia l'espressione suprema, cioè dionisiaca della *natura*, e perciò nell'entusiasmo pronuncia, come questa, sentenze oracolari e di saggezza; come *partecipe della sofferenza* esso è insieme il *saggio*, che annuncia la verità del cuore del mondo.<sup>81</sup>

Se il coro è la rievocazione dei πάθη, delle sofferenze di Dioniso, occorre spiegare l'evidenza delle fonti, vale a dire giustificare il contenuto dei drammi pervenuti che solo occasionalmente fanno riferimento a Dioniso e ai suoi riti, mentre in sostanza il soggetto delle tragedie è tratto dai miti

sugli eroi. Nietzsche risolve la questione sostenendo che, nel momento in cui la vicenda teatrale si trasforma in rappresentazione di eventi mitici, l'eroe tragico rappresenta in realtà il nume celato.

È tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l'unico eroe presente in scena fu appunto Dioniso. Con la stessa sicurezza peraltro si può affermare che fino a Euripide Dioniso non cessò mai di essere l'eroe tragico, e che tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono soltanto maschere di quell'eroe originario. Che dietro a tutte queste maschere si nasconda una divinità, è l'unica ragione essenziale della tipica "idealità", così spesso ammirata, di quelle celebri figure.<sup>82</sup>

La morte dell'eroe tragico è simbolo della morte del dio e della sua rinascita garantita dall'illusione apollinea che, collocandosi come un mondo interposto tra l'individuo (i satiri del coro ditirambico, l'eroe-dio) e la frantumazione del suo essere individuale, gli rende salva la vita. Come il poeta lirico nella funzione inebriante con il reale metafisico produce dalla sua musica molte imitazioni o effolgorazioni in parole, il coro dionisiaco "si alleggerisce" ripetutamente nelle visioni apollinee.

Scena drammatica e azione sono una serie di visioni originariamente presenti nella mente del coro, di seguito proiettate nel teatro reale. Il dramma, nel senso più stretto del termine, inizia quando la massa (originariamente solo ed esclusivamente tutto il coro) si divide in attori e pubblico. Intento originariamente ad auto-estasiarsi, il coro assume in questa separazione il compito di diffondere la propria estasi tra gli spettatori, mentre il pubblico, identificatosi con esso, può godere della sua medesima visione. Il pubblico delle

origini non ha richieste razionalistiche tipiche di quello euripideo o dell'opera: completamente ipnotizzato ed estasiato mediante i canti del coro realizza la sua stessa visione. Tutta la rappresentazione poggia sull'unione ritualistica e religiosa del pubblico con gli attori. Fino a quando tale rapporto ideale è in grado di esistere, lo spirito della tragedia corrisponde strettamente allo spirito degli spettatori. Lo stile primigenio sta proprio nell'unione di musica e visione, nella combinazione impenetrabile di sfondo e primo piano, di profondità e semplicità. Il mondo visionario, col dialogo degli attori, si rivela chiaro e trasparente, ma di una superficialità ingannevole che maschera, in realtà, le più grandi profondità dionisiache e tragiche.

Il declino della tragedia greca è prodotto di un nuovo stile e, conseguentemente, di un diverso atteggiamento del pubblico. È quel che avviene con i drammi di Euripide, laddove il poeta non riconosce la funzione dell'elemento dionisiaco della tragedia, anzi lo rimpiazza col razionalismo e la passione, mettendo in scena l'uomo quotidiano, la maschera fedele della realtà nella quale lo spettatore non riconosce altri che se stesso: «Per opera sua l'uomo della vita quotidiana si spinse, dalla parte riservata agli spettatori, sulla scena; lo specchio, in cui prima venivano riflessi solo i tratti grandi e arditi, mostrò ora quella meticolosa fedeltà che riproduce coscienziosamente anche le linee non riuscite della natura».<sup>83</sup>

Più che il cittadino medio, Euripide intende soddisfare con la propria arte due figure taciturne e assortite individuate nella *cavea* rumorosa. In ordine, lo stesso Euripide, visto non come poeta, ma come pensatore che assiste perplesso ai drammi di Eschilo e di Sofocle: «Così egli sedette in teatro, stillandosi inquietamente il cervello da spettatore confessò a se stesso di non capire i suoi grandi predecessori».<sup>84</sup> Al fianco di Euripide, come secondo spettatore, è Socrate, quel

demone che oppone all'entusiasmo dionisiaco il genio razionalizzante.

