

Saggi

**Carmen contra Wagner:
Lo spirito mediterraneo di Nietzsche
come antidoto alla malattia wagneriana**

IMMACOLATA DE PASCALE*

* *Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Dipartimento di Studi Umanistici*
e-mail: immacolata.depascale@libero.it

Abstracts

Il testo propone una lettura della scoperta nietzscheana della *Carmen* di Georges Bizet attraverso un confronto con la sua interpretazione dei drammi wagneriani. Da ciò emerge uno sguardo su alcuni elementi della modernità, quali, in particolare l'arte e l'opera borghese e la morale comune, in un confronto critico con lo spirito dionisiaco della tragedia greca.

The text proposes a reading of Nietzsche's discovery of Bizet's *Carmen* through a comparison with his interpretation of Wagner's dramas. From this emerges a look on some elements of modernity, such as, in particular art and bourgeois opera and common morality, in a critical confrontation with the Dionysian spirit of Greek tragedy.

Le texte propose une lecture de la découverte nietzscheenne de *Carmen* de Georges Bizet par une comparaison avec son interprétation des drames de Wagner. De ce émerge un regard sur certains éléments de la modernité, tels que, en particulier l'art et l'opéra bourgeois et la morale commune, dans une confrontation critique avec l'esprit dionysiaque de la tragédie grecque.

Keywords

Tragedia – arte dionisiaca – socratismo – dramma – vita

La produzione artistica non è pensabile come fine a se stessa. L'atto artistico esprime piuttosto il modo con il quale un artista è in rapporto con la società, il suo sentire, il suo agio o il disagio nei confronti di una cultura. Sebbene in modi sempre diversi, l'arte è intrecciata con la vita. In tal modo difficilmente l'arte può essere considerata come priva di un fine o di un senso e dunque, non può essere affermata come fine a se stessa, chiusa nella sua dimensione di *art pour l'art* come un verme che si morde la coda¹, se non pensandola come un regno indipendente dalla vita. Escludendo dall'arte il fine della predicazione morale o del miglioramento umano essa resta, per Nietzsche, un *potere* dell'artista, un potere che *può* rafforzare o indebolire gli apprezzamenti di valore. L'istinto dell'artista è costituito da una tensione al senso dell'arte e, ancor di più, alla vita, partecipando delle condizioni spaventose e problematiche di essa, così come di quelle desiderabili. L'arte, quale grande stimolante, è propria dell'artista tragico che partecipa alla vita quale fine immanente dell'arte stessa. Qualunque sia il suo mezzo, che rifugga nella menzogna dell'ideale o che ponga, tragicamente, innanzi allo sguardo l'abisso, lo scopo dell'arte rimane la tensione a una *desiderabilità della vita*. Se dunque l'arte è arte per la vita, la differenza che Nietzsche coglie tra la modernità e la Grecia tragica sta nell'istinto e nella cultura della vita che separa un'arte che dice *Sì alla vita!* da un'arte borghese che si adegua al vigente in maniera conformistica. La cultura della vita di cui l'artista tragico è partecipe possiede un istinto creatore che supera le istanze di ciò che è meramente vigente per portare alla luce il movimento della vita, resistendo con ciò alla decadenza di un'arte frutto del socratismo estetico. La comprensione della differenza degli istinti su cui si fonda l'arte fa

¹ F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, aforisma 24, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano 2013, 99.

sì che, agli occhi di un Nietzsche ormai maturo, si palesino in tutta chiarezza i due antipodi della modernità: Wagner e Bizet. La sofferenza di Nietzsche per il destino della musica è parimenti la sofferenza per il destino della cultura tedesca ed europea del suo tempo, presa nella morsa della *décadence*, ma è anche la sofferenza che egli prova di fronte alla necessità di superare l'*inganno volontario* che gli chiuse gli occhi: «di fronte alla cieca volontà di morale di Schopenhauer, [...] così pure sull'incurabile romanticismo di Richard Wagner, quasi che esso fosse un principio e non una fine»². Questo passo della prefazione (1886) al primo volume di *Umano, troppo umano* (1878), mostra il coraggio di una nuova prospettiva assunta da Nietzsche in conseguenza della maturazione di idee già presenti, seppur in modo germinale, nella *Nascita della tragedia* (1872). Dalla *Nascita* emerge un Nietzsche consapevole del proprio tempo, ma nello stesso tempo speranzoso in un avvenire migliore. Attraverso l'analisi della musica e dell'arte sua contemporanea, ossia dell'Opera, il giovane Nietzsche critica la cultura dominante nell'Ottocento rivelando ciò che vale per noi ancora oggi: «tutto il mondo moderno è preso nella rete della cultura alessandrina e trova il suo ideale nell'uomo teoretico»³, prefigurato dall'uomo socratico. Nella letteratura nietzscheana Socrate incarna il demone della dialettica, il *logos* che si oppone all'affermazione degli istinti e al *pathos* dello spirito dionisiaco. “Socrate contra Dioniso” rappresenta idealmente la lacerazione che, dall'interno della greicità classica, ha portato la tragedia a risolversi nella propria fine suicida, e a voltare le spalle all'era del pessimismo classico-dionisiaco in nome dell'ottimismo alessandri-

² F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, Prefazione (Nizza 1886), Vol. I, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 2013, 4.

³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 2009, 119.

no. Con Socrate il gusto *aristocratico* dei Greci, la cui massima espressione era la tragedia come arte del *Sì alla vita*, si declina sul piano della dialettica. Essa è il mezzo attraverso il quale l'ottimista prova a rispondere alle domande sul senso dell'esistenza ponendovi quei valori morali che accompagnano la forsennata ricerca del vero e del buono, dunque della virtù quale portatrice di un'ingenua felicità. L'arte ha seguito questo stesso destino, sia essa arte edificante o *art pour l'art*. Il disagio di fronte al *resto* irriducibile e ineffabile smaschera la debolezza dell'uomo teoretico, che si manifesta nella necessità di svelare quel *resto* con la ragione, nella volontà di renderlo comprensibile ai più. La tragedia dionisiaca era un atto di coraggio nei confronti della vita alla quale non era chiesto di manifestare un senso: attraverso la rappresentazione tragica il Greco ha velato, per poter vivere, quella terribile verità della vita che la musica fa intuire e la cui consapevolezza sopravvive in modo *letargico* nella saggezza popolare custodita nelle parole del saggio Sileno. Questi, di fronte all'insistenza di Re Mida che chiedeva quale fosse la cosa più desiderabile per l'uomo, così ammonisce: «Il meglio per te è assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto»⁴. Se, dunque, la debolezza dell'uomo teoretico si manifesta nella volontà di togliere i veli a tutti i costi con l'aiuto della ragione, la forza del genio greco sta nel nascondimento e nella capacità di gettare lo sguardo nella verità abissale della vita che, per mezzo dell'atto artistico, viene resa visibile in una *trasfigurazione*, per la vita, della verità nella bella parvenza. Nonostante l'intima consapevolezza dell'uomo tragico circa l'assurdità dell'esistenza umana, per poter vivere il genio greco intuì la necessità di un compromesso tra la volontà della verità e della bellezza, tra il caos e la forma. Tale necessità venne

⁴ Ivi, 31-32.

sublimata nell'opera d'arte tragica, là dove la lotta fra le due manifestazioni della stessa volontà ellenica divenne la lotta per l'equilibrio tra due impulsi vitali, e poi artistici, che portavano il nome di Dioniso e Apollo. Il Greco aveva compreso che: «d'arte è più potente della conoscenza, poiché essa vuole la vita, mentre la conoscenza raggiunge come suo fine ultimo soltanto – l'annientamento»⁵. Così, la greicità tragica oppose allo stato d'animo apollineo-ottimistico (umano, troppo umano) l'*idea tragica*,⁶ allo scopo di *creare una possibilità più alta di esistenza* giungendo, attraverso l'arte tragica, a una *glorificazione* ancora superiore⁷. La comprensione della saggezza dionisiaca si dischiuse nella tragedia per mezzo della musica del flauto di Dioniso che, come origine della tragedia, è espressione massima della volontà di vita, della volontà di vita libera che vuole se stessa: è l'espressione di una saggezza *zoetica*⁸ che, eccedendo nel voler dire, non può che tacere e lasciare che il flauto suoni. La sua intelligibilità fece abortire la ricerca del concetto così come ogni ricerca di un senso possibile fondato sulla *ratio*: di fatto, tale strada si rivela come la ricerca di un possibile non senso. Perciò il mondo della scena non aveva come fine la comprensione: piuttosto il Greco era accompagnato dal coro alla riflessione su di sé. Come bella parvenza della terribile verità la tragedia ha permesso al Greco di non distogliere lo sguardo dalla vista di sé e gli ha imposto uno sguardo che altrimenti non avrebbe sopportato. La consolazione estetica procurata dalla bellezza è l'unico modo, per l'uomo greco che ha gettato lo sguardo nell'abisso conservando in sé quella sapienza, per vivere affermandone la volontà, infat-

⁵ F. NIETZSCHE, *Sul pathos della verità* in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, trad. it. G. Colli, Adelphi, Milano 2010, 89.

