DOPPIOZERO

Nietzsche e il Tristano

Bruno Dal Bon
13 Maggio 2017

Wagner rappresenta una parentesi relativamente breve nella vita di Nietzsche, pochi anni (1869 – 1872) che si possono circoscrivere al periodo in cui, dalla vicina Basilea, frequenta assiduamente Tribschen, la villa sul lago di Lucerna dove Wagner si rifugia insieme a Cosima (figlia di Franz Liszt) dopo lo scandalo scoppiato a Monaco di Baviera per la loro relazione clandestina. Anni in cui un giovane Nietzsche è anzitutto fiero di sentirsi intimo amico del musicista tedesco più celebrato d'Europa che lo ospita a casa sua, lo capisce e lo apprezza (così scriverà molti anni dopo in una lettera Franz Overbeck: “Wagner è stato l'unico, o per lo meno il primo, ad avere la percezione di ciò che si agitava dentro di me.”). Anni in cui subisce fortemente la personalità e il fascino di Cosima, quell'*Arianna* a cui indirizzerà l'unico “ti amo!” che ebbe mai l’ardire di scrivere a una donna.

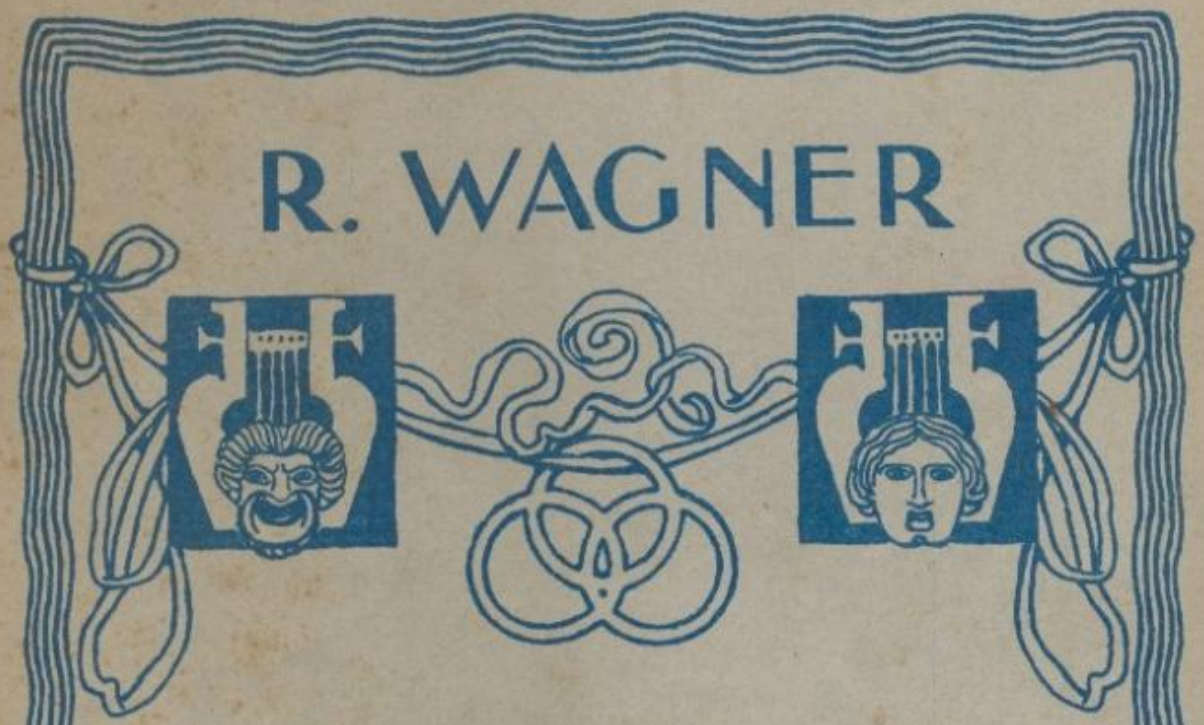
È curioso notare come dalla lettura dell'epistolario le grandi opere di Wagner restino quasi sempre sullo sfondo. Opere per le quali in alcuni casi esprime apertamente i propri dubbi: “in *Walkiria*, a grandi bellezze e *virtutes* fanno da contrappeso altrettante grandi bruttezze e difetti”. Oppure, in un’altra lettera: “in molte cose gli do ragione specialmente là dove egli [Hahn] considera Wagner come il rappresentante di una forma moderna di dilettantismo, che assorbe e digerisce tutti gli interessi artistici”. Quella che a Tribschen si trasformerà presto in ardente venerazione, qualche anno prima è addirittura cinica irriverenza, anche sul piano personale: “Wagner permette che il re [Ludwig di Baviera] ‘il grazioso protettore della sua vita’, come è detto nella dedica, gli faccia di quando in quando visita. Del resto, non ci sarebbe alcun male se ‘il re andasse con Wagner’ (nel senso più sfacciato della parola andare), naturalmente però in cambio di una decente rendita vitalizia”.