Benché per solito si attribuisca a Euripide l'uccisione materiale della tragedia, Nietzsche individua in Socrate il vero antagonista dello spirito tragico dato che in virtù del principio socratico secondo il quale "tutto deve essere razionale per essere bello" il poeta osò spingere la propria arte nella sfera limitante della dialettica, causandone l'inevitabile declino. Il nuovo stile accorda così la vittoria allo spirito scientifico, a tutto svantaggio dello spirito istintivo, e tale vittoria sarà simbolo di tutte le epoche di decadenza.

Alla luce di tale lotta storica ideale, tra spirito critico e spirito dionisiaco, Nietzsche interpreta le grandi tappe della civiltà musicale, dalla tragedia attica fino al melodramma dei suoi tempi. La logica socratica ha plasmato anche il mondo dei suoni realizzando un prodotto, il melodramma, che priva la musica della sua missione universale dionisiaca, per conferirle carattere di puro diletto.

Se il programma degli umanisti fiorentini della Camerata de' Bardi intende far rivivere in questa nuova forma d'arte lo spirito della tragedia greca, con Nietzsche il melodramma non rappresenta la rinascita di tale spirito, ma ancora una volta decreta la vittoria della cultura anti dionisiaca. Con la sua innaturalità ed esteriorità il recitativo può essere giustificato esclusivamente da una "tendenza extra-artistica".<sup>85</sup>

Questo alternarsi di discorso appassionatamente insistente, ma cantato solo a metà, e di interiezioni tutte cantate, che è nella natura dello *stilo rappresentativo*, questo sforzo rapidamente mutevole di agire ora sul concetto e la rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così totalmente innaturale e di così intimamente contraddittorio – in pari misura – con gli impulsi artistici del

dionisiaco e dell'apollineo, che bisogna dedurre un'origine del recitativo che si trovi al di fuori di tutti gli istinti artistici.<sup>86</sup>

Anche la cultura socratica ha conosciuto il momento del declino. Nietzsche colse i sintomi del risveglio dello spirito dionisiaco nella propria epoca e, in particolare, in Wagner, ultimo grande rappresentante della musica tedesca, dopo Bach e Beethoven. Quanto non era riuscito agli eroici restauratori dell'ideale greco nella poesia e nel pensiero (non a Goethe, né a Schiller o a Winckelmann) si andò realizzando, nel suo presente, grazie alla irresistibile forza del dramma wagneriano.

Nel dramma musicale di Wagner l'individuo attinge le più alte verità metafisiche, ode il grido di esultanza e angoscia che si leva dalle profondità del mondo senza esserne annientato. Come un tempo fece la tragedia greca, il dramma wagneriano frappone tra rivelazione dionisiaca e ascoltatore il mito, quale mezzo di salvazione dalla rinuncia ascetica. Sulla sua persona, l'eroe del mito accetta il peso della suprema idea del mondo. Solo commiserando lui con pietà profondissima ci si può salvare dal dolore primordiale. Nell'illusione apollinea le immagini allegoriche del mito (Wotan, Brünnhilde, Tristano), soffrendo, additano la verità e difendono dalla spaventosa esperienza del dolore. La luce di una nuova cultura del mondo è nel mito germanico spinto ai più alti significati dalla musica di Wagner.

Pur nell'entusiastica considerazione del dramma musicale wagneriano, Nietzsche vi riconobbe solo l'esempio più vicino al proprio ideale tragico, e già all'epoca della *Nascita della tragedia* i dubbi sui drammi di Wagner poi divenuti certezze si fecero in qualche modo sentire.

Nietzsche si trovò imbrigliato in pochi problemi nella stesura del saggio, per non venir meno alla fedeltà verso l'amico musicista e più ancora per non dover rinunciare alle proprie convinzioni. Proprio il tentativo di conciliare

l'inconciliabile spiega alcune affermazioni provvisorie contenute nella *Nascita della tragedia* o le vaghe allusioni che lasciano spazio, com'è loro prerogativa, a differenti interpretazioni. A ben vedere, gran parte dei riferimenti a Wagner appare velata da una certa ambiguità. Servendosi di tale *escamotage* Nietzsche riuscì a salvare la propria lealtà verso l'amico e mascherare la contraddizione tra Wagner e se stesso, in specie riguardo al fondamentale problema della relazione tra musica e dramma.

Se in Wagner tutte le arti concorrono alla realizzazione dell'unico fine che è il dramma (nella sua concezione la musica è solo un mezzo), Nietzsche guardò alla musica come arte autosufficiente, capace di annullare in sé ogni contenuto poetico e drammatico. Appare evidente quanto l'affermazione di Wagner, della derivazione della musica dal dramma, potesse essere fonte di grande imbarazzo per Nietzsche, il quale peraltro nella prima stesura della *Nascita della tragedia* definì questa tesi una "mostruosa superstizione artistica", omettendo ovviamente una così negativa e radicale considerazione nelle versioni successive.

