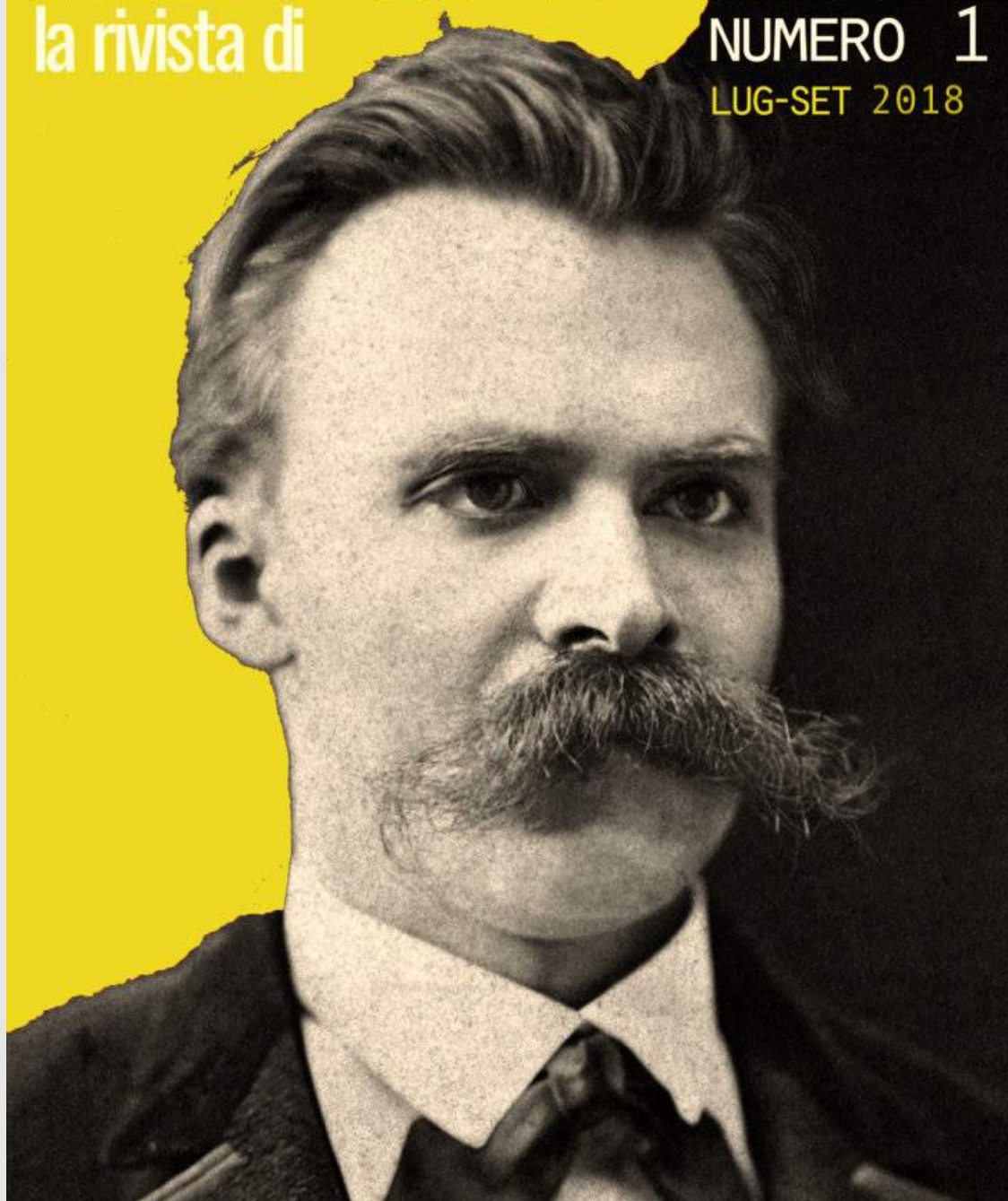


A DUEVOCI

la rivista di

NUMERO 1

LUG-SET 2018



Nietzsche e la musica

La gran via a Nietzsche: le musiche di Torino.....	4
L'ideale di Nietzsche	10
Il discorso del tamburo: omaggio a Friedrich Nietzsche	18
Quando Nietzsche scrisse Così parlò Zarathustra, tra musica e paesaggi	21

Frammenti

Questo è il mio destino	31
Il nuovo Nietzsche	32
Sul dorso della tigre	33
Eros.....	34
Verità e apparenza.....	35

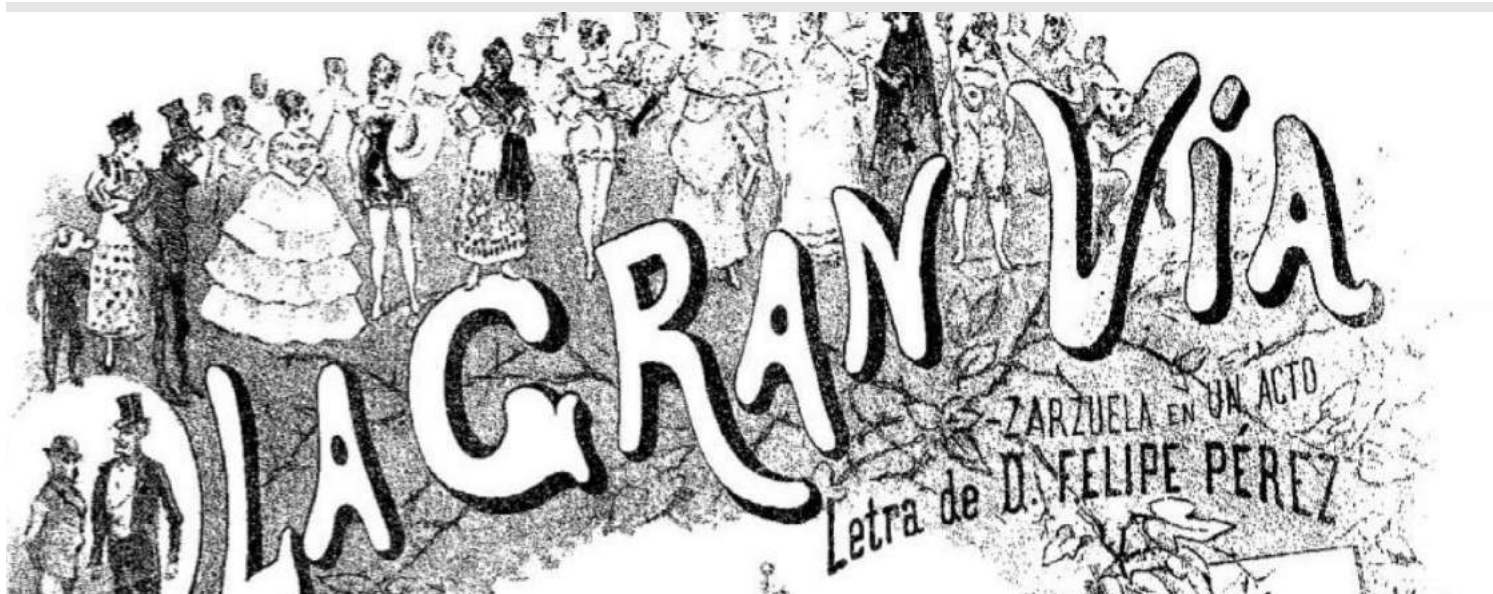
Scritti

Nella spirale del tempo: la crepa della fenomenologia	37
Paul Wittgenstein, il pianista dimezzato	42
La festa alla musica	48
La musica: un'utopia possibile	54
.....	61

Iniziative

Collaborazione tra A due voci e la Nietzsche-Haus	61
Nietzsche Werkstatt – Sils Maria	62

Nietzsche e la musica



La gran via a Nietzsche: le musiche di Torino

di Bruno Dal Bon

Non si riflette mai abbastanza sul legame che unisce la musica alla filosofia. Una vicinanza che riguarda la sorgente originaria alla quale attingono, la medesima fonte a cui si rivolge certamente Nietzsche nella sua incessante meditazione sulla natura della giubilazione musicale che costituisce la radice comune della sua riflessione filosofica sul “tragico” e il “dionisiaco”. Questo è il punto dal quale si dovrebbe partire tutte le volte che nei suoi scritti si incontra anche solo un semplice accenno alla musica. Parole che non si limitano ad esprimere semplicemente un gusto o un’estetica, ma ci indicano sempre una precisa via filosofica.

L’ultima testimonianza musicale che Nietzsche ci lascia nei suoi scritti riguarda le musiche ascoltate a Torino dell’autunno 1888. Ultima tappa di un lunghissimo viaggio musicale che dopo la sua formazione pianistica, le sue composizioni, gli studi da filologo sul ritmo nella Grecia antica, il suo rapporto con Wagner e il wagnerismo, giunge ai francesi, al mediterraneo fino alla rivelazione di Carmen.

“Nell’anima dei Francesi vi è una sintesi quasi riuscita di nord e sud, che permette loro di comprendere molte cose e impone loro di farne altre che un inglese non capirà mai; [...] uomini che sanno amare nel nord il sud e nel sud il nord.”

E’ la Francia, la sua idea di Francia, il luogo geografico e culturale nel quale cerca di trovare un punto di equilibrio che riesca a conciliare il suo precario stato di salute con la spinta ideale che lo condurrebbe certamente molto più a sud.

Non è quindi un caso che l’ultima città scelta ed amata da Nietzsche fu Torino. Città italiana dalla storia e dai tratti “francesi” dove ritrovare

“la quiete dell’eremita in strade straordinariamente belle e larghe”, la luminosità, la vegetazione e il fiume che gli ricordavano la pittura di un grande artista, sempre francese, maestro del paesaggio ideale: “Mi sembra di vivere ininterrottamente in un quadro di Claude Lorrain”



Un percorso che, come sempre, non può non coinvolgere la musica. Non certo la musica di francesi decadenti e “germanizzati” quali Lalo, Guiraud o Massenet: una musica dai profili troppo sfumati, non sufficientemente chiara e vitale. Sono altri gli autori “francesi”, non solo per nascita, ma per attitudine a cui si rivolge. Certamente Berlioz, ma in particolare Offenbach,

Audran, Delibes, Von Suppé, e, ovviamente, Bizet. Musicisti capaci di cogliere nel ritmo e nella leggerezza, l'essenza di un'esistenza idilliaca e redentrice.

Se molti di questi compositori furono scoperte a volte occasionali degli ultimi anni, Offenbach e le sue operette, furono invece una passione musicale che ebbe inizio poco dopo quella per Wagner. In due lettere del 1867 e 68 un Nietzsche ancora ventenne cita con gioia La Belle Hélène arrivando a definire il compositore francese "Sant'Offenbach". Passione che ritorna vent'anni dopo in diverse lettere e in un celebre frammento postumo del 1887.

Offenbach: musica francese con uno spirito voltairiano, libero, tracotante, con un piccolo ghigno sardonico, ma chiara spiritosa fino alla banalità (egli non trucca) e senza le mignardise della sensualità morbosa o biondo-viennese.

Che dire poi dell'impatto emotivo generato a Nizza nel 1886 da un'altra operetta che ebbe molto successo in quegli anni come il Boccaccio di Von Suppé: una semplice alternanza di duettini, serenate e romanze leggere.

E giungiamo a Torino. L'ultimo francese ascoltato da Nietzsche nella città piemontese nel 1888 è Edmond Audran con la sua Mascotte.

“Domenica scorsa per la malinconia sono scappato a teatro: vi si rappresentava Boccaccio, un'operetta che ormai conosco in tre lingue. Ma quanto superiore alle altre era l'interpretazione francese. Ero stupefatto questa eleganza e finezza nei gesti, questa profonda affabilità nell'interpretazione [...] Io stesso – per quanto assurdo – ho avuto per tre, quattro volte le lacrime agli occhi. La grande allegria è quel che adesso mi commuove di più.”

A due passi dal mio alloggio si trova la piazza principale, con l'antico castello medioevale: su un lato c'è un piccolo, grazioso teatro, davanti al quale la sera (dalle 8 1/4) ci si siede all'aperto, si mangia il gelato, e in questo periodo si può ascoltare una deliziosa rappresentazione dell'operetta francese mascotte di Audran (– che conosco bene dai tempi di Nizza). Questa musica, che non ha mai cadute di gusto, ricca di piccole melodie

aggraziate e spiritose, rientra pienamente nel genere di esistenza idilliaca di cui ora sento il bisogno di sera. Su Audran ritornerà un mese dopo sempre in una lettera indirizzata a Heinrich Köselitz.

Chieda un po' come definisce l'operetta Monsieur Audran: "il paradiso di tutte le cose delicate e raffinate" comprese le sublimi dolcezze. Ho sentito recentemente la Mascotte – tre ore senza una sola battuta di vienneseria.



Questa musica, descritta da Nietzsche con questa convinzione, comprende brani dai titoli "spiritosi fino alla banalità" come la Chanson de l'Orang-outang ed il famoso Duo des dindons il "duetto dei tacchini". Questi sono i brani che accompagnano Nietzsche nell'ultima fase della sua vita, quella della riflessione filosofica più sofferta. Queste musiche, ma anche il modo di rappresentarle e di viverle nei piccoli teatri affollati o nei caffè, tra soubrette e capocomici, luoghi ben diversi dal mondo aristocratico e borghese di Bayreuth, sono la testimonianza sonora e tangibile delle vicissitudini di un corpo che sta mutando il proprio sentire, che fremito e gioisce fino alle lacrime, scosso dalle vibrazioni di quelle armonie dalla "leggerezza divina", non altre.

E' questo l'invito che con estrema fermezza rivolge anche all'amico Peter Gast che in una precedente lettera si lamentava con Nietzsche del successo che aveva questo genere di musica che lui considerava minore.

Mi agita invece profondamente tutta un'altra questione – quella dell'operetta, sollevata dalla Sua lettera. Non ci siamo più visti da quando per me si è fatta luce su questa questione, e QUALE luce! Finché lei continua a considerare l'idea di “operetta” con una qualche degnazione, dando per scontata una certa volgarità del gusto, Lei è – mi perdoni l'espressione forte! – solo un tedesco... [...] Esiste oramai una vera e propria scienza della finesses del gusto e dell'effetto. [...] Ed ecco qui una sorta di ricetta. Per i nostri corpi e le nostre anime, caro amico, un lieve avvelenamento di “parisina” è semplicemente una “redenzione” – diventiamo noi stessi, cessiamo di essere tedeschi cornuti... Mi perdoni, ma sono stato capace di scrivere in tedesco solo dal momento in cui sono riuscito a immaginarmi i parigini come lettori. Il caso Wagner è musica da operetta...

Precisi indizi che ci invitano a soffermarci sull'ovvietà sonora inaggrabile di quelle musiche. Una predilezione che certamente confonde e disorienta lo studioso e il critico musicale e ancor di più il filosofo che solitamente trascura queste ultime testimonianze. E' come se Nietzsche ci invitasse a mettere sullo stesso piano, se non oltre, autori come Offenbach e Schumann, Audran e Wagner, Von Suppé e Brahms. Compositori che la storia della musica considera a dir poco secondari e che in ambito accademico hanno posizioni assolutamente inconciliabili. Eppure questi sono i nomi dei musicisti che Nietzsche desidera ascoltare, quelli che ci indica come i più prossimi alla sua filosofia.

A pochi giorni dalla follia l'ultima scoperta musicale che gli permette di ampliare in maniera significativa la sua idea di operetta, è la Zarzuela spagnola: un genere di spettacolo “lirico leggero” che in quegli anni venne presentato anche in diversi teatri europei. In una lettera da Torino del 16 dicembre al solito amico e confidente Köselitz, Nietzsche racconta di esserne rimasto terribilmente colpito.