⁶ F. NIETZSCHE, *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, 64.

⁷ Ivi, 69.

⁸ K. KERÉNYI, *Dioniso*, trad. it. L. Del Corno, Adelphi, Milano 2010.

ti: «lo scopo del bello è di sedurre all'esistenza»⁹. Sedurre significa attrarre a sé con l'illusione; ma è altrettanto seducente ciò che stimola la curiosità di andare oltre; seducente è quel gioco intuitivo del vedo-non vedo che spinge lo sguardo a voler vedere di più, a strizzare gli occhi per vedere meglio. Ma nonostante lo sforzo la vista si arresta inevitabilmente alla superficie e lì trova il suo godimento: «Oh, questi Greci! Loro sì che sapevano vivere! Per riuscirvi occorre arrestarci coraggiosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, occorre adorare l'apparenza [...]. Questi Greci erano superficiali – per profondità...»¹⁰. La superficialità greca non è sintomo di una dimenticanza, non è una fuga dalla verità, ma la conquista del genio consapevole che: «non esiste superficie che sia bella senza la terribilità degli abissi»¹¹. La bellezza è lo specchio attraverso cui il genio guarda la vita e, con la calma che essa conferisce, trova la forza di riflettere sulla propria esistenza e di agire nel dolore, di continuare a vivere la possibilità di essere altrettanto felice quanto sofferente. Dunque la tragedia è lo specchio attraverso cui poter guardare negli occhi Medusa senza essere pietrificati, è l'illusione che permette l'azione (contemplata solo come visione). La forma tragica è una forma elastica nella quale la vita serba la propria libertà e dà all'uomo la libertà per intuirlo: è una forma che, seducendo, invita lo sguardo a penetrare verso il fondo, lo invita a guardare al di là del mito verso il fondo della parola e a riconoscere i simboli che parlano di verità, di un altro ordine del mondo *svelabile solo a pochi individui*. Lo scopo della tragedia non è, dunque, quello di conferire un senso, non è quello di far

⁹ F. NIETZSCHE, *frammento 7[27]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. I (1869-1871), trad. it. G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano 2004, 185.

¹⁰ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* in *Scritti su Wagner*, trad. it. S. Giametta e F. Masini, Adelphi, Milano 2007, 237.

¹¹ F. NIETZSCHE, *frammento 7[91]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. I, 202.

comprendere i meccanismi volgari della vita comune: la chiarezza concettuale non è sufficiente a dare voce alla grandezza incontenibile della vita e delle sue infinite e contraddittorie possibilità, pertanto il Greco non era chiamato a *giudicare*, ma a *sentire* e a *vivere* quella vita «che riceve la sua espressione suprema nella configurazione tragica»¹². La tragedia non si proponeva come narrazione della vita in quanto *bíos*, la vita secondo il *principium individuationis* non era il suo oggetto: *l'idea tragica* sussiste nel momento in cui l'uomo come individuo, con le sovrastrutture moral-convenzionali, viene superato permettendo allo sguardo di andare oltre la mera contemplazione della *parvenza di vita* irrigidita nella forma per giungere, attraverso l'arte, al di là delle apparenze mutevoli in unione con la propria madre (la natura), là dove la vita scorre «indistruttibilmente potente e gioiosa»¹³, prendendo parte alla «sovraabbondanza delle innumerevoli forme di esistenza che si urtano e si incalzano alla vita»¹⁴. Contro quel *resto* irriducibile, contro la mutevolezza e la contraddizione, e contro quel fondo dionisiaco che, liberandosi nella bellezza, parlava della vita si levò prepotente il *logos*. Nello sforzo di voler comprendere razionalmente quel *resto* che poteva essere colto solo come *pathos*, nelle mani degli ottimisti l'illusione della bella parvenza morì perché, non capita, fu sostituita dall'inganno della comprensione: il verosimile prese il posto dell'apparenza della verità. In nome della chiarezza e della comprensione – che la tragedia non forniva perché non si trattava di una rappresentazione della vita in una forma intelligibile, «prendeva ora a parlare la mediocrità cittadina»¹⁵,

¹² F. NIETZSCHE, *frammento 9[1]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. V (1875-1876), a cura di G. Campioni e M. C. Fornari, Adelphi, Milano 2009, 225.

¹³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 54.

¹⁴ Ivi, 112.

¹⁵ Ivi, 77.

cosicché tutti si sentissero in grado di giudicare. Cominciò così, con Euripide, a prendere forma un'arte il cui oggetto non trascendeva più il *bíos*, ma ne era la sua immagine. Se l'artista tragico si guardava bene dal mettere in scena la realtà della vita quotidiana, ora, proprio questa diveniva l'unica realtà in grado di dominare la scena senza riflettere più l'abisso che ogni uomo condivide. I tipi umani presero il posto degli eroi. Il pubblico si trovava di fronte all'apparenza dell'apparenza, ancora un gradino sotto la quotidianità: «lo specchio, in cui prima erano stati riflessi solo i tratti grandi e arditi, diventò più fedele e con ciò più volgare»¹⁶. L'*infinità dello sfondo* andò perduta e con essa la fede nella consolazione metafisica, in luogo della quale prese il posto la consolazione terrena del *deus ex machina* in grado di risolvere ciò che i limiti della ragione non permettevano di spiegare. Fu così che, nel nome del “dio concetto”, l'ottimista combatté contro Dioniso e contro la vita. Per l'uomo non artistico, il cui emblema è Socrate, si rese necessario eliminare dall'arte tragica lo spirito creatore per edificare un'arte nuova (parimenti una nuova visione del mondo) che non parlasse più di quella profonda saggezza dionisiaca che restava incomprensibile all'uomo teoretico. La decadenza dell'arte tragica segnò la volgarizzazione dell'uomo e la conseguente decadenza del pubblico che pretese dalla scena «quel morale reggimento del mondo di cui nella realtà sente la mancanza»¹⁷. È l'inizio della fine: l'uomo prese a cercare sulla scena quella morale e quella giustizia che non trovava nel mondo reale. Egli vedeva rappresentato sulla scena il suo *sosia*, ne comprendeva le vicende, si ergeva a giudice assistendo allo spettacolo e formandosi un'opinione. Nel tornare poi alla vita quotidiana l'uomo decadente si imbatteva

¹⁶ F. NIETZSCHE, *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, 28.

¹⁷ F. SCHILLER, *Sull'uso del coro nella tragedia*, prologo a *La Sposa di Messina* in *Teatro*, a cura di H. Mayer, Einaudi, Torino 1969, 902.

negli stessi caratteri verosimilmente visti sulla scena. In tal modo giudicava la vita reale secondo le forme assunte come spettatore, non avendo più la forza patica che permetteva al Greco tragico di divenire tutt'uno con quell'esperienza. In luogo della *partecipazione* si realizzava un continuo interscambio tra la realtà e la scena, tra persone e personaggi per cui, da un lato, si aveva la pretesa di rispecchiare la vita nella verità della scena e, nello stesso tempo, di vivere la vita come fosse una pantomima. Ma quale radicale cambiamento subì la cultura sotto i colpi di un'arte che rispondeva alle leggi ottimistiche della dialettica e non era più in grado di aprire a una comprensione che andasse al di là della visione della scena? Cosa restava di un'arte che non era più in grado di far ammutolire? Restava un'arte quale rappresentazione della cultura decadente, un'arte che imitava il fenomeno così come la volgarità della realtà quotidiana; restava, dunque, quella che per noi oggi è la fiction, un'arte di intrattenimento che riflette stereotipi e cliché, di fronte alla quale l'uomo comune è sgravato da ogni assillo e da ogni confronto con la *vita*, un'arte nella quale tutto è dato e non c'è più *resto*. Per l'uomo non artistico, inghiottito nella massa moderna, la desiderabilità della vita si declina sul piano della distrazione e dell'inganno. Socrate risponde all'esigenza di comprensione di un'umanità svuotata dei propri istinti dopo averle promesso la verità attraverso il concetto. La cultura socratica e l'essenza del *socratismo estetico* si riducono all'idea secondo cui: «tutto dev'essere razionale, affinché tutto possa venir compreso»¹⁸; tutto, potremmo aggiungere, tranne quel fondo che ci parla della vita in quanto infinite possibilità. L'arte derivante dal principio socratico non si fonda più su una vitale necessità, né deriva dall'istinto che desidera la vita: siamo di fronte a una *creazio-*

¹⁸ F. NIETZSCHE, *Socrate e la tragedia*, 31-32.