Nietzsche fu combattuto tra opposti sentimenti riguardo a Wagner, le cui opere gli si offrono esclusivamente come primo progredire nella giusta direzione, più che come esemplificazione perfetta del proprio ideale di tragedia. Scorrendo con cura il saggio e leggendo attentamente tra le righe della *Nascita della tragedia* diventa palese come Nietzsche si premunì dal proclamare nettamente Wagner novello Eschilo, lasciando invece intendere che se uno ce ne sarebbe stato, sarebbe stato prodotto del futuro. Le speranze poggiavano ancora sul potere dionisiaco della musica tedesca, ma lo sguardo di Nietzsche era rivolto alle generazioni a venire, nella scia di Wagner, oltre Wagner.

<sup>1</sup> La prima del *Tristano e Isotta* di Wagner si era tenuta all'Hoftheater di Monaco in data 10 giugno 1865.

<sup>2</sup> Nietzsche confidò all'amico Erwin Rohde (Amburgo 1845-Heidelberg, 1898) le impressioni e sensazioni di rapimento suscitate in lui da quel concerto in una lettera, in data 27 ottobre 1868, per la quale cfr. F. NIETZSCHE, *Epistolario 1850-1869* (a cura di G. Colli e M. Montinari), Milano, Adelphi 1976, pp. 637-640.

<sup>3</sup> Nietzsche riferì a Rohde con entusiasmo di questo primo incontro con Wagner in una lettera da Lipsia, in data 9 novembre 1868, *ibid.*, pp. 642-650.

<sup>4</sup> Il filologo Friedrich Wilhelm Ritschl (Großvargula, 1806-Leipzig, 1876) fu un fervido studioso dei testi di Plauto e professore in varie università, quali Halle, Breslavia, Lipsia e Bonn.

<sup>5</sup> Atto III, scena III.

<sup>6</sup> In proposito, cfr. le testimonianze dello stesso Nietzsche, che si possono leggere *passim* in *Carteggio Nietzsche Wagner* (a cura di M. Montinari), Torino, Boringhieri, 1959, *Epistolario 1850-1869*, cit., e F. NIETZSCHE, *Lettres choisies (20 novembre-21 dicembre 1868)*, Paris, Stock 1931.

<sup>7</sup> Sposata da Wagner in seconde nozze dopo il divorzio dal musicista Hans von Bülow.

<sup>8</sup> *La mia vita* (1865-1880).

<sup>9</sup> Perfino Nietzsche fu cosciente del desiderio dei wagneriani di mettere a frutto le sue capacità letterarie. Al riguardo, cfr. la lettera a Rohde, in data 28 febbraio 1869, in *Epistolario 1850-1869*, cit., pp. 684-687: «Recentemente ho espresso alcuni miei punti di vista sulla musica del futuro, e ora i seguaci di questa cercano insistentemente di cavarmi fuori qualcosa: io, per quanto mi riguarda, non ho la minima voglia di mettermi subito a schiamazzare in pubblico come una gallina. Senza considerare poi che i miei signori fratelli *in Wagnero* [*sic*] sono per la maggior parte terribilmente stupidi e scrivono in modo disgustoso».

<sup>10</sup> Per gli esaltanti giudizi su Wagner confidati da Nietzsche all'amico Rohde, cfr. la lettera da Lipsia, in data 9 dicembre 1868, *ibid.*, pp. 656-661.

<sup>11</sup> Per le diverse stesure e rielaborazioni di quest'opera, cfr. le note di G. Colli e M. Montinari in appendice a F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1972, vol. III, t. I, pp. 499-503.

<sup>12</sup> Lettera da Tübingen, in data 4 febbraio 1870, in *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., pp. 33-35.

<sup>13</sup> Spunti e analogie con le teorie esposte nella *Nascita della tragedia* si riscontrano, in particolare, negli scritti zurighesi di Wagner: *L'arte e la rivoluzione* (1849), *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), *Opera e dramma* (1851).

<sup>14</sup> *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., pp. 54-55.

<sup>15</sup> *ibid.*, pp. 55-56.