“Operetta spagnola. La gran via, ascoltata due volte – pezzo molto caratteristico di Madrid. Non è davvero qualcosa che si possa importare: occorrerebbe essere per istinto dei farabutti o dei dannati – e oltretutto con un piglio solenne... Un terzetto di tre solenni vecchie, grandissime canaglie è la cosa più forte che abbia sentito e abbia visto – anche come musica. Geniale, impossibile a classificarsi... [...] Quattro o cinque pezzi di musica che bisogna sentire [...] La belle Hélène di Offenbach, a seguire, non ha semplicemente retto il confronto. Sono scappato via.”

E' curioso e quasi grottesco immaginare come la vita cosciente di Nietzsche, attraversata per quasi trent'anni dalle musiche degli autori più celebrati, si concluda sulle note dei compositori spagnoli Federico Chueca e Joaquin Valverde. Quello stesso corpo un tempo rapito dalla “sconfinata grandezza” di Liebestod, il canto finale del Tristano e Isotta di Wagner, ora gioisce e si rasserena solo al suono del Tango de la Menegilda o del Chotis Yo Soy el Elíseo.

E' questo il singolare epilogo musicale della vita di Nietzsche, l'ultimo grande enigma che ci lascia appena accennato in questi brevi resoconti delle sue ultime emozioni vitali legate alla musica. Forse dipenderà solo dalla nostra capacità di saper ascoltare queste musiche “da operetta”, il poter cogliere fino in fondo il valore vivido ed immanente del suo ultimo lascito filosofico.



L'ideale di Nietzsche

di Francesca Giani

«Devo indugiare un poco in una rappresentazione che nella mia giovinezza era frequente ed urgente come nessun'altra. Quando un tempo mi abbandonavo come volevo ai desideri, pensavo che il terribile sforzo e l'impegno di educare me stesso mi sarebbe stato risparmiato dalla sorte, se al momento giusto avessi trovato come educatore un filosofo, un vero filosofo cui si potesse obbedire senza ulteriori esitazioni, perché di lui mi sarei fidato più che di me stesso».

Curiosava nel negozio di libri usati del signor Rohn, a Lipsia – era la metà di novembre del 1865 – quando un libro lo attrasse più di altri, il titolo: Il mondo come volontà e rappresentazione. Decise di comprarlo, mettendo da parte la solita parsimonia nell'acquistare libri e lo lesse d'un fiato quella notte stessa. L'alba del giorno seguente lo vide letteralmente convertito

allo schopenhauerismo, come ci si converte ad una religione. A Lipsia, Nietzsche si era recato per frequentare le lezioni di filologia, che aveva scelto come materia di studio in sostituzione a teologia. Se infatti inizialmente pensava di seguire la strada del padre e diventare pastore protestante (come caldamente suggerito dalla madre), ciò non avvenne per causa di forza maggiore: la perdita della fede cristiana. Tale perdita non fu senza dolore e i nuovi studi scientifici non riuscivano a distrarlo dal vuoto che portava con sé (certo Nietzsche non era uomo di facile distrazione) né tantomeno a colmarlo. Ma la notte de *Il mondo come volontà e rappresentazione* cambiò le cose: aveva trovato una nuova dottrina, ben più veridica di quella cristiana, che seppur presentava un quadro della realtà non proprio accattivante, non era del tutto pessimistica, giacché offriva alcune scappatoie da quella stessa realtà. Le vie di liberazione dal dolore tramite arte, morale e ascesi, erano la soteriologia di una dottrina che aveva, senza alcun dubbio, molte delle caratteristiche delle grandi religioni.

Nietzsche iniziò a predicare quella filosofia ad ogni suo amico. Da buon discepolo convertì alla causa del maestro tante giovani menti, e con loro diede luogo ad una comunità di lettura e discussione dell'opera di Schopenhauer. Ciò che più gli mancava, era però un confronto diretto con l'autore, morto cinque anni prima. Assieme agli altri amici cercò in ogni dove un suo ritratto, e quando alla fine riuscirono a vederne uno in uno studio privato, l'effetto che fece sui ragazzi fu quello di un'icona. Ma non

«Presentivo di aver trovato in lui quell'educatore e filosofo che da tanto tempo cercavo. Certo soltanto come libro e questa era una grande mancanza, tanto più mi sforzai di vedere attraverso il libro e di rappresentarmi l'uomo vivente, il cui grande testamento dovevo leggere e che prometteva di fare suoi eredi soltanto coloro che volevano e potevano essere qualcosa di più che suoi semplici lettori: vale a dire suoi figli e discepoli».

bastava, Nietzsche dovette provare ad immaginarsi l'uomo in carne ed ossa, con il quale improvvisare un dialogo interiore:

Quando cinque anni dopo, già professore di filologia classica a Basilea, Nietzsche incontrò Wagner, quest'ultimo dovette impressionarlo al punto da indurlo a credere di aver

finalmente trovato il maestro che fino ad allora aveva potuto soltanto immaginare. Wagner non solo incarnava la dottrina schopenhaueriana, ma la predicava nel modo più significativo: attraverso la musica, che Nietzsche amava forse ancor più della filosofia.

La musica wagneriana si faceva carico di un compito di primaria importanza: doveva unire il popolo tedesco, ricreare la comunità che il capitalismo – attraverso la divisione del lavoro e l'atomizzazione dell'individuo nelle grandi città – aveva distrutto. Il suo autore si sentiva investito di una missione epocale: «La mia bacchetta da direttore diverrà un giorno lo scettro del futuro. Insegnerà ai secoli quale passo debbano tenere. Alla fine tutto dipende dal tempo musicale; ritmo, armonia, bellezza vengono poi da soli».

Con la sua bacchetta Wagner dava espressione alla Volontà schopenhaueriana: la sua musica aspirava a smascherare l'illusione della pluralità, riconducendo artisti ed ascoltatori all'indissolubile unità originaria, realtà più vera, quotidianamente nascosta dalle nostre rappresentazioni del tutto illusorie. L'opera wagneriana non voleva avere nulla a che fare con le forme di intrattenimento teatrale richieste dal sistema capitalistico al fine di divertire le masse e distrarle dall'insoddisfazione nei confronti del lavoro bestiale cui erano costrette. Aveva invece la pretesa del rito religioso, che doveva condurre i propri iniziati a rompere gli schemi del principium individuationis ed esperire la verità del tutto, la Volontà. Questo non solo avrebbe colmato il bisogno metafisico presente in ognuno, ma avrebbe anche offerto la comune esperienza religiosa sulla quale poggia ogni popolo, e che era venuta a mancare con la secolarizzazione della dottrina cristiana. Il punto di riferimento di Wagner era la tragedia greca, non in quanto rappresentazione teatrale, bensì in quanto esperienza comunitaria tanto forte da rinnovare ogni volta il fondamento unitario della comunità stessa.

L'adesione iniziale di Nietzsche alla causa wagneriana fu totale. Si mise al completo servizio del maestro, fino al punto di compromettere la propria carriera accademica con la pubblicazione de *La nascita della tragedia* – testo che doveva legittimare scientificamente l'opera di Wagner, attribuendogli il diritto di additarsi come colui che stava riportando in vita la tragedia greca -. Ma dopo qualche anno di profonda amicizia e costante frequentazione, Nietzsche aveva smascherato alcuni aspetti «troppo umani» del maestro e della sua missione.



Il distacco emerse già in Wagner a Bayreuth, la quarta inattuale, che doveva essere pubblicata lo stesso giorno dell'inizio del primo festival di Bayreuth, per sottolinearne la portata epocale. Il filosofo lavorò al testo con molta difficoltà e contemporaneamente il suo diario si riempì di critiche al compositore tedesco, che contengono in nuce quelle del futuro Nietzsche contra Wagner: «la giovinezza di Wagner è quella di un versatile dilettante, che non vuole approdare a nulla di buono»; «nessuno dei nostri grandi musicisti era a 28 anni un così cattivo compositore»; «il tiranno non ammette altre individualità che la sua e quella dei suoi amici fedeli»; «l'eleganza e la grazia, come la pura bellezza, il riverbero di un'anima equilibrata, gli sfuggono; perciò cerca di screditarli»; «il suo talento d'attore si rivela in ciò, che non lo è mai nella vita reale»; «[la sua musica] ha un che di fuga dal mondo, nega il mondo». Wagner è un attore (sarà il commediante del quarto libro di Zarathustra), un tiranno, e la sua musica una fuga dal mondo; come poteva Nietzsche contemporaneamente scrivere l'agiografia che doveva essere la sua inattuale? Attraverso una mossa sottile ed ingegnosa: proponendo una biografia idealizzata del proprio maestro, in cui un sé ideale si contrappone a quello reale, ed i limiti di quello reale, il suo carattere troppo umano, sarebbero stati superati in vista della divinizzazione che lui stesso aveva fatto di sé, presentandosi come iniziatore della grande rivoluzione artistica. Il compositore è descritto come un eroe, il genio rivoluzionario della cultura tedesca, che lotta contro le proprie mancanze e i propri vizi, al fine di dar vita a qualcosa di immenso: il Wagner ideale è un creatore.

È molto significativo il fatto che in *Ecce Homo*, a proposito di questa inattuale, così come della terza, dedicata a Schopenhauer, Nietzsche scriva di non aver parlato altro che di se stesso, descrivendo i propri maestri. E sebbene si tratti senz'altro di un'esagerazione posteriore, sicuramente il filosofo aveva messo molto di sé nei suoi Wagner e Schopenhauer. Ma questo dovette permettergli anche di acquisire sempre più consapevolezza della propria differenza, ed infine, indurlo a percorrere la propria strada.

«Ciò che quella volta si decise in me non fu precisamente una rottura con Wagner – io avvertii allora una generale aberrazione del mio istinto, della quale l'errore singolo, si chiamasse Wagner o cattedra di Basilea, era solo un sintomo. Mi prese una impazienza per me stesso; vidi chiaramente che era tempo, che ero all'ultima occasione di tornare a me stesso [...]. Allora per la prima volta indovinai il nesso tra un'attività scelta contro il proprio destino, una cosiddetta “professione”, per cui non si ha nessuna vocazione – e quel bisogno di anestetizzare un senso di fame e di desolazione per mezzo di un'arte narcotica – per esempio l'arte di Wagner».

Questo passo è oltremodo significativo perché vi emerge la coscienza di una estraneità, non solo rispetto alla propria professione, quella di filologo, ma anche alla causa wagneriana. E se l'uso del termine narcotico segna una rottura definitiva col maestro, già nella quarta inattuale troviamo una presa di distanza molto simile, seppur senza l'utilizzo di un termine così forte. Come afferma Young, biografo americano di Nietzsche, la centralità di Wagner a Bayreuth è ancora dedicata – come lo era la Nascita della tragedia – all'esperienza dionisiaca che la musica del compositore tedesco intendeva riportare in vita, al fine di unire spiritualmente i bayreuthiani. Però una cosa fondamentale cambia: l'esperienza del regno di libertà che il dionisiaco schiude è una mera immaginazione suscitata dalla musica, non la vera realtà, al di là delle nostre illusorie rappresentazioni – come era nella Nascita della tragedia – ma, al contrario, il frutto della nostra fantasia, nient'altro che un'illusione. Il cambio di prospettiva è talmente mascherato che Wagner non si accorse di nulla e fu così entusiasta del libro da farne dono al principe suo protettore Ludwig. Ma questo testo esprime l'abbandono definitivo dell'idealismo schopenhaueriano, in favore di un metodo critico che andava a demitizzare ogni metafisica, non più solo quella cristiana ma anche quella schopenhaueriana e wagneriana, e che troverà piena espressione in *Umano troppo umano*, la cui pubblicazione è il definitivo parricidio dei due maestri.

«Come può l'uomo conoscere sé stesso? Egli è una cosa oscura e velata; e se la lepre ha sette pelli, l'uomo può trarsene settanta volte sette e non potrà dire: "Ecco, questo tu sei realmente, questa non è più corteccia". Inoltre è un inizio tormentoso, rischioso, scavare sé stessi in tal modo e discendere con violenza per la via più breve nel pozzo del proprio essere».

Queste parole risalgono a Schopenhauer come educatore, e rivelano la reticenza di Nietzsche verso la fatica di guardarsi dentro, di trovare in sé stesso nuove potenzialità da realizzare, senza il bisogno di appellarsi continuamente ad una

guida esterna. Quando però il filosofo rimase solo a Rapallo, il fatidico inverno tra il 1882 e il 1883 (di cui si è parlato nel precedente articolo), non aveva più alcun maestro da seguire. Si fece allora più che mai concreto il timore giovanile circa la possibilità di doversi educare da sé: lui stesso era infatti la propria unica fonte di conoscenza; decise quindi di fare la fatica di attingere al «pozzo del proprio essere». Fu così che «l'uno divenne due», e Zarathustra gli passò vicino.



Zarathustra nacque dalla ricchezza che Nietzsche trovò in sé, in virtù della quale si riprese anche le caratteristiche attribuite a Wagner nel tripudio della sua quarta inattuale. «Ciascuno dei suoi impulsi tendeva allo smisurato, tutte le qualità che procuravano gioia di vivere volevano scatenarsi e soddisfarsi ciascuna per proprio conto; quanto più grande era il loro numero, tanto più grande era il tumulto, tanto più ostile il loro incrociarsi», così viene rappresentata l'anima del compositore: come l'agone di impulsi che nella loro lotta avrebbero potuto realizzare «potenzialità infinite», oppure autodistruggersi. Nietzsche si riprese quelle potenzialità, perché lui stesso, il discepolo, doveva diventare maestro. Ma poiché il filosofo non aveva ancora la forza di una piena affermazione vitale, non era in grado di rinunciare del tutto alla condizione di discepolo. Allora egli fu entrambe le cose: un discepolo ed un maestro; come aveva descritto Wagner: un sé reale ed uno ideale – «l'uno divenne due» per l'appunto. Zarathustra avrebbe aiutato Nietzsche a realizzare le proprie potenzialità senza distruggersi, non solo, sarebbe diventato il maestro di tutti quegli spiriti disposti a fare la stessa fatica. Questo sì che avrebbe portato ad una vera rivoluzione per l'umanità, una rivoluzione a paragone della quale quella wagneriana sarebbe stato mero estetismo.

Nietzsche fu il primo discepolo di questo Zarathustra, non si trattava però in alcun modo di una sottomissione, infatti, seppure il nuovo ideale ponesse il filosofo in una condizione di lotta interiore, chiedendogli di superare i propri limiti, un tale ideale era Nietzsche stesso: quindi era Nietzsche ad accompagnare Nietzsche nel raggiungimento della pienezza vitale di chi afferma l'eterno ritorno.

Tantomeno dobbiamo pensare che questo doppio si possa trasformare in una sorta di nuovo imperativo morale, sul modello kantiano. Sebbene il faticoso percorso cui egli richiama presenti le caratteristiche dell'ascesi spirituale, sono enormi le differenze: l'etica kantiana deve condurre ad un perfezionamento morale infinito e fine a sé stesso, quella di Zarathustra è un'autodisciplina volta a realizzare le potenzialità del sé. Inoltre, la legge di Kant, secondo Nietzsche, nient'altro è se non la voce del gregge dentro di noi, Zarathustra risponde invece a sé stesso, traendo dal proprio percorso di vita gli insegnamenti di cui fa dono ai propri discepoli. E tanto meno ciò che trae da sé si esprime nella forma di una legge, i suoi discorsi hanno la fluidità del divenire e la fragilità di ciò che può essere facilmente dimenticato.

