

Alice Giordano

La musica come *pharmakon*. Nietzsche, Wagner e il concetto di salute tra estetica e fisiologia

Abstract

The concept of “health”, in Nietzsche’s philosophy, is not opposed to that of disease but incorporates it within itself. The paper aims to show how being in “good health” has, according to Nietzsche, a physiological significance that is intimately connected to aesthetics. Richard Wagner’s music is the iconic example of how rhythm from medicine can become poison and lead a body to décadence. Even in some patients with neurological diseases, musical rhythm can function as medicine, which does not work equally for everyone but according to individual, embodied laws.

Keywords

Nietzsche, Rhythm, Décadence

Received: 17/07/2023

Approved: 19/10/2023

Editing by: Stefano Marino

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
alice.giordano92@gmail.com (Università Vita-Salute San Raffaele)

1. Introduzione

Nota è l'ambivalenza del termine greco φάρμακον, che ha il duplice significato di "medicina" e "veleno". A seconda degli usi, delle dosi, della saggezza di chi lo somministra e della costituzione di chi lo riceve, il *pharmakon* può ora curare ora avvelenare, ora guarire ora intossicare.

La musica wagneriana è stata per Nietzsche un farmaco nel senso appena ricordato: da giovane studioso pieno di speranze che frequentava la villa di Richard e Cosima Wagner a Tribschen, egli si è illuso che potesse essere un rimedio – sia per il proprio percorso intellettuale, sia per le sorti della civiltà tedesca – per realizzare solo successivamente quanto, al contrario, fosse veleno. La tossicità delle composizioni wagneriane sarà duramente accusata da Nietzsche, che con lo spettro del Maestro di un tempo porterà avanti un corpo a corpo filosofico travagliato e pungente.

Obiettivo che qui ci si propone è indagare, nell'ambito delle obiezioni nietzscheane alla musica di Wagner, lo stretto legame che intercorre tra la componente estetica e quella fisiologica, in vista di una "fisiologia dell'arte", concezione che il filosofo avrebbe voluto sviluppare nella sua opera incompiuta sulla volontà di potenza, di cui si possono, ciò nonostante, rinvenire diverse e significative tracce. Tale analisi consentirà di mettere in evidenza come la salute generale del corpo sia analoga alla "salute" di un'opera musicale: vi è un ritmo che regola tanto la fisiologia del corpo umano, quanto la costruzione di una melodia, e affinché entrambi funzionino adeguatamente tale ritmo deve essere un "buon" ritmo. Su siffatta "bontà" – né morale, nemmeno estetica, se non in senso secondario, ma costitutivamente fisiologica – si fonda il concetto nietzscheano di salute, che non si contrappone diametralmente a quello di malattia, ma, al contrario, lo attraversa e lo ingloba in sé.

Infine, si proporrà una messa a terra della prospettiva di Nietzsche attraverso l'esempio di una paziente neurologica, per la quale la musica si è rivelata un farmaco (questa volta nel senso positivo di cura) dai principi attivi del tutto individuali e incorporati.

2. *La musica wagneriana come décadence*

Per comprendere meglio alcuni tratti della “fisiologia dell’arte” prospettata da Nietzsche, occorre ripercorrere sinteticamente le ragioni dell’accusa di *décadence* rivolta alla musica wagneriana. È, infatti, proprio nel concetto di *décadence* che si annodano le trame di diversi fili: arte, corpo, salute e malattia.

Come noto, l’allontanamento da Wagner è uno snodo fondamentale per intendere Nietzsche da un punto di vista sia umano, sia filosofico, che ha stimolato e continua a impegnare studiosi e interpreti¹. Non si proporrà in questa sede una visione panoramica di una questione tanto complessa, si intende piuttosto sondarne alcuni aspetti specifici, utili a contestualizzare le argomentazioni che seguiranno.

Da giovane professore di Basilea, Nietzsche è profondamente influenzato da Richard Wagner, di cui non solo apprezza la musica, ma anche le idee, le visioni e le prospettive filosofiche. Ad esempio, legge il *Beethoven*, testo scritto nel 1870 in occasione del centenario dalla nascita del compositore e pianista tedesco, concepito da Wagner come un vero e proprio saggio di filosofia della musica, collocato nel solco delle teorie schopenhaueriane. Arte a sé, dotata di proprie ed autonome leggi estetiche, la musica viene qui intesa come una “lingua assoluta che può parlare ad ogni cuore” (Wagner 1930: 85). Wagner concorda con

¹ L’allontanamento da Wagner segnò profondamente, forse irreversibilmente Nietzsche, come racconta Lou Salomé (1998: 109-10): “Me lo rivedo davanti allorché, durante un viaggio che facemmo insieme dall’Italia attraverso la Svizzera, visitò con me la tenuta di Trieschen, vicino a Lucerna, il luogo in cui aveva trascorso con Wagner un periodo indimenticabile. A lungo, molto a lungo egli sedette in silenzio sulla sponda del lago, immerso in gravi ricordi; quindi, disegnando con la punta del bastone sulla sabbia umida, parlò con voce sommessa di quei tempi andati. Quando alzò lo sguardo, stava piangendo”. Montinari sottolinea la rottura filosofica, più che quella umana: “Per capire dunque il significato del distacco di Nietzsche da Wagner, si deve sottolineare non la rottura personale di un rapporto umano (che pure c’è stata, forse contro la volontà stessa dei due protagonisti), bensì la crisi di una illusione e la decisione, come Nietzsche stesso dice, di seguire la conoscenza ad ogni costo: anche contro le suggestioni e gli incantesimi del più grande artista ed impostore del secolo scorso: Richard Wagner” (Montinari 1984: 74). Dello stesso parere è Janz (1984: 101): “la separazione non trova la sua motivazione primaria nella sfera personale-umana e non può essere compresa a questo livello, ad onta del ruolo, anche importante, svolto da questa componente. Nietzsche è portatore o esponente di una maturazione storico-spirituale che lo porta lontano da Wagner”. Sul rapporto Nietzsche-Wagner, cfr. Love 1963; Fubini 1984; Barbera, Campioni 2010; Georg, Reschke 2016.

