

VERITÀ E POESIA **dialettica dell'io nella musica di Schumann e Nietzsche**

CHIARA BERTOGLIO*

Per M. S.

INTRODUZIONE

Pochi autori, nella storia della filosofia, possono vantare una frequentazione della musica tanto assidua, approfondita e costante quanto quella di Friedrich Nietzsche. Non soltanto la musica ricopre un ruolo di primo piano nell'elaborazione dei concetti-chiave del suo pensiero; non soltanto le vicende del suo rapporto con Wagner hanno assunto un'ampia rilevanza tanto nella storia della musica quanto in quella del pensiero; ma il filosofo stesso ha vissuto la musica in prima persona, come ascoltatore, critico, pianista, cantante, improvvisatore e compositore. Si potrebbe quasi dire, per certi aspetti, che la musica sia l'unica passione che accomuna la giovinezza e la maturità di Nietzsche, laddove altri aspetti del reale che avevano entusiasmato il Nietzsche adolescente vennero poi ripudiati e aspramente contestati dal filosofo adulto.

* Concertista, Dottoranda (University of Birmingham).

Nel discutere la filosofia della musica nietzscheana, la storia della sua vicinanza ed opposizione a Richard Wagner è sicuramente l'elemento più importante (e, naturalmente, anche il più dibattuto e approfondito). Nelle righe che seguiranno, abbiamo invece ritenuto non inutile soffermarci sul rapporto «a distanza» fra Nietzsche ed un altro grande compositore, Robert Schumann. Nonostante, infatti, le vite dei due si siano sovrapposte solo per dodici anni,¹ tuttavia è possibile individuare una fitta rete di rimandi tra i due autori, culminante, a mio vedere, nell'intersezione fra le figure poetiche del Florestan e dell'Eusebius schumanniani da un lato, e del Dioniso e dell'Apollonio nietzscheani dall'altro.

VITE PARALLELE

Curiosamente, anche le vicende biografiche della giovinezza di Schumann e di Nietzsche presentano delle sorprendenti somiglianze. Esse sono naturalmente delle semplici contingenze; tuttavia, è possibile immaginare che, per un verso, esse abbiano influito similmente sull'evoluzione del carattere dei due, e, per l'altro, che la grande simpatia provata dal giovane Nietzsche nei confronti di Schumann abbia potuto essere motivata anche dall'aver riscontrato analogie fra la propria storia e quella del compositore.

Tanto Schumann quanto Nietzsche, infatti, sono accomunati dalla precoce perdita della figura paterna;² entrambi si mostrano assai propensi alla fondazione di circoli ed associazioni culturali studentesche;³

¹ Robert Schumann (1810-1856), Friedrich Nietzsche (1844-1900).

² Karl Ludwig Nietzsche morì nel 1849, quando il figlio aveva appena cinque anni; mentre August Schumann scomparve nel 1826, lasciando Robert sedicenne.

³ Nel caso di Schumann il primo esempio di questo genere di attività si fa risalire al 1825, quando il quindicenne Robert partecipò alla creazione di una *Schülerverbindung* e di uno *Schülerverein* letterario; nel caso di Nietzsche, il primo circolo culturale fondato da un Friedrich sedicenne è il *Germania* (1860), nel quale i «soci» si impegnavano a produrre e a sottoporre all'assemblea creazioni del proprio intelletto. Nel caso di

entrambi sono lungamente indecisi sul ruolo da assegnare alla musica nella propria vita, oscillando fra l'aspirazione al professionismo ed i numerosi interessi extramusicali; in entrambi i casi, infine, la madre ebbe un ruolo di primo piano nella scelta degli studi universitari,⁴ anche se poi entrambi i giovani preferirono seguire le proprie differenti inclinazioni.⁵

Wen-Tsien Hong rileva addirittura che i primi saggi compositivi di entrambi i giovani vennero numerati in cifre romane (op. I etc.) e poi, successivamente, tanto Schumann quanto Nietzsche presero a utilizzare le cifre arabe (op. 1 etc.).⁶

Ben più drammaticamente rilevante, anche se ovviamente ignota ad entrambi, è la somiglianza nella patologia psichica che si impadronì dei due autori al precoce tramonto delle loro esistenze. Robert Schumann venne infatti internato nella casa di cura di Endenich nel 1854, all'età di quarantaquattro anni, mentre la malattia mentale di Nietzsche si manifesta in modo conclamato nel 1889 (quando il filosofo aveva a sua volta quarantacinque anni).⁷

Schumann, queste precoci società «reali» preconizzano il ruolo di assoluta rilevanza che verrà ricoperto negli anni successivi dalla «Lega dei Compagni di Davide».

⁴ Nel 1864 Nietzsche si iscrisse alla facoltà di Teologia a Bonn, seguendo il desiderio della madre che avrebbe voluto farne un continuatore delle tradizioni familiari; similmente, nel 1828 il giovane Schumann si iscrisse contro voglia a Giurisprudenza presso l'università di Lipsia, per compiacere alle insistenze di sua madre.

⁵ Singolarmente, simili vicende biografiche si riscontrano anche nella vita di Jean Paul Richter: anch'egli, infatti, restò orfano di padre a sedici anni (1779); anch'egli era un ottimo pianista ed eccellente improvvisatore; anch'egli non portò a termine gli studi universitari che aveva inizialmente intrapreso (Teologia a Lipsia, 1781). Per una comparazione tra le biografie di Jean Paul Richter e Robert Schumann, cf. Elisabetta PANI, *Schumann e Jean Paul. Una similitudine ideale*, Bari, Levante Editori, 2004.

⁶ Cf. Wen-Tsien HONG, *Friedrich Nietzsche und die Musik / im Spiegel der Kompositions- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Komposition, Philosophie, Rezeption*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, p. 40-41.

⁷ Mi sembra significativo, a questo proposito, riportare un'interessantissima annotazione di Romano GUARDINI (*Dostojevskij. Il mondo religioso*, Brescia, Morcelliana, 1951 [2000⁵], pp. 169-170n): «Può la tendenza al superuomo manifestarsi in chi non abbia già avvertito in sé il pericolo di un dissolversi della personalità? Qualsiasi teorico o assertore pratico della teoria del superuomo – sia che si ponga al di là del bene e del male, o proclami la divinizzazione dell'uomo o altro ancora – non è forse tormentato

CONTATTI DOCUMENTATI

A prescindere da queste coincidenze, seppur sorprendenti, vi sono numerosi elementi che testimoniano i «contatti» documentati fra Nietzsche e Schumann. Per quanto riguarda l'incrociarsi delle loro conoscenze comuni, il personaggio-chiave è Gustav Krug, carissimo amico della giovinezza di Nietzsche, la cui casa era frequentata da Robert e Clara Schumann (oltreché da Felix Mendelssohn, che fu padrino dello stesso Gustav).⁸ L'ammirazione del giovane Nietzsche per Schumann è testimoniata dalla visita che il ventenne Friedrich rese nell'ottobre 1864 alla tomba del compositore, a Bonn, deponendovi una corona; nello stesso anno, e secondo un desiderio espresso da lui stesso, Nietzsche ricevette da una zia la versione per pianoforte a quattro mani del *Manfred* di Schumann, e trascorse le vacanze di Natale eseguendola a lungo.⁹ Anche la Hong, peraltro, elenca minuziosamente i desideri di Nietzsche per i regali natalizi, fra i quali spesso si trovano partiture schumanniane.¹⁰ Brani del compositore sassone si trovano copiosi anche fra gli ascolti del giovane Nietzsche (soprattutto nel 1865¹¹), e la Hong

da un complesso d'inferiorità? Una personalità forte e tranquilla ha mai conosciuto questa volontà titanica? *Hybris* e debolezza, offuscamento dei limiti e indeterminatezza della personalità non sono forse lo stesso fenomeno? A una personalità chiara e forte è data anche l'umiltà esistenziale che non è altro che verità, verità appresa col cuore».

⁸ Cf. HONG, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Cf. P. A. BLOCH, *Nietzsche als Gesellschaftsmusiker zwischen Parodie und Pathos*, in *Nietzscheforschung*, Band 13, Hrsg. von Volker Gerhardt und R. Reschke, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 100.

¹⁰ Cf. HONG, *op. cit.*, p. 20, riprendente Raymond J. BENDERS e S. OETTERMANN (a cura di), *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, München/Wien, Stiftung Weimarer Klassik/Carl Hanser Verlag, 2000, p. 36: tra i regali chiesti per Natale troviamo, di Schumann, *Il Paradiso e la Peri*, *Scene dal Faust di Goethe*, la *Sinfonia in re minore*. Sempre la HONG, a p. 70 cita altri brani, tra cui le *Kinderszenen*. Cf. F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 8 voll., München, Deutscher Taschenbuch, 1986, vol. I, n. 376, p. 254.

¹¹ Cf. HONG, *op. cit.*, p. 101: per esempio i *Deutsche Lieder* (4.2.1865), o la *Sinfonia in sol minore* (21.2.1865, concerto in cui si esibì Clara).

ha giustamente evidenziato alcuni rimandi tematici, armonici o compositivi tra brani di Schumann e di Nietzsche.¹²

Nonostante la grande ammirazione che gli elementi succitati testimoniano, il Nietzsche maturo prese ampiamente le distanze da Schumann, con la *vis polemica* che contraddistingueva il filosofo, soprattutto quando si volgeva contro a ciò che precedentemente aveva più amato.

La massima «ribellione» di Nietzsche nei confronti di Schumann si ha in occasione della composizione della *Manfred-Meditation* da parte del filosofo.

Il poema byroniano che dettò la composizione di Schumann era stato a sua volta una delle grandi passioni del Nietzsche adolescente,¹³ prima di venire «rinnegato» anch'esso;¹⁴ similmente, il giovane Nietzsche che trascorreva la notte di san Silvestro 1864-65 mettendo ordine fra le proprie lettere e manoscritti, bevendo punsch caldo ed eseguendo il requiem dal *Manfred* di Schumann cedette il passo a un Nietzsche adulto che definisce lo stesso brano come «un errore e un'incomprensione tali da rasentare l'ingiustizia».¹⁵

¹² Cf. HONG, *op. cit.*, p. 67ss e 209: per esempio cita l'*Humoreske*, ed i Lieder *Zwielicht* e *Im wunderschönen Monat Mai* di Schumann come influenze armoniche sul Lied di Nietzsche *Da geht ein Bach*. Similmente, esistono analogie fra lo *Ständchen* di Nietzsche e il *Waldeggespräch* di Schumann.

¹³ In *Ecce homo* il filosofo scrive infatti: «Io devo avere una profonda affinità col *Manfred* di Byron: tutti quegli abissi li ho trovati in me, – a tredici anni ero maturo per quell'opera» (F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, Milano, Adelphi, Vol. VI, tomo III, [4], p. 295).

¹⁴ «Non posso quasi pensare al *Manfred* di Byron (che mi aveva affascinato da ragazzo ed era quasi il mio poema preferito) se non come a un mostro assurdamente informe e monotono» (F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., 4, p. 79).

¹⁵ «Schumann, con il suo gusto che era soprattutto un gusto meschino (ossia una pericolosa propensione, doppiamente pericolosa tra i tedeschi, per il quieto lirismo e l'ubriachezza di sentimento), [...] questo Schumann era già un evento meramente tedesco nella musica, non più uno europeo, com'era Beethoven, e, ancor più, Mozart. Con lui la musica tedesca fu minacciata dal suo più grande pericolo: perdere la voce dell'anima dell'Europa e decadere a puro patriottismo» (F. NIETZSCHE, *Al di là del*

In *Ecce homo*, infatti, il filosofo scrive: «I tedeschi sono *incapaci* di qualsiasi nozione di grandezza; prova: Schumann. Semplicemente per rabbia contro questo Sassone zuccheroso, ho composto una contro-ouverture per il *Manfred* di cui Hans von Bülow disse che non aveva mai visto niente di simile su carta, e la chiamò stupro di Euterpe».¹⁶ Benché già nel 1879 Nietzsche avesse pesantemente ironizzato su Schumann,¹⁷ tuttavia il clamoroso voltafaccia (forse ispirato dalle idee di Wagner su Schumann stesso,¹⁸ e da un'errata identificazione della musica di Schumann con la sua sola produzione liederistica¹⁹) è contemporaneo alla *Nascita della Tragedia* e risale all'aprile 1872.