Tuttavia c'è da domandarsi perché il filosofo, ancora una volta, abbia avuto bisogno di un ideale. Aveva idealizzato Schopenhauer, poi Wagner, ora se

stesso. Cosa stava cercando? Perché l'uomo, così com'era, non gli bastava? Sossio Giametta scrive che quella di Nietzsche è un'incoerenza, perché se da un lato Zarathustra implora di rimanere fedeli alla terra, dall'altro rinnega la natura umana, insegnando il Superuomo. L'errore dello studioso, a mio parere, consiste nel considerare il Superuomo come qualcosa di totalmente al di là dell'umano, come una sorta di evoluzione futura. Ma è guardando dentro di sé che Nietzsche lo vide; lui sapeva di poterlo diventare, e ci avrebbe provato tutta la vita. Sia in *Così parlò Zarathustra* che nella *Genealogia della morale*, l'individuo è il frutto più recente della Storia, e la facoltà di promettere che lo caratterizza, facendo di lui un essere sovrano, autonomo e sovra morale, è anch'essa il derivato dell'eticità dei costumi. È proprio un tale individuo ad avere in sé il potenziale per diventare il Superuomo, e Nietzsche il solitario, che era diventato cosciente di sé e capace di promettere, proprio a questo aspirava, e vi lavorò attraverso il suo ideale. In *Così parlò Zarathustra*, il protagonista è infatti Nietzsche stesso: il suo percorso, la sua solitudine, le discese tra gli uomini e i suoi ritiri, sono quelli del filosofo, e la famosa "caverna" è la sua minuscola stanza di casa Durish, a Sils Maria. Nel raccontare il divenire di Zarathustra, Nietzsche romanza il percorso verso il proprio superamento, interpretando l'eroe che diventa al contempo un ideale da raggiungere, ideale non solo per sé, ma anche per i futuri discepoli.

Una domanda frequente tra gli interpreti è se alla fine questo Nietzsche-Zarathustra sia riuscito nell'impresa. Ci sono molti passaggi in cui il personaggio nietzschiano dichiara esplicitamente di non essere il superuomo, di aspettare l'arrivo di qualcuno più degno di lui, ma ci sono anche episodi in cui Zarathustra sembra presentarne le caratteristiche. Non possiamo certo trovare una risposta, che sicuramente dipende da cosa uno intenda per superuomo: Nietzsche è stato così gentile da non darne una definizione chiara, in modo tale da permettere ad ognuno di intraprendere il proprio cammino per diventarlo, nella libertà di decidere anche cosa esso sia.



Il discorso del tamburo: omaggio a Friedrich Nietzsche

di Roberto Sala

Da molti giorni Zarathustra stava in silenzio. Still! Meine Wahrheit redet. Silenzio! Parla la mia verità. La verità del discorso, nel discorso. La verità è il discorso. Zarathustra entrò in scena, davanti alla folla, con il proprio corpo. Parlò sulla scena. Dalla scena Zarathustra parlò. Parola. Suono. Suono di parola. Danza-Parola-Suono. Per molti giorni Zarathustra era stato in silenzio, ma quando il silenzio fu pieno di parole, Zarathustra parlò, e parlò il discorso del tamburo:

“Il tamburo è un ponte tra la terra e il cielo! Il suo linguaggio riduce le contraddizioni del mondo alla loro semplice unità: suono e ritmo. Acqua e fuoco, fusione sonora da cui nasce il mondo!

“Il tamburo è il luogo di incontro di cielo e terra: esso è altare sacrificale, e come vorrei vedervi danzare di gioia sopra questo altare!

“Il tamburo imprigiona la luce nelle meravigliose architetture dell’universo, fa pulsare il fuoco dello spirito nelle acque primordiali!”

E Zarathustra suonò.
“E che cosa sono, dunque, queste acque primordiali? Null’altro che i ritmi dello scorrere del tempo. Il mondo primordiale non ha spazio, esiste unicamente nel tempo. “E che cosa sono, dunque, queste acque primordiali? Esse sono un mormorio, ecco cosa sono!”

“Questo mondo, situato fra il tempo primordiale e il tempo presente, è il mondo del suono luminoso e del sogno. La musica è la pianta primordiale della creazione, che cresce rigogliosa senza una determinazione precisa; essa non conosce spazio e scorre unicamente nel tempo in modo primordiale. La musica non si lega alle idee, non è sistema o forma stabile. Essa può continuamente mutare, trasformare o smembrare la sua figura per ricomporla a volontà, come il drago antico che continuamente si trasforma!”

E Zarathustra cantò.

“Ma il danzatore no! Il danzatore non si trasforma nell’animale che imita e di cui assume il ritmo. Egli rimane un uomo perché l’assimilazione perfetta di un ritmo essenziale è possibile unicamente trasformando in sostanza propria il suono che soltanto il tamburo è capace di produrre! Per lo stesso motivo, nessun altro strumento può emulare il tamburo, perché tutti gli altri strumenti sono costretti a rivestire un certo ritmo con il mantello di una melodia! Per questo vi dico: Il tamburo è il vero re degli strumenti musicali!”

“L’ultimo mistero del tamburo è però nascosto nel suo interno, nella cavità da cui il suono emana: essa significa il distacco del mondo sensibile e il riconoscimento che, nel loro più intimo fondo, tutte le cose sono un nulla. In quella cavità si trova l’origine delle cose, non perché il nulla le abbia generate, ma perché la cassa armonica riecheggia ciò che l’illusione o la volontà di vivere vi proietta contro! La volontà di vivere nasce dal desiderio insito in ogni spazio vuoto, in ogni cassa armonica, del desiderio di pienezza.

“Il corpo del tamburo-madre è, dunque, simultaneamente la culla e la tomba di ogni cosa.”

Al termine del discorso di Zarathustra, in un silenzio carico di presagi, si levò un invito da un uomo nella folla: “E ora, o sapiente, tu, conoscitore di te stesso! Danza per noi!” E Zarathustra ai suoi uditori:

“O uomini, che incerti poggiate i vostri piedi sugli incerti sassi di questo fiume, non vi è ancora chiaro che il mio discorso, già parola e musica, è per questo – e proprio per questo – danza?”



Quando Nietzsche scrisse Così parlò Zarathustra, tra musica e paesaggi

di Francesca Giani

Il sole di primavera sciolse alcuni pupazzi di neve, di cui restarono soltanto pochi bottoni ed un cappello ammaccato. Una bambina curiosa, di nome Luise, si recò dal suo Dio, che era solita interrogare nelle ore più silenziose. Gli chiese conto di quella scomparsa: – è mai possibile – domandò – che ad un certo punto qualcuno semplicemente svanisca? – Quella volta la bambina non ricevette risposta, ne dedusse che anche Dio si fosse sciolto. Di lì a poco si sciolse anche l'amato padre, così conobbe per la prima volta il dolore, che sarebbe stato uno dei protagonisti della sua vita.

Da grande Louise avrebbe indagato filosoficamente il problema del dolore, proprio in relazione a quello della morte di Dio, perché non le riusciva di capire come fosse possibile tollerare la sofferenza che ci troviamo a vivere, vista l'assenza di una provvidenza divina in grado di giustificarla.

Avrebbe discusso di questa questione con i suoi *maestri*, uno dei quali, stava giusto elaborando una filosofia dell'affermazione, una filosofia del *si alla vita*, nonostante tutto...

Questo maestro è Friedrich Nietzsche e Lou von Salomé, nell'agosto del 1882, si trovava con lui a Tautenburg, un paesino della Turingia immerso nella foresta, per condividere un periodo di studio comune e discutere temi per entrambi essenziali, tra i quali, il più rilevante, era il *problema del male*. Nonostante le interferenze della famigerata Elizabeth Nietzsche, sorella del filosofo cui era stato chiesto di vivere con loro per evitare scandali; nonostante i piccoli litigi tra i due amici; e la malattia che di tanto in tanto coglieva entrambi, quel mese insieme fu molto fecondo. Se l'idea originaria era che Nietzsche diventasse il maestro di Lou – alla quale avrebbe concesso una sorta di insegnamento esoterico, discutendo con lei pensieri fino ad allora mai pubblicati – da subito si instaurò un rapporto alla pari: fu lo stesso filosofo a incentivarla ad una piena autonomia intellettuale.

D'altra parte però, Nietzsche aveva una grande aspettativa sulla ragazza – che allora aveva soli ventuno anni – quella di farne la sua prima discepola (oltre che moglie), e questo doveva significare per lei una totale abnegazione alla fatica del lavoro filosofico. Per Nietzsche infatti, la filosofia non era in alcun modo una scienza tra le altre, che richiede unicamente rigore intellettuale. La filosofia era una missione di vita, che come tale necessitava di ogni tipo di energia posseduta e che arrivava a domandare l'estremo dell'utilizzo di sé in quanto esperimento conoscitivo. Lui aveva intrapreso quella missione nella maniera più radicale, ed alla giovane ragazza chiedeva di bruciare dello stesso fuoco. Ma la piccola Louise sarebbe diventata una psicanalista, non una filosofa, almeno non alla maniera intesa da Nietzsche. Fu così che la bella poesia di cui lui le fece dono come gesto di congedo – un congedo che non sospettava essere quello definitivo – non ricevette risposta.

“Amica – disse Colombo –
Più non fidarti di alcun genovese!
Nell'azzurro egli sempre si assisa,
troppo lo attrae ciò che è più lontano!
Chi lui ama, gli piace alletterlo
Al di fuori dello spazio e del tempo –
Sopra di noi stelle con stelle
sfavillano,
attorno a noi freme l'eternità.”

Lou non si fece affascinare dalla dimensione dell'eterno che Nietzsche – attraverso il suo pensiero abissale, il pensiero dell'*eterno ritorno* – le proponeva. Per la verità, la ragazza nemmeno sembrava prenderlo seriamente in considerazione quel pensiero, che probabilmente le risultava avere echi metafisici, non essendogli stato presentato attraverso una dimostrazione scientifica (alla quale il filosofo voleva pur dedicarsi, nei dieci anni successivi).

Fu così che, proprio come un buon genovese – nell'inverno tra il 1882 e il 1883 – Nietzsche si ritirò in Liguria, corroso dai dubbi verso la ragazza e verso l'amico Paul Rée, che gliela stava portando via. Si stanziò a Rapallo (a Genova non aveva trovato alloggio), lì dovette superare uno dei momenti più difficili della sua vita, quando realizzò di aver chiuso definitivamente con Lou e Rée, nonché, almeno temporaneamente, con la famiglia: madre e sorella erano sconvolte dall'amicizia con la scandalosa Lou Salomé, che secondo loro aveva compromesso il buon nome della famiglia (la madre arrivò ad accusare il figlio di essere un'onta per la tomba del padre). Ma Rapallo è anche il luogo in cui avvenne uno degli incontri più gravidi di conseguenze per l'intera storia della filosofia: *l'assalto di Zarathustra*. In *Ecce Homo* – celebre autobiografia del filosofo – riferendosi a quel luogo: «Questo piccolo dimenticato mondo di felicità. Su queste due strade mi venne incontro tutto il primo Zarathustra, e soprattutto il tipo di Zarathustra stesso: più esattamente, mi assalì».

Come possa un uomo rimasto solo, in condizioni fisiche e psichiche del tutto compromesse, disperato al punto da meditare il suicidio, essere in grado di scrivere un'opera come *Così parlò Zarathustra*, è per me uno dei più grandi misteri della filosofia. Tuttavia per Nietzsche era necessario proprio questo: doveva fare esperienza del dolore più estremo, in virtù di quel principio della sua missione filosofica che lo spingeva a fare di sé lo strumento di sempre nuovi esperimenti. A Overbeck, il giorno di Natale dell'82, scrisse:

«Questo ultimo boccone di vita è stato di gran lunga il più duro da masticare, ed è ancora possibile che esso mi soffochi. Ho sofferto come di una follia per i ricordi degradanti e tormentosi di questa estate [...] si tratta di un conflitto di affetti opposti, che non sono in grado di affrontare. [...] Se non riesco a scoprire l'espedito degli alchimisti per trasformare anche questo fango in oro, sono perduto».

Si trattava di giungere alla soglia dell'abisso, di immergersi nella notte più nera di sé, ed essere comunque in grado di realizzare l'impossibile: *trarre oro dal fango*, ed in questo modo, sopravvivere. Il filosofo seppe fare della propria sofferenza, della propria malattia, una *gravidanza*: così nacque Zarathustra.



La *prima parte* dell'opera (che inizialmente doveva essere l'unica), fu realizzata in tempi record: una decina di giorni (o perlomeno in dieci giorni venne elaborato il materiale di precedenti riflessioni); Nietzsche annunciò per lettera all'amico musicista Köselitz l'inizio della stesura il primo

febbraio 1883 e già il quattordici febbraio inviò il manoscritto all'editore Schmeitzner. Non si accorse fin da subito della straordinarietà del testo, fu proprio Köselitz, a fargliene prendere coscienza: «A questo libro si deve augurare la diffusione della Bibbia, il suo prestigio canonico, tutta la sua serie di commenti».

La *seconda parte* dello scritto, frutto anch'essa di una decina di giorni di lavoro, ebbe origine a Sils Maria, luogo prediletto da Nietzsche, che già gli aveva fatto *dono* del pensiero più profondo della sua filosofia: l'*eterno ritorno*, che è anche il *Leitmotiv* di *Così parlò Zarathustra*. I dubbi circa il valore dell'opera, erano ormai un ricordo lontano: in quel momento Nietzsche era pienamente consapevole di stare raggiungendo apici del pensiero fino ad allora mai toccati. Se da un lato questo lo eccitava al punto da consentirgli di affrontare ogni dolore, dall'altro il libro suscitava in lui una sorta di *sacro spavento*: forse già prevedeva quanto a fondo esso avrebbe modificato il corso della storia del pensiero, quanto sarebbe stato *prolifico*, e probabilmente prevedeva anche che i figli del suo Zarathustra non sarebbero stati tutti di suo gradimento. A Köselitz scrisse della «spaventosa avversione che io porto con me in cuore per l'intero complesso dello Zarathustra»; qualcosa di terribile poteva seguire alla sua opera, ed egli se ne sentiva responsabile. D'altronde non poteva certo evitare di portarla a termine: lui doveva essere l'autore di *Così parlò Zarathustra*, di ciò era convinto: quello era il suo *destino*.

Nizza è la culla della *terza parte*. Ancora una volta si trattò di un'eruzione (e non uso casualmente questo termine, nell'agosto 1883 l'esplosione del vulcano Kracatua aveva decisamente impressionato gli animi): fu scritta nel mese di gennaio dell'84, in circa dieci giorni (se ne possono però individuare tracce preliminari già nel novembre 1883), e fu sentita come conclusiva. Qui infatti Zarathustra deve affrontare il più amaro pessimismo, e ciò lo induce a ritirarsi nell'ennesima solitudine per lavorare ad un ulteriore superamento di sé. Dopo la vera e propria estati creativa, all'amico Overbeck Nietzsche scrisse:

«Le ultime due settimane sono state le più felici della mia vita: non ho mai veleggiato con tali vele su un cotale mare; e l'enorme tracotanza dell'intera storia di questo viaggio di scoperta, che dura da quando tu mi conosci, dal 1870, è giunta al suo culmine».

Si potrebbe pensare che la lunga lotta alla depressione, che lo vide costantemente indeciso tra il sacro sì alla vita e la sua negazione più totale – il suicidio – fosse stata, almeno temporaneamente, vinta.