*ne artistica cosciente*¹⁹. Questa pretesa di chiarezza appare tanto terribile quanto la saggezza di Dioniso. Se non altro Nietzsche ci dà conferma di quanto Socrate fosse *brutto*²⁰! Il socratismo disprezza tutto quanto è istinto (bisogna essere chiari ad ogni costo): «ogni cedimento agli istinti, all'inconscio, porta a fondo...», ci conduce al labirinto dell'essere, nell'oscurità della ragione, nel non senso. La ragione socratica si propone come salvatrice dalla presunta decadenza della greicità negli istinti, ma in realtà – come afferma Nietzsche – questo essere così *assurdamente razionale* è soltanto una nuova malattia espressione di quella stessa *décadence* alla quale fu data un'ulteriore spinta²¹. In un passo della *Nascita della tragedia* Nietzsche scrive: «Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è proprio la forza creativa e affermativa, e la coscienza si comporta in maniera critica e dissuadente, in Socrate l'istinto si trasforma in un critico, la coscienza in una creatrice – una vera mostruosità *per defectum!*»²². L'ingenuità dello spirito ottimistico, guidato dall'istinto scientifico, consiste nell'idea socratica secondo cui con la *ratio* si possa arrivare a svelare l'abisso dell'essere e si possa giungere non solo a comprendere e giustificare la vita e il mondo, ma a *correggerli*²³. In base a questa visione, la musica decade a immagine dell'apparenza, un mezzo che si limita a imitare il fenomeno: si riconosce nella musica descrittiva il *nuovo ditirambo*. La musica quale immagine dell'apparenza non è più in grado di iniziare l'uomo ai misteri dell'esistenza e perde la forza di spezzare il *principium individuationis*: ridotta a espressione della necessità non artistica della cultura alessandrina e dello spiri-

¹⁹ Ivi, p.36.

²⁰ Ivi, p.40.

²¹ F. NIETZSCHE, *Il problema Socrate in Crepuscolo degli idoli*, 32-39.

²² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 91.

²³ Ivi, 101.

to antidionisiaco, essa si trasforma nella moderna *opera borghese*. Per il seguace di Socrate, così come per il borghese, tutto ciò che è acquista la sua dignità solo dopo essere entrato nel regno del concetto, ovvero nel mondo creato a misura dall'arroganza e dalla limitatezza umana, un mondo che pretende essere il mondo della verità e che crede di avere in pugno l'esistenza. In questo modo l'uomo (il *fatto a pezzi*) si sente soddisfatto della propria capacità di giudizio e della propria conoscenza, poiché ritiene di essere in grado di decodificare la vita con i soli mezzi dell'intelletto. Ma arriverà il momento, se non è già arrivato, in cui l'uomo teoretico dovrà fare i conti con i propri limiti e riconoscere di non poter *guarire l'eterna piaga dell'esistenza* con i solo mezzi scientifici, quando, alzati gli occhi dai libri di formule con i quali ha intenzione di rispondere all'imperativo socratico (al «conosci te stesso») si ritroverà tremante dinanzi a Dioniso che aveva creduto ottimisticamente di aver sconfitto. Lo spirito socratico dell'uomo teoretico, con la sua brama di sapere, si traduce nell'arte come *cultura dell'opera*²⁴ in grado di soddisfare il bisogno di comprensione che declina l'estetico sul piano della dialettica. In breve, l'opera è edificata su un «bisogno di natura non estetica»²⁵. Il pubblico dell'opera consiste in un ascoltatore che Nietzsche definisce *critico*, il quale siede in teatro con «pretese a metà morali e a metà erudite»²⁶. Asservito al concetto, l'ascoltatore non estetico non è più in grado di riconoscere il linguaggio universale della musica attraverso cui gli parla, ormai con voce fioca, la vita. Irrigidito nella propria soggettività egli non può che dilettersi dell'apparenza convenzionale la quale, a dispetto della musica, parla una lingua da lui stesso istituita e che egli si compiace di ascoltare. Per questo motivo si genera

²⁴ Ivi, 124.

²⁵ Ivi, 126.

²⁶ Ivi, 149.

nell'ascoltatore la necessità di comprendere in senso figurativo le parole portatrici di un contenuto narrativo, facendo di questo il fondamento dell'opera a cui la musica deve adeguarsi nell'imitazione. Da questa *tendenza extra-artistica*, nasce lo *stilo rappresentativo* o il *recitativo*, che «è da definirsi come mescolanza dell'esposizione epica e di quella lirica», con un risultato del tutto innaturale²⁷. Nietzsche afferma che nelle intenzioni di coloro che diedero vita al recitativo vi era l'idea di far risorgere la solennità della musicalità del coro tragico, ma essa nei fatti rivela quanto l'uomo moderno sia incapace di godere dell'unità di musica e parole. Infatti l'essenza del recitativo contraddice quella intenzione nel momento in cui «all'ascoltatore che vuole percepire chiaramente la parola sotto il canto, il cantante si adatta per il fatto che parla più che non canti, accentuando in questo mezzo canto l'espressione patetica della parola»²⁸. In tal modo il fine si rivela quello di rendere comprensibile la parola ed evitare che, con la prevalenza della musica, venga distrutto il *pathos* del discorso. Nulla di ciò ha a che fare con la profondità dionisiaca della musica in quanto questa viene a essere schiava della parola che le impedisce di sopravanzare; invece nell'opera d'arte tragica la parola viene salvata dalla musica che con la sua espressività arriva, senza mediazione, al di là del mero significato lasciando intuire ciò che non ha altra via per esser detto: il suo fondo sonoro. Dal canto suo l'essenza dell'opera, ovvero il recitativo, agisce separatamente ora sulla parola ora sul fondo musicale, in alternanza agli impulsi artistici dell'apollineo e del dionisiaco, senza renderli concomitanti come avveniva nella tragedia. La cultura ottimistica ha generato un uomo artisticamente impotente nel distacco e nell'allontanamento di questi due impulsi originariamente concomitanti, riducendo «il godimento musicale in retorica intellet-

²⁷ Ivi, 125.

²⁸ Ivi, 124.

tualistica di parole e di accenti della passione nello stilo rappresentativo, [trasformandolo] nella delizia delle arti del canto»²⁹. Dai lineamenti che caratterizzano l'opera e dai bisogni che essa serve si comprende quale sia la sua rassomiglianza con il padre: Socrate, il primo *décadent*. Non si riconosce affatto il tragico smarrirsi dell'uomo dinanzi alla vita, né il superamento di se stessi in uno slancio di liberazione in vista di una comprensione superiore al di là dell'apparenza quotidiana. Nell'opera borghese la soggettività rimane intatta, spira «la serenità di un eterno ritrovamento»³⁰, l'uomo medesimo viene restituito dall'opera a se stesso, dopo che in lui nulla è cambiato. Dietro la necessità di stabilità e di chiarezza c'è il pungolo dell'ottimismo socratico che impone alla vita un senso, quel senso che si crede possa redimere l'uomo dalla propria infelice condizione. L'uomo teoretico comprende quello che avviene sulla scena quale rispecchiamento della morale e dei valori a cui conformarsi, così che possa tranquillizzarsi agendo nella vita quotidiana senza la fatica che apporta la riflessione. In questo senso lo spirito ottimistico può pensarsi come «il germe distruttivo della nostra società»³¹, uno spirito creatore di schiavi delle convenzioni e non di uomini liberi. Il borghese, fattosi schiavo della mania di controllo e ingabbiato nella sua roccaforte concettuale, si è rammollito fino a non essere più in grado di ribellarsi al limite, anzi: desiderando questo limite. Egli va a teatro con i sensi intristiti e con la mente impegnata dalle preoccupazioni quotidiane; non vuole conoscere cosa c'è al fondo della rappresentazione, ma vuole solo distrarsi dalla serietà della vita con un'arte disimpegnata o con un'arte che, nell'evarlo, lo porta lontano da sé nel mondo astratto dei valori. All'Opera non si chiede di essere specchio

²⁹ Ivi, 127.