Vi è una sola opera di Wagner verso la quale Nietzsche esprimerà solo piena adesione per tutta la vita: *Tristano e Isotta*, “l'opera capitale”, “l’opera risanatrice”, il “non plus ultra”.

È il 1862 quando, non ancora diciottenne, inizia la suo lungo cammino verso quell’opera. Letta al pianoforte insieme all'amico Gustav Krug tra Naumburg e Pforta, diviene subito l'opera simbolo che lo condurrà alla devozione per Wagner: “dal momento in cui apparve una riduzione per pianoforte del Tristano, fui wagneriano” ricorderà 25 anni dopo in *Ecce Homo*.

Non è un fatto marginale che il primo contatto con Wagner sia stato solo strumentale. Ancor più che dall'opera nel suo insieme, Nietzsche viene totalmente soggiogato dal “fascino pericoloso” e dalla “dolce e tremenda infinitezza” di quella musica senza il canto, letta e riletta al pianoforte. Quei suoni, quelle armonie sembrano la sintesi estrema di quell'anelito vitale da suscitare “in somma eccitazione” solo attraverso quella musica.

R. WAGNER



TRISTANO E ISOTTA

OPERA IN TRE ATTI

EDIZIONI RICORDI

(Printed in Italy) (Imprimé en Italie)

Questo a conferma di un temperamento che fin da ragazzo è certamente anti-teatrale. Alle voci preferisce gli strumenti, all'opera lirica l'oratorio, come se in ogni esperienza artistica volesse che “nessun altro senso, eccetto l'udito, venisse sollecitato”.

Nell'ottobre del 1868 per la prima volta ha occasione di ascoltare a Lipsia il suono dell'orchestra wagneriana nell'esecuzione del preludio del *Tristano* e dell'ouverture dei *Maestri Cantori*. Ancora una volta una musica senza dramma che lo rapisce al punto da scrivere la sera stessa a Erwin Rohde : "... mi riesce impossibile mantenermi freddamente critico a contatto con questa musica: ogni fibra, ogni nervo vibra in me...". Commenti quasi fisiologici di un corpo scosso dalla forza di quei suoni. Solo nel 1872, dieci anni dopo averla conosciuta al pianoforte, riuscirà ad assistere a una vera rappresentazione teatrale dell'opera a Monaco di Baviera, in una produzione diretta da Hans von Bülow. Di questa rappresentazione Nietzsche parla in un breve frammento postumo dove si sofferma a commentare l'allestimento in termini apollinei, evidenziando la perfetta “plasticità” della scena che è stata in grado di “mantenere una pacata grandezza” attraverso “gruppi plastici, per lo più fermi”. Una sorta di elogio all'immobilismo di un palcoscenico che solo smarrendo il movimento naturalistico, la dinamica del racconto visivo, può sottomettersi alla musica così importante ed elevata da imporre la ricerca di una corrispondente “elevatezza nelle posizioni e nelle disposizioni dei gruppi”.

Un legame essenzialmente strumentale, così forte e radicato nella sua sensibilità di musicista, che lo porterà a scrivere ne *La nascita della tragedia*: “Si può immaginare un uomo capace di ascoltare il terzo atto del Tristano senza il supporto del canto, come una gigantesca sinfonia, senza che la sua anima esali l’ultimo respiro in un doloroso spasimo? Una persona che abbia, per così dire, posto l'orecchio vicino al ventricolo della volontà del mondo, e che da lì senta riversarsi in tutte le arterie del mondo il desiderio furioso dell'esistenza, fiume tonante o delicatissimo ruscello, non dovrebbe spezzarsi di colpo?”