Un'origine completamente diversa è quella della *quarta parte* di *Così parlò Zarathustra*. Inizialmente concepita come un'opera a sé stante, essa diventò un quarto libro esoterico: non venne infatti pubblicizzato, solo poche copie furono stampate e distribuite agli amici più intimi. Motivo principale di questa decisione è il carattere del tutto blasfemo del testo, che addirittura si conclude con una parodia della cerimonia cattolica, in cui la devozione è indirizzata ad un asino. La quarta parte fu composta nell'inverno del 1885, in seguito all'ennesima delusione di Nietzsche nel riscontrare l'impossibilità di crearsi una cerchia di amici con i quali discutere i temi pregnanti della sua filosofia. Una grande speranza di quel periodo era Heinrich von Stein, giovane studioso della cerchia wagneriana, con il quale aveva avuto un bel confronto l'estate precedente a Sils Maria, in cui il giovane si era recato appositamente per fargli visita.

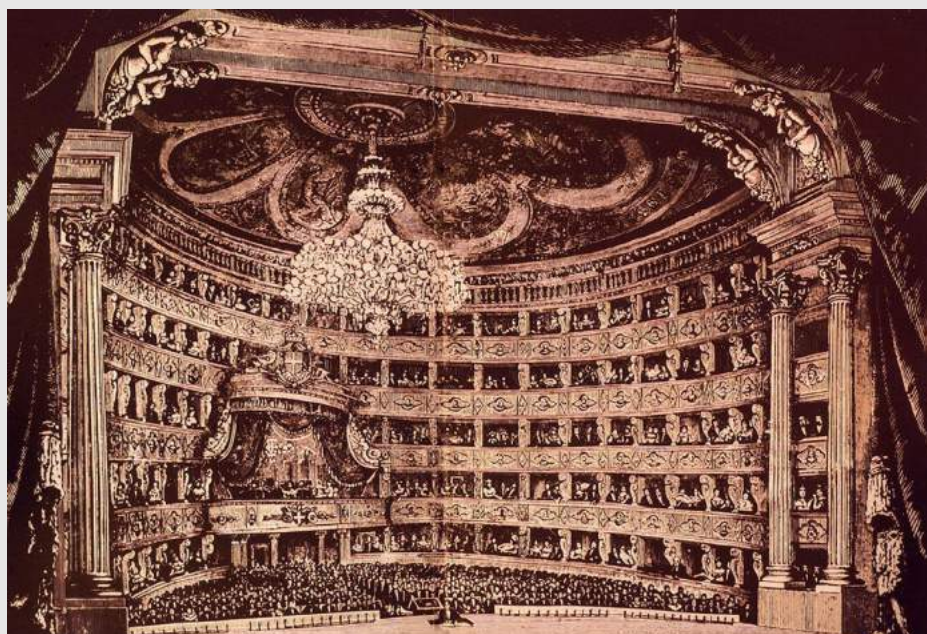
Ancora una volta, Nietzsche lo invitò a farsi suo discepolo attraverso una poesia – *Da alti monti* – alla quale però Stein rispose con una lettera tanto confusa quanto chiarificatrice del fatto che non si poteva contare su di lui, almeno per il momento. Così il filosofo ebbe a soffrire di quel *pathos della distanza* che già aveva ben sperimentato: la sua filosofia, il suo stesso modo di essere, erano diversi da quelli di tutti gli altri. Le principali correnti culturali di allora – il *positivismo* (per Nietzsche incarnato da Lou e Rée), e il *romanticismo wagneriano* (incarnato invece da Heinrich von Stein), frutti, seppur antitetici, della sua epoca – non lo convincevano del tutto. Egli aveva pur provato a percorrerli entrambi, ma fu costretto a discostarsene per avventurarsi da solo su sentieri fino ad allora mai calpestati. La sua “terza via” era del tutto incomprensibile agli uomini del tempo, e forse è rimasta tale. Fu così che Nietzsche non riuscì mai a soddisfare il profondo desiderio di amicizia e di confronto filosofico, e di questo dovette soffrire ancor più che della sua terribile emicrania.

Alla complessa geografia in cui si vede nascere *Così parlò Zarathustra* bisogna aggiungere una tappa fondamentale: Recoaro. In *Ecce Homo* il filosofo rivela che alla nascita di Zarathustra furono necessari 18 mesi di *gestazione*. È interessante constatare come il conto non parta dall'intuizione fondamentale dell'eterno ritorno – che comunque è ribadito essere l'elemento essenziale per comprendere l'opera – bensì da quella che secondo lui fu una *premonizione* di quel pensiero:

«Se torno indietro di un paio di mesi da quel giorno, trovo come segno premonitore un cambiamento improvviso, profondo, decisivo del mio gusto, soprattutto in fatto di musica. Forse si può considerare come musica tutto lo *Zarathustra*; – e certamente un suo presupposto fu una rinascita dell'arte dell'ascoltare. In una piccola località termale in collina, a Recoaro, non lontano da Vicenza, dove trascorsi la primavera dell'anno 1881, io scoprii, assieme al mio maestro e amico Peter Gast, anche lui un "rinato", che la fenice musica volava sopra di noi con piumaggio più leggero e più luminoso di quanto mai si sia visto»

Tale affermazione ci permette di constatare come la musica ricopra un ruolo del tutto centrale. La musica di nuovo gusto a cui si riferisce Nietzsche è quella di Köselitz, che egli diceva essere *meridionale*: fresca, giocosa, allegra, insomma l'antitesi di quella wagneriana. E fu oltremodo significativo, per il filosofo, venire a

sapere della morte di Wagner appena finito di scrivere il primo libro di *Zarathustra*. In virtù di tale simbolica coincidenza, concepì anche la sua opera come una *musica nuova*, che assieme a quella di Köselitz e alla *Carmen*, scoperta poco tempo prima a Genova, poteva finalmente lasciarsi alle spalle la pesantezza metafisica di quella wagneriana.



In che modo però *Così parlò Zarathustra* possa dirsi musica lo si deve chiarire. Nietzsche ebbe a parlarne più volte come di una *sinfonia*, ed effettivamente è possibile farne un'analisi formale che rivela l'adozione di tecniche proprie dell'architettura musicale: la divisione in quattro parti più un'introduzione, tipica della sinfonia classica; la legge delle parti crescenti; il *Leitmotiv*, garante della visione unitaria dei quattro libri (tecnica questa usata soprattutto da Wagner, ma che risale a Bach). Tuttavia, Carl Janz, celebre biografo di Nietzsche, anch'egli musicista, fa notare come la musicalità dello *Zarathustra* sia qualcosa di diverso e di precedente alla forma sinfonica, e coincida piuttosto con il concetto greco di *Kosmos* o *Harmonia*, «che esprime l'ordine equilibrato di una creazione di vaste dimensioni». Ordine che nel caso di *Così parlò Zarathustra* è suscitato dalla presenza di un *Leitmotiv* come l'eterno ritorno, che ricordiamoci, è il frutto di un'ispirazione. La musicalità del testo sembra risiedere proprio in questa ispirazione, a cui, sempre in *Ecce Homo*, il filosofo cerca, per quanto possibile, di dare una spiegazione. Vi riesce ricorrendo al modello classico, per cui l'ispirato non sarebbe altro che lo



«Si ode, non si cerca, si prende, non si domanda da chi ci sia dato; un pensiero brilla come un lampo, senza esitazione nella forma – io non ho mai avuto scelta [...] Tutto avviene in modo involontario al massimo grado, ma come in un turbine di senso di libertà, di incondizionatezza, di potenza, di divinità... La involontarietà dell'immagine, del simbolo, è il fatto più strano; non si ha più alcun concetto; ciò che è immagine, o simbolo, tutto si offre come l'espressione più vicina più giusta, più semplice».

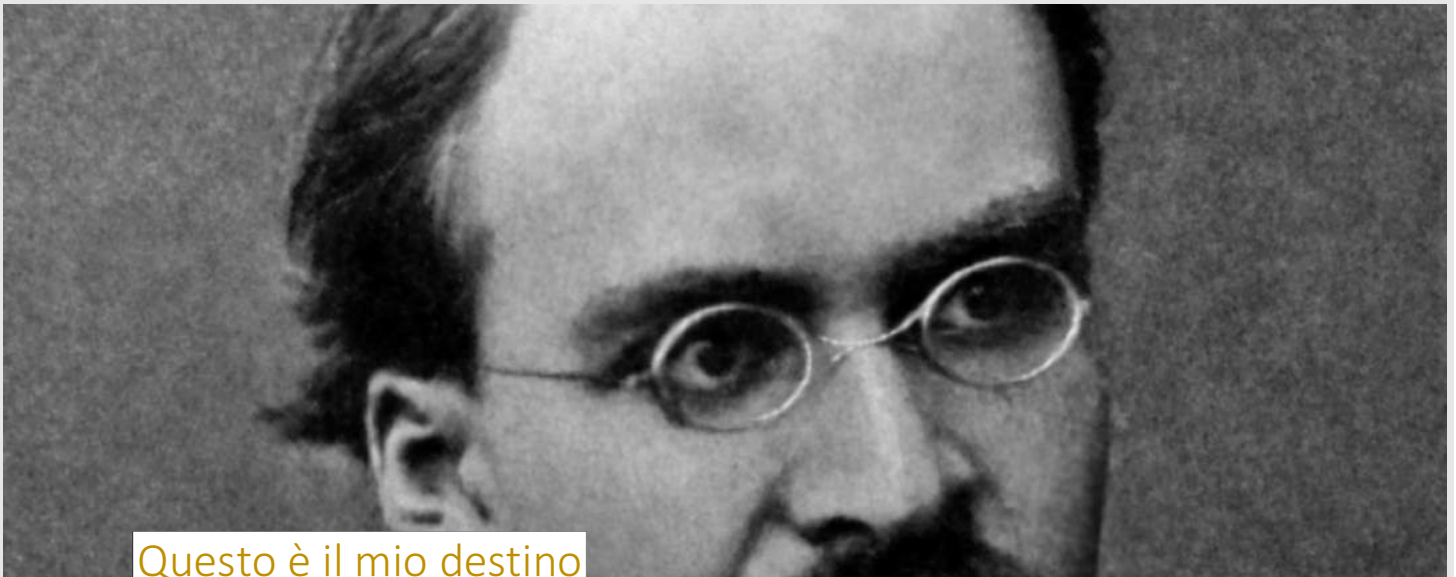
in grado di creare simboli in una forma sonora:

Dei 18 mesi di "gestazione" di *Così parlò Zarathustra*, Nietzsche ricorda due frutti: *la Gaia scienza*, «che rivela da cento segni l'arrivo di qualcosa di incomprendibile»; *l'Inno alla vita* (per coro e orchestra). Quest'ultimo nasce dall'amicizia con Lou von Salomé: si tratta

infatti di una poesia della ragazza accompagnata dalla musica del filosofo. Anche la poesia di Lou è l'esito di un'ispirazione che, con l'aiuto della musica di Nietzsche, trova espressione in suoni che danno vita ad un *kosmostutt'*altro che pacifico: ancora una volta è il dolore l'elemento centrale: «non hai più altra felicità da darmi, bene! *hai ancora la tua pena*...».

Proprio l'*Inno alla vita* io credo ci possa aiutare a fare chiarezza sul significato del cambiamento occorso nel gusto musicale del filosofo a Recoaro. Così come la musica di Köselitz e la Carmen di Bizet, quella dell'*Inno* è agli antipodi della musica wagneriana. Quest'ultima – con la sua pretesa di rispecchiare la schopenhaueriana *Volontà* – non lasciava spazio alla gioia. Per questo bisognava combatterla, e lo si poteva fare solo dando vita ad una *musica antiwagneriana* completamente indirizzata all'affermazione della vita, in tutta la sua pienezza, in tutta la sua forza distruttiva oltre che creativa. Si sarebbe trattato di una musica giocosa, allegra, vitale, *nonostante tutto*. L'*Inno alla vita* coglie pienamente proprio quel “nonostante tutto” dal quale poteva nascere un'arte per quanto possibile “onesta”. Non si trattava infatti soltanto di suscitare allegria, di creare un'illusione capace di nascondere la sofferenza per la breve durata dell'opera. Si trattava piuttosto di musicare quella stessa sofferenza, e con lei, ogni cosa bella che pure è parte della vita tremendamente ingiusta. A Recoaro il filosofo cercava una musica che arrivasse a quel vertice: una musica sublime ed affermatrice. L'avrebbe trovata nell'*Inno alla vita*, frutto del *pathos tragico* che accomunava lui e Lou, ma ancor più, l'avrebbe creata in *Così parlò Zarathustra*, la sua musica più alta, la sua *tragedia*.

Frammenti



Questo è il mio destino

L'aria è così cristallina, il cielo dalla terra appare così nitido e il mondo ci sta davanti come nudo. Se per qualche minuto mi è concesso di pensare a quello che voglio, cerco allora le parole per una melodia che ho già e una melodia per le parole che ho già, mentre entrambe le cose che ho non armonizzano, se messe insieme, sebbene nate dalla stessa anima. Ma questo è il mio destino!

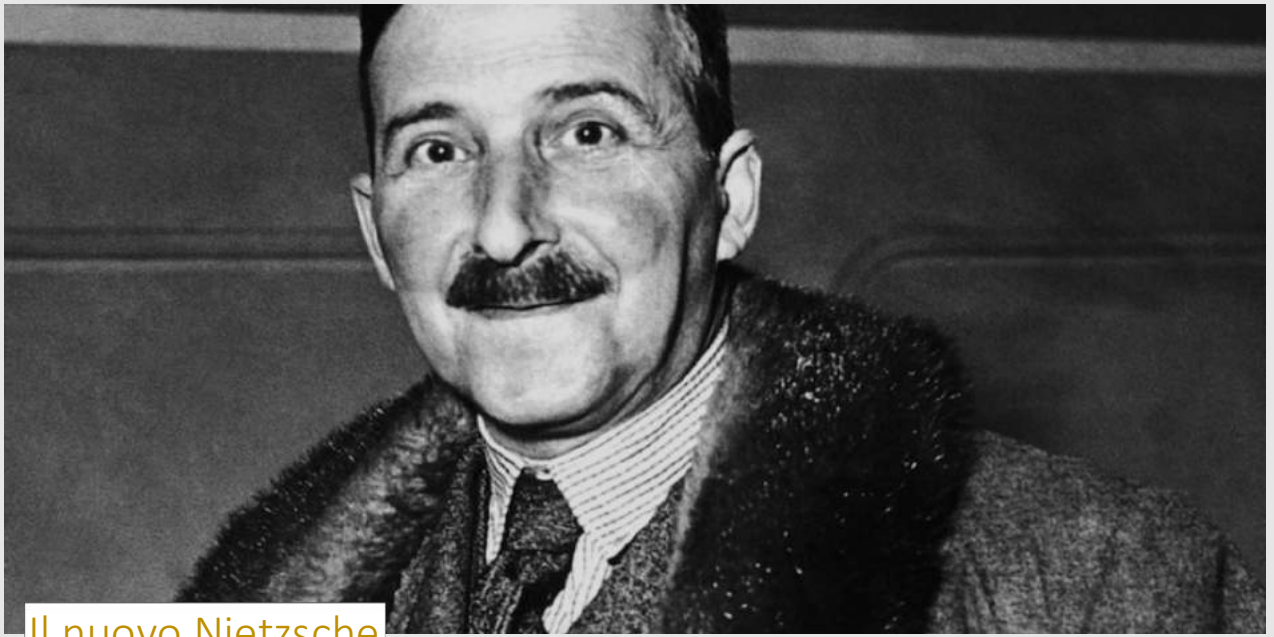
FRIEDRICH NIETZSCHE, lettera
a Franziska ed Elisabeth
Nietzsche – Pforta, 6 settembre
1863

Un anno dopo questa lettera, nel 1864, Nietzsche compone *Unendlich* (Infinito), uno dei suoi *Lied* più belli. Questi i versi di Sándor Petőfi musicati e in parte riadattati da Nietzsche:

Solo tu, cara ragazza, sei luce dei miei occhi, luce dell'anima tu sei l'unica speranza in questo mondo e nell'aldilà.
Se anch'essa è un sogno, allora sono sfortunato, sfortunato ovunque, in cielo e in terra, sfortunato qua e là!