Schopenhauer circa la natura peculiare della musica: essa non ha per oggetto idee o concetti, ma partecipa dell'essenza delle cose sentendola nel profondo della coscienza.

L'impatto di queste pagine sul giovane Nietzsche è significativo ed evidente ne *La nascita della tragedia* e nei frammenti postumi coevi. In modo particolare, è wagneriana l'idea che la componente della musica responsabile del contatto con il mondo fenomenico sia il ritmo; esso viene concepito come la parte più architettonica, più plastica e meno musicale della musica². Il parallelismo tipicamente romantico della musica con l'architettura rischia, secondo Wagner, di mettere in ombra l'autentica essenza della musica, che non è né ritmica né architettonica, ma che è piuttosto legata all'eccitamento dell'animo, allo scatenamento dell'ebbrezza, e alla conseguente capacità di gettare lo sguardo nell'intimo essere di tutte le cose.

Una delle obiezioni che Nietzsche muoverà al musicista è, infatti, la seguente: Wagner "teme la pietrificazione, la cristallizzazione, il trapasso della musica nell'architettonico" (VM: 134, OFN IV/III: 54). Tuttavia, è evidente che Nietzsche non aveva chiara sin dal principio questa problematica. Nella sua quarta *Inattuale*, sostiene qualcosa di apparentemente opposto: nei drammi di Wagner "il senso ritmico dell'architetto poté di nuovo osare di mostrarsi nelle grandi proporzioni complessive dell'edificio" (WB: 9, OFN IV/I: 61)³, senza dover ricorrere a uno stile architettonicamente disorientante, multiforme e intricato. Già

² Scrive Wagner: "Con la disposizione ritmica dei suoni il musico entra in contatto col mondo plastico visibile [...]. L'atteggiarsi dell'uomo, che nella danza cerca di farsi comprendere con movimenti espressivi, alternati secondo precise regole, pare essere per la musica ciò che i corpi alla lor volta sono per la luce, la quale non risplenderebbe se non si rifrangesse su di loro; e così possiamo dire che senza il ritmo non potremmo percepire la musica" (Wagner 1930: 105). Ne *La nascita della tragedia*, Nietzsche concepisce il ritmo come l'elemento apollineo che struttura e frena la musica, arte dionisiaca: "Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un'arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei" (GT: 2, OFN III/I: 29). Le abbreviazioni dei titoli delle opere di Nietzsche, e il modo di citarle, sono ripresi dalle indicazioni in uso presso le "Nietzsche-Studien" (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/nietzstu-2018-0026/html>); dopo la virgola viene riportato il riferimento alla paginazione dell'edizione italiana di riferimento.

³ La stessa idea è espressa in un frammento dell'estate 1875, nel quale Nietzsche riconosce a Wagner "il senso ritmico nelle grandi linee" e la "grandezza semplice dell'architetto", che rendono i suoi drammi all'altezza della tragedia antica (NF 1875-1876: 11[41], OFN IV/I: 283).

in alcuni frammenti precedenti Nietzsche aveva individuato la medesima caratteristica delle opere wagneriane, ossia l'idea che in esse il senso ritmico si manifesti principalmente nell'"edificio" musicale considerato nel suo complesso: "Nelle grandi dimensioni Wagner è ritmico e regolare, nel particolare è spesso violento e privo di ritmo" (NF 1869-1874: 32[13], OFN III/III/II: 365. Cfr. NF 1869-1874: 33[9], OFN II/III/II: 399).

È un'idea che il filosofo ribalterà radicalmente nel corso degli anni. Quanto più il suo distacco da Wagner sarà consapevole, tanto più la direzione di quell'affermazione verrà invertita: l'accusa capitale che Nietzsche rivolge al compositore di Lipsia, ossia quella di "degenerazione del senso ritmico" (NW, OFN VI/III: 395), ha a che fare proprio con la proliferazione e moltiplicazione dei ritmi particolari, a scapito delle "grandi dimensioni". A Wagner mancherebbero proprio quella "gioia del legislatore" (WB: 9, OFN IV/I: 66) e quel senso ritmico dell'architetto che, in *Richard Wagner a Bayreuth*, Nietzsche invece gli riconosceva.

Con lo sguardo e l'"atteggiamento di *colui che spera*" (NW, OFN VI III: 398), il giovane docente di Basilea aveva proiettato sulla musica di Wagner un progetto destinato a naufragare. Non tarderà molto ad accorgersi dell'errore commesso nell'attribuire al compositore di Lipsia "un altissimo grado di capacità legislatrice" (NF 1875-1876: 11[51], OFN IV/I: 291), nel riconoscergli l'arte del "grande, libero ritmo" (WB: 5, OFN IV/I: 30), e a invertire radicalmente la direzione delle sue analisi.