Il legame fra lo scritto filosofico e il brano musicale è evidenziato da numerosi critici: per Liébert nella *Manfred-Meditation* «we catch more

bene e del male, §245).[X L'AUTORE: IN QUESTI CASI ABBIAMO SEMPRE USATO LE PARENTESI TONDE]

¹⁶ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, «Perché sono così intelligente», §4.

¹⁷ ID., *Umano, troppo umano*, vol. 2, parte II, §161: «Der "Jüngling", wie ihn die romantischen Liederdichter Deutschlands und Frankreichs um das erste Drittel dieses Jahrhunderts träumten, – dieser Jüngling ist vollständig in Sang und Ton übersetzt worden – durch Robert Schumann, den ewigen Jüngling» [KSA, WS, 2, 619]. Nietzsche aggiunse poi che, in certi momenti, la musica di Schumann richiama più l'*eterna zitella* che l'eterno giovane.

¹⁸ Cf. D. SCHELLONG, *Musik ist nicht gleich Musik*, in *Nietzscheforschung*, Band 13, Hrsg. von Volker Gerhardt und Renate Reschke, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 88. Wagner aveva infatti definito Schumann *schwülstig*, «pomposo» (1878, in *Das Publikum in Zeit und Raum*), mentre Nietzsche lo dirà «zuccheroso» (*süßig*). Ciononostante, nei suoi appunti coevi Nietzsche sostiene che Schumann aveva una natura più pura di quella di Wagner (cf. F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 15 voll., München, Deutscher Taschenbuch, 1980, 11, p. 676).

¹⁹ Cf. D. SCHELLONG, *op. cit.*, p. 88-89. Secondo Schellong, i brani per pianoforte solo del primo Schumann erano eccessivamente virtuosistici per la tecnica pianistica da buon dilettante posseduta da Nietzsche. Al contrario, i *Lieder* erano sicuramente alla sua portata, ma l'impressione parziale che forniscono sulla produzione complessiva di Schumann può aver influenzato il pesante giudizio di Nietzsche.

than just an echo of the Dionysian music praised in his book».²⁰ D'altronde, Nietzsche stesso era ben consapevole della valenza dionisiaca della sua composizione,²¹ e, secondo Louis Kelterborn (che l'aveva suonata con Nietzsche diverse volte durante i suoi studi a Basilea), «Niente esprime l'anima di Nietzsche come l'ho conosciuta e venerata quanto la sua *Manfred-Meditation...*, così singolare e brusca nella forma, ma così grande nell'anima e nel pensiero, così profonda nel sentimento».²²

Se, tuttavia, la violentissima stroncatura che Hans von Bülow²³ riservò alla *Manfred-Meditation* è ben nota e sempre citata, così come si conosce l'effetto devastante che le parole del direttore d'orchestra ebbero sulla creatività musicale del filosofo, forse meno note sono le circostanze di composizione della *Manfred-Meditation*, che gettano un'ombra di dubbio sulla chiara valenza programmatica che l'autore stesso vorrebbe attribuirle.

Come puntualmente rileva Schellong,²⁴ infatti, il *Manfred* di Nietzsche originariamente non aveva nulla a che vedere con il poema di Byron: il materiale tematico che lo compone proviene infatti da un brano di quasi dieci anni prima, *Eine Sylvesternacht*;²⁵ il pezzo venne poi rielaborato nel 1871, e donato a Cosima Wagner in occasione del Natale e del suo compleanno con il titolo *Nachklang einer Sylvesternacht*.

²⁰ G. LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1995; trad. ingl. di David Pellauer e Graham Parkes, *Nietzsche and Music*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2004, p. 50.

²¹ «Mi sono sempre chiesto da dove venisse questa gioia. Vi era qualcosa di irrazionale... Precisamente questa musica sul Manfred mi diede una sensazione di pathos così fiero, persino sprezzante, che ne godetti quasi fosse un'ironia diabolica». F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., 4, p. 79.

²² Cit. in Geneviève BIANQUIS, a cura di, *Nietzsche devant ses contemporains*, Parigi, Editions du Rocher, 1959, p. 223.

²³ Anche Hegar, direttore dell'orchestra della Tonhalle di Zurigo, ebbe espressioni poco favorevoli sulla forma del brano. Cf. P. A. BLOCH, *op. cit.*, p. 107.

²⁴ D. SCHELLONG, *op. cit.*, p. 88.

²⁵ Scritto per essere eseguito a quattro mani con l'amico Gustav Krug (la cui casa, come abbiamo visto, era frequentata dagli Schumann) durante le vacanze natalizie 1862/63.

È singolare, peraltro, rilevare il legame tra l'idea della notte di san Silvestro ed il *Manfred* di Schumann²⁶ – legame che si prolunga nei titoli delle rielaborazioni successive; così come può essere suggestivo accostare il tema del capodanno ai numerosi rintocchi di campana che costellano le conclusioni dei «carnevali» schumanniani e dei loro vorticosi balli in maschera.²⁷

In ogni caso, la *Manfred-Meditation* si distingue nettamente dagli altri brani nietzscheani che la precorrono: in particolare, oltre al suo stile più «tormentato»,²⁸ si rileva come questo sia il primo brano che Nietzsche scrive *contro* qualcuno anziché *in omaggio* a qualcuno.²⁹

Se alcuni commentatori si lasciano trasportare dalla polemica nei confronti della micidiale stroncatura di von Bülow, e accusano il direttore d'orchestra di non aver colto la «*Magie seiner orgiastischen Selbstbespiegelung im trunkenen Spiel*»,³⁰ è vero tuttavia che questo brano apparentemente caotico, disordinato, illogico acquisisce una portata completamente diversa dalla pura manchevolezza compositiva se compreso nel quadro della *Nascita della tragedia*. Avremo modo di tornare, comunque, su questo elemento nodale della comprensione nietzscheana della musica.

VICINANZE IDEALI

A dispetto del «caso-Manfred», i legami tra il giovane Nietzsche e Schumann si manifestavano viceversa su diversi livelli ideali, che tenteremo di analizzare nelle righe che seguiranno.

²⁶ Ricordiamo l'esecuzione del requiem dal *Manfred* durante la notte di san Silvestro 1865 (HONG, *op. cit.*, p. 106; cf. in JANZ, *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 voll., München/Wien 1978, 1993², Frankfurt, Zweitausendeins, 1999, Bd. 1, p. 144).

²⁷ Cf. *Papillons* op. 2, le *Davidsbündlertänze* op. 6...

²⁸ Cf. G. LIÉBERT, *Nietzsche and Music*, cit., p. 50.

²⁹ Cf. P. A. BLOCH, *op. cit.*, p. 106-7. Come segnala Bloch, questo elemento è stato sottolineato per primo da Janz.

³⁰ P. A. BLOCH, *op. cit.*, p. 106-7.

La grande musica tedesca

Innanzitutto, essi erano accomunati dalla venerazione per i grandi autori «tedeschi» del passato, e, in particolare, per Bach,³¹ Beethoven,³² Schubert,³³ Mendelssohn.³⁴ Schumann mantenne queste predilezioni durante tutto il corso della propria vita, benché la sua vivace attenzione verso i suoi contemporanei l'abbia portato a riconoscere con gusto infallibile l'affacciarsi sulla scena musicale di autori come Johannes

³¹ Robert Schumann: «Suona assiduamente le fughe dei buoni maestri, innanzitutto di Joh. Seb. Bach. Il *Clavicembalo ben temperato* sia il tuo pane quotidiano. Allora diventerai senza dubbio un valente musicista». (R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln / Regole di vita per il musicista*, Udine, Pizzicato, 1991, p. 13). «Questa settimana ho assistito a tre esecuzioni della *Passione secondo Matteo* del divino Bach, sempre con la stessa sensazione di immensa meraviglia. Per qualcuno che l'ha abbandonato completamente, qui il cristianesimo suona davvero come un vangelo». (F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., 3, p. 120).

³² Cf. p. es. Friedrich Nietzsche: «Sovente me ne stavo davanti a casa sua e porgevo orecchio alle sublimi melodie di Beethoven». (F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili. 1856-1864*, a cura di M. Carpitella, Milano, Adelphi, 1998, vol. I, tomo I delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, p. 26). Cf. Robert Schumann: «Ed io non porto forse in me il dolore di non aver mai veduto Beethoven, di non aver mai premuta la mia fronte ardente sulla sua mano, anche se avessi dovuto dare per ciò una gran parte della mia vita?» (R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1942 e 1950, p. 88). In cerca di «reliquie» di Beethoven, anche Nietzsche si vanta di abitare a Bonn «un paio di case distanti dalla casa natale di Beethoven» (F. NIETZSCHE, *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1976 ss., I, n. 451).

³³ Friedrich Nietzsche: «Mozart e Haydn, Schubert e Mendelssohn, Beethoven e Bach, questi sono i soli pilastri su cui poggiava la musica tedesca ed io stesso» (F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili*, cit., p. 40-41). Per quanto riguarda Schumann, *passim* (cf. R. SCHUMANN, *La musica romantica*, cit.).

³⁴ Entrambi sul *Sogno di una notte d'estate*. Robert Schumann: «Sull'*ouverture* tutti sono d'accordo da lungo tempo. Come forse nessun'altra opera del compositore questa *ouverture* è tutta penetrata dal fuoco ardente della gioventù e il maestro ha fatto, in uno dei momenti più felici, il suo primo, altissimo volo». (R. SCHUMANN, *La musica romantica*, cit., p. 222). Friedrich Nietzsche (1856): «Poi mi recai anche all'esecuzione del tenero, significativo *Sogno di una notte d'estate* di Mendel[s]sohn. Questa meravigliosa *ouverture*! È per me come se elfi ballassero aeree danze nelle argentate notti al chiaro di luna» (F. NIETZSCHE, cit. in BENDERS/OETTERMANN, *op. cit.*, p. 37).

Brahms. Al contrario, come è noto, gli orientamenti musicali di Nietzsche si rivelarono molto oscillanti: all'iniziale rifiuto per la musica di Wagner subentrò la ben nota venerazione, soppiantata a sua volta dal rinnegamento di Wagner e del wagnerismo in favore del "mediterraneo" Bizet.

Forme aforistiche

Un ulteriore elemento di somiglianza fra Schumann e Nietzsche risiede nella predilezione, mostrata da entrambi gli autori, per l'espressione in forme brevi e compatte come l'aforisma. Si tratta, peraltro, di una predilezione che si manifesta, sia in Schumann sia in Nietzsche, tanto all'interno della produzione letteraria quanto in quella musicale.

Per quanto riguarda gli scritti di Schumann, la più nota raccolta di aforismi è probabilmente costituita dalle *Musikalische Haus- und Lebensregeln*;³⁵ in generale, comunque, la forma aforistica è testimoniata anche dall'ampissimo corpus di articoli e recensioni per la *Neue Zeitschrift für Musik*, ai quali Schumann affidava il compito di comunicare la sua intera visione estetica.

In ambito musicale, molti dei massimi capolavori schumanniani sono costituiti da cicli di pezzi brevi o brevissimi. A partire da *Papillons op. 2*, se anche vogliamo escludere un ciclo di variazioni come le *ABEGG op. 1*, è sufficiente citare composizioni come *Carnaval op. 9*, le *Davidsbündlertänze op. 6*, le *Kinderszenen op. 15*, (limitandoci alle più universalmente note) per percepire l'importanza della serie di frammenti nell'opus schumanniano.³⁶

³⁵ Cf. anche, per esempio, gli aforismi contenuti in R. SCHUMANN, *La musica romantica*, cit., pp. 82 ss.