*Me ne sto pensieroso al ruscello vicino ai salici piangenti; questo posto è adatto a me, che son pieno di dolore.
Guarda, questi rami scendono bassi in volute e sembrano le ali paralizzate della mia anima.*

*L'uccello ha abbandonato la campagna autunnale, è volato verso sud, potessi anch'io fuggire al mio dolore!
Esso è grande, ma grande è anche l'impeto del mio amore, e l'amore? Ah, l'amore in me è infinito!*



Il nuovo Nietzsche

Luce fin giù, nelle profondità ultime, chiarezza fin nelle minime parole che scintillano, musica in ogni pausa; e, sopra tutte le cose, quel tono alcionico, quel cielo pieno di chiarezza. Che trasformazione del ritmo da quella sua prima lingua, piena di slancio, energica e rotonda, ma tuttavia petrosa, e questa nuova, sonante, scattante, pieghevole, tracotante, piena di gioia, che volentieri usa e muove tutte le membra, che gesticola come gli italiani con una mimica dalle mille mosse, non parla come fanno i tedeschi, col corpo immobile e assente!

Non è più il dignitoso tono tedesco umanistico, in frac nero, questa cui il nuovo Nietzsche affida i suoi pensieri nati liberi, volati a lui come

farfalle durante una passeggiata; le sue idee da aria libera esigono una lingua da aria libera, una lingua leggera al salto, flessuosa, con un corpo nudo e agile da ginnasta, con membra snodate, una lingua che sappia correre, saltare, ergersi, piegarsi, tendersi e che sappia danzare tutte le danze, dal girotondo della malinconia alla tarantella della stoltezza, una lingua che, senza avere spalle da facchino e passo d'uomo massiccio, possa tutto portare e tutto esprimere.

STEFAN ZWEIG, Nietzsche: la lotta col demone



Sul dorso della tigre

In senso proprio, che cosa sa l'uomo su se stesso? Forse che, una volta tanto, egli sarebbe capace di percepire compiutamente se stesso, quasi si trovasse posto in una vetrina illuminata? Forse che la natura non gli nasconde quasi tutto, persino riguardo al suo corpo, per confinarlo e racchiuderlo in un'orgogliosa e fantasmagorica coscienza, lontano dall'intreccio delle sue viscere, dal rapido flusso del suo sangue, dai complicati fremiti delle sue fibre? La natura ha gettato via la chiave, e guai alla fatale curiosità che una

volta riesca a guardare attraverso una fessura dalla cella della coscienza, in fuori e in basso, e che un giorno abbia il presentimento che l'uomo sta sospeso nei suoi sogni su qualcosa di spietato, avido, insaziabile e, per così dire, sul dorso di una tigre. In una tale costellazione, da quale parte del mondo sorgerà mai l'impulso verso la verità?

FRIEDRICH NIETZSCHE, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*



Eros

Infine questa demonizzazione di Eros ha avuto un epilogo da commedia: il «diavolo» Eros a poco a poco è diventato per gli uomini più interessante di tutti gli angeli e di tutti i santi, grazie al bisbigliare e all'aria di mistero della Chiesa su tutti i fatti erotici: essa ha avuto come risultato che, fin nel bel mezzo della nostra epoca, la 'vicenda amorosa' è divenuta l'unico reale interesse, comune a tutti gli ambienti, - in una esagerazione incomprensibile per l'antichità, esagerazione cui seguirà più tardi, quando che sia, uno scoppio di ilarità.

Tutta la nostra opera di poesia e di pensiero, dalle più grande alla più insignificante, è caratterizzata e più che caratterizzata dalla eccessiva importanza con cui in essa la vicenda amorosa si presenta come la vicenda principale: forse a causa di ciò il giudizio dei posterì troverà che nell'intero retaggio della cultura cristiana sta qualcosa di meschino e di dissennato.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Aurora*



Verità e apparenza

Che la verità abbia maggior valore dell'apparenza, non è nulla più di un pregiudizio morale; e perfino l'ammissione peggio dimostrata che ci sia al mondo. Si voglia dunque confessare a se stessi quanto segue: che non ci sarebbe assolutamente vita, se non sulla base di valutazioni e di illusioni prospettiche; e se si volesse con il virtuoso entusiasmo e la balordaggine di alcuni filosofi togliere completamente di mezzo il "mondo apparente", ebbene posto che voi possiate far questo, anche della vostra "verità", almeno in questo caso, non resterebbe nulla. Sì, che cosa ci costringe soprattutto ad ammettere che esista una sostanziale antitesi di "vero" e "falso"?

Non basta forse riconoscere diversi gradi di illusorietà, nonché, per così dire, ombre e tonalità complessive, più chiare e più oscure dell'apparenza, – differenti 'valeurs', per usare il linguaggio dei pittori?

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*

_Scritti



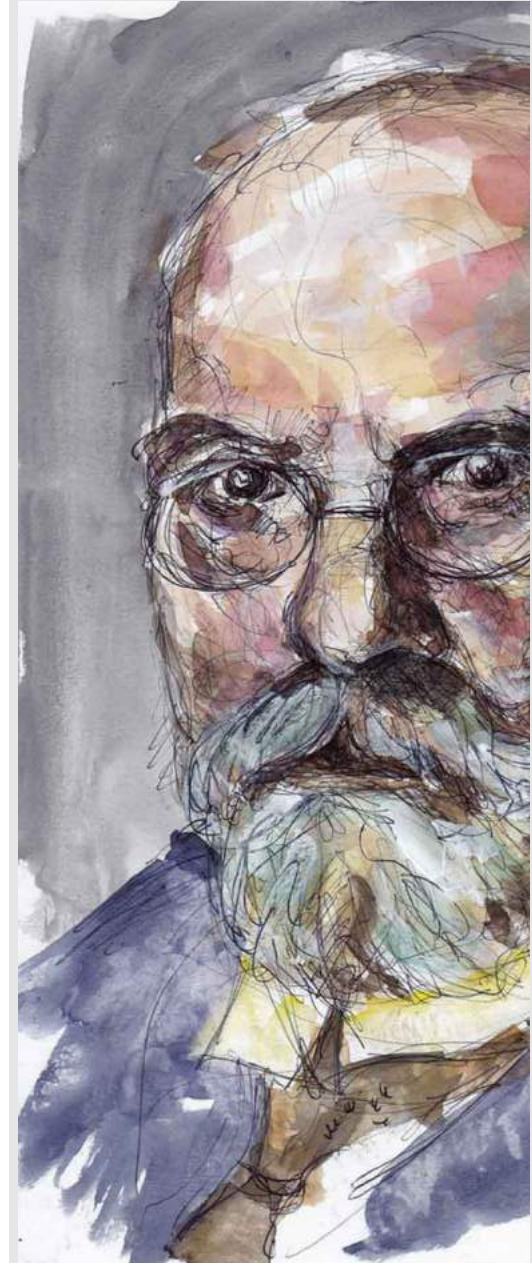
Nella spirale del tempo: la crepa della fenomenologia

di Giacomo Rota

Tra il 1917 e il 1918, durante due pause estive nella bucolica cornice della Foresta Nera, **Edmund Husserl** affidò ad una mole considerevole di fogli stenografati quelli che oggi sono conosciuti come i Manoscritti di Bernau, pervenuti all'Archivio Husserl di Lovanio nel 1969 e pubblicati nell'*Husserliana* solo nel 2001, sotto la supervisione di Rudolf Bernet e Dieter Lohmar (volume XXXIII). I *Bernauer Manuskripte* si inseriscono nel solco di quella riflessione fenomenologica del tempo che Husserl aveva iniziato a esporre all'Università di Gottinga nell'inverno del 1904-1905. Attorno a quel primo nucleo di lezioni andarono presto ad aggiungersi nuovi manoscritti, rettifiche e tentativi di riscrittura, fino a fare della fenomenologia del tempo uno dei filoni più complessi e stratificati del pensiero husserliano, con buona pace per i curatori delle edizioni critiche degli scritti di Husserl.

Un aspetto interessante dei Manoscritti di Bernau è la loro struttura. Husserl si rende conto che nelle *Lezioni* del 1905 troppi interrogativi venivano lasciati senza risposta, specie per la piega (quasi)-aporetica che il tempo sembrava dare alla fenomenologia e al suo metodo. Ad essere messa in discussione era la legittimità stessa di una fenomenologia del tempo.

Occupandosi infatti della correlazione che sempre si pone tra atti della coscienza intenzionale e oggetti della realtà, Husserl aveva l'ambizione di descrivere l'esperienza temporale, cioè di fare del tempo un vissuto della coscienza. Poiché però l'esperienza si struttura su diversi livelli di senso, viene da sé che un'analisi fenomenologica di questo tipo poteva aprirsi fin da subito a diverse prospettive: ci si potrebbe infatti attenere ad una rassegna di quei molteplici fenomeni il cui tratto caratteristico è la persistenza nel tempo, avviando così un'indagine di natura descrittiva (o statica). Altra cosa sarebbe invece fare un'indagine sulle condizioni di possibilità d'esperienza di un oggetto temporale, dal momento che, in questo caso, si pretenderebbe di descrivere un vissuto di tempo risalendo al modo del suo costituirsi, al "come del suo come" [Sini, *Introduzione alla fenomenologia*, 2012, p.59]. Infine, se si considera che ogni



esperienza è di per sé temporalmente determinata, un'analisi fenomenologica del tempo deve arrivare a porre il nodo di «una temporalità del *processo* in cui il soggetto entra in relazione con il fenomeno», dunque un livello che è insieme costituito e costituente: è *costituito* poiché assume il tempo come condizione di datità ed è *costituente* dal momento che influisce sulle modalità dell'esperienza stessa» [G. Iocco, 2011, p.1]. Puntando a fare una fenomenologia della coscienza interna del tempo, Husserl pretendeva di escludere quel tempo obbiettivo (il tempo degli orologi e della psicologia) che doveva piuttosto essere spiegato a partire dalla struttura fondamentale del tempo *in quanto* contenuto immanente. Il progetto è quello che **Paul Ricoeur** definì una **iletica del tempo**, cioè la spiegazione di *che cosa* fosse il tempo a partire dal *come* delle sue manifestazioni. Ma è proprio già nelle prime dichiarazioni che le Lezioni del 1905 si trovano di fronte a un'*impasse* piuttosto scomoda: se il tempo è qualcosa che viene appreso, «ci si può chiedere se tali apprensioni, per strappare l'iletica al silenzio, non devono prendere in prestito alle determinazioni del tempo obbiettivo, conosciute prima della messa fuori circuito. Parleremmo forse del sentito "al

medesimo tempo", se non sapessimo nulla della simultaneità obbiettiva, della distanza temporale, se non sapessimo niente dell'uguaglianza obbiettiva tra intervalli di tempo?» [Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, 1988, trad. it. p. 39]. Il tempo obbiettivo, cacciato per così dire dalla porta, rientra prepotentemente dalla finestra: Husserl finisce per utilizzare tutto un vocabolario temporale (durata, successione, fase...) che non ha alcuna legittimazione fenomenologica, cadendo in una petizione di principio. Il fatto è che l'aporia è intrinseca: ogni qual volta si cerca di mostrare il tempo, esso è, per così dire, *già qui*. Non solo perché non vi è alcuna esperienza nella quale il tempo ci sia dato come *tale*, ma altresì perché non esiste un punto zero fuori dal tempo che la mia coscienza può ritagliarsi come punto di partenza per cominciare a osservare il decorrere di una durata, fosse anche quella del suo stesso atto intenzionale a cui dà vita. Spingendo infatti alle estreme conseguenze il discorso: se la coscienza continuamente fluente costituisce oggetti nel tempo immanente (ad es. il vissuto di una melodia), che tipo intenzionalità ha di se stessa? Se il flusso costituente fosse a sua volta un oggetto temporale che si può "bloccare" nella riflessione, sarebbe allora costituito e non costituente, e si aprirebbe il

rischio di un pericoloso regresso all'infinito nella ricerca del sostrato più originario. Eppure, nel suo diventare oggettuale l'io non smette mai di essere temporale e di cogliere progressivamente se stesso come fluente nel tempo. Ecco allora che l'autocoscienza della coscienza temporale si fa questione spinosa. In altre parole, proprio perché così "pervasivo" – verrebbe da dire, proprio perché coincidente con l'essere – il tempo finisce per dileguarsi allo sguardo fenomenologico, esponendo queste Lezioni all'accusa di formalismo. La domanda che sembra mancare è: da che cosa sono riempiti i vissuti temporali? Qual è il costituente reale e non ancora intenzionale (la *hyle*) che dà vita ad un'esperienza temporale?

Conscio di queste difficoltà, nelle pagine dei Manoscritti di Bernau Husserl cerca di seguire alcune ipotesi sulla cosiddetta *costituzione temporale*, provando a imboccare varie strade e arrivando sempre a dei punti morti o a dei limiti che paio insuperabili con la sola fenomenologia. Ancora una volta c'è uno "scarto" che non permette allo sguardo fenomenologico di approdare a un terreno sicuro. Di particolare importanza è un fenomeno che Husserl analizza al Testo nr.4 dei Manoscritti, proprio con l'intento di fornire un'analisi più attenta al lato iletico

del tempo. Questo fenomeno, intraducibile propriamente in italiano, è quello dell'*Abklang*, parola che rimanda all'*affievolirsi*, al *venire meno* e che richiama il verbo *abklingen*, cioè lo *smorzarsi*, lo *spegnersi* o anche il *diminuire* e il *decrescere*. Husserl vorrebbe infatti descrivere il *digradarsi* di un oggetto temporale che, prima ancora di finire nel passato, si affievolisce in una sorta di *interstizio* che separa il presente dal passato. Scrive infatti nel testo indicato:

«L'originarietà è lo zero della modificazione in quanto modificazione. In quanto modificazione essa si incrementa. Essa è una continua trasformazione della coscienza di quello stesso che è determinato come completamente identico "contenutisticamente" (...) Questo però non è ancora passato obbiettivo, che qui non può introdursi surrettiziamente. Sarebbe qui meglio non parlare affatto di passato, ma di *affievolirsi* del presente, cioè della modificazione dell'*affievolirsi* (...) Ogni *affievolirsi* di un presente è esso stesso presente ed ha uno sfumare del suo presente ecc.» [Hua XXXIII, p. 66, trad. it. a cura di A. Penna]

Nel fenomeno dell'*Abklang* è come se Husserl ci dicesse che il presente è affetto da un dualismo simile a quello che in fisica caratterizza la luce, onda e corpuscolo insieme. Il presente può essere infatti descritto a partire da un punto d'origine che nella coscienza si traduce in una *impressione originaria* (*Urimpression*), quell'istante-di-suono continuamente sbalzato via dal nuovo istante che sopraggiunge e che si modifica in un già-stato; oppure può essere descritto come un intorno, una fessura in cui avvertiamo non solo il presentarsi del suono ma anche il suo venir meno, prima ancora che questo venir meno diventi a tutti gli effetti passato e si abbia la coscienza presente di uno sprofondamento temporale (ritenzione), in cui il suono non c'è *effettivamente* già più. «Il fatto è – come scrive **Alessandra Penna** – che noi *sentiamo originariamente* tanto lo svanire del suono quanto il suono che svanisce, mentre il suono “primariamente ricordato”, come già sappiamo “non è *effettivamente* reperibile”» [A. Penna, *La costituzione temporale nella fenomenologia husserliana*, 2007, p. 22].