Il suo celebre procedimento artistico [...] – la "melodia infinita" – si sforza di infrangere e talvolta persino di schernire ogni proporzione matematica di tempo e di forza; ed egli è straricco nell'invenzione di simili effetti, che all'orecchio antico suonano come paradossi e bestemmie ritmiche. Egli teme la pietrificazione, la cristallizzazione, il trapasso della musica nell'architetonico – e così contrappone al ritmo a due tempi un ritmo a tre tempi, non di rado introduce quello a cinque o a sette tempi, ripete subito la stessa frase, ma con una dilatazione, perché acquisti durata doppia e tripla. Da una comoda imitazione di tale arte può derivare un grande pericolo per la musica; sempre, accanto alla troppa maturità del sentimento ritmico, stette nascosto in agguato l'imbarbarimento, la decadenza della ritmica. (VM: 134, OFN IV/III: 54)

Il timore di cristallizzare la musica e di solidificarla come in una grande architettura porta Wagner a introdurre nelle sue composizioni una esasperata varietà ritmica; essa si configura come l'esatto opposto del processo di semplificazione che Nietzsche gli riconosceva sino a qualche anno prima. Il confine tra la maturità ritmica e la sua decadenza è

pericolosamente sottile e Wagner lo ha, secondo Nietzsche, irrimediabilmente oltrepassato. Ne *Il caso Wagner* questa problematica viene costantemente ribadita: Wagner è il più grande “miniaturista musicale” (WA: 7, OFN VI/III: 23), in quanto la sua abilità si limita alla cura dei dettagli; questi sono a tal punto elaborati da camuffare la più grave carenza, ossia la mancanza di una visione d’insieme. Wagner è incapace di plasmare organicamente, e dal momento che “è più facile essere giganteschi che belli” (WA: 6, OFN VI/III: 19), egli opta per la prima via; come conseguenza, non potendo “creare in maniera totale, non aveva affatto scelta, doveva comporre opere frammentarie” (WA: 10, OFN VI/III: 32).

Questa caratteristica di Wagner lo rende l’esempio emblematico di *décadence* e dunque rappresentante di tutta la modernità. Anzi, è proprio il mancato riconoscimento di Wagner come *décadent* da parte della moderna civiltà europea a testimoniare la decadenza di quest’ultima: essa sente una sintomatica attrazione verso ciò che infiacchisce, quando invece dovrebbe rifuggirlo – o almeno così farebbe un popolo che gode di buona salute (cfr. WA: 5, OFN VI/III: 16).

Da che cosa è caratterizzata ogni *décadence letteraria*? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto – il tutto non è più tutto. Ma questa è l’allegoria di ogni stile della *décadence*. (WA: 7, OFN VI/III: 22)

La caratterizzazione della *décadence* letteraria che qui Nietzsche propone è la parafrasi di un passo di Paul Bourget, ritenuto adatto a descrivere lo stile wagneriano sin da un appunto dell’inverno 1883-1884⁴. L’affermazione del saggista francese viene estesa dall’ambito linguistico-letterario a quello musicale e, più in generale, applicato alla cultura globalmente intesa. La decadenza è per Nietzsche la cifra

⁴ “STILE della DECADENZA in *Wagner*: la singola frase diventa sovrana, la subordinazione e la coordinazione diventano casuali. Bourget p. 25” (NF 1882-1884: 24[6], OFN VII/I/II: 313). Nietzsche legge per la prima volta gli *Essais de psychologie contemporaine* di Bourget nel 1883 durante il suo primo soggiorno a Nizza. È stato Giuliano Campioni a portare l’attenzione sull’influenza di Paul Bourget su Nietzsche, proseguendo la via indicata da Mazzino Montinari, il quale affermava: “L’assimilazione della decadenza francese da parte di Nietzsche è la premessa del suo successo europeo, della diffusione fulminea del nietzscheanesimo in Europa tra il 1890 e il 1894” (Montinari 2014). Cfr. Campioni 2015.

stilistica – o al limite “astilistica”⁵ – dell’epoca moderna nel suo complesso. Wagner ne è il grande protagonista, poiché nelle sue creazioni figura una “smodata vitalità nel dettaglio” (WA, OFN VI/III: 44), che prolifera a scapito della forza organizzatrice. In definitiva, “[q]uello che mi sembra di percepire è un mutamento di prospettiva: si vede troppo nitidamente il particolare e troppo confusamente l’insieme [...]. E questo è *décadence*” (BVN V: 180-1).

3. Le “*pastilles Géraudel*”: verso una fisiologia dell’arte

Si ritiene che l’accezione più originale dell’analisi avanzata da Nietzsche risieda nel collegamento della *décadence* ritmica wagneriana alla fisiologia. Ne *Il caso Wagner*, il filosofo si riferisce a quello che avrebbe dovuto essere un capitolo della sua opera incompiuta sulla volontà di potenza, intitolato *Per una fisiologia dell’arte*⁶: a quel luogo rimanda una discussione più approfondita di come la decadenza dell’arte e degli artisti sia “un’espressione di degenerazione fisiologica (più precisamente, una forma di isterismo)” (WA: 7, OFN VI/III: 22). Sebbene tale trattazione unitaria non vedrà mai la luce, se ne possono rinvenire alcune tracce negli scritti pubblicati nonché nei frammenti postumi.