³⁶ Cf.: «Ugualmente caratteristici, nel giovane Schumann dei pezzi pianistici, sono i temi e le figure aforistiche, trovati direttamente sulla tastiera e accostati, come in un mosaico, in brevi pezzi sul genere di quelli analoghi, di tipo lirico, di Schubert, un genere che negli anni Venti e Trenta divenne molto popolare (vedi le *Eclogues* di Tomášek, gli *Etudes* di Ludwig Berger, i *Minnelieder* di Wilhelm Taubert, i *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn). [...] I pezzi brevi di Schumann si distinguono da quelli

In campo filosofico, a partire da *Umano, troppo umano* l'aforisma (o, per meglio dire, la *raccolta* di aforismi) divenne il principale ambito espressivo di Friedrich Nietzsche; e le sue composizioni musicali più efficaci sono sicuramente quelle più concise, segnatamente i *Lieder*. Secondo Georges Liébert, «il [Nietzsche] filosofo non riusciva a dominare la grande forma meglio di quanto vi riuscisse il [Nietzsche] musicista», e la buona riuscita dei brani brevi è dovuta al fatto che «nelle piccole forme, l'immaginazione si accorda ai mezzi dell'improvvisatore». ³⁷ Sempre Liébert sottolinea che le critiche rivolte da Nietzsche alla presunta frammentarietà delle composizioni wagneriane riprendono quasi parola per parola le osservazioni rivolte al filosofo dal suo amico Erwin Rohde a proposito della *Nascita della tragedia*. ³⁸

In ogni caso, i tentativi del Nietzsche compositore di cimentarsi con le grandi forme musicali ebbero sempre sorti infelici: nella maggioranza

dei suoi predecessori e contemporanei non solo per il fascino e la fantasia intrinseci, ma anche per la loro allusività letteraria e musicale e per il carattere autobiografico». (G. ABRAHAM, *Schumann*, in AA. VV., *The New Grove, Early Romantic Masters I. Chopin, Schumann, Liszt*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, Macmillan Publishers Ltd. Trad. it. di Donata ALDI, *Maestri del primo romanticismo. Chopin, Schumann, Liszt*, Milano, Ricordi-Giunti, 1988, p. 119). Cf. «[...] La prima sinfonia portata a termine [...] soffre [...] dello stesso difetto principale: è musica pianistica gonfiata. [...] L'essenza di questa sinfonia è analoga a quella dei pezzi brevi per pianoforte [...]. L'incapacità di Schumann di dilatare in ampi spazi i gai aforismi e le melodie liriche è purtroppo evidente qui come nelle sonate per pianoforte» (*ibid.*, p. 126). Anche se il giudizio di Abraham è forse troppo reciso, tuttavia è opinione comune che Schumann non abbia creato, nelle grandi forme, capolavori comparabili ai suoi cicli di brevi brani.

³⁷ G. LIÉBERT, *Nietzsche – musique ou verbe*, in *Nietzscheforschung*, Band 13, Hrsg. von Volker Gerhardt und Renate Reschke, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 43.

³⁸ «Reprochant à Wagner d'*encastrier les uns dans les autres des éléments qui ne sont pas de la même coulée*, Nietzsche retrouve presque exactement les termes employés par son ami Erwin Rohde à propos de la *Naissance de la tragédie* [...]. "Certains morceaux", lui écrivait Rohde, donnent l'impression d'avoir "d'abord été achevés pour eux-mêmes, et ensuite incorporés à l'ensemble sans être refondus dans le flot du métal" [Lettera del 24.3.1872, cit. in F. NIETZSCHE, *Correspondance*, t. II, Parigi 1986 p. 677]», G. LIÉBERT, *Nietzsche – musique ou verbe*, cit., p. 43.

dei casi, soprattutto per quanto riguarda gli abbozzi dell'infanzia e dell'adolescenza, il flusso creativo si arrestò dopo poche battute; e anche quando Nietzsche pervenne a creare brani compiuti di ampio respiro, il risultato è raramente coeso e coerente.³⁹

In un caso specifico, peraltro, Nietzsche stesso sembrò assai consapevole di questo suo «limite» creativo. Nel 1871, infatti, il filosofo completa *Das «Fragment an sich»*, il «Frammento in sé». Secondo Janz, l'abbozzo di questo brano risalente al 1865 sarebbe un'ironica risposta musicale a una considerazione di Rohde, che, tanto in musica quanto in filosofia, rimproverava a Nietzsche l'incapacità di creare altro che frammenti.⁴⁰ «Nietzsche pensa bene, allora, di *istituzionalizzare* il frammento come forma *in sé*». ⁴¹ Il *Fragment an sich* è composto in una forma che Zacchini definisce «*infinita ma non ciclica*. [...] È infinita in quanto il finale è aperto, cioè armonicamente non risolto, sospeso. [...] L'infinità [...] va pensata non tanto ciclicamente, quanto come una estensione lineare, o meglio spiralforme, senza possibilità di arresto» (*ibid.*, pp. 81-82).

Il fatto che sia Schumann sia Nietzsche si trovassero a loro agio più nei frammenti che nelle grandi costruzioni può essere ascritto, naturalmente, a una simile predisposizione di carattere; in ogni caso, tuttavia, è importante tener presente il ruolo che la «forma-aforisma» rivestì nell'estetica romantica.⁴²

³⁹ Cf.: «Oft bleibt eine musikalische Idee Fragment, Andeutung, Hinweis. Ist es aber nicht gerade der Charakter des Entwurfhaften, der an Nietzsche besonders fasziniert, beim seinem Schreiben und in seiner Musik? Beim Suchen nach philosophischen und literarischen Gedanken und Bildern, nach vorwärtsgerichteten Einfällen und Argumentationen, die er in seine Notate aufnahm, um sie später zu überarbeiten und schließlich in langer Kompositionsarbeit in einen definitiven literarischen Text einzugliedern, bei dem sich die schwierige, komplexe Entstehung kaum mehr fassen lässt», P. A. BLOCH, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ Cf. C. P. JANZ, *Friedrich Nietzsche. Der musikalische Nachlaß*, Basel, Bärenreiter, 1976, p. 332.

⁴¹ S. ZACCHINI, *Al di là della musica. Friederich Nietzsche nelle sue composizioni musicali*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 81.

⁴² Oltreché, naturalmente, nel mondo greco di cui il filologo Nietzsche si occupava con tanta assiduità (cf. ZACCHINI, *op. cit.*, p. 84).

Un'ampia sezione del bellissimo testo di Charles Rosen sulla «generazione romantica» è dedicata per l'appunto al *Frammento come forma romantica*.⁴³ Rosen evoca dappprincipio la teorizzazione schlegeliana dell'aforisma: «Un frammento, simile a una piccola opera d'arte, dev'essere completamente separato dal mondo circostante e perfetto in se medesimo come un riccio».⁴⁴

Caratteristica del frammento, secondo l'interpretazione di Rosen, è il fatto che la sua forma, come quella del riccio, «è ben definita, eppure indistinta alle estremità. [...] Il frammento romantico è completo [...]: distolto dal resto dell'universo, il frammento evoca nondimeno prospettive distanti».⁴⁵ Il frammento, prosegue Rosen, «afferma l'esistenza di ciò che è al di fuori di sé non attraverso un rimando, ma in virtù della propria instabilità».⁴⁶ Così, il primo *Lied* della raccolta *Dichterliebe* dello stesso Schumann «è una forma chiusa e circolare nella quale inizio e fine sono incerti – sottintendendo un passato prima che il *Lied* cominci e un futuro successivo all'accordo finale. [...] In musica, Schumann fu il grande rappresentante [dell'estetica del frammento]; ciò può essere in parte attribuito alle sue letture preferite, [...] Jean Paul ed E. T. A. Hoffmann».⁴⁷

La puntuale analisi che Rosen conduce nelle righe seguenti lo porta ad enunciare un fondamentale principio: i *Lieder* (come i brevi pezzi pianistici) di Schumann costituiscono «al tempo stesso una forma autonoma e un'insensatezza se eseguita per proprio conto»;⁴⁸ in particolare, l'effetto sarcastico o umoristico di certi brani si può cogliere solo nel contesto dell'intero ciclo a cui appartengono.⁴⁹

⁴³ C. ROSEN, *The Romantic Generation*, 1995; trad. it. di Guido Zaccagnini, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 72 ss.

⁴⁴ F. SCHLEGEL, *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, I, 2, 1798; trad. it. di Vittorio Santoli, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 75.

⁴⁵ C. ROSEN, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹ Cf. *ibid.*, pp. 80ss.

Umoreismo ed ironia

E per l'appunto l'umorismo, l'ironia, la satira sono altrettanti punti di contatto fra Nietzsche e Schumann. Il modo di trattare questi elementi è sicuramente assai diverso nei due autori, a causa dei loro caratteri comunque profondamente dissimili e dell'atteggiamento assai differente che i due assunsero nelle rispettive età mature. Laddove, infatti, l'ironia schumanniana, anche a livello letterario, si configura spesso come «buon umore», e si mantiene comunque sempre in uno stile bonario e comprensivo, la satira nietzscheana è invece spesso assai sferzante, volutamente provocatoria, spesso tendente alla denigrazione.

Lo Schumann scrittore esercita la sua satira soprattutto nei confronti dei «filistei», i retrogradi conservatori che si opponevano al rinnovamento dell'arte musicale. In un aforisma del 1835, per esempio, egli scrive:

Io son proprio come quel filisteo che, quando a un virtuoso cadde la musica dal leggio e continuava ciò nonostante tranquillamente a suonare, esclamò trionfante: «Vedete, vedete un po'! Questa è un'arte grande! Lo sa a memoria!»⁵⁰

Se l'ironia dello Schumann scrittore è assai copiosa, non trascurabile è tuttavia quella del musicista. Egli stesso scrisse un articolo (1835) sul *Comico nella musica*,⁵¹ in cui evidenzia alcuni effetti strumentali o compositivi che denotano arguzia e spirito umoristico: a suo giudizio, infatti, solo «gli uomini poco raffinati sono generalmente inclini a non afferrare nella musica senza testo che dolore o gioia o (cosa che giace nel mezzo) dolce melanconia». I veri musicisti, invece, sanno «riconoscere in qualcuno dei *moments musicaux* di Schubert persino i conti del sarto ch'egli non era in condizione di pagare».⁵² Similmente, analizzando il rondò op. 129 di Beethoven, «*La collera per un soldino perduto*»,

⁵⁰ R.SCHUMANN, *La musica romantica*, cit., p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 64 ss.

⁵² *Ibid.*

Schumann evidenzia l'umanità e la ricchezza di «natura» che questo brano manifesta con il suo brio e la sua *verve*.

Anche all'interno della produzione musicale schumanniana, peraltro, l'elemento umoristico è ben presente e rilevante:⁵³ ironia tenera e bonaria in alcune delle *Kinderszenen* (come *Wichtige Begebenheit* o *Ritter vom Steckenpferd*), ironia «politica» in alcuni brani programmaticamente rivolti contro il filisteismo musicale (come nel finale del *Carnevale di Vienna* op. 26), ironia fantastica in alcune evocazioni di esseri immaginari (come in *Pantolon et Colombine* dal *Carnaval* op. 9), ma anche «riso amaro», ironia dolorosa in brani come il n. 9 della prima parte delle *Dauidsbündlertänze* op. 6 o la *Humoreske* op. 20.⁵⁴

Lo stile sferzante e pungente del Nietzsche letterato non ha sicuramente bisogno di presentazioni (basti pensare alla già citata definizione di Schumann come *eterna zitella*); meno noto, forse, l'aspetto della sua «satira musicale», che si esprime principalmente in una delle sue composizioni più tarde, il *Kirchengeschichtliches Responsorium* (16. 11. 1871). Il brano, composto per celebrare la nomina di Overbeck a docente di Storia della Chiesa a Basilea, affida la propria valenza satirica essenzialmente al testo verbale, opera dello stesso Nietzsche. Il filosofo, per una volta, scrive musica con un certo «distacco emozionale», non affidando al mezzo sonoro l'arduo compito di farsi espressione dei suoi sentimenti più intimi. Questo distacco va a tutto beneficio della qualità musicale del brano, in cui l'ipersensibilità dell'autore non ha modo di accentuare l'aspetto intimistico fino a rendere incomunicabile la forma musicale, come talora accade in altre composizioni di Nietzsche.⁵⁵ A differenza di Schumann, tuttavia, la ben

⁵³ Su questo argomento, e a puro titolo esemplificativo, cf. Marcel BEAUFILS, *La musique pour piano de Schumann*, Parigi, Phébus, 1979, p. 46ss e p. 110ss; PANI, *op. cit.*, p. 77ss; ROSEN, *op. cit.*, p. 118 *passim*.

⁵⁴ Definita da Schumann «poco gaia, [...] forse la cosa più deprimente che io abbia mai scritto» (cit. in PANI, *op. cit.*, p. 84). Secondo la studiosa, l'umorismo schumanniano «si ricollega ad una profonda malinconia e ad un “male di vivere”» (*ibid.*). Come vedremo, umorismo e malinconia sono praticamente sinonimi di Florestan ed Eusebius.

⁵⁵ Cf. S. ZACCHINI, *op. cit.*, p. 85.

diversa padronanza che i due autori avevano della forma e della composizione musicale non permette a Nietzsche di rendere ironica *la musica stessa*, e – proprio come Schumann imputava agli «uomini poco raffinati» – il messaggio umoristico è affidato solo al testo verbale.