Nelle Lezioni, quando Husserl analizza il fenomeno della ritenzione, parla di un allontanamento dal punto-ora e di

un processo di modificazione continua della coscienza nel senso di una sintesi continua dell'identificazione oggettuale vissuta, attraverso la quale si costituisce la permanenza oggettuale: ciò che è appena passato è, per l'appunto, quel *suono* che poc'anzi è risuonato. Il fatto che non parli di contenuto ma di modi della coscienza (impressione originaria e ritenzione), sembra avvalorare quanto detto a proposito di una analisi troppo formale nei primi scritti sul tempo.

Sembra allora che Husserl cerchi un riscatto dalla mancanza delle sue precedenti analisi, affrontando parallelamente al fenomeno della coscienza ritenzionale quello dell'*Abklang*. Anzi, per essere più precisi, si assiste ad una loro sovrapposizione, quando scrive che ciò che è ritenuto «*si raffigura*» (*sich verbindlich*) contemporaneamente nell'*Abklang* [p.74]. Sul significato di questo oscuro *raffigurarsi* si palesa tutta la difficoltà di Husserl: in un estremo tentativo la ritenzione diventa ciò che da forma, modalità temporale, all'*Abklang*, finendo per rappresentarlo pur non essendo questo più presente, dal momento che il suono è a tutti gli effetti scemato fino all'impercettibilità. Originario non è quindi il presente impressionale, il punto-limite, ma

il movimento di continuo *differimento di sé* della presenza, che se bloccata rimane una pura astrazione.

Ormai la crepa nella fenomenologia del tempo è troppo ampia: non si può più nascondere che c'è uno sfasamento tra coscienza e *hyle*, che, al pari dei dati sensibili per le percezioni, c'è una materia grezza del tempo che non si manifesta nell'orizzonte coscienziale del tempo. Non si tratta di un'alterità assoluta, ma di qualcosa che non è derivabile dalla coscienza, un correlato della soggettività che non è qualcosa di noetico, un *tempo assoluto* che sovrasta la coscienza e in cui questa a sua volta fluisce. Per questo le Lezioni del 1905 non potevano essere che formali: lì c'era ancora la cieca speranza di poter ricomporre l'intera esperienza del tempo nelle pieghe della soggettività. Qui invece Husserl si trova a dover rendere conto dell'ingresso nell'orizzonte della coscienza di qualcosa che pur sempre rimanda ad una trascendenza che la fenomenologia non può dire, proprio perché rimane l'orizzonte di possibilità di ogni apparire. Il tempo porta quindi con sé il residuo di una trascendenza che segnerà profondamente il Novecento filosofico, non solo a partire dall'impossibilità di Heidegger di *scrivere* l'ultima sezione di Essere e Tempo, ma

anche e soprattutto in quella corrente che ha pensato e scritto sulla *differenza*.



Paul Wittgenstein, il pianista dimezzato

di Guido Giannuzzi

Nel mondo antico, andare oltre i limiti stabiliti dalla divinità, costituiva un atto di hybris, di oltracotanza, un atto che era universalmente censurato e severamente punito. Per gli antichi greci, dunque, il limite non solo non simboleggiava un'imperfezione o una mancanza ma rappresentava esattamente una condizione di pienezza, costituendo un elemento di ordine e perfezione, vero e proprio perimetro entro cui si dava la Legge.

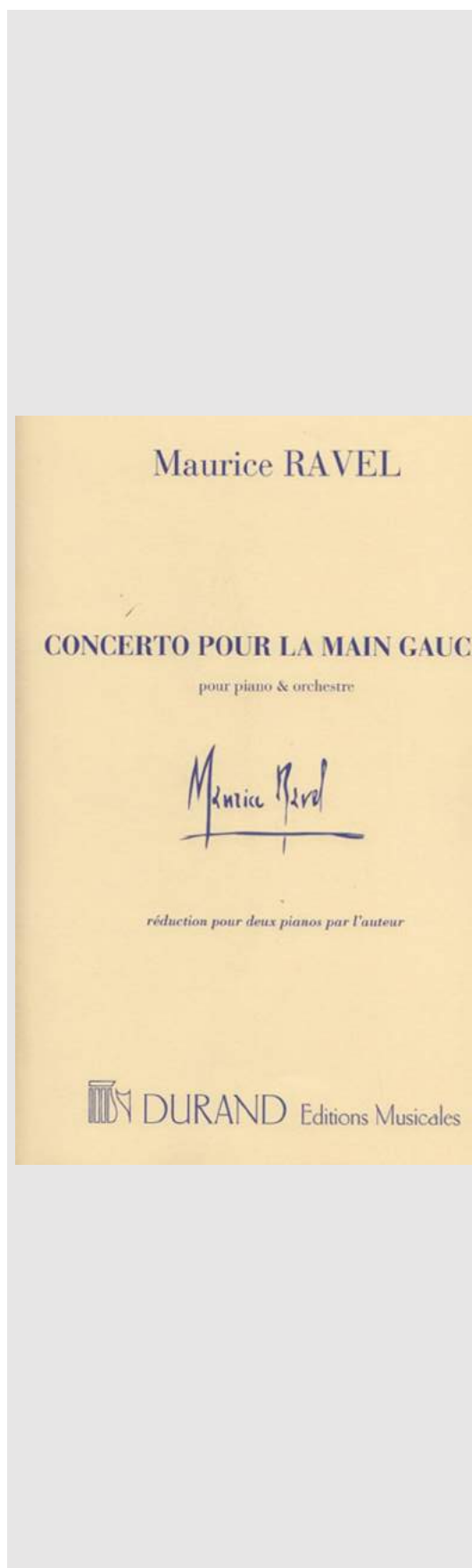
Solo con l'avvento del pensiero cristiano, il limite divenne segno d'inferiorità, imperfezione e incompiutezza. Per Tommaso d'Aquino, per esempio, essendo Dio perfetto, è necessario che sia anche eterno e infinito, così che, però, tutto ciò che è altro da lui, giacché creato da questo Essere increato e perfetto, non può essere che imperfetto, finito, in altre parole limitato.

Con la modernità, il limite diviene esattamente ciò che deve essere oltrepassato, un ostacolo alla ragione e alla conoscenza. Da

Cartesio in poi, questo diventa il compito dell'uomo moderno.

Ovviamente, il rapporto tra arte e limite è stato oggetto di dibattito parallelo a quello più strettamente metafisico, cui si è brevemente accennato. Centrali, in questo senso, appaiono le parole di Immanuel Kant, in un celebre passo dalla Critica del Giudizio: “Il bello della natura riguarda la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione; il sublime invece, si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi o provochi la rappresentazione sull'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità”. Kant opera quindi una differenza tra bello e sublime e quest'ultimo corrisponde, dunque, all'idea dell'infinito (nel senso di non-finito). L'arte, tramite le sue creazioni – che sono per loro natura finite – richiama quello stato d'animo, che apre lo sguardo sull'infinito. Ancora più chiaro Leopardi, che intuisce l'infinito solo perché la siepe gli ostruisce la vista: per percepire l'infinito, si rende necessario il limite.

Nel caso di Paul Wittgensein, a dispetto di una retorica che accomuna pavlovianamente l'arte alla libertà, proprio attraverso un limite imposto – peraltro loro malgrado – ai compositori con cui egli ebbe a che fare, furono creati capolavori come il Concerto per la



mano sinistra di Ravel e altre composizioni che, se capolavori non sono, non meritano neanche l'oblio cui sono state destinate, come i concerti di Korngold, Schmidt, Strauss, per citarne alcuni.

Forse, sarebbe da ripensare il rapporto tra arte e limite come un rapporto che può essere virtuoso, costringendo il compositore a misurarsi con esso; magari si scoprirà che proprio il limite può fornire chiavi di lettura inaspettate o, costringendo l'artista a confrontarsi con esso, può aprire strade inesplorate altrimenti. Proprio come fu nel caso di Ravel o degli altri compositori che ebbero a che fare con Wittgenstein.

Il primo dicembre del 1913, Paul Wittgenstein, figlio di una delle più importanti famiglie viennesi, ha già ventisei anni, studia pianoforte con determinazione e affronta il suo primo concerto pubblico. Lo scoppio della Prima guerra mondiale, nel luglio del 1914, gli impedirà di tenerne altri, perché costretto ad arruolarsi nell'esercito imperiale. Appena un mese dopo, mentre guida la sua pattuglia di Dragoni nelle vicinanze della cittadina di Zamość, nella Polonia sudorientale, una pallottola russa

lo colpisce al gomito; perde i sensi e viene trasportato in un ospedale da campo. Mentre è ancora incosciente, i russi s'impossessano dell'ospedale e traslocano medici e feriti a Omsk, in Siberia, a diverse migliaia di chilometri di distanza. Quando Paul riesce a riprendere le forze, scopre la cruda realtà: gli era stato amputato il braccio ferito.

“Avere un braccio fantasma significa rimanere aperti a tutte le azioni di cui solamente il braccio è capace, conservare il campo pratico che avevamo prima della mutilazione”.

Quest'affermazione del filosofo Merleau-Ponty – che ha lasciato pagine importanti sulla dimensione corporea della coscienza – ci fa capire perché Wittgenstein, dopo una perdita fisica irrimediabile, decide, comunque, di dedicare la sua esistenza alla musica: egli non faceva il pianista, era un pianista, seppure con un braccio

solo, e questa sua condizione mentale gli permise di affrontare difficoltà apparentemente insormontabili. Erna Otten, allieva di Wittgenstein, riferisce che più volte, quando definiva la diteggiatura di un pezzo, Paul interveniva – quando ormai aveva

perso il braccio da anni – dicendo “di fidarsi delle sue scelte, perché sentiva ancora ogni dito della mano destra”.

Non è, tuttavia, con il fantasma della mano destra che Paul traccia la sua storia, ma senz'altro con una fiducia incrollabile nella sua capacità di scegliere per il meglio. Da questa facoltà, dunque, nascerà il progetto di commissionare concerti per la mano sinistra del pianoforte, un genere quasi del tutto sconosciuto fino allora e completamente nuovo, nella variante dell'accompagnamento orchestrale.

Si possono considerare le almeno quaranta composizioni commissionate da Paul Wittgenstein per la mano sinistra, sotto due profili. Il primo sembra suggerire una sorta di estetica della menomazione: un processo spesso usato in letteratura, dalla gamba d'osso di balena del Capitano Achab nel *Moby Dick*, alla gobba shakespeariana di Riccardo III. Queste diventano caratteristiche peculiari dell'eroe tragico che, come in un dramma faustiano, trascende la propria condizione deciso a perseguire il suo scopo fino all'estremo. Nel caso dei concerti per pianoforte, infatti, peculiare preoccupazione di Wittgenstein era che i vari compositori, cui egli commissionava concerti, non

tendessero a mascherare le difficoltà tecniche, ma anzi enfaticassero il virtuosismo pianistico, seppure limitato a una sola mano.

Sotto un altro profilo, vi è la peculiarità della disabilità dell'esecutore: fino allora, i limiti psichici o fisici, le malattie, le infermità, avevano colpito gli autori. Da Goya a Beethoven, da Milton a Schumann, a Monet, era l'autore dell'opera che soffriva o che era vittima di limitazioni. In questo caso, si può dire che l'abilità di Wittgenstein è stata anche nel rendere *inabile* Ravel, e gli altri compositori: egli impose delle domande formali alle partiture e ai loro autori, che questi ultimi non si sarebbero mai posti, in condizioni normali. Un capolavoro come il concerto di Maurice Ravel, nasce quindi da una limitazione imposta: questo aprirebbe il campo a interessanti riflessioni su come un limite prescritto, se da un lato vincola un autore, da un altro, lo costringe a ricercare e inventare nuovi modi, regole, territori.

A proposito del suo *Visconte dimezzato*, Calvino scrisse di avere a cuore “il problema dell'uomo contemporaneo, dimezzato, cioè incompleto, *alienato*”. Calvino riteneva che tutti noi contemporanei si abbia coscienza della nostra incompletezza,

riuscendo a realizzare solo una parte di noi stessi e non l'altra. Ecco, quella di Paul Wittgenstein è invece un'altra storia: quella di un uomo, un artista, che si è sentito senz'altro *dimezzato*, alienato, ma che ha trovato, proprio nella sua incompletezza, il suo successo.

da GUIDO GIANNUZZI, Paul Wittgenstein, il pianista dimezzato



La festa alla musica

di Renato Principe

*Ma ogni dolore e ogni piacere e
ogni pensiero e sospiro,
e ogni indicibilmente piccola e
grande cosa della tua vita
dovrà fare ritorno a te, e tutte
nella stessa sequenza e
successione,
e così pure questo ragno e
questo lume di luna tra i rami,
e così pure questo attimo e io
stesso.*

F. Nietzsche, La gaia scienza

Dedicate ai più disparati e disperanti aspetti dell'attività e della condizione umana, da alcuni decenni ormai Feste e Giornate hanno progressivamente sostituito i nomi dei santi. Una sorta di rinuncia a una visione lineare e "progressiva" della Storia, fatta tradizionalmente di problemi, propositi, promesse, prospettive, ma anche di dialettica e conflitti, sembra costringerci a misurare le nostre brevi esistenze attraverso un nuovo e innocuo secolarizzato calendario circolare che ci ripresenta ciclicamente post-it sempre più

sbiaditi e gualciti; e che, oltretutto, permette anche celebrazioni multiple. L'ironia è qui fin troppo facile, ma vale la pena di ricordare che accanto alla Giornata Mondiale per la Sclerosi Multipla (28 maggio) festeggiamo anche nella stessa data la Giornata Mondiale dell'Hamburger, e il 22 dicembre, ormai da dodici anni, la Giornata Mondiale dell'Orgasmo per la Pace.

Naturalmente le Giornate che si celebrano nei giorni cardinali del calendario astronomico e agricolo, solstizi e equinozi, si appropriano pure di significati ulteriori: da ormai trentasei anni proprio in occasione del solstizio d'estate, nel giorno in cui il Sole si ferma, si celebra ad esempio la Festa della Musica.

Nata nel 1982 da un'idea dell'allora ministro della cultura francese Jack Lang e del vulcanico Maurice Fleuret, allora Direttore Generale per la musica e la danza presso il Ministero della Cultura, la Festa della Musica vide a partire dal 1995 l'adesione di diverse città europee, tra cui Roma e Milano. Gli intenti principali, codificati due anni dopo in un una Carta in sette punti sottoscritta a Budapest, erano di «valorizzare la varietà e la diversità delle pratiche musicali... invitare gli esecutori a una partecipazione spontanea e

gratuita... permettere di esprimersi tanto a dilettanti che a professionisti... aprire eccezionalmente al pubblico luoghi che tradizionalmente non sono utilizzati per fare musica: ospedali, musei, edifici pubblici, il tutto senza fini lucrativi... creare occasioni di ascolto totalmente gratuite anche per il pubblico».

In realtà era stato sei anni prima il liutista Joël Cohen, allora assistente di Louis Dandrel, direttore dell'emittente radiofonica France Musique, a concepire l'idea di Saturnales da tenersi nella notte più breve e in quella più lunga dell'anno. Lo stesso Cohen, in un'intervista a Frantz Vaillant del 2014, osservò come la Festa di Lang e Fleuret avesse mutato completamente pelle già dopo un paio d'anni, cedendo definitivamente alla musica amplificata; la Festa, così Cohen, era diventata in poco tempo una questione di decibel.

Il nome stesso di Saturnales alludeva evidentemente a un rovesciamento di ruoli, come nelle omonime feste romane: si trattava di combattere disuguaglianze, di ridare cittadinanza, per una notte almeno, a pratiche musicali escluse fino a quel momento da un pieno riconoscimento, come il folk, la musica antica, il jazz, la canzone d'autore. Proposito ambizioso, naturalmente: «Tu

dovevi, ottimo Crono, togliere prima questa disuguaglianza e mettere tutti i beni in comune, e soltanto dopo ordinare di celebrare la festa», era la protesta del sacerdote al dio nei Saturnalia di Luciano di Samosata.