L'invito ad un ascolto solo strumentale come unica possibilità per giungere all'origine di quel “desiderio furioso dell'esistenza” e la ricerca di un uomo, nel quale certamente lui si identifica, capace di correre il rischio di affidarsi interamente alla musica senza l'apparente “protezione” del dramma, della parola, sono elementi che attestano quanto Nietzsche si sentisse vittima felice di questa partitura. Parole non tanto dissimili da quelle che, mosse da una prospettiva opposta, ritroveremo nelle ultime riflessioni sul *Tristano* in Ecce Homo.

Attraverso il *Tristano* Nietzsche si immerge nella musica e da lì, nel pensiero e nella vita di Wagner con un'intensità ed un trasporto che lo porteranno ad una sorta di idolatria per questo musicista che in quegli anni identifica come l'unico genio capace di una prospettiva universale, di quell'opera d'arte totale, rigenerante e fondatrice di una società nuova.

L'idea di una “rivoluzione culturale” che scaturisse da un'opera simbolo come *Tristano e Isotta* sarà poi alla base del lungo processo che porterà alla nascita del Festival di Bayreuth.

“Per noi Bayreuth significa la consacrazione mattutina nel giorno della battaglia. Non ci si potrebbe far torto maggiore di quello di supporre che a noi interessi l'arte soltanto: quasi essa dovesse agire come un farmaco o un narcotico con cui liberarsi di tutte le altre miserie. Nell'immagine di quell'opera d'arte tragica di Bayreuth noi vediamo appunto la lotta degli individui contro tutto quel che si oppone loro come necessità apparentemente invincibile, contro il potere, la legge, la tradizione, la convenzione e gli interi ordinamenti delle cose.”

Queste sono le premesse ideologiche che precedono la nascita di Bayreuth. Immaginato come il luogo dello scontro culturale, della rigenerazione di un popolo, il luogo simbolo di quell'unità dell'opera d'arte, tanto dionisiaca che apollinea, il luogo nel quale coagulare quella forza propulsiva contro tutto ciò che si oppone a quel cambiamento. Il luogo dove radunare quegli “uomini inattuali che hanno la loro patria altrove che in quest'epoca”. Solo una “via eroica” valeva la pena di essere vissuta ed il filosofo aveva la responsabilità di indicarla e di preparare gli uomini a percorrerla.

Un piglio sicuro e determinato che forse appare eccessivamente declamatorio per la fragile sensibilità nietzscheana. In *Wagner a Bayreuth* stupisce infatti il passo e l'enfasi di una prosa che sembra quasi smarrire quell'autentico ritmo poetico, quella forma metrica musicale che caratterizza gli scritti di Nietzsche fin dai suoi esordi letterari. Lo stile e l'accentuazione retorica, da ventriloquo di Wagner, contrasta in modo radicale anche con la diversa sensibilità che traspare dalle lettere di quel periodo nelle quali si manifestano più i dubbi e le incertezze, la consapevolezza di sentirsi chiamato ad un compito che ormai non gli appartiene più. Così scrive il 7 ottobre 1875 all’amico Erwin Rohde: “Mio carissimo amico […] la mia Considerazione dal titolo Richard Wagner a Bayreuth non verrà stampata, è quasi pronta, ma io sono rimasto molto indietro rispetto a quel che esigo da me stesso [...]. Non ne vengo a capo, e mi rendo conto che neppure io sono riuscito a orientarmi del tutto – non parliamo poi di essere d'aiuto ad altri!”

L'interno del Festspielhaus di Bayreuth.

Che fosse necessaria la musica affinché “il tempo della piccola politica” potesse trasformarsi nel tempo della “grande politica”, in quell'Europa dell'avvenire nella quale sentirci semplicemente, in una parola, “buoni europei”, fu un pensiero che, nonostante il fallimento di Bayreuth, Nietzsche non abbandonò mai del tutto. Questo immenso disegno inizia a rendersi irriconoscibile proprio nel momento della sua consacrazione, nelle giornate di preparazione alla grande inaugurazione del 1876.