³⁰ Ivi, 129.

³¹ Ivi, 121.

della verità della vita, non le si chiede di liberare la vita nell'uomo, ma di liberare l'uomo dal fardello della vita e, dunque, di essere specchio di quella serenità alessandrina. Più tardi T.W. Adorno scriverà: «la borghesia si è rassegnata alla propria alienazione nonché all'apparenza dell'immutabile che l'avvolge»³². Il recitativo, quindi, può essere considerato come il riflesso del *modus vivendi* del borghese, come emblema dell'uomo teoretico che quotidianamente lavora alla costruzione di una coscienza che si edifica in contrasto con la potenza della musica (con l'avanzare dell'ineffabile, dell'irriducibile e del dolore), affinché tutto possa trovare una propria collocazione ed essere razionalmente o moralmente giustificato. Ma c'è sempre qualcosa che sfugge alla chiarezza del concetto, che trascende le formule logiche e che non si adatta agli schemi morali, qualcosa che sovverte i valori comuni: è la vita stessa, dinanzi alla quale l'uomo teoretico si irrigidisce ergendosi sulla sua presunta stabile impalcatura, nella costruzione della quale si è tanto prodigato al fine di ordinare la propria esistenza secondo valori morali atti a orientare passioni e azioni. Quello che era nato come un meccanismo di difesa dagli istinti è degenerato in una chiusura alla vita e alle infinite possibilità, poiché si è ritratto all'interno di una sola immagine della realtà (la volgare vita quotidiana) e di una sola possibilità, quella dettata dall'ottimismo. Come la musica assoggettata alla parola e al concetto, la vita è diventata schiava di un'apparenza svuotata della propria profondità. È lecito chiedersi cosa resti della vita in un uomo che ha perso la coscienza tragica che permetteva al Greco di avere una libera coscienza; cosa resta di un uomo la cui coscienza risponde a una morale? Resta in lui la stessa vitalità di una marionetta mossa da un'incoscienza sociale, da una stratificazione di valori e pregiudizi che hanno sepolto

³² T. W. ADORNO, *Opera borghese* (1955) in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. a cura di G.Borio, Einaudi, Torino 2004, 23.

nell'inconscio l'uomo intuitivo e il sentimento tragico della vita. Combattere l'ottimismo significa, in termini nietzscheani, combattere l'opera o, meglio, la visione del mondo che si nasconde nell'opera: significa opporsi alla serenità alessandrina che apre alla possibilità di una chiarezza e di una stabilità solo apparenti e menzognere. Sotto i colpi di un impudico impulso alla verità e al sapere, il compito supremo dell'arte, che era quello di rendere possibile uno sguardo sull'apparenza per far venire alla luce il suo altro, si degrada fino al punto di divenire «oggetto di divertimento per la specie più ignobile»³³. Dopo aver assistito alla tragedia antica il Greco ritornava alla propria quotidianità con una coscienza arricchita, era restituito a se stesso con uno sguardo più ampio e più profondo nelle cose. Nell'Opera, invece, Nietzsche non vede che un'arte artificiosa in cui tutto è *intonacato da una parvenza di vita*, un'arte attraverso cui l'uomo moderno reagisce alla vita con l'istinto socratico. Nietzsche anela al *progresso*, come scrive nel *Crepuscolo degli idoli* (1888), inteso come «ritorno alla natura, quantunque questo non sia propriamente un retrocedere, quanto invece un *andare in alto* – in alto verso l'eccelsa, libera, e anche tremenda natura e naturalità, una natura che gioca e può giocare con i grandi compiti...»³⁴. Un progresso che è un ritrovare coraggio di fronte alla realtà di contro all'imbarbarimento degli istinti: un risveglio della coscienza tragica con la quale l'uomo può riappropriarsi della propria capacità di sentire, un tornare all'originario essere uomini intuitivi. La lotta che Nietzsche intraprese come «ultimo discepolo del filosofo Dioniso»³⁵ fu contro la *tendenza moralistica* dell'opera borghese che rispecchiava quella tendenza morale del vivere borghese che nega la vita. Una lotta in nome della vita contro il

³³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 150.

³⁴ F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, 125-126.

³⁵ Ivi, 138.

pregiudizio, contro la banalità della morale comune. In nome di questa lotta Nietzsche invita a credere con lui «alla vita dionisiaca e alla rinascita della tragedia»³⁶, al risvegliarsi della coscienza tragica che non dispensi l'uomo da se stesso e dalla propria condizione e alla rinascita di un'arte che non sia specchio di una serenità menzognera, ma che aiuti a scorgere una possibilità felice per mezzo di quella verità dionisiaca. L'arte come *grande stimolante alla vita* può essere concepita come ciò che rende la vita desiderabile, senza renderla a tutti i costi comprensibile. L'arte borghese, invece, è generata da un istinto morale e dice *Si alla vita!* solo apparentemente, poiché nei fatti declina la desiderabilità sul piano della rassegnazione e dell'affrancamento dalla tragicità dell'esistenza. Non vogliamo un'arte che *si e ci libera dalla vita*, ma un'arte che liberi la vita e che liberi in noi il coraggio *dinanzi allo spaventoso e al problematico* e che ci faccia dire *Si alla vita!* persino nei dolori più sordi. La coscienza tragica innesca una lotta contro gli stereotipi della quotidianità e ci mette innanzi le infinite possibilità di esistenza dinanzi alle quali «emettere sentenze morali deve ripugnare al nostro gusto»³⁷. Nelle ultime pagine della *Nascita* Nietzsche, entusiasta e pieno di speranza, ripone la fede in un ritorno alla grecità nella musica wagneriana la quale avrebbe reso possibile la rinascita del dionisiaco avvolto nell'accogliente manto dell'illusione apollinea. Proprio in quell'anno, nel maggio del 1872, *fu posata la prima pietra sull'altura di Bayreuth*. 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 vol-

³⁶ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, 136-137.

³⁷ F. NIETZSCHE, *aforisma 335*, in *Gaia scienza*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2013, 241.

garità, 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 donnuciole 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*»³⁸. A un'attenta analisi dei testi di Nietzsche risulta che le affinità intellettuali con Wagner non sono così evidenti e che egli non si adeguò mai alla prospettiva dell'amico-maestro. La presa di posizione del 1876 (anni in cui con *Umano, troppo umano* sancisce il distacco definitivo da Wagner e Schopenhauer), lungi dall'essere un voltafaccia inaspettato è il punto di arrivo di una lunga e tortuosa riflessione critica che ha inizio già nella *Nascita* e che culmina nella IV Inattuale, forse in modo enigmatico, ma che si sviluppa in modo molto più lineare nei *Frammenti Postumi* di quegli stessi anni. Nel frammento 7[127] del 1871 troviamo espressa una critica aperta all'estetica wagneriana. 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»³⁹. Impiegare la musica come mezzo per un fine, declassare la musica ponendola al servizio di immagini e concetti, così che essi siano da essa rafforzati e chiariti, 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*.

³⁸ F. NIETZSCHE - R. WAGNER, *Carteggio, Nietzsche a Bayreuth [appunti]*, a cura di M. Montinari, SE, Milano 2003, p.118.