Ma presto, osserva ancora Cohen, l'inversione di ruoli finì per stabilizzarsi, e la Festa della Musica divenne poco più che «una festa di chitarre elettriche».

L'idea di fondo di Fleuret, visionaria e esplicitamente “politica”, trae origine da una ricerca del 1981 che aveva rivelato che oltre 5 milioni di francesi “suonavano” uno strumento; talvolta la si riassume così: «musica ovunque, concerti da nessuna parte». Dice oggi Lang: «Nel 1981 la musica classica godeva di un riconoscimento assoluto e particolare, e noi ritenevamo fosse necessario che anche gli altri generi (musica tradizionale, musica rock, musica di oggi) fossero portati alla luce. Volevamo una festa di tutte le musiche». *Les goûts réunis*.

Ma oggi che i meccanismi del consumo, lo sgretolamento dei confini tra generi e una certa progressiva desertificazione culturale hanno di fatto ribaltato i valori, oggi che sarebbe

evidentemente la musica non-pop, non-rock, non-folk, non-jazz, non-”popolare”, non-x, a aver bisogno di Saturnalia che la innalzassero sul trono pur mortifero riservato per un giorno agli schiavi, oggi che la Festa della Musica si svolge in 120 paesi sotto l'egida di solidissime *major*, siamo così convinti che sia rivoluzionaria e necessaria (ancora) un'operazione culturale che ha finito per assumere sempre più negli anni le sembianze dell'ennesima Notte Bianca dei commercianti?

Oggi la Festa italiana è promossa dal Mibact, con il coordinamento a cura di Paolo Masini, dalla SIAE e dall'Associazione Italiana per la Promozione della Festa della Musica (anche se ad esempio a Torino l'organizzazione è affidata a un'altra associazione) in collaborazione con UNPLI, Feniarco, Anci, Conferenza delle Regioni, Miur, Ministero degli Affari Esteri, Ministero della Salute, Ministeri della Difesa e di Grazia e Giustizia. Main Media Partner è RAI, Media Partner sono Rai Radio Tre, Grandi Stazioni Retail, Telesia e Trenitalia.

L'edizione 2018, che propone come testimonial Ezio Bosso, impegnato proprio oggi a Fiesole con l'Orchestra Giovanile Italiana in un concerto intitolato *Inno alla Gioia* (lì avrà anche luogo la consegna dei Premi della III

edizione di Abbado Award – Musica insieme e della XVI edizione del Premio Abbiati per la Scuola, iniziative che coinvolgono il Comitato Nazionale per l'Apprendimento Pratico della Musica), vede poi ancora una volta la “collaborazione” in qualità di sponsor di Carrefour Market, che a partire dalle ore 18 metterà a disposizione i suoi punti vendita per altrettanti non meglio definiti appuntamenti musicali: fino alla mezzanotte, poi, sarà lì attiva l'iniziativa Spendi & Riprendi, grazie a cui i clienti Carrefour riceveranno un buono sconto del 20% utilizzabile da domani e fino al 25 giugno su una spesa di almeno 50 euro pagata esclusivamente con carta Payback.

Se nel 1982 si scommetteva politicamente sulla capacità della musica di dilagare dai suoi luoghi ai suoi non-luoghi, sulla possibilità di rendere quel far musica una Fête («Faites de la musique!» il motto-*calembour* di allora), sull'equivocazione tra gratuità del gesto e auto-gratificazione di chi lo compia (e lì probabilmente si nasconde l'inganno attuale), sull'antinomia barthesiana dilettante/consumatore, che dire del qui e dell'oggi?

Sul tema dei compensi ci illuminano le istruzioni sul sito: «La Festa della Musica nasce

come una festa per il musicista stesso quindi, normalmente, gli artisti locali suonano gratuitamente, mentre gli artisti “evoluti” nazionali o internazionali, di consueto, applicano tariffe ridotte, espressamente per la Festa della Musica». E poi: «Fortunatamente in occasione della Festa della Musica la SIAE applica delle tariffe vantaggiosissime che riescono a limitare la spesa». E la dotazione strumentale? Ecco qui: «L'organizzazione, per i palchi adibiti alle iscrizioni, prevede una *backline* base: un amplificatore per basso, un amplificatore per chitarra e una batteria sprovvista di piatti. I musicisti, ad eccezione del batterista, dovranno quindi portarsi solamente gli strumenti personali».

Oggi in Italia, per non dire dei ben noti problemi della formazione musicale e della sua ormai mitologica riforma, nata su una “nobilissima” idea di gratuità (e cioè a costo zero), su 100 persone sopra i 6 anni di età, solo 9,7 frequentano almeno una volta l'anno un concerto di musica “classica” (o musica non-x), mentre 30 vanno a vedere una mostra o un museo, e 25,7 frequentano spettacoli sportivi (Fonte: Rapporto ISTAT 2016).

Oggi in Italia tutti i recenti progetti di riordino dei teatri e dei

luoghi della musica, a partire dalla Legge 160/2016, e poi proseguendo con l'Atto di indirizzo 2017-2019 dell'ex Ministro Franceschini (16 novembre 2016) hanno ribadito una linea basata su Risparmio, Risanamento e Rilancio.

Poi a novembre 2017 il Parlamento ha approvato la legge-delega (Legge 22.11.2017, n. 175) per il riordino delle disposizioni in materia di spettacolo, con cui mette sì una pezza alla questione del "risanamento" delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche differendone la scadenza di un anno e incrementando leggermente il FUS, ma poi nell'elencare le attività degne di promozione e sostegno si accostano a quelle teatrali, liriche e concertistiche, quelle della musica "popolare contemporanea" (se è quello che immaginiamo, non sembrerebbe un settore poi così bisognoso di tutele), oltre a carnevali e rievocazioni storiche; si accostano infine confusamente le pratiche amatoriali e la canzone "popolare d'autore" ai corpi di ballo e ai centri di sperimentazione e ricerca. I decreti delegati, che ridefiniranno pure la gestione e la ripartizione del FUS «razionalizzando gli interventi di sostegno dello Stato», non potranno naturalmente produrre ulteriori oneri per la finanza pubblica; verrà infine

costituito un Consiglio Superiore dello Spettacolo composto da 15 membri, di cui 11 di diretta nomina ministeriale, e 4 scelti dal Ministero da una rosa proposta dalle associazioni maggiormente rappresentative.

Insomma, risanamento, risparmi, iniziative gratuite (il crollo del rapporto FUS/PIL negli ultimi trent'anni è cosa nota), quasi a voler registrare l'esistenza solo di fruitori/consumatori e non anche di lavoratori/producenti; sembrerebbe proprio che con la "cultura" si possa sì forse festeggiare a comando in tempi di solstizio, ma mangiare proprio no. Se non fosse però venuto a smentirci Elio, che nel corso della manifestazione a margine dell'ultima edizione della Festa nel 2017 a Montecitorio aveva osservato come in Italia, al contrario, con la cultura si possa mangiare di brutto, fino a ingozzarsi.

Ora però che l'età di Crono sembra tramontata, perché non pensare a ritornare entro il prossimo anno all'originario spirito saturnio, ad esempio retribuendo (per ora) *semel in anno* i musicisti, non solo quelli "evoluti" (= "mediaticamente noti")? Perché non riflettere senza toni apocalittici, ma prendendone atto, sulle nuove gerarchie economico-culturali, e non impegnarsi su nuove più attuali e

più urgenti ridistribuzioni, magari intervenendo sul tessuto associativo anche minuto, sempre più strangolato tra assenza di risorse e dissuasivi e onerosi adempimenti? Sarebbe una sfida ambiziosa per chi ha ereditato il MIBACT e questa Festa.

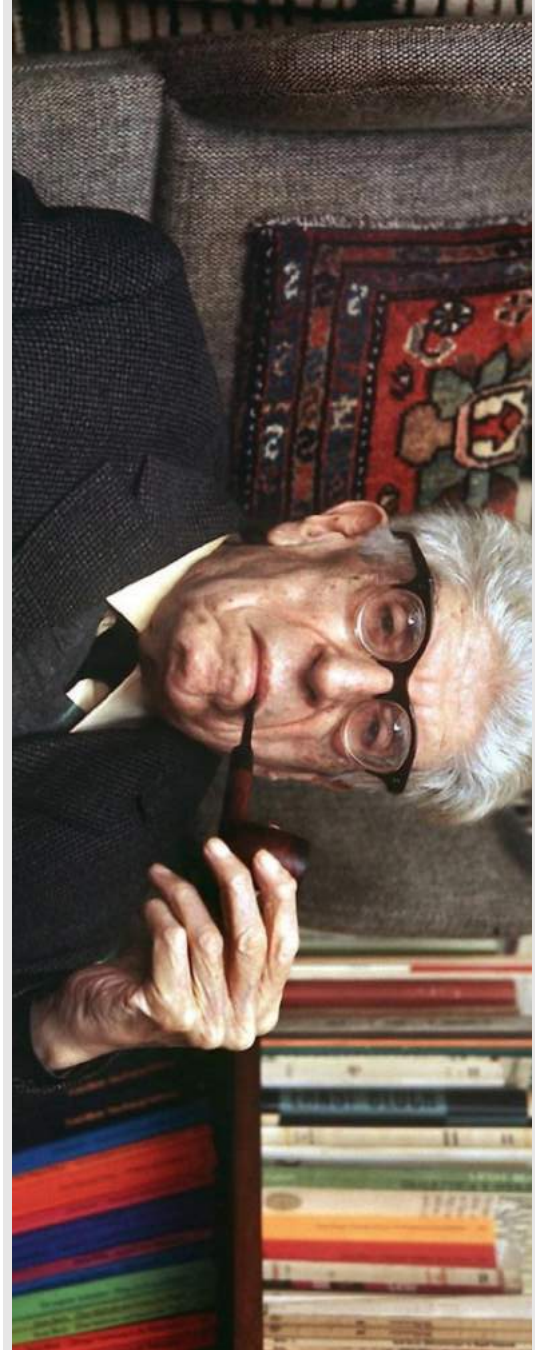
«Che pazzia è la tua di scrivere a me come va il mondo adesso, e di volere che io faccia una nuova distribuzione dei beni? Questo dovresti raccontarlo ad altri, a chi regna ora», aveva risposto Saturno al sacerdote.

La musica: un'utopia possibile

di Isabella Zannoni

È se qualcuno nel bel mezzo del travagliato 'secolo breve' si fosse azzardato a parlare di speranza e utopia? È stato proprio il caso di Ernst Bloch (1885 – 1977). Gli eventi storici sicuramente influirono sulla vita del filosofo in quanto tedesco dalle origini ebraiche, attento alle idee politiche del suo tempo e leggendo *Spirito dell'Utopia* e *Principio Speranza* sembra impossibile dimenticare l'influenza dello sconvolgente contesto storico e culturale sul suo pensiero.

A Monaco di Baviera, nei primi anni Dieci, da una conversazione tra Wassily Kandinsky e Franz Marc, nasce l'idea di creare un nuovo movimento di artisti, in seguito chiamato *Der Blaue Reiter* (Il Cavaliere Azzurro), dal quale nascerà un almanacco con lo stesso nome. L'almanacco è costellato da idee rivoluzionarie: il rifiuto della validità prioritaria dell'esperienza empirica e la volontà opposta di recuperare una spiritualità e creatività nell'arte, l'esigenza di sbarazzarsi delle convenzioni pur senza voltare totalmente le spalle alla tradizione, ma costruendo sopra

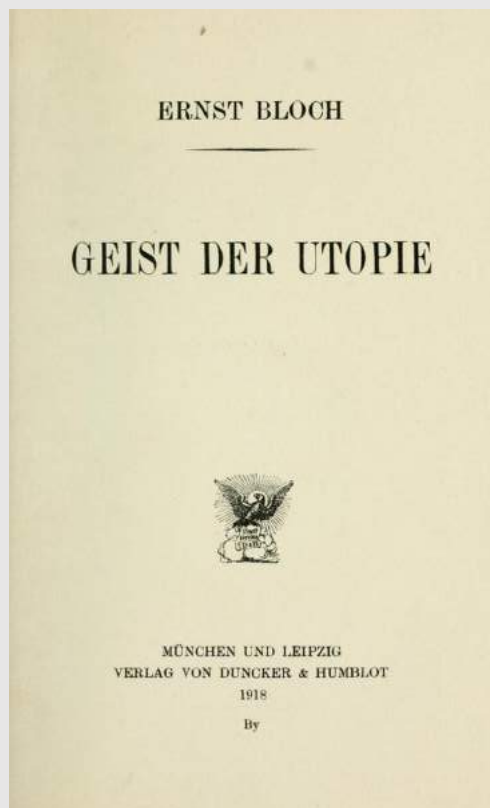


di essa nuovi orizzonti. Tutte le forme d'arte sono permesse ed emerge in tal modo una rivalutazione dell'arte infantile e popolare. Nel momento in cui la tecnica è al servizio della creazione, viene consentita una sempre maggiore libertà di espressione artistica, in opposizione all'oggettivismo tipicamente ottocentesco.

Sebbene non siano documentati legami concreti tra il movimento del Cavaliere Azzurro e Ernst Bloch, quest'ultimo è spesso stato considerato il 'filosofo dell'espressionismo', primo tra tutti da Theodor Wiesengrund Adorno. Contemporaneo di Bloch, Adorno in *Note per la Letteratura* descrive il pensiero del filosofo dell'utopia con parole forse non del tutto lusinghiere: «la filosofia di Bloch, accettando il primato dell'espressione sul significato, non tanto preoccupata che le parole chiariscano i concetti, quanto che i concetti trovino un focolare nelle parole, è la filosofia dell'espressionismo». Tali affermazioni sembrano condivisibili, ma possiamo individuare nella 'nebulosità' del linguaggio blochiano una coerenza tra forma e contenuto del testo. La prosa di Ernst Bloch quasi si avvicina ad uno stile poetico, narrativo, volutamente anti-sistematico e trasporta il lettore in una dimensione, in un'atmosfera. Prendiamo ad

esempio l'inizio di *Spirito dell'Utopia*: «Io sono, Noi siamo. È abbastanza. Ora dobbiamo cominciare. La vita è nelle nostre mani». E secondo Bloch il concetto di utopia arriva agli esseri umani non da un linguaggio razionale, quotidiano, ma da codici misteriosi, decifrabili solo dall'interiorità più intima dell'essere umano.

Spirito dell'Utopia viene pubblicato nella versione definitiva nel 1923 ed esplicita quello che per il filosofo è l'utopia espressionista attraverso un linguaggio il più possibile simile a quello con il quale l'utopia arriva a noi: la volontà di uscire da un mondo in cui l'interiorità è totalmente assoggettata e soffocata da una condizione sociale determinata, per dirla con Adorno, da un'«organizzazione totale». È la mentalità produttivistica, l'anima del capitalismo tardo-ottocentesco: in America nasce la Ford, in Italia la Fiat e nel 1907 viene pubblicato *L'organizzazione scientifica del lavoro* di Frederik Taylor. L'opposizione all'oggettivismo scientifico porta Ernst Bloch all'interesse verso tutti i tipi di manifestazioni dell'interiorità, definita dal filosofo 'il Sé', il punto focale di attenzione dell'espressionismo: dai sogni, all'arte e infine soprattutto alla musica. Tali manifestazioni del Sé vengono



chiamate da Bloch ‘utopie concrete’, tra le quali la musica viene considerata la più immediata e alla portata dell’essere umano

n *Principio Speranza* la potenzialità utopica della musica viene spiegata attraverso un celebre mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio: Pan è innamorato della ninfa Syrinx, la quale rifiuta il suo amore. Un giorno Syrinx, in fuga da Pan, si imbatte in un fiume e prega alle onde di trasformarla e Pan, nel tentativo di afferrarla, si ritrova in mano soltanto delle canne di fiume. Pan spezza le canne in pezzi lunghi e corti, le gradua e le mette insieme con la cera, fino a creare il flauto pastorale. Il suono prodotto dallo strumento consente di far rivivere Syrinx ed esprimere l’amore per lei: secondo Bloch questo significa *realizzare* un’utopia. Attraverso la musica possiamo attingere a un mondo dal linguaggio misterioso, completamente diverso da quello umano. Allo stesso tempo è lo stesso essere umano il creatore di tale linguaggio, capace di rievocarlo a piacere attraverso il suono di uno strumento.