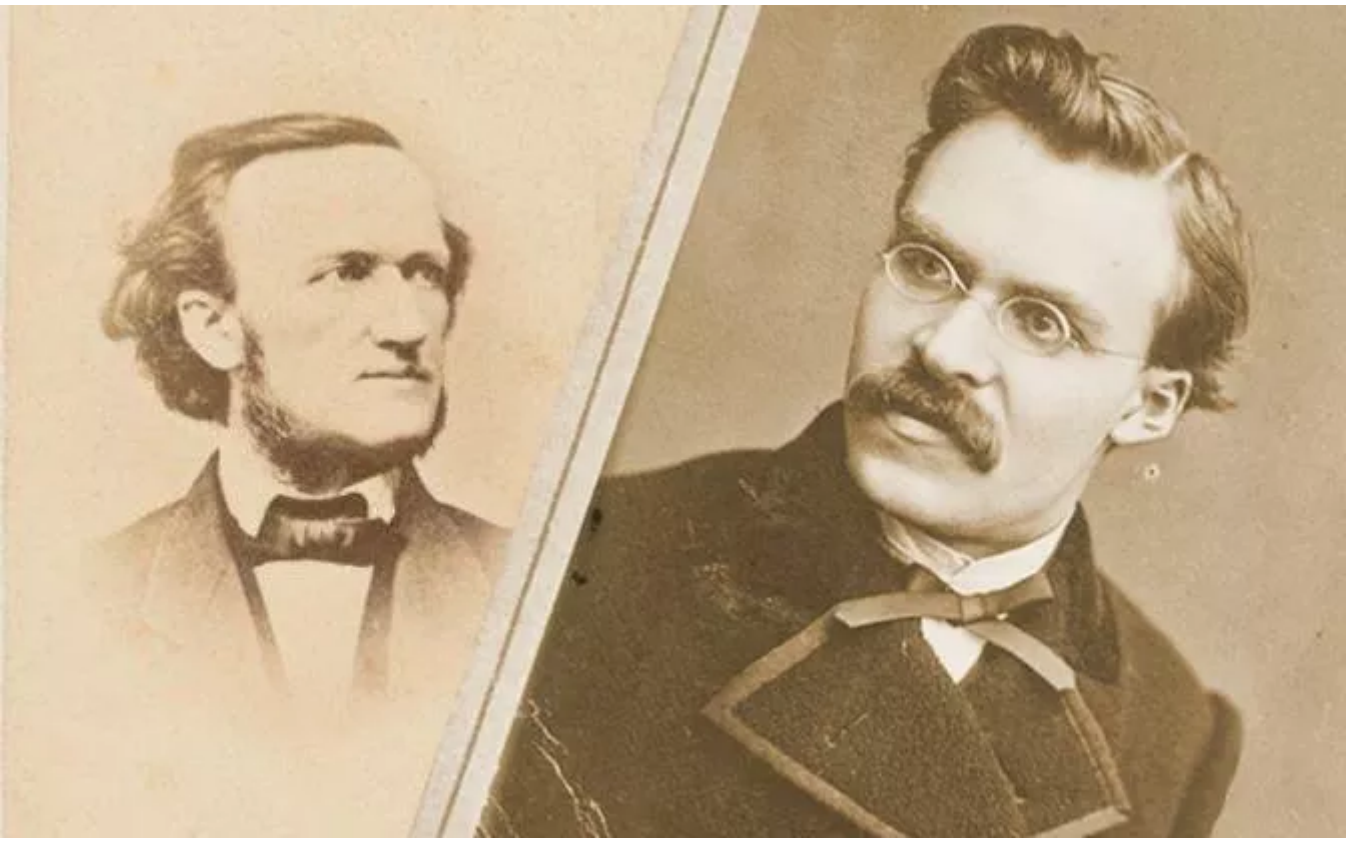
Sono tre le lettere inviate alla sorella nelle quali si coglie il profondo disagio vissuto da Nietzsche a Bayreuth. Giorni che aveva immaginato come decisivi per un’intera civiltà e che oggi vive solitario con orrore e tormento. Tre lettere datate 28 luglio, 1 agosto e 6 agosto 1876: 1. Bayreuth*:* “Mia buona e cara sorella, ora va meglio, da tre giorni non posso lagnarmi delle mie condizioni.[…] Io però debbo raccogliere tutte le mie forze e respingo tutti gli inviti, anche dai Wagner. A Wagner è parso che mi facessi prezioso.”; 2. Bayreuth: “Ho voglia di andar via, è troppo assurdo che io rimanga. Ogni volta ho orrore di queste lunghe serate artistiche; eppure non riesco a starne lontano. […] Io ne ho abbastanza. Non voglio assistere nemmeno alla prima. Da qualsiasi altra parte, ma non qui, dove per me c'è solo tormento”; 3. Klingenbrumm: “Carissima sorella, spero che tu sia a Bayreuth. […] Io so per certo che là non posso resistere, anzi veramente avremmo dovuto saperlo prima. Qui voglio restare, forse per 10 giorni, ma non voglio ritornare passando da Bayreuth. [...] Oltretutto mi tormenta anche una terribile diarrea.”