In particolare, è ancora una volta Wagner ad essere al centro delle riflessioni nietzscheane: “Wagner agisce come un uso prolungato di alcol. Ottunde, ingorga di catarrhi lo stomaco. Effetto specifico: degenerazione del senso ritmico. Il wagneriano finisce per chiamare ritmico quel che io, per parte mia, con un proverbio greco, dico ‘muovere il pantano’” (WA, OFN VI/III: 41)⁷. Il proverbio al quale

⁵ Per Wagner “la parola stile è usata nel senso di incapacità di stile” (NF 1887-1888: 11[321], OFN VIII/II: 399). “Wagner è *incapace* di uno stile qualsiasi” (NF 1888-1889: 16[79], OFN VIII/III: 302).

⁶ Gli appunti sulla fisiologia dell’arte si trovano nei frammenti postumi degli ultimi anni di attività di Nietzsche e in particolare nei piani per la sua “opera principale”. Si veda ad esempio: NF 1888-1889: 16[71], OFN VIII/III: 297; 16[73]: 298; 16[86]: 304; 17[9]: 319; 18[17]: 329. Si tratta, in realtà, di un’idea che Nietzsche ha almeno in parte sin dai primi anni a Basilea (cfr. NF 1869-1874: 19[50], OFN III/III/II: 21). Quanto alla prospettiva nietzscheana di una fisiologia dell’arte, in particolare in relazione alla musica, cfr. Dufour 2001.

⁷ L’immagine del pantano/palude viene spesso associata alla musica wagneriana (cfr. NF 1884: 26[394], OFN VII/II: 231; NF 1884-1885: 41[2], OFN VII/III: 365-6). Nietzsche riprende in realtà tale immagine da un breve racconto giovanile di Wagner stesso, *Una fine a Parigi* (cfr. Barbera, Campioni 2010: 22-3).

Nietzsche allude riguarda il mito di Camarina, città siciliana anticamente circondata da una palude; nonostante l'oracolo di Apollo avesse suggerito di non prosciugare il terreno, gli abitanti vollero comunque bonificarla e, così facendo, agevolarono l'ingresso ai nemici provocando la distruzione della città. La ritmica wagneriana è percepita come una palude che ingorga lo stomaco di catarri, che esala fumi tossici dai quali è meglio tenersi a distanza per non infettarsi, ma che non conviene nemmeno smuovere, perché si rischia la distruzione. Nietzsche parla di un autentico disfacimento del corpo, che comporta ottundimento dei sensi, problemi di stomaco, sino all'effetto considerato più sinistro in assoluto: la degenerazione del senso ritmico causa "lo sfacelo dei nervi" (WA, OFN VI/III: 41).

L'esposizione più limpida di questa idea si trova nell'aforisma 368 de *La gaia scienza*, che viene riproposto con lievi modifiche in *Nietzsche contra Wagner*, da cui citiamo:

Le mie obiezioni contro la musica wagneriana sono obiezioni fisiologiche: a che scopo mascherarle ancora con formule estetiche? L'estetica è per l'appunto nient'altro che una fisiologia applicata. Il mio "dato di fatto", il mio "*petit fait vrai*" è che non respiro più con facilità quando questa musica comincia ad agire su di me; subito il mio piede va in collera e si rivolta contro di essa; esso ha bisogno di ritmo, di danza, di marcia [...], il mio piede esige dalla musica soprattutto le estasi che sono insite nella *buona andatura*, nel *buon passo* di marcia, nella *buona danza* [*in g u t e m Gehen, Schreiten, Tanzen*]. Ma non protesta anche il mio stomaco? Il mio cuore? La mia circolazione sanguigna? Non si contristano le mie viscere? Non divento rauco senza accorgermene? Per ascoltare Wagner, ho bisogno di *pastilles Géraudel*... (NW, OFN VI/III: 391-2. Cfr. FW 5: 368, OFN V/II: 244)

Le *pastilles Géraudel* (e non "Gérandel", che è un'errata trascrizione di Peter Gast dal manoscritto nietzscheano) sono pastiglie che, secondo i manifesti pubblicitari dell'epoca, promettevano una cura istantanea da tosse, asma, catarro, raffreddori e bronchiti. Nietzsche riconosce subito che la musica di Wagner gli impedisce di respirare e provoca raucedine, ma l'analisi dei suoi sintomi va ben oltre le affezioni del sistema respiratorio. A essere coinvolto è l'intero corpo, che subisce una vasta gamma di effetti negativi a causa della musica wagneriana: stomaco, viscere, cuore e circolazione sanguigna protestano e si contorcono all'ascolto, così come i piedi, che non tollerano quella musica e ad essa si ribellano.