Fra Schumann e Nietzsche: il terzo incomodo

I due aspetti di «vicinanza spirituale» fra Schumann e Nietzsche che abbiamo tentato di delineare nelle righe precedenti (vale a dire la predilezione per il frammento e l'attenzione all'ironia) sono, ancora una volta, tipici di un terzo autore; e si tratta, nuovamente, di Jean Paul Richter.

Anche se Jean Paul non manifestò la predilezione per l'aforisma che sarà tipica di Schumann e di Nietzsche, tuttavia i suoi romanzi sono spesso *frammentari* ed *incompiuti*. La frammentarietà si manifesta nell'intrecciarsi, non sempre coerente, di numerosissimi piani narrativi, vicende, personaggi, argomenti, stili, e nell'accostamento, volutamente «spiazzante», di metafore assurde, di registri linguistici e sentimentali opposti, di lirismo, fantasia, grottesco, rude. L'incompiutezza è poi paradigmatica in *Flegeljahre*, che si chiude senza concludersi, lasciando in sospenso tutte le vicende che avevano suscitato l'interesse del lettore; per così dire, la fine di *Flegeljahre* è come la rivelazione che l'intera campata narrativa del romanzo si posava sulla sola aria.

Similmente, l'aspetto umoristico è di assoluta rilevanza nella produzione jeanpauliana: anche in questo caso, come in Schumann,

troviamo umorismo bonario,⁵⁶ umorismo politico,⁵⁷ umorismo fantastico⁵⁸ ed umorismo doloroso.⁵⁹

Come si vede, i punti di contatto fra Schumann e Nietzsche sono puntualmente riecheggianti da altrettante corrispondenze in Jean Paul: dalle pure contingenze biografiche alle principali cifre stilistiche dei tre autori.

Si vedrà inoltre, nel corso delle righe che seguiranno, come queste somiglianze forse casuali siano tuttavia supportate da elementi assai più concreti. Ciononostante, il giudizio che Nietzsche tributa a Jean Paul è tutt'altro che lusinghiero: il romanziere è, per il filosofo, «l'erbaccia maleodorante spuntata di notte nei delicati frutteti piantati da Schiller e Goethe».⁶⁰

Tali termini, pur essendo difficilmente equivocabili, non ci devono tuttavia portare alla negazione di un influsso jeanpauliano su Nietzsche (anche se forse, come vedremo, si tratta più di un influsso indiretto, mediato da Schumann, che non di un'ascendenza diretta). Come si è

⁵⁶ Cf. per esempio: «“[...] Ho avuto come l'impressione che dal rosso del tramonto venissero note di flauto”. “Ero io che suonavo, altro che il rosso”, si disse Vult, ma era un po' commosso anche lui», J. P. F. RICHTER, *Flegeljahre*, in ID., *Opere* a cura di Norbert Miller e Wilhelm Schmidt-Biggemann, München, Hanser, 1974-85, trad. it. di Umberto Gandini, *L'età della stupidità*, Edizioni Frassinelli, 1996, p. 55.

⁵⁷ Cf. per esempio: «Come sono diversi gli uomini, e cioè molto meno ipocriti, molto meno velenosi, freddi e viscidati come vipere, quando si alzano da tavola (perfino a corte) rispetto al momento in cui si erano seduti!», *Ibid.*, p. 202-203.

⁵⁸ Cf. per esempio: «Capitò nella sala da ballo vera e propria: echeggiante di suoni, sfavillante di luci, piena di corpi e di capelli ondeggianti, come in preda a una magica ebrietà, un universo pervaso da un'aurora boreale in tumulto che partoriva e intrecciava sempre nuove figure. La sua immaginazione poetica ne fu eccitata perché, come sulla terra il giorno della risurrezione e del giudizio, vide mescolati alla rinfusa selvaggi, antichi cavalieri, sacerdoti, divinità, mori, ebrei, monache, tirolesi e soldati», *Ibid.*, p. 578.

⁵⁹ Cf. per esempio: «L'amore è una scemenza, una graziosa anticaglia che vuole essere rimboccata ogni giorno, un tempio del sole in formato tascabile... E questa scemenza è perfino convinta di essere viva. Sì, sì, me lo ha dato personalmente. L'uomo è capace di mettere perfino Dio davanti a uno specchio d'ingrandimento, tanto è insaziabile e ingenuo!», *Ibid.*, p. 592.

⁶⁰ Cf. F. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 596-597.

visto più volte, infatti, le più impietose fra le definizioni nietzscheane possono paradossalmente venir considerate quasi come indizi dell'importanza delle loro vittime nell'orizzonte di Nietzsche stesso: a partire da Cristo, e giù giù fino a Wagner, Byron, Schumann medesimo, coloro che rivestirono la massima centralità nella vita e nella formazione di Nietzsche furono poi oggetto dei suoi strali più velenosi.

SE NIETZSCHE AVESSE STUDIATO DA SCHUMANN

Abbiamo già avuto occasione di notare, *en passant*, come le composizioni musicali di Nietzsche si possano qualificare tra le buone produzioni di un dilettante, ma manifestino oggettive manchevolezze strutturali, espressive, tecniche e concettuali quando vengano sottoposte al vaglio dell'analisi. Non è questa la sede per proporre una disamina approfondita, e, peraltro, esistono già testi in italiano che passano in rassegna il *corpus* musicale nietzscheano.⁶¹

Può essere invece interessante confrontare le *Musikalische Haus- und Lebensregeln*⁶² di Schumann con la «vita musicale» di Nietzsche. Come sappiamo, gran parte delle sue composizioni musicali si concentrano nell'infanzia e giovinezza del filosofo; e le «regole di vita» schumanniane sono per l'appunto dirette a giovani (aspiranti) musicisti, provvedendoli di consigli a tutto campo sull'arte e sull'esistenza.

Armonia e contrappunto

Una serie di aforismi schumanniani è dedicata all'importanza di una solida formazione teorica, specialmente nei campi dell'armonia e del contrappunto.⁶³ Fra i primi frammenti musicali di Nietzsche vi sono, in

⁶¹ Cf. S. ZACCHINI, *op. cit.*; ma, soprattutto, L. MORADEI, *La musica di Nietzsche: Proposte di analisi*, Padova, Zanibon, 1983.

⁶² R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit.

⁶³ Cf.: «Impara precocemente le leggi fondamentali dell'armonia» (*ibid.*, p. 5); «Non farti spaventare da parole quali teoria, basso continuo, contrappunto, ecc.; esse ti verranno

realtà, degli esercizi di armonia:⁶⁴ benché essi non sempre siano del tutto ligi alle regole del basso continuo, tuttavia presentano alcune soluzioni estrose. Ciononostante, mancò al giovane Nietzsche una solida e «severa» formazione nelle leggi della composizione musicale⁶⁵ (e, di questa manchevolezza, il filosofo stesso fu conscio, seppur ammettendolo solo sporadicamente).⁶⁶ In realtà, Nietzsche si applicò allo studio autodidattico di un importante trattato di composizione, scritto da Albrechtsberger⁶⁷ (già insegnante di Beethoven); tuttavia, il nome di Albrechtsberger rimase per lui associato alla presunta «aridità» del contrappunto.⁶⁸ Anche se brani come il suo *Miserere* «palestriniano» mostrano una buona conoscenza del contrappunto, tuttavia Nietzsche non acquisì mai quella scioltezza nella gestione delle regole compositive che le rende integrate e funzionali all'ispirazione creativa. La celeberrima stroncatura di Bülow si poggia in gran parte proprio sulla mancanza di «tutte le regole del collegamento dei suoni, dalla sintassi più alta fino all'ordinaria ortografia»,⁶⁹ e anche il direttore d'orchestra Brambach commentò l'invio dei Lieder di Nietzsche «consigliando[gli] molto di prendere lezioni di contrappunto».⁷⁰

incontro amichevolmente quando tu farai altrettanto con loro» (*ibid.*); «Solo quando la forma ti sarà del tutto chiara anche il suo spirito ti sarà chiaro» (*ibid.*, p. 23); *passim*.

⁶⁴ Cf. HONG, *op. cit.*, pp. 26 ss.

⁶⁵ Secondo Liébert, se Nietzsche non studiò mai approfonditamente la composizione musicale, è perché lo riteneva un esercizio inutile: «Niente, in fondo, gli impediva di farlo» (cf. G. LIÉBERT, *Nietzsche – musique ou verbe*, cit., p. 41).

⁶⁶ Cf. C. P. JANZ, *Nietzsche*, cit., vol. I, p. 57. Cf. F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, I, aforisma 155.

⁶⁷ J. G. ALBRECHTSBERGER, *Sämtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsatzkunst, zum Selbstunterrichte*, cit. in HONG, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁸ Cf.: «Le fughe di Albrechtsberger e le scene d'amore di Wagner sono entrambe musica». Frammento sull'essenza della musica, in F. NIETZSCHE, *Frühe Schriften*, a cura di Hans Joachim Mette, Carl Koch e Karl Schlechta, 5 voll., 1933-1940, ristampa, München, Beck, 1994, vol. 2, p. 114. Cf. anche l'ironia sull'*aritmetica della fuga e la dialettica del contrappunto* (Nietzsche, cit. in G. LIÉBERT, *Nietzsche – musique ou verbe*, cit., p. 42).

⁶⁹ Cf. BENDERS / OETTERMANN, *op. cit.*, p. 273.

⁷⁰ Cf. *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, cit., I, n. 460.

Il contrappunto, in realtà, è uno stile compositivo che permette, per così dire, di «oggettivare» l'espressione. Paradigmaticamente, la musica di Bach è tutt'altro che inespressiva, ma la densità della sua architettura contrappuntistica sembra conferirle un livello di espressività che attinge all'universale. Tuttavia, la complessità della scrittura contrappuntistica può risultare innaturale per chi non la padroneggi completamente, come accadeva a Nietzsche. Così, quando egli voleva veramente «esprimersi» in musica, non si curava delle regole (apparentemente artificiali) della scrittura musicale; e tuttavia era ben conscio della loro non-arbitrarietà, come testimoniano alcune sue espressioni. Così, scrive ironicamente: «Nulla è più a buon mercato della passione! Si può fare a meno di tutte le virtù del contrappunto, non occorre aver imparato nulla – la passione la conosciamo sempre! La bellezza è difficile: guardiamoci dalla bellezza!». ⁷¹

Infine, si può notare che le concatenazioni di accordi scelti da Nietzsche, benché non sempre corrette né canoniche, testimoniano comunque una concezione compositiva *da pianista*, come giustamente fa rilevare Simone Zacchini: l'abitudine a improvvisare, la lunga frequentazione di innaturali riduzioni pianistiche di partiture orchestrali, e la riconosciuta abilità pianistica di Nietzsche condizionarono pesantemente la sua immaginazione compositiva in senso armonico. ⁷²

Il Tempo

La solidità della concezione schumanniana dell'educazione musicale è testimoniata anche dai suoi consigli riguardo alla padronanza del Tempo musicale. Nelle *Regole* egli infatti prescrive: «Suona a tempo! Il modo di suonare di parecchi virtuosi è come il procedere di un ubriaco.

⁷¹ F. NIETZSCHE, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, trad. it. *Il caso Wagner*, a cura di Sossio GIANNETTA, Milano, RCS Libri, 2007, p. 71.

⁷² Cf. S. ZACCHINI, *op. cit.*, pp. 27 ss.

Non prenderli come modello». ⁷³ Similmente, prosegue: «Sono errori gravi sia il suonare in modo troppo lento come troppo veloce». ⁷⁴

Alla scuola di Wagner, anche Nietzsche era quasi ossessionato dall'idea del tempo musicale. Wagner, infatti, sosteneva che «se si volessero riassumere tutti gli elementi determinanti per l'esatta esecuzione di un brano musicale da parte del direttore, affermo allora che questi sono contenuti nella necessità che egli stabilisca sempre il Tempo esatto; infatti la scelta e la determinazione di quest'ultimo ci fa comprendere immediatamente se il direttore ha capito il brano musicale oppure no. Il Tempo esatto consente ai buoni musicisti, che siano in possesso di una precisa conoscenza del brano di musica, di trovare quasi spontaneamente anche l'esatta interpretazione»; ⁷⁵ similmente Nietzsche stesso utilizza sovente espressioni tratte dal mondo musicale per esprimere anche concetti pertinenti la sua filosofia. ⁷⁶

Ciononostante, vedremo nel prosieguo dell'articolo che la relazione di Schumann e di Nietzsche con il tempo musicale è più complessa di quanto sembrerebbe da queste affermazioni così nette e recise: esso diventa una delle principali chiavi di volta nella comprensione di uno degli elementi fondamentali della loro poetica.