³⁹ R. WAGNER, *Opera e Dramma*, a cura di M. Giani, Astrolabio, Roma 2016, 35.

bilità: «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»⁴⁰. Non si deve però cadere nell'errore di considerare Nietzsche come cultore della “musica assoluta”, nel senso di puramente strumentale: ciò che egli critica dell'opera non è la presenza della parola, ma come essa viene utilizzata e compresa: in altri termini, la sua critica è rivolta a quella moderna necessità di dover comprendere le parole che supportano il canto, il recitativo definito come «l'espressione più chiara dell'innaturalità»⁴¹. È un errore considerare che la musica debba porsi come sostrato di accompagnamento della parola, quasi che questa possa essere interpretata alla luce del sostrato musicale: la musica non può divenire un mero strumento al servizio del testo. Se il compositore non permette all'elemento dionisiaco della musica di esprimersi di per sé, sopravanzando il libretto, non si avrà altro che una *cattiva musica*, ovvero una musica imitativa che sottostà alle cosiddette *esigenze drammatiche*⁴². L'opera che Nietzsche critica e che, in quanto opera borghese, si propone quale *caricatura dell'antico dramma musicale* sorge dal principio opposto a quello del canto popolare: l'opera borghese nasce dall'esigenza di poetare cantando e può essere compresa dallo spettatore solo attraverso rappresentazioni sceniche. In essa Nietzsche vi riconosce «due tendenze abusive della musica» drammatica: una *musica convenzionale* e suscitante ricordi che ha perduto ogni forza naturale, e una *musica eccitante* che ha lo scopo di risolvere i sensi di uomini sfiniti, distratti da pensieri e progetti

⁴⁰ F. NIETZSCHE, *frammento 7[127]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. I (1869-1871), 236-237.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, 238-239.

egoistici rivolti al guadagno e al godimento.⁴³ La *speranza* riposta da Nietzsche in Wagner, seppur consapevole della distanza dei punti di vista, consiste nella rinascita dell'opera, il *tipo supremo di opera*, a partire dall'intima unione del dionisiaco e dell'apollineo che invece nell'opera borghese procedono *penosamente sfigurati*. Nietzsche ha la mente rivolta alla tragedia greca in quanto *coro* dionisiaco. L'essenza della tragedia ha radici nel ditirambo, ossia nel canto che privilegia il *fondo sonoro* della parola: è il suono 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 questo proposito viene preso come esempio, sia da Wagner che da Nietzsche, il finale della *Nona sinfonia* di Beethoven, il coro dell'*Inno alla gioia* di Schiller. L'opinione di Wagner a riguardo, è espressa 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 che, oltrepassando tutti i limiti della musica assoluta [...]»⁴⁴. 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, che definisce questa idea una *superstizione estetica*, legge nell'*Inno alla gioia* lo sforzo da parte di

⁴³ Ivi, 240-241

⁴⁴ R. WAGNER, *IX Sinfonia di Beethoven* (1846), in *Scritti su Beethoven*, trad. it. A. Ulm e G. della Sanguigna, Ed. Rinascimento del libro, Firenze 1930, 52-53.

Schiller di «trasporre in immagini il suo slancio dionisiaco [...]; 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»⁴⁵. Per Nietzsche, Beethoven non sarebbe stato colui che ha capito quali fossero i limiti della musica, ma colui che ne ha colto il senso più alto: è la musica ad aver 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»⁴⁶. Da parte sua Nietzsche trova nel coro della *IX sinfonia* il modello che, probabilmente, più si avvicina all'idea di coro tragico, nel canto più gradevole e più gioioso, col suono più persuasivo della voce umana e coll'innocenza del canto popolare, così pure nella totalità espressiva del suono orchestrale. Nietzsche cerca e spera di trovare in Wagner, quale monumento della musica nazionale, quelle caratteristiche corrispondenti a un nuovo *Sì alla vita!* da opporre alla decadente opera borghese. Tuttavia emerge in modo esplicito dai *Frammenti* una consapevolezza dello sforzo del compositore, ma anche una coscienza dei limiti e delle disillusioni che la sua musica comporta: non era lontano dall'ammettere a se stesso che l'opera teatrale di Wagner era niente più che la scia del dramma decadente di Euripide, il mero tentativo di riscattare il tragico con un abbellimento musicale barocco. Affinché si possa ricreare un luogo scenico favorevole alla rinascita della tragedia e alla ricomparsa dello spirito dionisiaco è

⁴⁵ F. NIETZSCHE, *frammento 9[10]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. II (1870-1872), trad. it a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano, 2004, 80-81.

⁴⁶ *Frammento 12[1]*, *ivi*, 196-197.

fondamentale, per Nietzsche, risanare il parallelismo non solo tra la musica e la parola, ma tra la musica e l'azione nel cui intreccio la violenza dionisiaca possa scaricarsi in immagini. È necessario, in altri termini, riscattare il mito che, nella moderna opera decadente, è: «profondamente abbassato e sfigurato, snaturato in “favola”, era diventato un giuoco per allietare i bimbi e le donne del popolo intristito, e aveva perduto completamente la sua meravigliosa natura virile e insieme severa e sacra»⁴⁷. 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. Per Nietzsche «il cantante sulla scena introduce una gravosa complicazione»⁴⁸ in quanto il suo ruolo risulta del tutto staccato dall'orchestra e non agisce come coro, cioè «come piena sonorità della voce umana fusa con l'orchestra»⁴⁹. Al fine di recuperare l'elemento tragico è necessario, per Nietzsche, restaurare il coro e in particolare la *mimica*: il gesto risolutore concomitante è ciò in cui deve scaricarsi la potenza dionisiaca della musica affinché questa possa condurre il mito a una più alta significazione, giungendo così alla *vita nell'apparenza* che è lo scopo del vero dramma. Bisogna ritrovare l'arte mimica che restituisca al gesto il ruolo che gli spetta in parallelo alla musica affrancandolo dal cantante. Nell'opera borghese manca l'originaria attitudine alla mimica e infatti, scrive Nietzsche: «riusciamo a tollerare la mimica quasi solo perché il mimo è il *cantante*, cioè perché lo *ascoltiamo* e lo vo-

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth* in *Scritti su Wagner*, 126.

⁴⁸ F. NIETZSCHE, *aforisma 9[10]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. II, 81.

⁴⁹ Ivi, 82.

gliamo capire»⁵⁰. 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. Non vi è nell'arte dell'opera moderna decadente quell'immediatezza del gesto che Nietzsche ricerca: non vi è quell'ingenuità schilleriana da intendersi come spontaneità del gesto e naturalezza, ma soltanto soggettivo sentimentalismo. Nietzsche anela all'ingenuità dell'arte tragica pre-eschilea, a un'arte che con la naturalezza del gesto riportava la vittoria sulla finzione; a quell'arte che consegue da una 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»⁵¹. La moderna arte dell'opera è invece un'arte che consegue da una visione del mondo condizionata da una cultura che ha perso il contatto con il segreto della natura nell'umano e che, dunque, ha perduto quell'antica ingenuità che viene ricercata attraverso l'imitazione: la ricerca della naturalezza e dell'unità perduta con la madre primigenia rivela nell'opera borghese quello che per Schiller è il *carattere sentimentale*. Nietzsche riconosce nell'opera wagneriana la tensione verso l'unità nell'*arte totale* che, essendo frutto di una costruzione tortuosa della ragione e non della spontaneità della natura, si manifestava soltanto come *unità morale*, ovvero come aspirazione. Nietzsche è chiaro su questo punto e in un frammento scrive: «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»⁵². Il carattere ingenuo e

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it. E. Franzini e W. Scotti, SE, Milano 1986, 37-38.

⁵² F. NIETZSCHE, *frammento 9[149]*, in *Frammenti Postumi*. Vol. II, 144.

unitario della natura, scomparso nell'uomo moderno, si riaffaccia nell'opera come ideale. Wagner tenta di riprodurre nell'arte totale, grazie all'unità di tutte le arti, l'uomo primitivo indiviso, ma a tale scopo non fa che rifarsi a un concetto. Nello sviluppo del pensiero, che si sta elaborando attraverso gli appunti, Nietzsche è 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 che specchio della decadenza. Nei *Frammenti* della primavera del 1874 vi è una certa durezza nei giudizi e nel tono, la stessa durezza che caratterizzerà nel 1888 il *Caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, scritti nei quali ribadirà, in modo più ampio, le stesse idee. La definizione dell'artista Wagner è quella di un *dilettante versatile* che non ha alcun talento specifico e poca consapevolezza di sé: nell'accostare il suo nome ai geni del passato, a Beethoven così come ai Greci, egli osserva che «dei suoi modelli egli non comprese più di quello che riusciva a imitare»⁵³; il suo era un grande *talento d'attore*⁵⁴ 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. Il tentativo wagneriano di rinnovare l'arte viene giudicato da Nietzsche come qualcosa che non parte dal sostrato musicale, il cui ambito è quello di rimanere in funzione del dramma, ma dal linguaggio popolare del teatro. Al fine di creare *pathos* e di risvegliare i sensi di un'umanità intorpidita, Wagner fa ricorso nell'opera a mezzi scenici ed effetti musicali grossolani: «lo sfarzoso, l'inebriante, lo sconvolgente, il grandioso, il terribile, il rumoroso, il brutto,

⁵³ F. NIETZSCHE, *frammento 32[10]*, in *Frammenti Postumi*, Vol. IV (1873-1874), trad. it. G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano 2005, 183.