Per contrastare gli effetti malsani della palude wagneriana, però, non sono sufficienti le *pastilles Géraudel*; ciò che Nietzsche esige dalla

musica sono le estasi insite nella *buona* andatura, nel *buon* passo di marcia e nella *buona* danza. Il filosofo mette in evidenza, in questa affermazione, l'aggettivo *gut*, e interessante è la differente resa italiana che Ferruccio Masini propone ne *La gaia scienza* e in *Nietzsche contra Wagner*: nel primo caso, traduce con "un passo *spedito*", nel secondo caso, preferisce usare il termine "buono" e lo ripete accostato a ciascuna delle attività chiamate in causa (camminare, marciare, danzare). Sebbene anche in italiano un "buon passo" significhi un passo sostenuto, dunque "spedito", si ritiene più efficace la seconda traduzione, poiché essa consente di mettere in luce un punto fondamentale circa il significato filosofico di quel *gut*.

Quando Nietzsche deve definire che cosa intende per "buono", così si esprime: "Ogni cosa buona mi rende fecondo. Io non ho alcun'altra gratitudine, non ho neppure alcun'altra *prova* per ciò che è buono" (WA: 1, OFN VI/III: 8). Non vengono fornite, dunque, argomentazioni logiche o etiche in vista di una definizione della "bontà". In effetti, nel passo sopra citato Nietzsche ha descritto l'estetica come nient'altro che una fisiologia applicata, specificando che le sue obiezioni a Wagner non sono di natura musicale, ma appunto fisiologica. Se "buono" è ciò che rende fecondo, allora "cattivo" sarà, al contrario, ciò che impedisce la prosperazione. Wagner è interpretato come una malattia perché le sue composizioni inceppano l'organismo di chi le ascolta, Nietzsche ne ha fatto esperienza sulla propria pelle: il semplice fatto che provochi mal di stomaco significa che non occorre "confutarlo", così come non si può confutare un'infermità del corpo. Le condizioni patologiche in cui Wagner trasporta i suoi ascoltatori, quali il respiro irregolare o disturbi della circolazione, contengono esse stesse una confutazione dell'arte wagneriana, senza bisogno di ulteriori argomenti: "L'effetto nocivo dell'arte wagneriana ne *dimostra* la profonda infermità organica, la *corruzione*" (NF 1888-1899: 16[75], OFN VIII/III: 299).

Come si è visto, la ritmica wagneriana è *décadent* perché moltiplica i ritmi oltre misura, senza badare all'organizzazione dell'insieme. È emblema della moderna ritmica "patologica" (BVN V: 718), definita tale sia perché espressione di *pathos*, sia perché il suo effetto è complessivamente patologico nel senso medico del termine, in quanto infiacchisce il corpo e causa il disfacimento dei nervi. Non ci sono, in questa prospettiva, argomenti da opporre alla musica wagneriana; si tratta piuttosto di avviare un processo di guarigione, che sia in grado di rimettere il corpo in salute.

Una volta compreso – direbbe piuttosto Nietzsche: sperimentato – il carattere patologico della musica wagneriana, ci si può allora chiedere cosa aspettarsi da una musica sana, che non indebolisce, ma contribuisce alla prosperità di chi la ascolta.

E così mi domando: che cosa *vuole* propriamente tutto quanto il mio corpo dalla musica in generale? *Giacché* un'anima non esiste... sentirsi *alleggerito*, io penso: come se tutte le funzioni animali dovessero venir accelerate da ritmi leggeri, arditi, sfrenati, sicuri di sé; come se la bronzea, plumbea vita dovesse perdere la sua pesantezza grazie a melodie dorate, morbide, simili all'olio. (NW, OFN VI/III: 392)

Emerge un tratto caratteristico della filosofia nietzscheana più matura, che si sviluppa sotto il segno della leggerezza. Zarathustra ne è l'emblema: egli combatte tutte le manifestazioni dello spirito di gravità in cui si imbatte, e lo fa invocando la lievità della danza e la capacità di *passare oltre* ciò che trascina verso il basso. Chi rimane impantanato nel disprezzo, come la scimmia di Zarathustra, ha soggiornato troppo a lungo presso terreni malsani, tanto da diventare egli stesso rana e rospo nelle cui vene scorre un "sangue di palude" (Z III, OFN VI/1: 216). Una musica che rende fecondi non pompa nelle vene "sangue di palude", ma rende la circolazione sanguigna più leggera, ardita, sfrenata, sicura di sé, in modo tale che la vita perde la pesantezza che di norma la accompagna, per sperimentare una *Erleichterung*, un alleggerimento catartico e purificatore.

Nietzsche ha personalmente attraversato un percorso di convalescenza e guarigione, la sua analisi è dunque frutto di un'esperienza vissuta in prima persona. Sarebbe tuttavia errato pensare che la salute a cui Nietzsche si richiama nella sua "guerra"⁸ contro la malattia wagneriana escluda da sé quest'ultima, come il suo altro radicale. La salute è il risultato di un attraversamento, una neutralizzazione e un incorporamento della malattia, che non viene eliminata una volta per tutte, ma entra a far parte di una dinamica vitale complessivamente affermativa. Questo è il senso della "grande salute" (FW 5: 382, OFN V/II: 262; MA, OFN IV/II: 7): la malattia diventa il motore della salute, o almeno una sua parte integrante⁹. Nietzsche si è

⁸ "Sono in guerra ormai da 10 anni contro la *corruzione* di Bayreuth" (BVN V: 832).