I valori morali della musica

Robert Schumann, la cui concezione del mondo era impregnata di idealismo romantico, e la cui personalità era fortemente attratta dall'integrità, dalla purezza, dall'onestà, attribuiva una grande importanza ai valori morali, e insisteva notevolmente sulla loro rilevanza anche all'interno delle *Musikalische Haus- und Lebensregeln*.

⁷³ Robert SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit., p. 5.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁵ R. WAGNER, *Über das Dirigieren*, trad. it. di Francesco GALLIA, *Del dirigere*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989, pp. 17-18.

⁷⁶ Liébert segnala giustamente l'uso delle espressioni *tempo dei segni* e *tempo degli scambi organici* all'interno di *Ecce Homo*. Cf. G. LIÉBERT, *Nietzsche and Music*, cit., p. 209 n. 18.

I suoi suggerimenti pertengono talora all'*etica della musica*,⁷⁷ ma in molti casi «sforano» nel campo dell'etica pura e semplice:⁷⁸ d'altronde, egli stesso aveva dichiarato che «Le leggi della morale sono anche quelle dell'arte».⁷⁹

In particolare, un valore su cui Schumann insiste molto è l'*umiltà*: «Dietro ai monti abitano anche delle altre persone. Sii modesto! Tu non hai ancora inventato ciò che gli altri già prima di te hanno inventato e pensato. E se così fosse, consideralo come un regalo dall'Alto, che devi dividere con gli altri»;⁸⁰ «Lo studio della storia della musica, favorito con l'ascolto dal vivo delle opere dei maestri di diverse epoche, potrà curarti velocemente dalla tua presunzione e vanità».⁸¹

Ed è forse proprio qui, in realtà, che risiede il massimo problema del Nietzsche compositore. Se i suoi tentativi di scrivere grandi forme musicali (come Sinfonie, Oratori, Sonate) in età infantile possono semplicemente far sorridere, il senso dei propri limiti mancò al filosofo durante l'intero arco della propria produzione musicale. In certe occasioni, come abbiamo visto, egli stesso si mostrò consapevole delle proprie lacune; tuttavia, nella maggior parte dei casi, si tratta più di una sorta di autodenigrazione quasi vittimistica che di una sincera e volenterosa umiltà.⁸²

Se Nietzsche compositore si fosse limitato, come gli suggeriva von Bülow, alla creazione di *Lieder* (nei quali anche i critici odierni riconoscono le sue opere di maggior valore), probabilmente il giudizio

⁷⁷ Per esempio: «Suona sempre come se ad ascoltarti ci fosse un maestro» (*ibid.*, p. 9); «Non devi diffondere le cattive composizioni, al contrario devi contribuire a sopprimerle con tutta la forza» (*ibid.*, p. 9); «Non cercare nell'abilità la cosiddetta bravura. Tenta di creare in ogni brano l'effetto che voleva il compositore; non devi fare di più, ciò che va oltre è caricatura» (*ibid.*, p. 11); etc.

⁷⁸ Cf.: «Sii esperto nella vita, come anche in altre arti e scienze» (*ibid.*, p. 21); «Cerca fra i tuoi compagni quelli che sanno più di te» (*ibid.*, p. 13); etc.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

⁸² Cf. la bozza di risposta alla famosa lettera di Hans von Bülow (ottobre 1872), in F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., vol. 4, p. 77.

globale sulla sua produzione musicale sarebbe assai più mite; similmente, l'assenza di una motivazione spirituale o ideale per la creazione artistica, quale quella espressa da Schumann, e l'intento soprattutto autoreferenziale della scrittura musicale di Nietzsche gli impedirono probabilmente di mantenere una chiara consapevolezza delle risorse e delle problematiche del proprio talento musicale.

Spiritualità della musica

Fra le prime composizioni musicali di Nietzsche, un numero assai rilevante è di argomento o destinazione sacra; peraltro, la sua prima vera esperienza musicale, quasi un'epifania, una rivelazione della musica stessa, coincise con lo stupore religioso provocato dall'*Hallelujah* del *Messiah* di Händel. Scriveva infatti Nietzsche: «Mi sembrava di udire il giubilo degli angeli, i cui accenti accompagnarono Gesù Cristo nella sua ascensione al cielo»; e ciò provocò nel bambino di dieci anni «una seria risoluzione a comporre».⁸³

Similmente, il legame fra emozioni spirituali e suoni o musiche liturgiche è presente anche in altri ricordi d'infanzia (per esempio, Nietzsche sostiene che non dimenticherà mai il suono cupo delle campane e quello dell'organo che accompagnarono la sepoltura di suo padre,⁸⁴ e rievoca le «nebbiose sere autunnali» trascorse «nella sacra penombra del Duomo» ascoltando le prove del *Requiem* di Mozart a cui la madre partecipava come corista⁸⁵).

La valenza musicale ed evocativa dell'organo è ben presente anche a Schumann: «Se passando davanti a una chiesa senti suonare un organo, entra e fermati ad ascoltare. Se poi tu stesso puoi sedere alla tastiera, prova con le tue piccole dita e rimarrai meravigliato dell'onnipotenza della musica».⁸⁶

⁸³ F. NIETZSCHE, *Frühe Schriften*, cit., vol. 1, p. 18.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁵ Cf. F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili*, cit., p. 33.

⁸⁶ R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit., p. 15.

Come abbiamo visto, peraltro, non soltanto la grandezza musicale e spirituale delle *Passioni* di Bach quasi riuscirà a porre in crisi il convinto ateismo del Nietzsche adulto,⁸⁷ ma la musica stessa sarà uno dei rarissimi pregi che Nietzsche riconoscerà al Cristianesimo.⁸⁸

Assai più entusiasta era stata la posizione del giovanissimo Friedrich, il quale attribuiva alla musica il «compito principale [di] guidare i nostri pensieri verso l'alto, così da elevarci, da toccarci nel profondo». Essa deve elevare «il nostro spirito e [...] guidar[lo] verso il Bene e la Verità»: infatti «Dio ci ha dato la musica *in primo luogo* per indirizzarci verso l'alto».⁸⁹

Una simile concezione, più tardi completamente rinnegata da Nietzsche, ispirò viceversa Robert Schumann durante l'intera sua parabola creativa. Ancora una volta, le *Musikalische Haus - und Lebensregeln* manifestano in più punti la convinzione che la musica sia un dono di Dio ed implichi una responsabilità nei confronti dell'umanità da parte di chi l'ha ricevuta sotto forma di talento musicale. Così, «una bella voce sonora» è per Schumann «il più bel regalo che ti ha dato il Cielo»;⁹⁰ così, «se il Cielo ti avrà dotato di una vivace fantasia, potrai stare di frequente in solitudine come affascinato al pianoforte ed esprimere il tuo intimo in armonie»;⁹¹ gli stessi eventuali risultati compositivi che un giovane musicista può aver ottenuto sono «un regalo dell'Alto, che devi dividere con gli altri».⁹² Infine, aggiunge Schumann: «Da una libbra di ferro, che costa pochi centesimi, si possono fare molte migliaia di molle da orologio, il cui valore è centomila volte tanto. La libbra che hai ricevuta da Dio, mettila a profitto fedelmente».⁹³

E proprio questo senso di responsabilità di fronte al talento, che Schumann desume dalla propria fede cristiana, implica la necessità di

⁸⁷ Cf. F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., vol. 3, p. 120.

⁸⁸ Cf. *ibid.*, cit., vol. 8, p. 463.

⁸⁹ F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili*, cit., p. 44.

⁹⁰ R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit., p. 7.

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹² *Ibid.*, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

sottoporsi agli studi ardui, faticosi e costanti che Nietzsche fondamentalmente evitò nella sua attività musicale. Se, infatti, il talento è un dono da condividere, come sostiene Schumann, lo sforzo necessario per «mettere a profitto» la «libbra di ferro» ricevuta è uno sforzo moralmente indispensabile; se, viceversa, la musica è diretta fondamentalmente verso se stessi, sia nell'ambito del diletto personale, sia come mezzo per l'autoaffermazione, allora è l'individuo a disporre del tutto arbitrariamente delle sue doti e capacità musicali.

Nietzsche raggiungeva probabilmente i propri migliori risultati musicali in veste di improvvisatore al pianoforte,⁹⁴ e, come si è visto, spesso il lato più deficitario delle sue composizioni musicali risiede proprio nel loro carattere improvvisativo. Anche in questo caso, Schumann sarebbe stato un buon maestro per il giovane Nietzsche; il compositore sassone raccomandava infatti: «Guardati [...] dal darti troppo spesso a un talento che ti porta per così dire a sperperare forza e tempo come in un gioco di ombre cinesi. Il controllo della forma, la capacità di idearla, puoi guadagnarle solo attraverso il preciso disegno della scrittura. Perciò scrivi più che fantasticare».⁹⁵

Anche Nietzsche era conscio dei rischi e dell'incompletezza artistica di questo «fantasticare», come testimoniano alcune righe di *Umano, troppo umano*;⁹⁶ e tuttavia, il ruolo quasi catartico che il filosofo affidava alla libera espressione al pianoforte (e che permarrà anche dopo la perdita della ragione),⁹⁷ il farsi prendere dalla «frenesia»⁹⁸ costituivano

⁹⁴ Anche se verosimilmente vi è una certa enfasi nella testimonianza del suo amico Gersdorff, che le definisce «probabilmente non inferiori» a quelle di Beethoven. Cit. in JANZ, *Nietzsche: Biographie*, cit., vol. 1, p. 83.

⁹⁵ R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit., p. 21. Per un confronto con lo Hoffmann della *Principessa Brambilla* e lo Hugo dei *Miserabili*, cf. BERTOGLIO, *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Effatà, Cantalupa 2008., p. 86ss e n.

⁹⁶ F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, vol. 1, §155.

⁹⁷ Cf. p.es. BIANQUIS, *Nietzsche devant ses contemporains*, cit., p. 158; JANZ, *Nietzsche: Biographie*, cit., trad. it. cit., vol. III, p. 108-109 etc.

⁹⁸ Cf. la bozza di risposta alla famosa lettera di Hans von Bülow (ottobre 1872), in F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, cit., vol. 4, p. 77; cf. *ibid.*, p. 79 etc.

un aspetto troppo importante della sua vita perché potesse essere disposto a rinunciarvi.

E proprio questo flusso incontrollato di emozioni, questo riversarsi a-razionale della sensibilità in suono sono gli aspetti più appariscenti del legame fra la vita e la filosofia di Nietzsche, che si concretizzeranno nelle figure centrali di Apollo e Dioniso.

VERITÀ E POESIA

Le figure di Apollo e Dioniso – o, per meglio dire, dell'apollineo e del dionisiaco – costituiscono non soltanto il fulcro attorno a cui ruota l'intera *Nascita della Tragedia*, ma anche un elemento di grande importanza in tutta la produzione filosofica e nella visione del mondo nietzscheana.

Per questo motivo, può essere interessante analizzare anche i fattori che possono aver influenzato, seppur indirettamente, l'elaborazione di queste due icone del pensiero di Nietzsche.

Nel corso delle righe che seguiranno, ci proponiamo di individuare i parallelismi che intercorrono fra l'Apollo e il Dioniso della *Nascita della Tragedia* e le figure di Florestan ed Eusebius tratteggiate da Robert Schumann.

Benché, infatti, un'ascendenza diretta dei due gemelli schumanniani sui loro corrispettivi nietzscheani sia assolutamente indimostrabile, e benché gli stessi Florestan ed Eusebius siano, per molti aspetti, tutt'altro che creazioni originali del loro autore, tuttavia la ricerca di convergenze fra due autori tanto simili e tanto diversi può forse gettare qualche nuovo riverbero sulla comprensione di entrambi.

Florestan ed Eusebius: chi erano costoro?

Per comprendere i punti di vicinanza e quelli di lontananza tra le icone schumanniane e quelle nietzscheane, è innanzi tutto importante focalizzare le peculiarità e l'origine dei due personaggi di Florestan ed

Eusebius. Possiamo farli entrare in scena con le parole dello stesso Schumann:

E qui sia fatta ancor menzione d'una lega ch'era più che segreta, perché esisteva soltanto nella testa del suo fondatore, la *lega dei Fratelli di Davide*. Per portare a discussione diversi aspetti della concezione musicale, sembrò che non fosse fuori luogo inventare opposti caratteri artistici, di cui Florestan ed Eusebius erano i più importanti, e fra loro stava nel giusto mezzo Maestro Raro. Questa *Lega dei Fratelli di Davide* s'intrecciò attraverso la Rivista come un filo rosso, legando «Verità e Poesia» in guisa umoristica.⁹⁹

Ecco quindi che *Florestan* ed *Eusebius* si manifestano, da un lato, come i due aspetti complementari della personalità stessa del loro autore; dall'altro, come «opposti caratteri artistici» che permettono l'esposizione dialettica delle teorie estetiche di Schumann stesso.