⁵⁴ *Frammento 32[15]*, *ivi*, 186.

l'estatico, lo stimolante dei nervi»⁵⁵. Con la passione vorrebbe esprimere l'elemento naturale, ma resta fermo a un'ingenuità imitata che allontana la scena dalla realtà. 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*. Nell'arte di Wagner, Nietzsche vi ritrova elementi metafisici, e perciò decadenti e convenzionali: «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»⁵⁶. Tale arte è supportata da una cultura idealistica ed è all'opposto delle aspettative estetiche di Nietzsche. L'arte di Wagner è compassionevole, è un'arte del verosimile e accresce sentimenti che trascinano l'umanità in basso, livellandola sul presupposto del *No! alla vita*. L'arte deve porsi come scopo l'avanzamento della vita attraverso il sentimento di serenità che spira dalla bella parvenza, serenità che non va declinata sul piano del quietismo e della rassegnazione alla brutalità e all'assurdità dell'esistenza. La serenità dell'arte è da intendersi come la riproduzione del potere seduttivo della natura, la riproposizione dell'elemento seduttivo, giocoso e gioioso che sottende la verità più atroce che, trasfigurata, fa dire, nonostante e ancora una volta, *Sì! 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»⁵⁷. Non vi è, dunque, il coraggio della vita, lo stesso coraggio che manca allo Schopenhauer del *quarto* libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* che, per Nietzsche, Wagner

⁵⁵ Frammento 32[57], ivi, 205.

⁵⁶ Frammento 32[44], ivi, 196-197.

⁵⁷ Frammento 32[15], ivi, 185.

ha messo in musica. La critica estetica a Wagner sottintende anche una critica etica a Schopenhauer, divenendo una critica alla cultura romantica. Nell'arte wagneriana si specchia la filosofia di Schopenhauer nel punto in cui la "volontà di vivere" schopenhaueriana riceve la sua espressione artistica nell'estasi, nella disperazione, nel tono di sofferenza, di amore e fervore. Nietzsche prende le distanze dalla filosofia del pessimismo e dalla morale ascetica: il quarto libro, *Affermazione e negazione della volontà* è quanto di più lontano possa esserci dalla filosofia della vita di Nietzsche. La soluzione offerta da Schopenhauer per liberare l'uomo dalla sofferenza è un *nichilismo* pensato come l'annullamento della *volontà di vivere*. L'arte, che diviene dalla cultura del No! alla vita, *ricava dalla religione agonizzante una parte della sua forza*. In tal modo essa si pone su un piano ideale che declina lo scopo morale del miglioramento della realtà con l'annientamento o con la sua illusoria negazione⁵⁸. Negare la vita e con essa ogni volere in vista di una salvezza che passi attraverso la purificazione dalla vita significa umiliare ciò che nell'uomo è un diritto: la libertà di affermarsi. Per Nietzsche non c'è alcuna redenzione che trascenda il piano della vita terrena: dalla vita non ci si salva se non dicendole *Sì!* affermando la propria libera volontà. Quanto emerge dai *Frammenti* sembra essere, a una prima lettura, una lenta e oscillante preparazione alla IV Inattuale – *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 un Nietzsche consapevole, già in possesso di tutti i mezzi per sopportare la disillusione su 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

⁵⁸ *Frammento 32[44]*, ivi, 197.

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». ⁵⁹ Nella IV Inattuale Nietzsche utilizza solo un tono più cauto rispetto agli aforismi e agli scritti successivi, ma 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. Quando si riferisce a Wagner, Nietzsche lo indica indirettamente come *l’amico dell’arte* sul quale si poggiano tutti i *trattenimenti artistici* e come colui che deve essere rimproverato dai *nemici dell’arte* per «l’insensato sciupio di denaro che la costruzione dei suoi teatri e monumenti pubblici, l’impiego dei suoi “celebri” cantanti e attori [...] causano» ⁶⁰. Possiamo senz’altro riconoscere Nietzsche tra i nemici dichiarati dell’arte, ovvero tra coloro che si dichiarano nemici degli “amici dell’arte”, quelli che la concepiscono come *plaisir* e come eccitamento quali armi che permettono al borghese di non essere schiacciato dalla nausea di sé. Piuttosto che prestare ascolto alle vane consolazioni offerte dall’arte moderna, Nietzsche ha il coraggio di puntare lo sguardo insoddisfatto sull’essenza del mondo moderno. L’arte moderna risponde al bisogno delle anime di distrazione: queste, scrive Nietzsche, preferiscono essere stordite e godere di un ingannevole benessere *all’abitare in silenzio con se stessi*. Pertanto quest’epoca, messa a confronto con la cultura greca tragica, è volgare fin nei suoi scopi e lo dimostra proprio l’utilizzo che

⁵⁹ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 2015, 72.

⁶⁰ F. NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, 109.

fa di ciò che ha acquisito dal passato, ovvero dell'apparenza. L'arte decadente mostra agli occhi di Nietzsche la sua volgarità nel momento in cui 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 gelare»⁶¹. La cultura moderna, e con essa l'arte, *porta la coscienza all'ignoranza*, essa aiuta, per il tempo dell'opera, «l'anima moderna a superare il senso di colpa, non a ritornare all'innocenza»⁶². Contrariamente al principio dell'arte tragica, che mette l'uomo di fronte a se stesso risvegliando in lui la coscienza, il compito dell'arte moderna si rivela come una difesa dell'uomo di fronte a se stesso, un mezzo per *affrancare* l'uomo da sé stesso. La forza da cui è mossa è il sentimento di compassione e di pietà, che l'uomo prova dinanzi alla propria condizione di sofferenza e attraverso cui la volontà di vita viene annichilita. Per liberare la cultura moderna dalla malattia dell'idealismo sarebbe necessaria un'arte che non neghi all'uomo la vista di se stesso e che risvegli in lui la coscienza del proprio tempo, affermando la vita come oggetto dell'arte. Un oggetto che non si può comprendere una volta per tutte, né che si possa redimere, ma che bisogna imparare a conoscere attraverso una ritrovata ingenuità tragica. 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»⁶³. Così parlò Zarathustra, potremmo dire, su suggerimento di Nietzsche stesso, ciò che nella IV Inattuale è attribuito *alla voce dell'arte di Wagner che così parla agli uomini*: «Osatelo per la vostra salvezza e lasciate una buona volta il frammento di natura e di

⁶¹ Ivi, 111.

⁶² Ivi, 112.

⁶³ Ivi, 104-105.

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»⁶⁴. Ciò è quanto Nietzsche desidera più intimamente, che l'uomo moderno riacquisti la propria umanità e il coraggio del sentimento del *Si! alla vita*. Ricordando gli anni giovanili egli ha riconosciuto di essersi scagliato contro il mondo moderno sopravvalutandolo, ma in ogni caso *come colui che aveva una speranza*. Nietzsche ha sperato che il pessimismo filosofico del XIX secolo fosse «il sintomo di una superiore forza del pensiero, di una più vittoriosa abbondanza di vita» e, nello stesso tempo, volle vedere nell'arte del proprio tempo i presupposti per la rinascita dell'arte tragica; così interpretò «la musica wagneriana come l'espressione di una posanza dionisiaca dell'anima tedesca».⁶⁵ Quando nel luglio del 1876, recatosi al primo festival di Bayreuth, tutto gli procurò nausea e disagio, Nietzsche fu pienamente consapevole di quanto egli fosse distante da Wagner e ne prese congedo, riconoscendo in lui un *disperato decadent*. 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 – intendendo dire l'arte di Wagner – queste due cose hanno fatto sì che mi ammalassi sempre di più [...]. Scappai via dopo le prime

⁶⁴ Ivi, 113.