⁹ Lo stesso processo di incorporamento della malattia come parte di una salute più ampia viene applicato da Nietzsche anche alle popolazioni nel loro complesso: "Un popolo che in qualche punto presenta una crepa e un indebolimento, ma che è in

ammalato di wagnerismo, e il processo di guarigione lo ha portato agli antipodi della malattia proprio perché essa è stata vissuta, assimilata e invertita nella sua direzione fondamentale – con un processo che si potrebbe concepire in analogia a quello di un vaccino, che inietta il virus, ma mette l'organismo in condizione di combatterlo e di produrre una risposta immunitaria adeguata, che da quel momento in poi contribuirà alla salute dell'individuo vaccinato. Un farmaco, dunque, veleno e rimedio al contempo a seconda degli usi e delle dosi.

Per questo Nietzsche può affermare: “io sono un *décadent*: ebbene, ne sono anche l'antitesi” (EH, OFN VI/III: 273)¹⁰. Il modo in cui due tensioni, apparentemente in contrasto tra di loro, possono coesistere, è spiegato da Nietzsche stesso: “io ho scelto sempre, per istinto, i rimedi *giusti* per i miei mali, mentre il *décadent* in sé sceglie sempre dei rimedi che lo danneggiano. Come *summa summarum* io ero sano; in qualche angolo, come mia specialità, ero un *décadent*” (EH, OFN VI/III: 273).

Così si spiega allora la distinzione tra salute e malattia. “Patologica” è la tendenza della modernità a concedere attenzione alle parti a scapito del tutto, mentre “sana” si potrà definire la dinamica inversa. In qualche angolo Nietzsche è *décadent*, ma proprio perché si tratta di “angoli” e non dell'intero “edificio” egli si può auto-valutare, complessivamente, anti-*décadent*. Nell'“architettura-Nietzsche” la parte non prevale sul tutto – la parola non prevale sulla frase, la frase non prevale sulla pagina, per dirla con Bourget – o almeno è così che il filosofo racconta la propria malattia e il modo in cui stimolò la sua salute.

Un individuo sano è in grado di riplasmare affermativamente gli elementi nocivi, di tenersi alla larga dai rimedi che danneggiano e di individuare quelli che provocano giovamento – un individuo sano è, in questo senso, “un principio di selezione” (EH, OFN VI/III: 274). L'ideale della grandezza non esclude necessariamente la molteplicità e la varietà al suo interno, perché “questo appunto deve chiamarsi *grandezza*: poter essere tanto multiforme quanto intero, tanto esteso quanto colmo” (JGB: 212, OFN VI/II: 122). In definitiva, il “grande stile” e la “grande salute” coordinano molteplicità e unitarietà; essi ammettono la

complesso ancora forte e sano, può accogliere in sé l'infezione del nuovo e incorporarla a suo vantaggio” (MA: 224, OFN IV/II: 162). Sul tema della salute in Nietzsche, cfr. Pasley 1978; Lettieri 1990; Cherlonneix 2002.

¹⁰ Circa la contraddittorietà e l'ambiguità di questa affermazione, che si riflette tanto nella critica a Wagner, quanto nell'autoanalisi che Nietzsche conduce su se stesso, cfr. Borchmeyer 1984.

presenza di varie componenti decadenti che, tuttavia, non hanno la forza di imporsi e di compromettere la salute complessiva.

4. *La legge del ritmo tra musica e corpo: "Orsù, ciascuno per sé e per la propria musica!"*

Sviluppo organico e sviluppo artistico vanno di pari passo, e questa è un'idea che Nietzsche porta avanti sin dai primi anni di Basilea, quando si annota la definizione di una "fisiologia più alta": "Una fisiologia più alta comprenderà senza dubbio le forze artistiche già nel nostro sviluppo, anzi, non soltanto nello sviluppo dell'uomo, ma anche in quello dell'animale: essa dirà che assieme all'elemento *organico comincia* anche quello *artistico*" (NF 1869-1874: 19[50], OFN III/III/II: 21).

Non sorprendono, dunque, le accuse rivolte alla musica wagneriana di cui si è trattato nel paragrafo precedente: i meccanismi implicati nella buona riuscita di una composizione musicale sono almeno in parte gli stessi responsabili della salute complessiva di un corpo. Lo sfacelo dei nervi, il respiro affannoso, il mal di stomaco che Nietzsche sperimenta sulla propria pelle sono diretta conseguenza delle ritmiche decadenti, e questo è possibile perché il piano biologico e quello estetico non sono distinti rigidamente l'uno dall'altro. Sin da alcuni appunti inseriti all'interno degli scritti filologici dei primi anni Settanta dell'Ottocento – il riferimento è in particolare a un paragrafo dal titolo *Kraft des Rhythmus* – Nietzsche descrive come l'andatura di una camminata o il movimento ritmico del polso vengano influenzati e riarticolati da una marcia musicale. Nei punti in cui si percepisce un "colpo", il flusso sanguigno aumenta e il battito cardiaco corrispondente a quel colpo risulterà più forte rispetto agli altri. Il ritmo musicale modifica il ritmo del corpo:

E siccome l'intero corpo contiene una quantità innumerevole di ritmi, è come se attraverso ogni singolo ritmo il corpo subisse un vero e proprio attacco diretto. Improvvisamente tutto si muove secondo una nuova legge: non già nel senso che i ritmi precedenti smettano di esercitare la loro forza, bensì nel senso che essi vengono [ri]determinati. (KGW II/III: 322, tr. it. mia)