Come si è visto nelle pagine precedenti, Schumann affiancava la propria geniale attività compositiva a un'intensa e vivace attività letteraria e critica, soprattutto sulle pagine della rivista che egli stesso aveva creato, la *Neue Zeitschrift für Musik*. Sia all'interno di un medesimo articolo, sia in brani distinti o in semplici aforismi, Florestan ed Eusebius si fanno portavoce ed interlocutori del loro creatore; i loro opposti caratteri conferiscono vivacità alla trattazione, e rendono i saggi critici di Schumann particolarmente scorrevoli e godibili alla lettura.

Florestan è il lato brusco, umoristico, vivace, satirico ed allegro della personalità di Schumann; Eusebius è invece il lato onirico, sognante, timido, poetico e sentimentale. Nel caso di Florestan si tende ad associare la scelta del suo nome a quello dell'eroe beethoveniano del *Fidelio*, celebre per la sua franchezza; nel caso di Eusebius la ragione della scelta sembra vada ricercata nel significato del nome, «Colui che onora ciò che va onorato», il «devoto», insomma.¹⁰⁰ Non trascurabile, nel

⁹⁹ R. SCHUMANN, *La musica romantica*, cit., p. 4.

¹⁰⁰ Cf. F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Kritische Studienausgabe in ID., *Sämtliche Werke*, cit., vol. I; trad. it. a cura di Alberto ROMAGNOLI, *La nascita della tragedia*, Siena, Lorenzo Barbera Editore, 2007, p. 63: Apollo «vuole acquietare le essenze individuali tracciando fra di esse linee di confine e

caso di un autore musicale come Schumann, mi sembra inoltre la valenza fonetica dei due nomi: «Eusebius», ricco di dittonghi, piano, con molte vocali e consonanti non aggressive, trasmette già con il suo suono un'impressione di dolcezza e meliosità; «Florestan», sdrucchiolo, ricco di consonanti, dà invece un'idea di decisione e spigolosità.

Dalle pagine della rivista, Florestan ed Eusebius migrano alle pagine pentagrammate delle composizioni di Schumann. Essi compaiono dapprima «in sordina», nella folla di maschere e personaggi che affolla il *Carnaval* op. 9: i due brani che portano i loro nomi sono consecutivi ed estremamente caratterizzati, ma la presenza di queste due figure appare qui davvero solo come espediente artistico. Il brano intitolato *Eusebius* è apparentemente inconcludente e privo di una precisa scansione ritmica: gruppi irregolari di cinque e sette note si distribuiscono candidamente ed oniricamente nello spazio musicale. Un po' come accadeva in certi articoli della Rivista, nei quali Florestan interveniva bruscamente a troncare i giri di parole («eu-femismi») del suo gemello, anche in *Carnaval* il brano intitolato *Florestan* entra precipitosamente mentre è ancora in atto la conclusione del precedente. Laddove *Eusebius* vagava trasognato, quasi senza un ritmo identificabile e senza una chiara direzione melodica, *Florestan* è invece quasi brutale nella reiterazione del suo ostinato ritmico, nei suoi impetuosi slanci melodici, nelle dinamiche estreme.

Il ruolo comunque non centrale che Florestan ed Eusebius rivestono all'interno di *Carnaval* si modifica tuttavia ben presto, e assume in breve l'inquietante fisionomia di un'anticipazione artistica della follia che colpirà Schumann negli ultimi anni di vita. Nelle *Davidsbündlertänze* op. 6 («Danze dei Compagni di Davide», i componenti della Lega immaginaria dedicata al progresso dell'arte osteggiato dai «Filistei»), ogni brano è siglato da Florestan, da Eusebius o da entrambi. Essi non sono più dei personaggi fra i tanti che popolano il fantastico carnevale schumanniano, bensì ormai si configurano come alter-ego creativi

ricordando continuamente che queste costituiscono le sacre leggi universali coi loro precetti relativi alla conoscenza di sé e alla misura».

dell'autore. Non è più Schumann a «creare» Florestan ed Eusebius, ma sono essi a comporre i brani di Schumann.

Nella Lega dei Compagni di Davide Schumann aveva inserito, oltre ai già citati Florestan ed Eusebius, anche altri personaggi, reali o immaginari. Fra quelli reali si ricorda Clara Wieck, la futura signora Schumann, giovane pianista di straordinario talento e donna di grande intelligenza e sensibilità; Chopin, che probabilmente non colse il significato profondo, di stima e amicizia, che Schumann attribuiva all'inclusione nella Lega, e ne fu verosimilmente più turbato che onorato; Felix Mendelssohn, fedele amico degli Schumann, sotto lo pseudonimo di Felix Meritis; Wieck padre, allora insegnante di Schumann e più tardi suo suocero (dopo una ben nota battaglia legale tramite cui Wieck tentò di impedire le nozze di sua figlia con il giovane allievo).

Il personaggio che adombra le fattezze di Wieck è particolarmente sintomatico per comprendere la plurivalenza creativa, concettuale ed emozionale degli alter-ego di Schumann. Nella citazione riportata sopra, infatti, Schumann menziona «Maestro Raro», come colui che si trova nel giusto mezzo tra Florestan ed Eusebius. «Meister Raro» era lo pseudonimo con cui Schumann identificava Wieck; nel contempo, era Schumann stesso a scrivere gli articoli o i brani di articolo che firmava «Meister Raro»: egli si identificava quindi con il suo insegnante, tanto da prestare la sua voce alle idee del maestro (o da prendere in prestito l'identità del maestro per presentare le proprie idee). L'equilibrio e la saggezza con cui Meister Raro temperava i bollori di Florestan e la languidezza di Eusebius probabilmente alludevano alla capacità del maestro Wieck di ricondurre gli eccessi e le contraddizioni di Schumann a un livello accettabile (e quindi la funzione svolta da Wieck veniva sognata come ideale da Schumann nei confronti di se stesso);¹⁰¹ dall'altro lato, poiché è proprio la vivacità dei contrasti a dare alla musica di Schumann il suo fascino inconfondibile, lo smorzare questi contrasti può

¹⁰¹ Schumann stesso infatti definì Florestan e Eusebius come «la mia doppia natura, che io desidererei volentieri fondere insieme in un unico uomo, Meister Raro» (14 settembre 1836; citato in PANI, *op. cit.*, p. 66).

paradossalmente privarla della sua originalità, della sua carica innovativa, facendola decadere in qualcosa di assai più «filisteo».

Come giustamente rileva Rosen,¹⁰² gli interventi effettuati da uno Schumann più maturo sulle sue opere giovanili non sono quasi mai dei miglioramenti: egli tende a temperare i passaggi più *osés*, ed a sostituirli con altri decisamente più «accettabili» ma anche più «convenzionali».¹⁰³ Il modello rappresentato dall'*equilibrato* Meister Raro, mi sembra, continuerà quindi a essere la «cattiva coscienza» e l'obiettivo di Schumann, nel tentativo tragico e disperato di non tradire la propria originalità mantenendo tuttavia la chiarezza e la comunicabilità della propria musica («accettabilità» sociale) e un equilibrio interiore che lo salvasse dalla pazzia.

Gli antenati di Florestan ed Eusebius

Benché Florestan ed Eusebius siano tanto «propri» alla personalità di Schumann da divenirne dei veri e propri *alter ego*, tuttavia, come si è accennato sopra, le loro fattezze e le loro peculiarità non sono creazioni originali di Schumann. Il modello per Florestan ed Eusebius è infatti costituito da un'altra celebre coppia di gemelli letterari, ossia gli jeanpauliani Walt e Vult.

La giovanile infatuazione di Schumann per la letteratura di Jean Paul, e la quasi identificazione del proprio mondo (poetico e reale) con quello del romanziere sono stati lungamente analizzati; e, sicuramente, non vi è stato un altro caso in cui la storia della musica sia stata influenzata tanto fortemente e intrinsecamente da un fenomeno letterario. Schumann, infatti, non si limitò a *trasporre* in musica le creazioni di Jean Paul, come avrebbe potuto fare l'autore di un'opera lirica; viceversa, egli

¹⁰² C. ROSEN, *op. cit.*, p. 141 *passim*.

¹⁰³ Come se, vedendo che il proprio stato mentale si avvicinava sempre più alla paventata follia, egli si fosse preoccupato di espungere i passaggi più «assurdi» dei suoi brani giovanili: «normalizzando» le (volute) follie della sua giovinezza, egli forse tentava di sminuire l'angoscia per la progressiva perdita della ragione.

trasmutò il mondo jeanpauliano nel proprio, o, forse, riconobbe una tale sostanziale affinità tra i due da renderli indistinguibili.

Walt e Vult sono i due protagonisti del romanzo *Flegeljahre* di Jean Paul Richter: a un livello elementare, il libro tratta delle esperienze che Walt, un giovane notaio/poeta,¹⁰⁴ deve affrontare per ottenere un'eredità che gli è stata elargita. Il secondo (ma non meno importante) piano narrativo del romanzo è costituito dal rapporto fra Walt ed il suo fratello gemello Vult, a lui opposto per aspetto fisico, carattere e professione: alla bellezza diafana di Walt corrisponde l'aspetto virile e «selvaggio» di Vult; alla timidezza e tendenza alla fantasticheria di Walt fa da contrappeso la franchezza talora rude di Vult; al poeta e notaio Walt si accosta Vult, umorista e musicista. Terzo per ordine di apparizione, ma non per rilevanza, è infine un altro piano narrativo: quello dell'innamoramento di entrambi i fratelli per la bella Wina, una giovane polacca di nobile casato, nobile aspetto, nobili sentimenti.

Connessa al secondo piano narrativo, ma di un'importanza tale da renderla indipendente, è la vicenda del progetto comune di Walt e Vult, desiderosi di scrivere un romanzo a quattro mani. Gli opposti caratteri dei due fratelli risaltano però fin dall'incapacità di trovare un titolo che li accontenti entrambi: Vult propone *Hoppelpoppel*,¹⁰⁵ mentre Walt propende per *Herz* («Cuore», proprio come il libro del nostro De Amicis). Nonostante Jean Paul ci ragguagli continuamente sul procedere della stesura di *Hoppelpoppel-Herz* e addirittura ne riporti degli stralci qua e là, il progetto dei due fratelli non viene realizzato appieno: la loro inconciliabilità, cui si era tentato di ovviare giustapponendo i passaggi

¹⁰⁴ E già questo accostamento mi sembra un bell'esempio di «duplicità»... La poesia non è la prima attività che si associa al mestiere notarile!

¹⁰⁵ Secondo Gandini, traduttore e curatore di *Flegeljahre* per Frassinelli, «Il titolo *Hoppelpoppel* ha un valore solo onomatopeico, nel senso che tenta di rifare il verso al battito del cuore alla maniera dei bambini; come a dire: "Bimbum"» (p. 610, n. 28). La PANI (*op. cit.*, p. 55) propone invece «Hoppelpoppel (patatine fritte con bacon e pancetta)». A parte che, a quanto mi risulta, il *bacon* inglese è per l'appunto la nostrana pancetta, mi sembra molto più plausibile la versione di Gandini: i due gemelli vedono la stessa cosa (il *cuore*) nei due opposti modi che li caratterizzano: l'elevato *Herz* per Walt, il rumoroso *Hoppelpoppel* per Vult.

scritti dall'uno a quelli composti dall'altro, risulta alla fine predominante, e impedisce loro di creare qualcosa di comune.

Anche lo stesso *Flegeljahre*, peraltro, è un romanzo incompleto, assolutamente atipico ma affascinante. Il tema dell'iniziazione del protagonista, modellato su *Wilhelm Meister* di Goethe, resta incompiuto; le tre finalità che si poneva Walt (conquistare l'eredità, scrivere il libro con il fratello, ed impalmare Wina) rimangono tutte irrisolte.

I tre piani narrativi (tutti lasciati in sospenso dall'incompletezza del romanzo) sembrano tuttavia costituire quasi solo il pretesto scelto dal genio di Jean-Paul per cavalcare a briglia sciolta situazioni romantiche e grottesche, descrizioni vivacissime e coinvolgenti, dissertazioni sull'arte, sulla morale, sulla religione, sull'amore e sulla musica, e così via.