⁶⁵ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, in *Scritti su Wagner*, 221. (si veda anche *Gaia Scienza*, aforisma 370, *Che cos'è il romanticismo?*).

rappresentazioni cui ebbi assistito, lontano, sui monti [...]»⁶⁶, lì dove cominciò la stesura liberatoria di *Umano, troppo umano*. Ogni arte, così come ogni filosofia, può essere considerata l'espressione di una sofferenza che, oggettivata, diventa un mezzo di cura e soccorso al servizio della vita che vuole affermarsi e crescere o che decade. Il punto di rottura di Nietzsche con il pessimismo di Schopenhauer e l'arte di Wagner consiste nella presa d'atto della radicale differenza della natura della sofferenza e della sua cura. Nietzsche si riconosce tra coloro che soffrono a causa della *sovrabbondanza* di vita, che desiderano un'arte dionisiaca e una prospettiva tragica dello sguardo sulla vita. Colui che è ricco di pienezza vitale, l'uomo dionisiaco, non arretra dinanzi alla vita, anzi, può concedersi il lusso dell'assurdo, il lusso di sprofondare in se stesso, di distruggere e di negare per sempre, di 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 i *décadents* patiscono e soffrono a causa dell'*impoverimento* della vita, le voltano le spalle rifuggendo dalla vista di se stessi: l'arte e la conoscenza, tra le braccia dalle quali si lasciano consolare, li libera da loro stessi in cerca di quiete e mitezza, benevolenza e stordimento dell'ebbrezza. Questi uomini hanno bisogno «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»⁶⁷. È a questa necessità che corrispondono l'arte di Wagner e la filosofia di Schopenhauer. Questi *depauverati di vita* sono mossi nella loro creazione da un *duplice bisogno*: da un lato un'esigenza metafisi-

⁶⁶ F. NIETZSCHE - R. WAGNER, *Carteggio*, 123.

⁶⁷ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, 222.

ca 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 odia attraverso la mortificazione della volontà. Nietzsche prende le distanze dalla cultura romantica della vita, sorretta dalla volontà di eternare senza gratitudine secondo un vincolo che, a detta di Nietzsche, si vendica della vita stessa. Il *pessimismo romantico* è rifiutato da Nietzsche 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 – [...] – il pessimismo dionisiaco»⁶⁸. Questo pessimismo non desidera distruggere la volontà di vita, ma ciò che limita e nega la *possibilità più alta di esistenza* al di là di ogni forma di individuazione. Tale possibilità è offerta dall'arte dionisiaca attraverso l'atto di trasfigurazione che libera la vita e dà la possibilità all'uomo di guardarsi guardando dentro di essa, senza tuttavia giustificare una qualche forma di salvezza. La redenzione offerta dal teatro di Bayreuth è una *falsità*: la musica di Wagner si rivela, al di là delle aspettative del compositore, un'imitazione naturalistica che si adatta al teatro in quanto il suo intimo scopo è l'effetto dato dalla chiarezza dell'espressione, e dunque una musica che rimane *schiafa dell'atteggiamento*, come *un'allucinazione* che si rivela senza sostanza. Voltate le spalle all'idealismo e alla *malattia del gusto* che att-

⁶⁸ F. NIETZSCHE, *aforisma 370*, in *Gaia Scienza*, 305.

naglia la modernità, Nietzsche volge lo sguardo alla Francia la quale, a onta di ogni germanizzazione e volgarizzazione del gusto, ha conservato quell'eccitabilità artistica e quella curiosità intellettuale che si palesano in una *multiforme cultura moralistica* e nella *dedizione alla forma* (tragica) 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* che gli ha consentito «una sintesi, in parte riuscita, del nord e del sud [...] li preserva dall'orribile chiaroscuro nordico»⁶⁹. Per Nietzsche il *sud* non è semplicemente il grembo della civiltà, ma una *fede 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 bisogna redimersi dalla musica del nord, svilata e 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 [...] 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*»⁷⁰. Nietzsche trovò nella *Carmen* di Bizet ciò che aveva a lungo cercato, un'opera al di là del bene e del male: il ritorno alla natura, all'ingenuità, al mediterraneo; il ritmo, la serenità e la superficialità di chi ha coscienza dell'abisso, il *Si! alla vita*. Messa a confronto con l'orchestra wagneriana, che Nietzsche definisce come insistentemente brutale e artificiosa, l'orchestra di Bizet è *amabile*, è l'unica che gli risulta sopportabile; questa musica gli sembra *perfetta*: «si avvicina leggera, morbida, con cortesia»,

⁶⁹ F. NIETZSCHE, *aforisma 254*, in *Al di là del bene e del male*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano 2013, 170.

⁷⁰ *Ibidem*.

ma è nello stesso tempo «malvagia, raffinata, fatalistica»⁷¹. Nel carattere musicale di *Carmen*, Nietzsche riconosce una melodia popolare che non frustra i sensi, ma li solletica rivelandosi una musica per uomini che non hanno bisogno di estasi drammatiche, né di passioni urlanti o di slanci di amore sentimentale per rinvigorire i propri sensi. Bizet è agli antipodi del tipo wagneriano: Nietzsche apprezza in *Carmen* la mancanza di strumentalizzazione dei sentimenti, che invece in Wagner erano finalizzati a raggiungere il maggior effetto patico. Così scrive: «Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi? E in che modo essi vengono raggiunti! Senza smorfie! Senza battere moneta falsa! Senza la menzogna del grande stile!»⁷². Il *pathos* si sviluppa, nella *Carmen*, dando voce alla natura non ideale serenamente manifesta nelle proprie contraddizioni: pudica, seducente, crudele, serena, amabile distruttrice e cinica creatrice. I ritmi della musica popolare gitano-spagnola, così allegra e trascinate, invitano istintivamente alla danza; la musica della *Carmen* porta con sé il coraggio della *sensibilità meridionale*, in una musica la cui serenità è descritta da Nietzsche come «africana: essa ha su di sé la fatalità, la sua felicità è breve, improvvisa, senza remissione»⁷³. La donna zingara, Carmen, dà voce alla natura e ci parla di un amore che ha poco di sentimentale, è carnale e vivo; nel suo canto non c'è accenno di compassione, così come la natura non ha pietà per le sue creature. Vi è la consapevolezza propria della coscienza tragica, la profondità della natura dell'amore, definito da Carmen come, uno zingaro, un ribelle: «*L'amour est enfant de Bohême, il n'a jamais connu de loi, si tu ne m'aimes pas, je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi!*»⁷⁴.

⁷¹ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, 165.

⁷² Ivi, 165-166.

⁷³ Ivi, 167.

⁷⁴ G. BIZET, *Carmen*, Atto I, n°5 – Habanera.

Finalmente – scrive Nietzsche – l'amore: «l'amore ritradotto nella natura! Non l'amore di una “vergine superiore”! Nessun sentimentalismo tipo Senta! Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò natura!»⁷⁵. Quest'opera *redime* dal nord, dalla musica wagneriana, dal pessimismo, dall'ideale. Essa restituisce un calore ristoratore che crea l'ambiente, il clima adatto all'accrescimento della vita. Carmen è lo spirito anticonvenzionale che si ribella al sentimentalismo borghese *perbenista e convenzionale*, la sua morale è al di là del bene e del male e in ciò è natura. L'Habanera è l'incarnazione di un sentimento ingenuo che non si nasconde a se stesso, ma che si rivela nelle sue contraddizioni: apparentemente crudele per la sua superficialità cinica essa esprime, invece, la verità della vita attraverso l'immagine dell'amore, il quale è «*un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser*»⁷⁶. Carmen è l'immagine dello spirito libero che, come un uccello selvatico, non può essere addomesticato: essa sente come una necessità, per la vita, la libertà! Non c'è alcuna salvezza, se non quella musica che accompagna serenamente lo sguardo nell'abisso. Era ciò che Nietzsche desiderava trovare nella musica: non una descrizione di sentimenti, ma una tensione ricca e gioiosa di uno sguardo alla vita che si rivela trasfigurata nella luce solare del sud. La saggezza della vita a cui Bizet dà forma nell'opera sembra scaturita dal coraggio del genio apollineo-dionisiaco che dice *Si! alla vita* senza la pretesa di doverla per forza comprendere, in quanto egli sa che la vita è – come si apprende dalle parole di Carmen – «*l'oiseau que tu croyais surprendre*» ma che «*battit de l'aile et s'envola*»⁷⁷. L'artista dionisiaco risponde con saggezza alla violenza con la quale la vita chiede di manifestarsi offrendole uno sfogo nell'arte. L'uomo

⁷⁵ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, 167.