Il corpo viene qui definito come la sede di una quantità incalcolabile di ritmi, non solo dunque del battito cardiaco, ma di molteplici pulsazioni più o meno evidenti. Ogni corpo è, inoltre, in contatto con un'infinità di movimenti ritmici che provengono dall'esterno, ad esempio da un brano

musicale o da un altro corpo, e che possono influenzare, “attaccare” direttamente il corpo in questione, modificandone l’assetto, così che tutto si muove secondo una nuova “legge”. Il *Gesetz* di cui parla Nietzsche non ha il carattere di una legge imposta o prestabilita, ma è piuttosto una legge di equilibrio dinamico che regola il corpo vivente. Non è fissa una volta per tutte, ma viene continuamente modificata dall’interazione tra le forze, presentando così una gerarchia che muta, si ribalta, si ridetermina: specifica infatti Nietzsche che, quando il corpo subisce un “attacco”, i ritmi precedenti non diventano improvvisamente inerti, come se smettessero di esercitare la loro forza; quest’ultima assume, piuttosto, una nuova forma, anch’essa temporanea, anch’essa sottoposta a incessanti riassetamenti.

Allontanandosi per un momento dai testi nietzscheani, ma rimanendo nel solco delle considerazioni appena proposte, è possibile fornire un esempio contemporaneo del modo in cui la legge ritmica comune alla musica e al corpo agisce come vero e proprio farmaco. Se Nietzsche, infatti, riportava i casi di Terpandro, Empedocle e Damone per attestare l’effetto terapeutico della musica, nelle pagine divulgative del neurologo Oliver Sacks si trovano alcuni episodi più recenti, volti a testimoniare lo stesso effetto.

Occupandosi di pazienti con gravi forme di Parkinson e malattie neurodegenerative, Sacks spiega la compromissione della fluidità del movimento, della percezione, del pensiero e del sentimento in loro riscontrata.

La balbuzie parkinsoniana (come quella verbale) può rispondere molto bene al ritmo e al flusso della musica, purché la musica sia del tipo “giusto” – e il tipo giusto è unico per ciascun individuo. Per una delle mie pazienti postencefalitiche, Frances D., la musica non era meno potente di un farmaco. Un minuto prima la vedevo compressa, contratta e bloccata, oppure agitata da movimenti a scatto, tic e discorsi incoerenti: una sorta di bomba a orologeria umana. Se le facevamo ascoltare della musica, un minuto dopo tutti quei fenomeni esplosivi-ostruttivi scomparivano, sostituiti da una beata facilità e fluidità di movimento; improvvisamente liberata dai suoi automatismi, la signora D., sorridente, si metteva a “dirigere” la musica, oppure si alzava e cominciava a ballare. (Sacks 2007: 321)

Per Frances D., la musica è potente tanto quanto un farmaco. Tuttavia, non qualsiasi tipo di musica è in grado di sortire effetti benefici, in quanto vi è un tipo “giusto” di musica per ciascun individuo. L’affermazione di Sacks fa inconsapevolmente eco alle parole di

Nietzsche che si trovano in una prima stesura dell'aforisma 1 de *La gaia scienza*: "orsù! Ognuno per sé e per la sua musica!" (OFN V/II: 537). Ogni persona ha il proprio "flusso e riflusso", che va trovato e assecondato. Il ritmo musicale trascina e costringe non (solo) in virtù di proprietà acustiche, altrimenti dovrebbe sortire lo stesso effetto su tutti gli individui. La sua azione è, piuttosto, il risultato di una combinazione favorevole di forze, secondo ciò che descriveva Nietzsche nel paragrafo *Kraft des Rhythmus*: quando due ritmi si incontrano – il ritmo vitale compromesso di Frances D. e un ritmo musicale *legato*, ad esempio – essi interagiscono in modo tale che la forza sensibile dell'uno modifica e include in sé quella dell'altro. Tutto si muove secondo una "nuova legge", che non annulla definitivamente il ritmo scomposto della paziente postencefalitica, ma lo ridetermina temporaneamente all'interno di una nuova configurazione. "Il fondamento e la spiegazione fisiologica del ritmo (e della sua potenza)" (KGW II/III: 322; tr. it. mia), scrive Nietzsche; non bisogna tuttavia intendere questo passo come se la fisiologia e le sue leggi fossero universali in ambito antropologico. Si tratta di individuare la musica giusta per ciascuno, ed è un punto che Nietzsche sottolineerà sempre più nei suoi scritti.

Emblematiche le parole dell'aforisma 120 de *La gaia scienza*, dal titolo *Salute dell'anima*:

La prediletta formula morale della medicina (di cui è autore Aristone di Chio): "la virtù è la salute dell'anima" – per essere utilizzabile dovrebbe, se non altro, essere trasformata in quest'altra: "la tua virtù è la salute della tua anima". Infatti una salute in sé non esiste e tutti i tentativi per definire una cosa siffatta sono miseramente falliti. Dipende dal tuo scopo, dal tuo orizzonte, dalle tue energie, dai tuoi impulsi, dai tuoi errori e, in particolare, dagli ideali e dai fantasmi della tua anima, determinare *che cosa* debba significare la salute anche per il tuo corpo. (FW 3: 120, OFN V/II: 126)