E questo mondo così variopinto, creativo e variegato non poteva mancare di suscitare l'interesse e l'entusiasmo del giovane Schumann. Interesse ed entusiasmo che giunsero al punto non solo di stimolare la sua immaginazione creativa, in una direzione musicalmente simile a quella percorsa in letteratura da Jean Paul, ma addirittura da provocare precise corrispondenze tra episodi dei suoi romanzi e brani composti da Schumann. E *Papillons* op. 2, che si può considerare, per certi aspetti, il diretto predecessore di *Carnaval*, è talmente punteggiato di riferimenti a *Flegeljahre* da renderne possibile un'osservazione sinottica: l'esemplare del romanzo posseduto da Schumann reca infatti, a margine del testo, i riferimenti precisi alle danze che costituiscono *Papillons*.

Benché in subordine rispetto alla preminenza che l'influenza jeanpauliana esercita su Schumann, è possibile comunque trovare anche altri «doppi» romantici che anticipano e preconizzano Florestan ed Eusebius.

In particolare, credo che sia imprescindibile un riferimento, seppur marginale, al romanzo breve *La Principessa Brambilla* di E. T. A. Hoffmann.¹⁰⁶ Un primo tema da considerare è quello della *fantasia*, di capitale importanza nel mondo romantico. Hoffmann la definisce il

¹⁰⁶ E. T. A. HOFFMANN, *La principessa Brambilla*, trad. it. di Alberto Spaini, in Guido DAVICO BONINO, a cura di, *Essere due. Sei romanzi sul doppio*, Torino, Einaudi, 2006.

«regno nel quale lo spirito umano domina liberamente secondo la sua essenza più vera»,¹⁰⁷ ossia il luogo della rivelazione dell'uomo a se stesso. Egli la identifica con il personaggio di Giacinta, la protagonista femminile della vicenda: «Potrei dire che tu [Giacinta] sei la Fantasia, le cui ali sono indispensabili all'umorismo per sollevarsi da terra e che senza il corpo dell'umorismo tu non saresti altro che un paio d'ali e veleggeresti senza scopo, in preda ai venti».¹⁰⁸

È qui particolarmente importante e degno di nota il legame tra la *fantasia* e l'*umorismo*, altro grande *topos* del romanticismo tedesco (come notava lo stesso Schumann: vedi oltre, p. 199). Fantasia e umorismo si compensano a vicenda: l'uno fornisce all'altra una base di concretezza, e ne sdrammatizza i voli pindarici, mentre la fantasia «spiritualizza» l'umorismo impedendogli di degenerare in satira volgare. Mi sembra importante sottolineare, perciò, come questo binomio di fantasia e umorismo rifletta molto da vicino quello associato da Schumann stesso a Florestan ed Eusebius, ossia Verità e Poesia: oltretutto, mi sembra che l'identificazione di Eusebius come «Fantasia» e Florestan come «Umorismo» possa essere altrettanto ammissibile, creando così un ulteriore legame tra il mondo poetico schumanniano e quello di Hoffmann.

In ambito musicale, invece, può risultare illuminante l'annotazione di Beaufils: «Eusebius e Florestan avevano, se vogliamo, un antenato in astratto nell'antitesi beethoveniana della *testa* e del *cuore*: ma in Beethoven uno dei personaggi era la volontà, e poteva tener testa all'altro. In Schumann, entrambi sono di ordine affettivo: l'uno è allegro, l'altro triste.¹⁰⁹ Uno è personaggio del *giorno*, l'altro è personaggio della

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁰⁹ Ricordiamo però la messa in guardia schumanniana contro la riduzione della musica a questa semplice bipolarità emozionale (cf. *supra*, p. 176).

notte. Uno si aggrappa alla vita, con tutte le forze. L'altro abita già i confini tenebrosi dell'infinito».¹¹⁰

Da Florestan ed Eusebius ad Apollo e Dioniso

Per chi abbia avuto la pazienza di seguirci fin qui, la vicinanza sorprendente fra i due gemelli schumanniani e gli dei della *Nascita della Tragedia* avrà forse già assunto una fisionomia ben definita (e, peraltro, non è questo il luogo per approfondire concetti nietzscheani che hanno trovato ben altri approfondimenti da parte di numerosi ed autorevoli specialisti).

Ci preme solo porre in evidenza alcuni aspetti particolari, con un'ottica da musicista, secondo la quale è possibile che concetti sviscerati in tutte le loro potenzialità a livello razionale possano aver avuto un'origine almeno parzialmente artistica, forse proprio attraverso quel linguaggio musicale schumanniano che tanto aveva sedotto il giovane Nietzsche.¹¹¹

Abbiamo visto come il Nietzsche adolescente facesse coincidere, platonicamente e cristianamente, il Bello (e specificamente il Bello musicale) con il Buono ed il Vero,¹¹² e ricapitolasse queste tre idee in Dio. Successivamente, come è noto, la posizione di Nietzsche nei confronti del Buono si mutò radicalmente, ed egli concepì il Bene non più come valore assoluto, bensì come qualcosa di relativo, da valutarsi criticamente ed a distanza.¹¹³ Questa disgregazione dell'unità di Buono-

¹¹⁰ M. BEAUFILS, *op. cit.*, p. 63. Per un approfondimento del tema del Doppio e del Carnevale in Schumann mi permetto di rinviare al mio *Musica, maschere e viandanti* (cit.).

¹¹¹ Peraltro, la HONG (*op. cit.*, p. 130) evidenzia come la musica di Schumann sia legata al primo apparire degli elementi che verranno sviluppati da Nietzsche nella *Nascita della Tragedia*. Nell'autunno 1867 abbozza un saggio sulle valenze emozionali ed estetiche della musica: in esso troviamo ben tre brani di Schumann (*Abendlied*, *Gesang der seligen Knaben* dal *Faust*, e *Dir der Unberührbaren*), accanto a due di Beethoven, insieme con allusioni agli elementi «bacchico-orfici» della musica.

¹¹² Cf. F. NIETZSCHE, *Scritti giovanili*, cit., p. 44.

¹¹³ Cf. ovviamente *Al di là del bene e del male* e la *Genealogia della morale*.

Bello-Vero non si limita a mettere fra parentesi uno dei tre elementi della triade, bensì provoca la polarizzazione del Bello e del Vero in due entità opposte (il cui contrasto può causare a sua volta la dissoluzione dell'individuo, e talora la follia).¹¹⁴

Il Doppio diviene quindi un'estrema *polarizzazione della contraddittorietà*: Florestan, spinto al suo parossismo, degenera nell'animalesco; Eusebius sfocia nell'angelico; entrambi comunque tradiscono l'unità dell'essere umano.

Sotto i nomi seducenti di Verità e Poesia, utilizzati da Schumann per motivare la creazione letteraria di Florestan ed Eusebius, si cela quindi il germe della scissione tra Vero e Bello; ed è di nodale importanza il fatto che Nietzsche abbia utilizzato precisamente gli stessi termini per identificare, rispettivamente, il dionisiaco e l'apollineo.

Nel definire il dionisiaco, infatti, Nietzsche scrive: «Le Muse che presiedono all'arte dell'apparenza impallidivano di fronte a un'arte che nell'ebbrezza diceva la *verità*»;¹¹⁵ similmente, nell'introdurre l'apollineo, sostiene: «Le belle parvenze dei mondi del sogno, nella cui creazione ogni uomo è perfettamente artista, costituiscono il presupposto di tutte le arti figurative, e anzi, come vedremo, d'una buona parte della *poesia*».¹¹⁶

Se, per Nietzsche, la musica pertiene soprattutto alla sfera del dionisiaco, è ancora una volta singolare riscontrare la vicinanza di Apollo e Dioniso agli antecedenti letterari di Florestan ed Eusebius, gli jeanpauliani Walt e Vult. Come si ricorderà, infatti, Walt è un poeta, e

¹¹⁴ Cf. R. GIRARD, *Dostoïevski du double à l'unité*, Librairie Plon, 1953, trad. it. di Roberto Rossi, *Dosto'evskij dal doppio all'unità*, Milano, SE, 1987 (2005²).

¹¹⁵ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 36, corsivo mio. Cf.: «Das Apollinische vermittelt eine Konzeption des Guten vor allem in der Hilfe zur Rechtfertigung menschlichen Lebens oder einer immanenten Theodizee. Das Dionysische hingegen repräsentiert den Bereich des Wahren, gibt eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens und vermittelt den Menschen dadurch metaphysischen Trost. Die höchste Form der Kunst besteht sowohl aus Formgebendem als aus Forzerstörendem», S. L. SORGNER, *Musik und Ethik in Nietzsches Geburt der Tragödie*, in *Nietzscherforschung*, Band 13, Hrsg. von Volker Gerhardt und Renate Reschke, Berlin, Akademie Verlag, 2006, pp. 74-75.

¹¹⁶ *La nascita della tragedia*, cit., p. 23, corsivo mio.

Vult non solo è un musicista, ma è in particolare un *flautista*, ossia suona lo strumento dionisiaco per eccellenza.

La dialettica fra Apollo e Dioniso, per quanto oppositiva, è tuttavia anche *fraterna*,¹¹⁷ richiamando anche in questo la relazione tra Walt e Vult: nell'utopia nietzscheana, qualora Dioniso parlasse «il linguaggio di Apollo» e Apollo finisse «col parlare la lingua di Dioniso», «sarebbe raggiunto il fine della tragedia e dell'arte in generale».

Nella collaborazione fraterna tra Apollo e Dioniso, quindi, risiede per Nietzsche «il fine della tragedia»; e anche qui è cruciale notare la vicinanza di questa concezione a quelle di Jean Paul e di Schumann. Come si ricorderà, uno dei piani narrativi di *Flegeljahre* riguarda la stesura del romanzo *Hoppelpoppel/Herz* da parte dei due fratelli Walt e Vult; esso è lasciato irrisolto, interrotto, incompiuto, per l'impossibilità di conciliare gli opposti in un'unità utopica. Al contrario, quando l'individuazione di due principi opposti si realizza all'interno della personalità di un solo individuo, come accade a Schumann con Florestan ed Eusebius, la creazione artistica può aver luogo proprio laddove gli opposti si fanno garanti di una varietà che è temperata dalla coscienza creativa (simboleggiata da Meister Raro). Così, se Nietzsche individua il fallimento della tragedia nella dicotomia di apollineo e dionisiaco,¹¹⁸ e se Jean Paul descrive la sconfitta del progetto *Hoppelpoppel/Herz* nella separazione di Walt e Vult, le *Davidsbündlertänze* schumanniane sembrano realizzare questa utopica conciliazione dell'opposto: le diverse danze che compongono il ciclo sono siglate da Florestan, da Eusebius o da entrambi, ma esse concorrono globalmente alla costruzione di un ciclo estremamente compatto ed unitario.

La figura ideale di Meister Raro, che concilia gli opposti, è vista da Schumann come garante dell'unità artistica: il «successo» di una creazione artistica «a quattro mani» come le *Davidsbündlertänze* è dovuto proprio alla mediazione dell'Io creatore di Schumann stesso, da lui identificato in Meister Raro.

¹¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 132.

Al contrario, Nietzsche sembra condannare volontariamente a morte la tragedia: il tentativo di trovare una mediazione altra dall'alleanza fraterna tra l'apollineo e dionisiaco degenera, secondo lui, nell'ottica positivista (razionalista, «illuminista») che identifica con Socrate.

Nietzsche individua nell'apollineo e nel dionisiaco anche «i due distinti mondi artistici del *sogno* e dell'*ebbrezza*».¹¹⁹

L'idea del sogno fu particolarmente cara anche Schumann, in brani talora molto diversi come *Träumerei*, dalle *Kinderszenen* op. 15,¹²⁰ o in *Traumens Wirren* dai *Phantasiestücke* op. 12; inoltre, egli associò *sogno* ed *umorismo* in modo esplicito a proposito della *Humoreske*: «I francesi non possono comprendere neppure il termine “humoreske”. È un peccato che la vostra lingua non abbia un termine preciso per rendere esattamente due particolarità così radicate nello spirito tedesco come l'esaltazione del sogno (*das Schwärmerische*) e l'humour: che è precisamente una mescolanza felice di esaltazione e di spirito bizzarro».¹²¹ In Nietzsche, invece, il sogno è collegato all'idea dell'*apparenza*: «Schopenhauer indica addirittura come contrassegno del talento filosofico il dono di vedere in certi momenti gli uomini e le cose come fantasmi»;¹²² cf. anche: «Il fenomeno estetico è molto semplice; si abbia la capacità di veder svolgersi di continuo uno spettacolo vivente e di vivere circondati da folle di spiriti e si è poeti».¹²³

Anche in questo caso, ci sembra di poter scorgere una vicinanza ideale con il mondo di Schumann e di Jean Paul. Giocando sulla plurivalenza semantica del termine tedesco *Larve* (larva, maschera, spirito/fantasma), Jean Paul e Schumann creano un «universo del

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ Questo ciclo pianistico figura tra i regali richiesti dal giovane Nietzsche, secondo la sua abitudine. Cf. HONG, *op. cit.*, p. 70.