<sup>16</sup> Cfr. lettere di Wagner, in data 4 e 10 gennaio 1872, *ibid.*, rispettivamente p. 57 e pp. 57-60: «Caro amico! Non avevo ancora letto niente di più bello del Suo libro! Tutto è magnifico!»; «E ora Ella pubblica un lavoro che non ha eguali. Ogni influenza che potrebbe essere stata esercitata su di Lei è ridotta quasi a nulla dall'intero carattere di questo Lavoro: ciò che contraddistingue il Suo libro rispetto a tutti gli altri, è la compiuta sicurezza con cui vi si manifesta un carattere estremamente profondo»; e ancora, v. lettera di Cosima Wagner a Nietzsche, in data 10 gennaio 1872, *ibid.*, pp. 134-135: «In questo libro, Ella ha evocato degli spiriti che credevo ubbidissero soltanto al nostro Maestro [Wagner]; Ella ha gettato la luce più intensa su due mondi, dei quali l'uno non lo vediamo perché è troppo lontano, l'altro non lo conosciamo perché ci è troppo vicino: sicché afferriamo la bellezza che ci ha esaltato e riempito di presentimenti, e comprendiamo la volgarità che per poco non ci soffocava. [...] Non posso dirLe quanto mi commuova il Suo libro, nel quale Ella constata con estrema semplicità la tragicità della nostra esistenza; e come Le è riuscito di ottenere la massima chiarezza nelle questioni più difficili!».

<sup>17</sup> Dalla nota introduttiva di G. Colli a F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1986, pp. XI-XII.

<sup>18</sup> Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (Markowitz, 1848-Berlino, 1931).

<sup>19</sup>Wagner intervenne in difesa del saggio incriminato con una lettera aperta a Nietzsche, pubblicata in "Norddeutsche Allgemeine Zeitung" il 23 giugno 1872; Rohde contribuì con due recensioni all'opera, entrambe del '72 (la prima presentata come comunicazione al "Litterarisches Centralblatt", ma respinta dal direttore della rivista, la seconda per la "Norddeutsche Allgemeine Zeitung") e con una lettera a Wagner, dal titolo *Afterphilologie*, sempre del '72.

<sup>20</sup>Lettera a Wagner, da Basilea, in data metà novembre del 1872, in *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., pp. 81-84.

<sup>21</sup>*Ibid.*, pp. 153-154.

<sup>22</sup>F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* (a cura di G. Colli e M. Montinari), Milano, Adelphi 1970, vol. VI, t. III, p. 406.

<sup>23</sup>Lettera a Peter Gast, in data 20 agosto 1880, in *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., pp. 164-165.

<sup>24</sup>Nietzsche ebbe modo di assistere alla prima italiana della *Carmen* di Bizet il 27 novembre 1881 al Teatro Paganini di Genova, restando particolarmente entusiasta del carattere di quest'opera istintiva, solare e mediterranea, ricca di accenti estremamente tragici, ma anche chiara e intellettuale. Nel saggio *Der Fall Wagner (Il caso Wagner)* del 1888, originariamente pubblicato con il sottotitolo *Il problema di un musicista*, esaltò gli elementi esotici di quest'opera e la chiarezza strutturale della sua partitura, definendola un simbolo della vera nuova musica. Al riguardo, cfr. L. ABBATINO, *Nietzsche tra Wagner e Bizet. La Carmen di Bizet vista da Nietzsche*, Lecce, Pensa multimedia 2007.

<sup>25</sup>Peter Gast, pseudonimo di Heinrich Köselitz (Annaberg, 1854-ivi, 1918), studiò filologia e filosofia presso l'università di Basilea sotto la guida di Burckardt, Overbeck e dello stesso Nietzsche, alla morte del quale si dedicò alla sistemazione dell'archivio in Weimar. Tra le composizioni di Gast (dalle opere teatrali alla musica da camera e per coro) si ricorda l'elaborazione per orchestra della *Manfred-Meditation* e dell'*Hymnus an das Leben* di Friedrich Nietzsche; in merito ai giudizi in favore di Peter Gast, cfr. la lettera di Nietzsche alla madre, in data 30 ottobre 1887, in *Lettres choisies*, cit., p. 255: «Cette amélioration de situation lui a permis de recommencer à composer des choses admirables bien éloignées, fort heureusement, du coup de poing et de la crispation

de Wagner», e ancora la lettera di Nietzsche allo stesso Peter Gast del 31 maggio 1888, *ibid.*, p. 282: «Toutes les fois qu'une de vos mélodies me vien à l'esprit je m'attarde à ces souvenirs avec une longue rëconnaissance: rien ne m'ha jamais mieux renouvelé, et élevé, et allégé que votre musique. C'est ma bonne musique par excellence, et je me revêts toujours l'âme pour elle d'une vêtement plus net que pour toute autre». Per la musica di Nietzsche (73 composizioni musicali), v. S. ZACCHINI, *Al di là della musica. Friederich Nietzsche nelle sue composizioni musicali*, pref. di Giorgio Penzo, Milano, Franco Angeli 2000.

<sup>26</sup> Aforisma sull'amicizia "astrale", in *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., p. 165.

<sup>27</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (ed. critica a cura di G. Colli e M. Montinari), Milano, Adelphi 1972, vol. III, t. I, p. 32.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 125.