Viene rivendicata con forza l'idea che non esiste "la" salute come concetto valido per il genere umano universalmente inteso¹¹. Non è possibile identificare una condizione di normalità, vi è invece una normalità incarnata e propria di ciascuno. Ne consegue che, se una salute in sé non esiste, non possono esistere nemmeno (musico)terapie

¹¹ La riformulazione nietzscheana dei concetti di salute e malattia suggerisce fecondi percorsi di ricerca non solo agli studi nietzscheani più tradizionali, ma anche in direzione di un confronto con la medicina e le pratiche terapeutiche. Cfr., ad esempio, Danzer, Rose, Walter, Klapp 2002.

passepourtout. I medici curanti di Frances D. sono riusciti a individuare il ritmo giusto, la cui correttezza è testimoniata dalla positiva interazione con i micro e macroritmi della paziente; analogamente, Damone calmava i giovani agitati non con una musica qualunque, ma con uno specifico ritmo dorico. In accordo con ciò che scriveva Nietzsche, è buono ciò che rende fecondo, ciò che consente al corpo di sentirsi alleggerito, di danzare – proprio come l’organismo dal ritmo “decadente” di Frances D. riusciva, con il giusto farmaco musicale, ad alzarsi temporaneamente in piedi e a ballare.

In conclusione, nella prospettiva nietzscheana un corpo si può definire “sano” quando ciascuna delle sue componenti – ad esempio: il ritmo del cuore, della circolazione, dello stomaco, dei nervi, delle viscere e così via – contribuisce a un “buon” ritmo complessivo. Quest’ultimo si configura come l’esatto contrario della *décadence*: termine che, in effetti, ha il significato letterale di un “uscire fuori” dalla cadenza. *Décadere* significa “cadere fuori”, dunque allontanarsi da quel ritmo che è la norma plastica dell’organismo. Questo era l’effetto tossico della musica wagneriana sperimentato da Nietzsche: un uscire da sé, dalla propria cadenza, un’anarchia delle singole parti del corpo in ribellione al tutto. In definitiva, un *pharmakon* è “medicina” quando riporta l’organismo all’interno della propria cadenza, che è unica, individuale e dinamica; è, al contrario, “veleno”, quando contribuisce alla disgregazione di tale cadenza, o quando la forza all’interno di schemi prestabiliti, dissonanti rispetto a quella peculiare “legge ritmica” che individua ciascuno.

Bibliografia

Andreas-Salomé, L., *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien, Carl Konegen, 1984; tr. it. E. Donaggio, *Vita di Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Barbera, S., Campioni G., *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell’ideologia dell’Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

Borchmeyer, D., *Il Caso Wagner – paradigma del moderno. Nietzsche e la dialettica della *décadence**, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 133-52.

Campioni, G., *Nietzsche e il nichilismo francese*, “Bollettino filosofico”, n. 30 (2015), pp. 16-38.

Cherlonneix, L., *Philosophie médicale de Nietzsche : la connaissance, la nature*, Paris, L’Harmattan, 2002.

- Danzer, G., Rose, M., Walter, M., Klapp, B.F., *On the theory of individual health*, "Journal of medical ethics", n. 1/8 (2002), pp. 17-9.
- Dufour, É., *La physiologie de la musique de Nietzsche*, "Nietzsche-Studien", n. 30 (2001), pp. 222-45.
- Fubini, E. (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.
- Georg, J., Reschke, R. (hrsg.), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2016.
- Janz, C.P., *La concezione musicale in Wagner e Nietzsche: tra romanticismo e moderno*, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 86-102.
- Lettieri, M., *The theme of health in Nietzsche's thought*, "Man and world", n. 23 (1990), pp. 405-17.
- Love, F.R., *Young Nietzsche and the Wagnerian experience*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963.
- Montinari, M., *Nietzsche contra Wagner: estate 1878*, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 73-85.
- Montinari, M., *Nietzsche e la décadence*, "Studia nietzscheana" (2014) (<http://www.nietzschesource.org/SN/montinari-2014c>).
- Nietzsche, F., *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, proseguite da M. Carpitella, G. Campioni, Milano, Adelphi, 1964 ss. [= OFN].
- Nietzsche, F., *Kritische Gesamtausgabe Werke*, hrsg. G. Colli, M. Montinari, weitergeführt von V. Gerhardt, N. Miller, W. Müller-Lauter, K. Pestalozzi, Berlin-New York, De Gruyter, 1967 ss. [= KGW].
- Nietzsche, F., *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, proseguito da G. Campioni, F. Gerratana, Milano, Adelphi, 1976 ss. [= BVN].
- Pasley, M., *Nietzsche's use of medical terms*, in Id. (ed.), *Nietzsche: imagery and thought*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1978, pp. 123-58.
- Sacks, O., *Musicophilia. Tales of the music and the brain*, Londra, Picador, 2007; tr. it. I. Blum, *Musicophilia*, Milano, Adelphi, 2007.
- Sorgner, S.L., "Wagners Kunst ist krank". *Nietzsches Reflexionen über Kultur, Musik und Krankheit*, in J. Georg, J., R. Reschke (hrsg.), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2016, pp. 94-110.
- Wagner, R., *Beethoven (1870)*; tr. it. A. Ulm, G. Della Sanguigna, *Saggi su Beethoven*, introduzione di A. Bonaventura, Firenze, Rinascimento del Libro, 1930.