¹²¹ Cit. in François-René TRANCHEFORT, a cura di, *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987; trad. it di Paolo Donati, *Guida all'ascolto della musica per pianoforte e clavicembalo*, Milano, Rusconi, 1995, vol. II, p. 422.

¹²² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 54.

Carnevale» in cui la folla turbinante del ballo in maschera diventa tragico paradigma dell'umanità.¹²⁴

Lungi dall'essere il regno della razionalità illuministica, anche l'apollineo di Nietzsche è quindi un universo notturno e irrazionale. Se, tuttavia, in Goya il «sonno della ragione genera i mostri», in Nietzsche l'universo dell'onirico, alleandosi con l'ebbrezza dionisiaca, genera l'arte della tragedia.¹²⁵

Come abbiamo letto nelle *Musikalische Haus- und Lebensregeln* di Schumann, l'idea dell'ebbrezza è associata a valori negativi nell'orizzonte del compositore di Zwickau. Tuttavia, a una lettura più approfondita, crediamo sia possibile trovare anche qui dei punti di contatto. Come abbiamo visto precedentemente, Schumann scriveva infatti: /«Suona a tempo! Il modo di suonare di parecchi virtuosi è come il procedere di un ubriaco. Non prenderli come modello». ¹²⁶ X AUTORE: QUESTA FRASE È GIÀ RIPORTATA A P. 182/ L'ebbrezza è quindi collegata strettamente al *tempo* (al ritmo) musicale. In alcuni brani di *Carnaval* op. 9 (*Préambule*, il brano iniziale;¹²⁷ *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*,¹²⁸ quello conclusivo; e, molto significativamente, in *Florestan*¹²⁹), la scansione ritmica, dapprima molto pronunciata, viene forzata al parossismo della danza; l'estrema enfasi del ritmo conduce alla sua negazione, e battute irregolari si inseriscono quasi inavvertitamente nel tessuto musicale. La forza travolgente di una danza molto ritmica travolge, al suo limite, il ritmo stesso; la danza non è più governata dal danzatore, ma lo «possiede»; il ballo carnevalesco diventa quasi orgiastico e provoca una *trance*.

Come si vede, si tratta precisamente degli elementi che Nietzsche associa al dionisiaco: la danza, la *trance*, la trasfigurazione

¹²⁴ Cf. di nuovo BEAUFILS, *op. cit.*, e anche il mio *Musica, maschere e viandanti*.

¹²⁵ Anche in questo caso, l'opposizione tra l'idea di Goya e quella di Nietzsche è più apparente che reale: l'uomo al centro dell'incisione di Goya ha sulla tavola gli arnesi dell'incisore stesso, ossia gli strumenti dell'arte.

¹²⁶ R. SCHUMANN, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, cit., p. 5.

¹²⁷ Cf. b. 120 e 128.

¹²⁸ Cf. b. 231 e 239.

¹²⁹ Cf. b. 53ss.

dell'individuo nel puro essere danzante. Ancora una volta, ciò trova un puntuale riferimento anche in Jean Paul, che, nel descrivere la scena culminante del ballo in maschera, rappresenta la sala da ballo come «in preda a una magica ebrietà».¹³⁰

Effetti simili vengono ottenuti da Schumann anche nelle *Davidsbündlertänze* op. 6, naturalmente nei brani «firmati» da Florestan,¹³¹ tramite un'accentazione raffinatissima ed accorta.¹³² Spostando la scansione ritmica in modi che risultano inattesi ed impreveduti per l'uditore, Schumann da un lato inserisce l'uditore medesimo in un flusso ritmico realmente «travolgente», che si impadronisce del «tempo» dell'ascoltatore; dall'altro gli fa percepire una sensazione di instabilità, di insicurezza, che acuisce il «bisogno» di affidarsi ciecamente al tempo della musica. Nel far perdere al fruitore il «sistema di riferimenti» che è costituito dalla gabbia degli accenti «tradizionali», Schumann ottiene qualcosa di simile alla *trance* dionisiaca. Laddove Chopin e Liszt prediligono una «scrittura del tempo» che si basa su «pilastri» accentuativi fra i quali si disegnano ampie e libere volute di abbellimenti, e laddove Brahms giocherà in prevalenza sulle *hemioliae*, Schumann preferisce, per così dire, «danzare sull'orlo del precipizio». La *trance* che egli suscita è da lui stesso governata; la «possessione» generata nell'ascoltatore è saldamente imbrigliata dalla perizia compositiva dell'autore. Come vedremo, qui risiede il grande equivoco musicale di Nietzsche: fraintendere l'*estesico* con il *poietico*, come direbbero Nattiez e Molino,¹³³ ossia confondere l'abbandonarsi al dionisiaco del *fruitore* della musica con quello del *creatore*.

Il problema fondamentale che si pone a chi analizzi il significato di apollineo e dionisiaco nella concezione musicale di Nietzsche risiede

¹³⁰ J. P. F. RICHTER, *L'età della stupidità*, cit., p. 578.

¹³¹ Cf. I/4, I/6, II/1 etc.

¹³² Cf. a questo proposito ROSEN, *op. cit.*, p. 745ss.

¹³³ Cf. J.-J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, trad. it. di Rossana Dalmonte, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989.

nell'ambiguità e nella ricchezza semantica di questi due termini. Apparentemente, infatti, il dionisiaco nietzscheano talora viene fatto coincidere con la musica *tout court*, in altri casi assume connotazioni più complesse.

D'altro canto, come rileva Stefan Lorenz Sorgner,¹³⁴ Nietzsche identifica anche diversi tipi di musica: dapprima distingue tra musica dionisiaca e apollinea; quindi inserisce la possibilità di un *Socrate musicista*¹³⁵ (Apollo diventa icona del Bello, Socrate della Logica e della Completezza); in certune situazioni vi è addirittura differenziazione tra il dionisiaco di «greci» e «barbari».¹³⁶ Anche se l'apollineo è proprio delle arti plastiche e della poesia, quindi, vi è anche una musica apollinea; e, significativamente, ci sembra che proprio *Träumerei*, il «sogno» delle *Kinderszenen* di Schumann, ne sia un esempio perfetto. Non soltanto, infatti, titolo e atmosfera del brano ci riportano alla dimensione onirica che caratterizza l'apollineo, ma l'ambientazione «infantile» del pezzo è contraddistinta anche da quell'*ingenuità* che Nietzsche include fra le caratteristiche dell'apollineo.¹³⁷ E l'ingenuità caratterizza anche i due precursori dell'Apollo nietzscheano di cui abbiamo trattato sopra: il Walt jeanpauliano è assai facile agli entusiasmi e quasi credulone (ma con una certa affascinante *naïveté*), e diversi brani associati a Eusebius sono marcati da Schumann con l'indicazione espressiva *einfach*, «semplice».¹³⁸

È stato più volte rilevato che vi è una sorta di dicotomia fra quanto Nietzsche sostiene in teoria e quanto «crede» nella pratica. Se, infatti, il Nietzsche filologo teorizza senza dubbi l'esistenza di una musica

¹³⁴ S. L. SORNER, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁵ Cf. il cap. 17 della *Nascita della tragedia*.

¹³⁶ Cf. F. AGELL, *Die Frage nach dem Sinn des Lebens*, trad. dallo svedese da Jörg SCHERZER, München 2006, p. 127.

¹³⁷ Cf. la *Nascita della tragedia*, cit., p. 32ss.

¹³⁸ Cf. R. SCHUMANN, *Davidsbündlertänze* op. 6, I/5, II/2. Il termine si trova anche nelle composizioni musicali di Nietzsche: per esempio, il Lied *Das Kind an die erloschene Kerze* è marcato «einfach und innig» (cf. *Davidsbündlertänze* op. 6, I/2, *Innig*).

apollinea, il Nietzsche musicista (e uomo) sembra far coincidere biunivocamente il dionisiaco con il musicale.¹³⁹

Per Nietzsche, far musica significa abbandonarsi al puro «istinto», ossia mediare razionalmente il meno possibile (poiché ovviamente anche l'improvvisazione musicale ha un'ampia componente di razionalità) il flusso delle proprie emozioni¹⁴⁰. Così, se le sue composizioni musicali suscitarono le critiche dei contemporanei a causa della loro mancanza di «grammatica» (che, lungi dall'essere un puro difetto beckmesseriano, si traduceva automaticamente in *incomunicabilità* ed *incomprensibilità* della musica stessa), la musica a sua volta divenne l'unica forma di *comunicazione* con il mondo esterno allorché la follia si impadronì di Nietzsche. Come abbiamo visto, infatti, negli ultimi anni della sua vita le improvvisazioni musicali furono quasi il solo legame che il filosofo mantenne con l'umanità circostante: se le sue composizioni avevano peccato per eccesso di dionisiaco, quando Dioniso si impossessò delle facoltà «socratiche» e logiche di Nietzsche fu proprio la musica a preservare un barlume di razionalità e comunicazione.

¹³⁹ Cf.: «If we perceive in Nietzsche's extant works for piano the echo of his talent as an improviser [...], these pieces equally reveal [...] a characteristic feature of his activity as a musician: excepting his short work, his imagination exceeded his capacities for composition. Dionysus "took hold" of him, "constraining" him to express himself in sounds but to go beyond this to catharsis and to transform his improvisations into completed works [cf. *la Nascita della Tragedia*, §1]. Yet all too often Nietzsche lacked 'that freedom from wilder emotions, that calm of the sculptor god', Apollo. Knowing his insufficiencies as a composer, we ought not be surprised that in *The Birth of Tragedy* [...], Nietzsche seems often to reduce music to the Dionysian alone, implicitly characterized by the absence of form and convention», Georges LIÉBERT, *Nietzsche and Music*, cit., p. 21. Cf. anche *ibid.*, pp. 85 ss.; p. 87. Cf. ID., *Nietzsche – musique ou verbe*, cit., p. 42.

¹⁴⁰ Cf.: «Nel momento in cui [Nietzsche] cerca di rendere musicalmente un vissuto fortemente esperito (motivo ispiratore dell'arte *dionisiaca*), questo poi diviene inscindibile dall'opera musicale; in questo caso, secondo lui, l'opera composta non può *eticamente* rendersi autonoma, ma dipende, *eticamente*, in tutto dalla rievocazione del vissuto che l'ha costituita», S. ZACCHINI, *op. cit.*, pp. 88-89.

CONCLUSIONI

Dalla fitta rete di relazioni, somiglianze, vicinanze ideali e polemiche che intrecciano le esistenze creative di Schumann e Nietzsche, l'esame dei punti di contatto fra le icone schumanniane di Florestan ed Eusebius e quelle nietzscheane di Apollo e Dioniso ha posto in evidenza una concezione assai simile della duplicità creativa.

Schumann ha sperimentato nella propria psiche, nella propria cultura letteraria e nella propria musica la lacerazione dell'io provocata dal polarizzarsi dell'apollineo e del dionisiaco; a sua volta, Nietzsche può aver tratto dalla musica di Schumann, magari inavvertitamente, le prime suggestioni per l'elaborazione delle due figure che presiedono alla *nascita della tragedia*.

Il filosofo Nietzsche è quindi debitore al Nietzsche musicista: il pianista che esegue ed ama Schumann, il compositore che si lascia «possedere» dal demone creativo preconizzano il filologo ed il filosofo che analizzeranno i principi dialettici della tragedia.

Similmente, la coscienza della «derivazione» indiretta di Apollo e Dioniso da Florestan ed Eusebius può aiutare i musicisti a comprendere fino in fondo gli abissi che si dischiudono sotto l'apparenza innocente degli pseudonimi letterari di Schumann: la vertigine del dionisiaco ed il candore dell'apollineo si affacciano dietro le *silhouettes* di Florestan ed Eusebius e ne svelano, forse, alcune potenzialità nascoste.