La filosofia della musica di Bloch è dunque prima di tutto una filosofia del suono, puro, staccato

da un discorso musicale. Il suono è l'espressione dell'interiorità più autentica, poiché consente di elevare l'uomo da ciò che Bloch chiama 'oscurità dell'attimo vissuto': l'attimo presente è oscuro, ci sfugge in continuazione in quanto troppo vicino, troppo scontato. Il suono ha il potere di distoglierci dall'attimo presente, dallo stato di coscienza abituale, per portare il pensiero verso la nostra interiorità più profonda, altrimenti invisibile. Questo momento rappresenta una delle tappe fondamentali di ciò che Bloch definisce 'autoincontro', fondamentale per instaurare un dialogo con noi stessi, con la nostra interiorità. In tal modo egli descrive in *Spirito dell'Utopia* il potere del suono: «il suono racchiude qualcosa che ci fa porre la mano sul cuore, che ci attornia e ci evoca con noi stessi».

Ma successivamente i suoni devono essere organizzati in qualche modo, per arrivare ad essere musica. La struttura formale è necessaria perché l'arte dei suoni possa venir comunicata a più persone, tuttavia solo nel momento in cui la musica riesce a svincolarsi dalla rigidità della forma può comunicare all'ascoltatore l'espressione del suono come rivelatore di interiorità.

Alla ricerca di 'musiche utopiche', Ernst Bloch redige in *Spirito*

dell'Utopia una particolarissima storia della musica. La prima particolarità risiede nell'uso di una metafora: il tappeto, la cui struttura di fili intrecciati simbolizza una successione *stratificata* (e non gerarchizzata) di eventi e storie. Il termine 'tappeto' viene quindi utilizzato da Bloch per descrivere un modello musicale, frutto di una serie di intrecci e scambi di idee tra compositori, non necessariamente vissuti nella stessa epoca. Attraverso tale metafora Bloch si oppone alla concezione secondo la quale la storia della musica sarebbe una serie di conquiste progressive di strumenti tecnico formali, poste in ordine cronologico. Piuttosto, se vogliamo proprio trovare un 'progresso', per Bloch questo risiede nella capacità dei compositori di far emergere le potenzialità espressive del suono, ovvero il lato utopico della musica.

I 'tappeti' principali sono tre. Il primo consiste nell'«incessante canticchiare, nella danza e nella musica da camera». La danza e il canto sono considerate da Bloch le prime forme con le quali l'essere umano ha potuto esprimere il desiderio di utopia, di evasione dall'oscurità dell'attimo vissuto. Facendo un salto temporale non ben definito, Bloch vede nella musica da camera una sofisticata elaborazione

contrappuntistica della forma sonata, in cui vengono intrecciati il canto e la danza.

Bloch prosegue con il secondo tappeto, identificato nel «*Lied* chiuso», citando autori di generi musicali e periodi storici in modo rigorosamente non cronologico. Dal primo all'ultimo vengono elencati Schubert, Mozart e infine Bach, accomunati dalla 'rigidità della struttura architettonica' nella loro musica. Il canto e i sentimenti emergono in modo «semplice» per Schubert, «vivace» per Mozart, «gotico» per Bach, ma rimangono dipendenti da esigenze formali.

E' il terzo tappeto a contenere la musica più 'utopica'. Bloch lo chiama «*Lied* aperto» e comprende la sinfonia e il melodramma. Il percorso prende in considerazione in ordine Bizet, Beethoven, Brahms, Strauss, Mahler, Bruckner e infine Wagner, al quale Bloch dedica la parte più consistente. I compositori del terzo tappeto hanno sentito l'esigenza di liberarsi dalle 'forme chiuse', per adattare la forma al contenuto e non viceversa. Bloch riporta molti esempi musicali, ma una delle opere a cui dedica più spazio è il *Tristano*. La sua trattazione viene privilegiata dal filosofo in quanto l'opera è una grande rappresentazione musicale dell'interiorità, a cominciare dal preludio iniziale, composto da un

«astorico e astratto motivo del desiderio, impalpabile, sospeso nel vuoto e tuttavia pronto a cadere e prendere corpo».

La storia della filosofia sembra punteggiata da sistemi di pensiero che hanno trovato un apice, un punto d'arrivo, nell'arte musicale. Tale tradizione sembra essere stata iniziata in primis da Schopenhauer, del quale non si può negare l'influenza sul pensiero blochiano. L'utopia di Bloch ricorda la concezione schopenhaueriana della musica come tensione verso l'assoluto, come una sorta di mezzo per accedere ad una dimensione ultraterrena e perfetta. Tuttavia il filosofo dell'utopia in più circostanze dichiara un distacco dal filosofo romantico. Nella concezione di Schopenhauer la musica ha un ruolo fondamentale per la filosofia, anzi essa si rivela essere la filosofia più perfetta, ovvero la volontà stessa, appartenente ad un altro mondo, del quale la terra non è che una 'copia'. Ma se la musica è un 'secondo mondo', allora a rimanere fuori da tale prospettiva è il ruolo del soggetto, la comunità dei soggetti, che invece per Bloch rappresenta il punto di partenza della produzione musicale. Se per Schopenhauer la musica tende a un assoluto da cui l'uomo è schiacciato, la volontà, per Bloch l'assoluto è pienamente

realizzabile facendo musica, come possibilità concreta dell'uomo.

Da molte affermazioni di Bloch potrebbe emergere una tendenza a generalizzare il potere della musica sugli uomini. In realtà in Principio Speranza egli sottolinea come la musica cambi modalità espressive a seconda della classe sociale di volta in volta dominante. In particolare Bloch individua un parallelismo tra gerarchia sociale e relazioni tra le voci in diversi stili compositivi, con una singolare visione marxiana: «All'imprenditoria incipiente corrisponde il dominio della voce di soprano che guida la melodia e la mobilità delle altre, così come il cantus firmus al centro e la graduata polifonia hanno corrisposto alla società dei ceti». E quindi anche la musica atonale si afferma proprio nell'epoca di decadenza tardocapitalistica, cui ha risposto «come ardito disorientamento».

Piuttosto, universale sembra essere per Bloch il potere del suono sull'essere umano e proprio nel valore dato al suono risiede l'originalità del suo pensiero sulla musica. Il suono consente all'uomo di esplicitare e conoscere il proprio Sé e oggi potremmo dire che tale percezione del Sé sarà diversa a seconda del tipo di strumento e della comunità di ascoltatori. Un

suono di violino o di pianoforte sarà espressione di un'interiorità occidentale, mentre quello dei tablas ne esprimerà una più orientale e in tal modo ci saranno differenze di espressione e di ascolto a seconda se un suono viene da un sintetizzatore o da uno strumento tradizionale. Sembra che l'unico comune denominatore di queste esperienze sia l'esigenza per l'uomo di inventare strumenti che producano suoni, che successivamente diventino musica, indipendentemente dalla storia e dalla cultura. Se tale concetto può sembrare semplice, non lo è la sua spiegazione attraverso il pensiero dell'utopia

formulato da Bloch, che attribuisce un nuovo significato alla produzione del suono. Considerando l'attuale situazione plurale di mondi musicali accessibili, la varietà di stili e generi musicali che possiamo ascoltare attraverso il web, il recupero della filosofia del suono di Ernst Bloch ci può aiutare a legare tra loro questi mondi in un unico desiderio umano: inventare e realizzare in modi diversi sempre più nuove musiche, ovvero utopie possibili.

Iniziativa



Collaborazione tra A due voci e la Nietzsche-Haus

“Caro vecchio amico, sono di nuovo in Alta Engadina, per la terza volta, e di nuovo ho la netta sensazione che questo luogo come nessun altro al mondo sia la mia vera patria e il mio focolaio d’ispirazione.”

Lettera di Friedrich Nietzsche a Carl von Gersdorff, Sils-Maria, fine giugno 1883

Siamo lieti d annunciare la collaborazione tra **A due voci** e la Nietzsche-Haus di Sils Maria con la quale abbiamo condiviso l’organizzazione di alcune iniziative nell’ambito della *Nietzsche Werkstatt* che quest’anno si terrà dal 23 al 27 luglio.

Un’importante intesa avviata nei mesi scorsi grazie all’amichevole disponibilità dei Professori **Peter André Bloch**, **Timon Boehm** e **Peter Villwock** che ha portato alla programmazione di tre appuntamenti all’interno del fitto calendario di incontri che quest’anno sarà dedicato al tema “traduzioni”.

Il primo si svolgerà il 24 luglio alle ore 16:30 e sarà curato dalla giovane studiosa **Francesca Giani**. Un incontro su “*Nietzsche donatore*” che si svolgerà sulle rive del lago di Sils Maria e a bordo di un battello che giungerà fino a Chastè, la penisola dove Nietzsche amava sostare e dove ora si trova una lastra con incisi alcuni versi dello Zarathustra.

Lo stesso giorno alle 21:15, nella splendida cornice dell’Hotel Waldhaus, si terrà l’Incontro-concerto dedicato alle operette e alle zarzuele ascoltate da Nietzsche al Teatro Alfieri e alla Galleria Subalpina di Torino negli ultimi mesi della sua permanenza nella città piemontese. La relazione introduttiva al concerto sarà curata da **Bruno Dal Bon** mentre la parte musicale vedrà la presenza di due importanti artisti italiani dell’operetta, il soprano **Elena D’Angelo** e il tenore **Francesco Tuppo**, che saranno accompagnati dalla pianista **Elena Ballario**, docente del Conservatorio “G. Verdi” di Torino.

Siamo poi particolarmente felici di aver contribuito all’organizzazione dell’incontro con il celebre filosofo francese **Michel Onfray**, da sempre amico e sostenitore di A due voci, che sarà presente a Sils Maria il 25 luglio alle ore 21:15 alla Chesa Fonio per parlare del “surstoïcisme” (superstoicismo) di Nietzsche. Tema sul quale Onfray è intervenuto in alcuni sui saggi quali “De la sagesse tragique” o il più recente “Cosmo”.

Vi aspettiamo!

Nietzsche Werkstatt – Sils Maria

23 – 27 luglio 2018

Lunedì 23 luglio 2018

- 16.00 – 16.45 nella Chesa Fonio

Incontro di apertura “*La mia via verso Nietzsche*”

Prof. Dr. **Peter André Bloch** (Olten/Mulhouse)

- 17:00 – 18:30 nella Chesa Fonio

Documento di discussione e intervista:

“Tra l’individuo sovrano’ e il caleidoscopio della vita moderna. Nietzsche, Spinoza, Baudelaire”

Dr. **Timon Boehm** (Zurigo) e lic. phil. **Marc-André Kaspar** (Basilea)

Martedì 24 luglio 2018

- 10:00 – 12:00 nella Chesa Fonio

Documento di discussione e intervista:

“La poesia di Nietzsche ‘Sils-Maria’: due prospettive”

Prof. Dr. em. **Werner Stegmaier** (Greifswald) e PhD Dr. **Peter Villwock** (Berlino)

- 16:30 – 18:30 alla Bootshaus di Sils Maria

Conferenza in riva al lago e giro in barca

“Nietzsche il donatore”

Sc. **Francesca Giani** (Milano)

- 21:15 – 22:45 all’Hotel Waldhaus

INCONTRO-CONCERTO

“La gran via a Nietzsche: la musica di Torino”

Introduzione del Maestro **Bruno Dal Bon** (Milano, Como).
Concerto con **Elena D’Angelo** (soprano), **Francesco Tупpo** (tenore), **Elena Ballario** (Piano)

Mercoledì 25 luglio 2018

- 9:30 – 11:00 nella Chesa Fonio

Documento di discussione e intervista:

“Involontaria generalizzazione’. Teoria e pratica della Traduzione (Nietzsche, Benjamin, Derrida)”

Prof. Dr. **Christian Benne** (Copenaghen)

- 11:00 – 13:00 alla Nietzsche-Haus

Visita guidata

Dr. **Mirella Carbone** e Mag. **Joachim Jung** (Sils Maria)

- 21:15 – 22:45 nella Chesa Fonio

Conferenza: *“Le surstoïcisme de Nietzsche”*

Prof. Dr. **Michel Onfray** (Parigi, Caen)

Giovedì 26 Luglio 2018

- 10:00 – 12:00 nella Chesa Fonio

Discussione circa le problematiche della traduzione:

“La lirica di Nietzsche sempre diversa – ma quanto è colpevole il traduttore?”

Ard Posthuma (Groningen)

“Zarathustra in italiano”

Dr. Elke Wachendorff (Monaco)

- 17:00 nella Chesa Matossi accanto alla Nietzsche-Haus

Vernissage dell'esposizione:

“Camera dei colori” Gerhard Richter. *“Mail art”* Mike Dyar.

Lettere appena scoperte di Jakob Burckhardt sulla domanda circa la traduzione di *“Die Kunst der Renaissance in Italien”* in francese. Presentazione: *“leggere Nietzsche”*, Taccuino n.3, La poesia di Nietzsche *“Sils-Maria”*

Venerdì 27 luglio 2018

- 10:00 – 12:00 nella Chesa Fonio

Documento di discussione e intervista:

“Sguardo nei frammenti postumi dell'ultimo Nietzsche”

Dr. Martin Kölbl (Berlino)

“La dinamica del pensiero: dal pensiero al gesto – le conseguenze sul corpo di Nietzsche”

Prudence Audié (Parigi)

- 16:30 – 18:30 nella Chesa Fonio

Nuovi amici. Tre corrispondenze: “Erwin Rohde e Nietzsche”

Dr. Marianne Haubold

“Nietzsche e Louise Röder-Wiederhold: un'amicizia allo specchio, lettere appena scoperte”

Dr. Mirella Carbone und Mag. Joachim Jung

“Förster-Nietzsche e la sua amica di penna Schmidt-Löbbecke”

Prof. Dr. Peter André Bloch.

Le conferenze che non si svolgono in tedesco saranno tradotte. Nelle sale riunioni saranno esposti i quadri di Thomas Zindel.

Prezzo singolo evento Fr. 15.- / ridotto Fr. 8.-

Prezzo complessivo Fr. 100.- / ridotto Fr. 80.-

In collaborazione con
Sils-Tourismus (T: + 41(0) 81
838 50 50), St. Moritz Tourismus
(T: + 41(0) 81 837 33 88),
Hotel Waldhaus (T: + 41(0) 81

Organizzatori: Prof. Dr. Peter
André Bloch, PD Dr. Peter
Villwock, Dr. Timon Boehm

Nietzsche-Haus, Via da Marias
67, 7514 Sils Maria (T: + 41(0)
81 826 53 69),
nietzschehaus@gmail.com,

www.nietzschehaus.ch

838 51 00), Kubus – Kulturbüro
Sils (T: + 41(0) 81 826 52 24),
“A due voci – dialoghi di musica
e filosofia” di Como