⁷⁶ *Carmen*, Atto I, n°5 - Habanera.

⁷⁷ *Ibidem*.

che ama la vita non reprime le possibilità che essa offre, non cerca di metterla in catene con la presunzione, ma la ama libera perché con ciò essa dischiude il proprio carattere amabile. L'animo indomabile e provocatorio di Carmen crea scompiglio ed è visto dagli altri personaggi, portatori dei luoghi comuni quali emblemi della società borghese, come la conseguenza di una mancanza di saggezza. La morale comune pretende di mettere alle sbarre Carmen, emblema della vita e della natura, affinché diventi saggia e si conformi alle regole stabilite. Sul punto di condurre Carmen in prigione, il brigadiere Don José, colui che rappresenta il potere istituzionale, dichiara di non poterla aiutare a tornare in libertà perché egli obbedisce ai suoi superiori, la sua coscienza è conforme a una morale che gli impedisce di agire secondo i propri desideri. Ma la morale comune, per chi ama la vita, può costituire davvero la sola legge della propria esistenza? Ha il potere di annullare ogni volere, ogni passione? Don José viene sedotto e Carmen sa che chi ama la vita troverà anche il coraggio di disattendere la legge morale, perché l'amore non ha mai conosciuto legge se non quella del proprio cuore ribelle: amare la vita è oggi, come lo è sempre stato, la più felice e dolorosa forma di trasgressione. Carmen danza per Don José, per colui che dice di amarla, fino al richiamo all'ordine annunciato dallo squillo delle trombe: la legge e la morale richiamano Don José ed egli si allontana deriso da colei che le offriva una possibile felicità, lasciandolo solo e abbandonato nel rifiuto del richiamo alla vita. Disertare l'ordine sarebbe stata la prova dell'amore che egli stesso proclamava di provare: chi ama la vita, chi segue Dioniso, sarà ricompensato dell'atroce sofferenza con il coraggio e la libertà. Ma per Don José il dovere è ormai divenuto necessità: egli si lascia persuadere dalla morale che gli ha promesso la serenità alessandrina e si abbandona al destino della sofferenza di chi soffre per impo-

verimento della vita. Egli volta le spalle al comandamento che Nietzsche sottoscrive: «*il faudra que l'amour passe avant le devoir!*»⁷⁸. La roccaforte che l'uomo ha costruito per difendersi dall'ineffabilità della vita è divenuta la sua prigione. Le leggi che egli stesso ha stabilito, i doveri e i valori ai quali obbedisce lo hanno reso come uno schiavo che, per qualche stregoneria, pensa di essere libero. Tuttavia, non appena è sedotto dalla vita, non appena in lui si presenta un accenno di ribellione e un desiderio di affrancamento, ecco lo squillo di tromba, ecco che il padrone lo ammonisce, per ricordargli il suo falso benessere e la falsa promessa di salvezza. Questo intende Nietzsche quando scrive che l'uomo moderno «*rappresenta una contraddizione dei valori, egli sta seduto su due sedie, dice nello stesso istante sì e no. [...] Tutti portiamo incarnati, a nostra insaputa e nostro malgrado, valori, parole, formule, morali di origine antitetica [...]*»⁷⁹. Se Don José avesse avuto il coraggio di amare Carmen, se non si fosse allontanato da se stesso per timore del giudizio della morale pubblica comune, allora egli avrebbe sentito come necessità anche la propria libertà. Così parla Dioniso attraverso Carmen all'uomo che dice di amare la vita: «*Non! Tu ne m'aimes pas! Non! Car si tu m'aimais, là-bas, là-bas tu me suivrais! [...] Tu n'y dépendrais de personne; point d'officier à qui tu doives obéir, et point de retraite qui sonne pour dire à l'amoureux qu'il est temps de partir! Le ciel ouvert, la vie errante, pour pays tout l'univers, et pour loi ta volonté! Et surtout la chose enivrante; la liberté!*»⁸⁰. Don José è l'emblema della presunzione borghese che ama la vita a patto che riesca ad addomesticarla e che aderisca agli schemi di un ordine comune perseguito da un orizzonte pregiudiziale: ma la vita è libera e non ha alcuna regola se non quella che si dà da sé. Allo spirito libero di Car-

⁷⁸ *Carmen*, Atto II, n°15 – Recitativo e Quintetto.

⁷⁹ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, 206.

⁸⁰ *Carmen*, Atto II, n°17 – Duetto.

men è chiesto l'impossibile: ella non cederà mai a un amore che nega la sua natura perché «*libre elle est née et libre elle mourra!*»⁸¹. Il destino che Dioniso riserva all'uomo che si chiude nello spirito alessandrino, e che rifiuta l'amore di Carmen, è il dispiegarsi della sofferenza come unica possibilità rispetto alla promessa di una vita sofferta nella gioia. La soluzione più saggia sembrerebbe, agli occhi dell'uomo disperato, la vendetta sulla vita attraverso la repressione, la negazione del desiderio che affronta il dolore e il piacere che non ha il coraggio di vivere: insomma, negare la volontà di vivere, negare Carmen, la zingare ribelle che, anche nella morte, resta fedele alla propria libertà. La follia omicida di Don José nell'ultimo atto dell'opera è la sua vendetta nei confronti della vita che lo avrebbe liberato, è l'atto di vigliaccheria rivolto contro il coraggio di superare le convenzioni, una vendetta e una vigliaccheria che riducono ancora una volta l'amore e la vita in catene. Il coraggio della separazione, della presa di distanza è ciò che rende l'animo aristocratico, libero. Don José rappresenta lo spirito della massa: egli è *l'uomo vincolato* che evita la vita rifugiandosi nei dettami dello spirito borghese che pensa di dominare la natura attraverso la legge e che domina la verità negandone lo spirito di libertà. Lo slancio sentimentale di Don José si contrappone alla verità di Carmen senza poterla superare: nella sua naturale bellezza Carmen esprime l'animo libero e aristocratico che smaschera ogni convenzione. Per Nietzsche quest'opera rappresenta la *guarigione*: è un'opera – come egli scrive – il cui ascolto lo rendeva più filosofo⁸².

⁸¹ *Carmen*, Atto IV, n°27 – Duetto e coro finale.

⁸² F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, 165.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO T. W., *Opera borghese* (1955) in *Immagini dialettiche. Scritti musicali* 1955-1965, trad. it. a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004.

BIZET G., *Carmen*, libretto d'opera di H. Meilhac e L. Halévy, prima rappresentazione: Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875.

NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 2009.

NIETZSCHE F., *Frammenti Postumi*, Vol. I (1869-1871), trad. it. G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano 2004.

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

NIETZSCHE F., *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, trad. it. G. Colli, Adelphi, Milano 2010.

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

NIETZSCHE F., *Frammenti Postumi*, Vol. V (1875-1876), a cura di G. Campioni e M. C. Fornari, Adelphi, Milano 2009.

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

NIETZSCHE F., *Umano, troppo umano*, Vol. I, trad. it. S. Giametta, Adel-

phi, Milano 2013.

NIETZSCHE F., *Gaia scienza*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2013.

NIETZSCHE F., *Al di là del bene e del male*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano 2013.

NIETZSCHE F., *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano 2013.

NIETZSCHE F., *Ecce Homo*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 2015.

NIETZSCHE F. - WAGNER R., *Carteggio*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 2003.

KERÉNYI K., *Dioniso*, trad. it. L. Del Corno, Adelphi, Milano 2010.

SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palaga, Mursia, Milano 1994.

SCHILLER F. *Sull'uso del coro nella tragedia*, prologo a *La Sposa di Messina* in *Teatro*, a cura di H. Mayer, Einaudi, Torino 1969.

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

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

WAGNER R., *Opera e Dramma*, a cura di M. Giani, Astrolabio, Roma 2016.