Tre brevissimi scritti, tre frammenti che tratteggiano chiaramente la realtà di quelle giornate, il travaglio fisico di un uomo ancora magicamente attratto da quella musica, da quell'orchestra “d'oro liquido”, ma al tempo stesso sconfitto, estraneo a quel mondo nel quale si esibiva la variegata umanità del nuovo impero tedesco.

Ritorna più lucidamente su quei giorni due anni più tardi in una lettera a Mathilde Maier: “quell'annebbiamento metafisico di tutto quanto è vero e semplice, la lotta con la ragione contro la ragione, per cui si vuol vedere in tutto e ovunque un prodigio e un'assurdità – inoltre, in piena conformità con essa, un'arte barocca della tensione spasmodica e dell'esaltazione dell'eccesso – intendo l'arte di Wagner – sono state queste le due cose che alla fine mi han fatto ammalare sempre di più e quasi mi avrebbero alienato dal mio sano temperamento e dal mio talento […] Durante l'estate a Bayreuth presi di ciò pienamente conoscenza: dopo le prime rappresentazioni cui assistetti cercai scampo sulle montagne”. Così anche in un frammento postumo di *Umano troppo umano* dello stesso anno: “Il mio errore fu di andare a Bayreuth con un ideale: così dovetti subire la più amara delusione. L'eccesso di bruttezza, di caricatura, di droga mi respinse con violenza”. Parole ancora sofferenti che ci descrivono un contesto ben diverso da quello vissuto da Nietzsche il 22 maggio 1872, quattro anni prima dell’inaugurazione, quando volle in tutti i modi essere presente alla posa della prima pietra di Bayreuth in una cerimonia solenne, quasi religiosa. Il teatro dell’adempimento in pochi anni era ormai divenuto il luogo “dove raccattare tutte le canaglie sfaccendate d'Europa”, dove Wagner, da Eschilo di Tribschen, si era ormai trasformato nel Cagliostro di Bayreuth.

Nietzsche abbandona quindi Bayreuth, si distacca da Wagner ma non riesce ancora ad allontanarsi dal *Tristano*. La lettura delle ultime pagine che gli dedicherà in Ecce Homo ci aiutano a comprendere, più di ogni altro scritto, come dopo molti anni, la natura di quel godimento fosse ancora immutata nella sua originale potenza. Ormai lontano da quel mondo, riesce a contrapporre un corpo più forte nella sua capacità d'ascolto. Un corpo ormai risanato dalla luce mediterranea in grado di subire il fascino “malato” di quelle pagine senza soccombere nuovamente tra le magiche spire di quelle melodie infinite: “Ancora oggi vado in cerca di un’opera che abbia il fascino pericoloso, la dolce e tremenda infinitezza del *Tristano* – la cerco in tutte le arti,

e invano […] il mondo è povero per chi non è mai stato abbastanza malato da godere di questa voluttà dell’inferno”.

Nonostante fino agli ultimi giorni di vita cosciente siano molte le tracce nelle quali è ancora presente il lontano ricordo di Wagner, il definitivo distacco, la vera liberazione da quella idealità avviene solo la notte di San Silvestro del 1878: l'ennesimo capodanno vissuto da Nietzsche come “momento per formulare proponimenti decisivi”. Quella notte, sentendo di poter “riprendere la propria strada”, trova la forza per separarsi dal suo spartito del *Tristano e Isotta*, quello donatogli da Wagner con una sua dedica nel 1869. Decide di regalarlo a Heinrich Köselitz il “nuovo amico” musicista che gli sarà fedele compagno per il resto della vita. Poche righe di accompagnamento che sanciscono il definitivo commiato da quella musica: “questo spartito darà più frutti nelle sue mani, mio caro amico Köselitz, che nelle mie: certo esso aspira da tempo a un proprietario e discepolo dell'arte più degno di quanto sia io, sempre che in esso sia rimasto qualcosa dello spirito del grand'uomo che me l'ha dato”.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO