



1997

Questo volume è stato pubblicato dall'Editore Angelo Guerini e Associati nel 1997. Si ringrazia l'Editore per la gentile autorizzazione a questa versione digitale (2005).

L'immagine di copertina è liberamente ispirata all'acquaforte di Max Klinger intitolata *Psiche sulla roccia*, 1880.

Indice

Parte prima
 Introduzione alla filosofia della musica
 di Schopenhauer

- 7 1. *La musica e la rappresentazione*
 13 2. *Il carattere di mondo della musica*
 15 3. *L' udito e il pensiero*
 23 4. *Le giustificazioni matematiche*
 28 5. *Il basso fondamentale e la teoria dei quattro regni*
 35 6. *Metafisica e basso continuo*
 42 7. *La melodia e i segreti della volontà*
 45 8. *La musica come canto del mondo*
 51 9. *La musica e la vera filosofia*
 53 10. *La melodia e il desiderio*
 61 11. *La musica e la gioia della volontà*

Parte seconda
 La teoria del sogno di Schopenhauer
 nell'interpretazione di Wagner

- 69 1. *Ripresa*
 76 2. *L' idea dell' unità della natura e la sua realizzazione
 nella musica*
 79 3. *La musica e la passione dell' essere*
 81 4. *Affettività e musicalizzazione della natura in Wagner*
 87 5. *La teoria del sogno di Schopenhauer*
 96 6. *L' interpretazione wagneriana*
 104 7. *Una notte sul Canal Grande*
 109 8. *Musica, dramma e mito*
 112 9. *L' ultimo paradosso*

Parte prima

Introduzione
alla filosofia della musica
di Schopenhauer



Chi affrontasse in prima lettura le pagine che Schopenhauer dedica alla musica nel § 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione*¹, avendo in mente i grandi riferimenti a Wagner, e poi a Nietzsche, potrebbe avvertire non solo che questi riferimenti appaiono remoti e difficili da cogliere a partire da questo testo, che pure è centrale per la filosofia della musica del filosofo, ma anche che esso mostra dei limiti piuttosto vistosi e forse inattesi - tenendo conto della fama da cui è circondato.

Può sorprendere il semplice dato di fatto che le pagine dedicate alla musica non superino significativamente, quanto al loro numero, quelle dedicate alla poesia o alle arti visive; e destare imbarazzo la scarsità e genericità dei rimandi esemplificativi a musicisti, rimandi che peraltro sono marginali anche rispetto al dibattito teorico che qui viene condotto. Molte os-

¹Per le citazioni da quest'opera e dai cosiddetti *Supplementi* si farà riferimento ad A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Sämtliche Werke*, Bd. I (sigla: WWV, I) e *Ergänzungen, Sämtliche Werke*, Bd. II (sigla: WWV, II), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986. Tra parentesi quadre si darà indicazione della traduzione italiana a cura di Ada Vigliani, Mondadori, Milano 1989 (in questa edizione confluiscono la traduzione del *Mondo* di N. Palanga riveduta dalla curatrice, la traduzione della *Critica della filosofia kantiana*, a cura di G. Riccarda, e i *Supplementi* nella traduzione della curatrice). Mi sembra doveroso segnalare l'inattendibilità della traduzione del *Mondo* e dei *Supplementi* di P. Savj-Lopez e G. Di Lorenzo, la cui prima edizione risale al 1914 e che l'editore Laterza non ha esitato a ripubblicare nel 1986 senza alcuna revisione. Per *Parerga e Paralipomena* si farà direttamente riferimento alla traduzione italiana a cura di G. Colli e M. Carpitella, 2 voll., Adelphi, Milano 1983 (sigla: PP). Per il *Nachlass: Der handschriftliche Nachlass in fünf Bänden*, hrsg. von A. Hübscher, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985 (indicato con: *Nachlass*). Per le testimonianze biografiche, A. Schopenhauer, *Colloqui*, a cura di A. Verrecchia, Rizzoli, Milano 1982 (indicato con: *Colloqui*). Una pregevole raccolta antologica degli *Scritti sulla musica e le arti* di Schopenhauer è stata pubblicata da Franco Serpa, Discanto Edizioni, Fiesole 1981.

servazioni potrebbero apparire grossolanamente dipendenti da connessioni associative assai dubbie; e si avverte subito uno sconcertante alternarsi di impennate speculative di respiro anche troppo ampio con un non so qual piattume in cui si sospetta la presenza di un aspetto scolastico, imparaticcio.

Si tratta di una prima impressione che ci mette sull'avviso: non vi è dubbio infatti che ad una simile posizione filosofica sulla musica sia legata un'avventura spirituale particolarmente ricca e complessa, ma per rendere conto di essa dobbiamo procedere con la massima cautela, cominciando ad individuare una giusta prospettiva di lettura, perché da essa dipende in massima parte la capacità di cogliere correttamente ombre e luci.

È facile intanto essere fuorviati nella valutazione di queste pagine se non teniamo chiaramente presente lo *scopo effettivo* che Schopenhauer si propone.

Va infatti subito chiarito che ciò che preme al filosofo non è *il dispiegamento effettivo di una teoria dell'arte* che si mostri capace di fornire suggerimenti, prospettive e criteri di interpretazione per le sue produzioni. Non si tratta dunque di mettere a punto strumenti concettuali capaci di venire a capo della complessità dell'arte come fenomeno culturale. Il problema è invece quello di aprire una discussione che abbia di mira la portata filosofica dell'attività artistica; e non in una vaga generalità, ma nel quadro del sistema metafisico che Schopenhauer stesso propone.

È necessario perciò anzitutto installarsi saldamente all'interno del sistema, ed a partire di qui porre la domanda sul «luogo» che l'arte «occupa» in esso.

Il mondo nelle sue forme visibili e percepibili è apparenza, fenomeno, rappresentazione. Nello stesso tempo in esso si proietta e trova realizzazione un supremo principio metafisico a cui attribuiamo il nome di *Volontà*. La scelta di questo nome indica che in rapporto a tale principio possiamo già cono-

scere qualcosa, forse l'essenziale, nell'esperienza che abbiamo di noi stessi in quanto soggetti del volere.

L'artista, insegna poi Schopenhauer, si volge al mondo circostante con l'intento di cogliere in esso la *componente ideale*, che verrà fissata nell'opera. In quanto manifestazione delle idee, il mondo stesso può fare da *modello*² dell'opera e questa assumere il carattere di *immagine-copia*³, benché in un senso che esclude la pura imitazione esteriore. L'artista non imita la natura, ma in certo senso la «anticipa» proprio per il fatto che il suo sguardo è puntato anzitutto sulle «idee». Il materiale sensibile viene dunque oltrepassato, anche se – ed è questo naturalmente il punto importante – esso assolve una funzione essenziale di mediazione, in modo analogo al caso dell'afferramento delle verità essenziali della geometria. Come la figura concreta tracciata sulla sabbia costituisce il veicolo per cogliere un'universalità che sta oltre di essa, così gli eventi della vita nella loro particolarità costituiscono la base per quella visione essenziale che si traduce nell'opera. Idea e rappresentazione sono i motivi filosofici fondamentali a cui si richiama una filosofia dell'arte – mentre la volontà, che a sua volta arriva alla rappresentazione per il tramite dell'idea, nell'opera traspare appena.

Naturalmente si tratta di un nesso che può presentarsi secondo direzioni anche molto diverse.

Ad esempio, nel caso della pittura, che riproduce in immagine *cose* del nostro mondo, si può parlare di un'arte che opera con *rappresentazioni di rappresentazioni*. Nel caso dell'architettura o dell'arte dei giardini o delle fontane, invece, l'iterazione del rapporto rappresentativo non avrebbe senso per il fatto che i loro prodotti non sono immagini. Tuttavia il punto importante è che anche questi prodotti vengono considerati opere dell'arte in quanto sono *visibilizzazione di un'i-*

²*Vorbild.*

³*Nachbild.*

dea. Essi appartengono al campo delle *manifestazioni*. Tuttavia non si tratta di manifestazioni immediate della volontà, ma piuttosto di un'idea. L'architettura, ad esempio, secondo Schopenhauer, assolve la propria funzione artistica ed espressiva rendendo manifesta *l'idea della materia* e dei conflitti che si agitano nel suo interno. In ogni opera architettonica viene dunque *reso visibile* qualcosa, essa appartiene al regno delle immagini ed è in questo modo correlata al mondo in quanto presenta, nella particolarità dell'oggetto, una struttura ideale costitutiva del mondo stesso.

Ora, questo schema che ci orienta e ci guida nelle considerazioni generali sul produrre artistico e che si specifica in vari modi nella discussione sulle singole arti, non è in grado di fornirci alcuna indicazione nel caso della musica.

Il presupposto fondamentale di ogni discussione futura è infatti il carattere *essenzialmente non-rappresentativo della musica*, il fatto che «in essa non riconosciamo la *copia*⁴, la ripetizione di alcuna idea degli esseri del mondo»⁵.

Una simile affermazione è da intendere anzitutto come il risultato di una riflessione *preliminare* che riguarda determinatamente la musica stessa – una riflessione che non è ancora integrata nel sistema e nemmeno in una concezione generale dell'arte a partire dalla quale essa possa essere motivata. Questo primo indizio entra anzi subito in urto proprio con quella concezione dei prodotti delle arti in genere che si è andata in precedenza delineando.

Si crea così una situazione del tutto singolare sotto il profilo teorico: mentre in rapporto alla musica ci accingiamo ad assumere una posizione che in realtà apre la strada al «formalismo» nell'estetica musicale, in rapporto alle altre arti l'accento cade con una pesantezza persino urtante proprio sull'importanza del *contenuto*. Ciò accade con particolare chia-

⁴*Nachbildung*.

⁵WWV, I, p. 357 [370].

rezza nel caso della pittura. Secondo Schopenhauer il soggetto del dipinto, ed il «genere» a cui appartiene, diventa ipersignificativo proprio rispetto alla possibilità di stabilire un nesso con il sistema metafisico. Ad esempio, è la *pittura di animali* – i cani scatenati alla caccia del cervo o della volpe, il leone che sbrana la zebra, ecc. – che può rappresentare al meglio la ferinità della volontà, l'istintualità nelle sue più semplici forme di manifestazione così come i sentimenti più elementari e diretti – l'aggressività o la paura. In nessun caso possiamo ritenere indifferente, *rispetto al significato metafisico*, il fatto che il dipinto presenti dei semplici oggetti o eventi della vita quotidiana, un paesaggio montano o un evento storico. La nettezza con cui viene rivendicata l'importanza del contenuto fa risaltare il fatto che nel caso della musica è lecito persino dubitare che abbia senso la domanda intorno al contenuto, e di conseguenza diventa un difficile problema in che modo la musica possa riferirsi al mondo, alla realtà, alla vita stessa. La famosa formulazione secondo la quale la musica potrebbe continuare «ad esistere anche qualora il mondo non ci fosse» è in realtà la formulazione di un enigma⁶.

Eppure di fronte ad esso vi è l'insuperabile *chiarezza*⁷ espressiva della musica, una chiarezza di cui Schopenhauer tesse l'elogio. Quest'arte «sublime e meravigliosa» ha una profonda efficacia «sui sentimenti più intimi dell'uomo» ed è tanto facile da comprendere da poter essere considerata una

⁶*ivi*, p. 359 [373]. Va in ogni caso segnalata una certa esitazione in Schopenhauer a rompere lo schema generale che ha orientato le sue considerazioni estetiche. Anche la terminologia mostra qui e là qualche incertezza. Si dice così che tra la musica e il mondo deve esserci in qualche modo una relazione di rappresentante a rappresentato (WWV, p. 358 [371]), deve essere possibile parlare di un *modello* e di una *immagine-copia*, perché in questa direzione ci orientano le considerazioni relative a tutte le arti. Ma si tratta di affermazioni che risultano significative proprio per le difficoltà incontrate nel tentare di rendere conto di esse.

⁷*Deutlichkeit*.

«lingua universale che oltrepassa persino in chiarezza la chiarezza del mondo intuitivo»⁸.

Vi è dunque qualcosa che collega nel profondo musica e mondo, qualcosa che, quando siamo in ascolto della musica, ci fa sentire presso di essa così come ci sentiamo presso il mondo e presso noi stessi.

Annotazione

Per ciò che riguarda i riferimenti esemplificativi, nell'intero § 52 ci imbattiamo soltanto in una citazione di Rossini (WWV, I, p. 365 [379]), che viene rammentato elogiativamente per la sua capacità di scrivere musica d'opera senza lasciarsi dominare dal testo letterario, ed in una citazione di Haydn di tono aspramente critico per le «imitazioni» presenti nelle sue *Stagioni* e nella *Creazione* (*ivi*, p. 368 [381]). Nei *Supplementi* compaiono ancora *ad abundantiam* il nome di Beethoven, di Mozart e di Bellini. Di Beethoven si parla nel cap. 39 (*Metafisica della musica*) (WWV, II, p. 576 [1326]) mentre il nome di Mozart compare nel cap. 31 (*Il genio*) (*ivi*, p. 510 [1256]) e nel cap. 43 (*L'ereditarietà delle qualità*) (*ivi*, p. 667 [1419]) in contesti in cui il riferimento musicale è del tutto secondario. Una singolare analogia tra lo stupore come inizio della filosofia e l'inizio in modo minore del *Don Giovanni* viene proposta nel cap. 17 (*Del bisogno metafisico dell'uomo*) (*ivi*, p. 222 [954]), mentre nel cap. 34 (*Intima essenza dell'arte*) quest'opera viene indicata tra i «capolavori dei massimi maestri» (*ivi*, p. 256 [1273]). Su Mozart e Schopenhauer, cfr. H. Horn, *Mit Goethe und Mozart*, «Dreissigstes Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft», Heidelberg 1943, pp. 3-81 (in part. pp. 33 sgg.). Un elogio della *Norma* di Bellini è invece presente nel cap. 37 (*Estetica della poesia*), soprattutto come «vero modello di disposizione tragica dei motivi, di progressione tragica dell'azione e di sviluppo tragico» e «prescindendo completamente dalla sua musica impareggiabile» (WWV, II, p. 559 [1308]). Sulla comune ammirazione di Bellini da parte di Schopenhauer e Wagner, cfr. A. Fauconnet, *La Norma de Bellini commentée par Schopenhauer et Richard Wagner*, «Dreissigstes Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft», Heidelberg 1943, pp. 82-109.

⁸ *ivi*, p. 357 [370].



i questo legame dobbiamo ora rendere conto e converrà perciò riconsiderare in breve il senso della parola «rappresentazione» che svolge evidentemente, anche in rapporto al nostro problema particolare, un ruolo decisivo. In realtà si tratta di un senso che, da un lato, è assai prossimo agli usi correnti, dall'altro invece si riconnette alla terminologia filosofica, e proprio in questa duplicità viene strettamente legato al sistema da cui assume tutta la sua pregnanza.

L'espressione «rappresentazione di rappresentazioni» che abbiamo rammentato in precedenza come una caratterizzazione della pittura gioca proprio su questa duplicità. Nella prima comparsa della parola abbiamo a che fare con il rapporto di immagine.

Un dipinto *rappresenta* un paesaggio, un albero, un volto. In esso vengono *raffigurate* e cose del nostro mondo. Ma il mondo stesso può essere detto *rappresentazione* in un'accezione essenzialmente diversa che rammenta il fatto che il mondo *ci appare*, che esso consta di *fenomeni*, nel senso in cui Kant usava l'espressione *Erscheinung*. Nel passaggio dal pensiero critico al pensiero metafisico schopenhaueriano la cosa in sé kantiana, di cui nulla si può dire, diventa invece il principio della volontà che ha nel mondo come rappresentazione una sua *estrinsecazione oggettiva*. In questa seconda accezione non è più in questione il rapporto di immagine, ma piuttosto il prendere corpo e figura, nella molteplicità delle cose che ci appaiono, di un principio che è la stessa potenza ed energia dell'universo.

Questa energia, in quanto tale, è peraltro nascosta nell'*apparenza* delle cose – mentre possiamo avvertirne la prossimità nelle inquietudini degli istinti e degli affetti. Che il mondo stesso sia una rappresentazione significa allora soprattutto che esso è una concrezione «visiva» della volontà. In

questo quadro filosofico, le «idee» forniscono una trama per un tessuto che deve poter esibire i dettagli per la particolarità e l'individualità che caratterizzano la ricchezza fenomenica del mondo.

Ora, non solo si è detto che la musica non potrebbe tollerare una caratterizzazione in qualche modo simile a quella della pittura – nella quale entrambe le accezioni del termine vengono in questione – ma si è negato anche che essa possa rendere sensibile-percepibile una qualche idea, come nel caso dell'architettura, i cui singoli prodotti possono essere concepiti come illustrazioni molteplici di un'identità ideale. Il rapporto è dunque esclusivamente da stabilire con la seconda accezione, metafisicamente pregnante, del termine di rappresentazione. Anche la musica deve essere una concrezione della volontà, e precisamente una concrezione «sonora» così come il mondo ne è una concrezione «visiva». Anch'essa deve essere intesa come un modo di estrinsecarsi e di oggettivarsi del principio metafisico: «La musica è un'oggettivazione immediata ed un'immagine⁹ della volontà intera così come lo è il mondo stesso, anzi come lo sono le stesse idee, che apparendo in modi molteplici costituiscono il mondo delle cose singole. La musica non è dunque affatto, come le altre arti, immagine delle idee...»¹⁰.

Si parla dunque ancora di immagine, copia, riproduzione – ma in un'accezione che non può aver a che fare con la nozione di immagine-copia nel senso comune, con il suo riferimento prevalente ad un rapporto raffigurativo. E nello stesso tempo si cercano parole che rendano meglio conto del rapporto che intercorre tra musica e mondo.

Proprio in base alle considerazioni or ora compiute, questo rapporto non potrà essere concepito come un legame

⁹*Abbild.* Stesso termine nella frase successiva.

¹⁰WWV, I, p. 359 [373].

di *somiglianza*¹¹. Si parla invece di un *parallelismo*¹² o di un' *analogia*¹³— e con questi termini si vorrebbe indicare qualcosa di diverso da ciò che potrebbe risultare in un confronto tra due cose che sono l'una accanto all'altra: la relazione che sussiste tra musica e mondo è una relazione intrinseca che si stabilisce in forza della loro radice comune e del modo in cui si riferiscono ad essa.

§ 3

L' udito e il pensiero



In precedenza abbiamo richiamato l'attenzione sul fatto che sarebbe possibile sostenere la natura non rappresentativa della musica, senza bisogno di assunzioni metafisiche particolarmente forti, ed anzi prendendo le mosse da semplici osservazioni che riguardano i materiali di cui essa si serve. I colori o in generale le figure tracciate su un foglio di carta tendono ad apparire come puri veicoli per un rinvio raffigurativo che sta oltre i segni: persino uno scarabocchio casuale sembra imporre domande sull'oggetto che in esso potrebbe trasparire. Mentre questo non accade in rapporto ai suoni. Più precisamente: nella percezione normale il suono verrà colto per lo più come correlato a contesti reali e dunque in varie forme di interdipendenza che gli potranno conferire un carattere di segno, ma non in ogni caso nel senso di immagine o copia di qualcos'altro. Al più un suono può essere «inteso» come «imitazione» di un altro suono, ma affinché si dia questa possibilità debbono essere soddisfatte condizioni piuttosto particolari.

In Schopenhauer simili notazioni fenomenologiche svolgono certamente un ruolo: il riferimento ai suoni come

¹¹ *Ähnlichkeit.*

¹² *Parallelismus.*

¹³ *Analogie.*

fatti acustici con le loro potenzialità espressive, con i loro caratteri specifici, emerge in più di un punto in modo estremamente significativo. Solo che quando ciò accade si mette subito in moto la tendenza ad una reinterpretazione del dato fenomenologico entro una cornice filosofica che è stata ampiamente elaborata al di fuori di esso e proprio da questa reinterpretazione viene fatto dipendere il suo effettivo interesse.

Per questo è possibile che dal dato fenomenologico si traggano suggerimenti e qualche premessa, ma è escluso che esso possa fare da autentico filo conduttore. In realtà si ripete in rapporto alla musica ciò che accade forse in modo ancora più pronunciato anche nel caso della pittura. Benché Schopenhauer si sia occupato a fondo di una teoria dei colori, proseguendo, sviluppando e modificando le impostazioni goethiane, nelle considerazioni sulla pittura non vi è accenno rilevante e significativo a quella teoria, neppure alla sua problematica di base – quasi che non vi fosse tra l'una e l'altra una qualche relazione. *La teoria dei colori sta semplicemente al di fuori dell'orizzonte di una filosofia della pittura.* Questa circostanza è un tratto che caratterizza l'intera problematica schopenhaueriana dell'arte: da un lato essa non trascura le componenti *estetiche*, nel senso etimologico del termine che implica il rimando alle forme ed ai materiali percettivi; dall'altro un'effettiva valorizzazione teorica di queste componenti è dovuta soprattutto alla loro subordinazione a considerazioni di ordine *metafisico*. Non di rado un simile orientamento può persino far sorgere l'impressione di una vera e propria separazione tra una filosofia dell'arte, interamente situata sul piano inclinato della metafisica, e il campo dell'estetica intesa come disciplina che si avvia anzitutto sugli itinerari della percezione.

A riprova di ciò si considerino le osservazioni sull'udito e sui fenomeni uditivi nel capitolo terzo dei *Supplementi* dedicato ai sensi¹⁴. In esse la musica viene sfiorata un paio di volte.

¹⁴WWV, II, pp. 39 sgg.[767].

Una prima volta quando si attira l'attenzione sul fatto che le percezioni uditive, a differenza di quelle visive «sono esclusivamente nel tempo». Da questa circostanza conseguirebbe che «l'intera essenza della musica consiste nella misura del tempo»¹⁵. Ed una seconda volta quando si fa dipendere l'effetto «così penetrante, immediato e immancabile» della musica dalla natura *passiva* dell'udito. Di questa passività non si propone poi solo la spiegazione secondo la quale l'udito ha in misura minore che ogni altro senso la capacità di distogliersi dai suoni che lo colpiscono, ma si tenta, per ciò che riguarda gli effetti della musica, una singolare interpretazione in termini fisico-cerebrali, secondo una tendenza del resto caratteristica del tardo Schopenhauer. Le vibrazioni da cui sorgono i suoni determinerebbero eguali vibrazioni nelle «fibre cerebrali»¹⁶, istituendo tra l'ascoltatore e il brano musicale una sintonia in certo senso obbligatoria.

Si tratta di osservazioni piuttosto insignificanti che suggeriscono una considerazione del nesso udito-suoni-musica tutta spostata verso il versante psicofisico. Anche l'affermazione sulla temporalità implica questo spostamento, per il fatto che in essa si mette in questione non solo l'elemento ritmico, ma anche l'altezza che può essere considerata come un fattore implicante definitivamente l'elemento temporale solo se viene intesa come frequenza, piuttosto che come puro fenomeno uditivo.

Ma a parte questi accenni che non sono certamente in grado di attingere un livello di generalità e di interesse per lo stesso quadro filosofico di Schopenhauer, singolare è so-

¹⁵*ivi*, p. 41 [770].

¹⁶*ivi*, p. 45 [774]: «La natura passiva dell'udito, di cui si è detto, spiega anche l'effetto così penetrante, così immediato, così incontestabile della musica sullo spirito e insieme la ripercussione che essa provoca, consistente in uno stato d'animo di particolare esaltazione. Le vibrazioni sonore, che hanno luogo in rapporti numerici razionalmente combinati, si trasmettono identiche alle fibre cerebrali».

prattutto ciò che viene detto per caratterizzare l'udito rispetto alla vista.

A questo proposito si cerca di trarre profitto dalla distinzione tra intelletto e ragione nell'accezione che Schopenhauer conferisce a questi termini. La vista viene allora caratterizzata come un organo strettamente connesso all'attività dell'intelletto – e quindi sia con la capacità di cogliere le componenti propriamente sensibili delle cose, sia i risultati dell'azione delle forme dello spazio, del tempo e della causalità nella strutturazione del campo percettivo. L'udito invece deve essere caratterizzato come il «senso della ragione, che pensa e apprende»¹⁷.

Si tratta di un'affermazione che può essere compresa solo se si considera l'udito anzitutto da un punto di vista pragmatico, cioè dal punto di vista della sua utilità in quanto *veicolo della comunicazione verbale*. Vi sono allora degli oggetti dell'udito che più di altri sono conformi al suo scopo, ed essi non saranno *semplici suoni, ma parole provviste di significato*. E poiché le parole provviste di significato sono anche tramite del pensiero, l'udito può essere estensivamente caratterizzato come «senso della ragione». Vi è dunque un legame tra l'orecchio e il pensiero. Inversamente i suoni senza significato, i suoni che non sono parole e che colpiscono le nostre orecchie senza che ad essi ci si possa sottrarre, si interporranno nel corso dei nostri pensieri come qualcosa di totalmente estraneo, come un ostacolo e un disturbo. In contrapposizione alle *parole*, vi sono dunque soprattutto i *rumori*.

È sorprendente che Schopenhauer non avverta quanto sia grande il contrasto tra simili considerazioni e la tematica musicale come egli stesso la prospetta; o almeno: che egli non si renda affatto conto di dover qualche spiegazione aggiuntiva intorno ai fenomeni sonori che appartengono alla musica e alla funzione dell'udito in rapporto ad essi.

Al contrario egli prosegue coerentemente in questa dire-

¹⁷ WWV, I, p. 42 [770].

zione rendendo sintomatica la reazione del sordo che acquista la capacità di udire: il quale, a detta di Schopenhauer, che cita del resto resoconti scientifici d'epoca, a differenza del cieco che riacquistando la vista non si sazierebbe mai di guardarsi intorno godendo della bellezza del mondo che finalmente gli si squaderina dinanzi, al primo suono che ode impallidisce mortalmente per la paura¹⁸.

È appena il caso di dirlo: chi ha più da rimetterci con i rumori trasmessi dall'udito sono le nature meditative ed i filosofi in modo particolare: «La vista è un senso attivo, l'udito un senso passivo. Perciò i suoni esercitano un'azione fastidiosa e ostile sul nostro spirito, e ciò tanto più quanto più lo spirito è attivo e sviluppato: i suoni scompigliano tutti i pensieri e fiaccano momentaneamente l'energia mentale. Con gli occhi non abbiamo invece nessun disturbo analogo, nessun effetto immediato del dato visivo come tale sull'attività del pensiero...». Perciò «lo spirito pensante vive con gli occhi in un'eterna pace e con le orecchie in una eterna guerra»¹⁹. E come non rammentare a questo proposito l'amore per il silenzio di grandi spiriti come Kant e Goethe²⁰? L'ostilità del filosofo verso i suoni-rumori diventa ira fiammeggiante nel penultimo saggio (cap. XXX) dei *Parerga e Paralipomena*, intitolato appunto *Del chiasso e dei rumori*²¹.

Si tratta di uno scritto per molti versi straordinario nel quale Schopenhauer dà libero sfogo alla propria animosità contro il rumore che è stato, egli dice all'inizio, «una tortura

¹⁸*ivi*.

¹⁹*ivi*.

²⁰Schopenhauer rammenta, a proposito di Goethe, che nei suoi ultimi anni di vita «acquistò una casa che cadeva in rovina e che era accanto alla sua, solo per non sentire il rumore che si faceva nel ripararla. Invano dunque, già in gioventù, aveva seguito da vicino il tamburo per temprarsi al rumore. Non è infatti questione di abitudine» (*ivi*, p. 44 [772]).

²¹PP, II, pp. 869 sgg.

quotidiana»²² per tutta la vita – aggredendo i produttori di rumori con una tale violenza e apparente serietà da far pensare che nella sua stesura non sia estraneo il gusto della costruzione di una bella pagina letteraria.

A dire il vero tutto lo scritto è dedicato ad un unico rumore «imperdonabile e infame» la cui tolleranza dà, più di ogni altra cosa, un concetto chiaro dell'«ottusità e sbadatezza degli uomini»: si tratta dello *schioccare della frusta* dei carrettieri che attraversano le strade della città²³.

Non vi è rumore peggiore di questo, e soprattutto per il pensatore «questo rumore penetra nelle meditazioni con dolore così micidiale come quando la spada del boia stacca la testa dal tronco»²⁴. «Martellate, abbaiare di cani e strilli di bambini sono orribili: ma l'unico vero e proprio assassino dei pensieri è lo schioccare delle fruste»²⁵.

Gli argomenti e i suggerimenti più svariati vengono introdotti per abolire questo flagello. Intanto lo schiocco della frusta non è necessario, dal momento che i cavalli si abituanano a quel rumore e non vi fanno più caso; ed anche se lo fosse basterebbe un rumore cento volte più debole, essendo noto quanto gli animali siano sensibili ai rumori. Non potrebbe la polizia obbligare i carrettieri a fare un nodo in cima alla frusta per impedire lo schiocco? Un provvedimento tanto semplice abolirebbe il problema. E che dire poi di quei carrettieri che se ne vanno in giro per le strade con la frusta in mano, senza né cavallo né carretto, e che di tanto in tanto schioccano la frusta per abitudine e riflesso condizionato? Bastonarli si dovrebbe... Ogni mezzo è buono per impedire questo burlarsi insolente «da parte dei lavoratori manuali di coloro che lavorano con la testa»²⁶. Ad essi – «animali da soma della società

²²*ivi*, p. 869.

²³*ivi*, p. 870.

²⁴*ivi*.

²⁵*ivi*, p. 871.

²⁶*ivi*, p. 872.

umana»²⁷ – non si dovrebbe consentire di diventare un impedimento alle «espressioni più alte del genere umano»²⁸. Ci troviamo così di fronte ad un singolare documento d'epoca, che ci appare come una fotografia stinta, una vecchia stampa; mentre la sua seria asprezza e il suo plateale reazionarismo ne fanno un autentico capolavoro di ironia letteraria, tanto riuscita da sembrare a tratti persino involontaria.

Schopenhauer non avrebbe potuto sospettare certo che una frustata da carrettiere avrebbe potuto aprire un concerto per pianoforte e orchestra, come accade in Ravel; ma nemmeno, per citare un caso al passato rispetto ai tempi suoi, che la «frusta del cocchiere» potesse trovare posto in una raccolta iconografica di strumenti musicali, come accade nel *Gabinetto Armonico* di Filippo Bonanni (1716)²⁹.

²⁷*ivi.*

²⁸*ivi.*

²⁹Cfr. pagina a fronte. Si trova in *Antique Musical Instruments and Their Player – 152 Plates of Bonanni's 18th-Century «Gabinetto armonico»*, Dover, New York 1964. Il libro di Bonanni è stato esposto alla mostra «Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa», Accademia Carrara, Bergamo, 4 ott. 1996-12 genn. 1997.



Schopenhauer ritiene invece di potersi attestare su una caratterizzazione dell'udito come «senso della ragione» in quanto *tramite di significati*, e dunque come una minaccia per i filosofi quando i significati vengono meno e resta solo la crosta sensibile, senza che una simile discussione arrivi a sollevare qualche interrogativo sul versante musicale. Questo è un altro significativo indizio dell'interesse principale che guida le considerazioni intorno alla musica. In esse si tratta soprattutto di mostrare il vincolo che sussiste tra la musica e il principio metafisico e, portando tutta l'attenzione su questo vincolo, l'ambito dei fenomeni uditivi come tali non può che passare del tutto sullo sfondo. La filosofia della musica di Schopenhauer è una *metafisica della musica*, così come tutta la sua filosofia dell'arte può trovare nella dizione di «metafisica del bello» il titolo generale in cui deve essere iscritta.

§ 4

Le giustificazioni matematiche

In tutto ciò Schopenhauer si ricollega ad una tradizione che attribuisce alla musica una funzione che oltrepassa nettamente la dimensione mondana e che sottolinea invece la sua prossimità all'essenza del reale. La linea maestra di questa tradizione, che a partire dai Pitagorici e da Platone si spinge sino a Leibniz, ha per lo più fatto valere questa prossimità portando l'accento sul rapporto matematico come fondamento dell'espressione musicale e nello stesso tempo come trama e nucleo profondo della realtà.

Stando alla posizione complessiva di Schopenhauer è lecito attendersi che egli prenda le distanze da questa tradizione, e così di fatto avviene proprio all'inizio del § 52, quando viene esemplarmente citata la famosa frase leibniziana secondo la quale la musica sarebbe un «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»: un «oculto esercizio dell'arit-

metica da parte dell'animo che calcola inconsciamente»³⁰. Ma non bisogna pensare ad una semplice e stereotipa contrapposizione. Per Schopenhauer il legame tra musica e matematica è fortemente presente, ed egli non è affatto disposto a lasciarlo semplicemente cadere come irrilevante e non pertinente.

A questo proposito è assai indicativo dell'interesse con cui Schopenhauer guarda alle giustificazioni matematiche il fatto che proprio la tradizionale spiegazione degli intervalli musicali attraverso rapporti aritmetici semplici rappresenti un appiglio a cui egli tenta di collegare la propria teoria della corrispondenza tra colori e rapporti frazionari. Questi esprimerebbero l'attivazione «qualitativa» della retina, secondo quanto egli espone in *Über das Sehen und die Farben*³¹. Mentre al verde e al rosso viene attribuita la frazione $1/2$, e quindi un'attivazione di pari intensità della retina, al viola e al giallo vengono attribuite le frazioni rispettivamente di $1/4$ e $3/4$, ed all'azzurro ed all'arancio rispettivamente di $1/3$ e $2/3$, essendo il bianco pari ad 1 (massima attivazione) e il nero pari a 0 (attivazione nulla). Ma quale giustificazione possono ricevere questi rapporti ed il fatto stesso che si ponga il problema in termini di rapporti? La risposta di Schopenhauer si richiama allora alla musica: «Il fatto che noi possiamo giudicare questo rapporto aritmetico soltanto con il sentimento è confortato, a sua volta, dalla musica, la cui armonia si fonda sui rapporti numerici, assai più grandi e complicati, delle vibrazioni contemporanee, i cui suoni tuttavia noi possiamo giudicare semplicemente ascoltandoli con estrema esattezza e anzi aritmeticamente; sicché ogni persona normale è in grado di dire se un suono sia veramente la terza, la quinta o l'ottava di un altro. Come i sette suoni della scala si distinguono dagli innumerevoli altri che stanno tra essi soltanto per la razionalità del nu-

³⁰WWV, I, p. 357 [371].

³¹A. Schopenhauer, *La vista e i colori*, trad. it. a cura di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1959.

mero delle loro vibrazioni, così anche i sei colori cui è attribuito un nome proprio si distinguono dagli innumerevoli colori che stanno tra essi soltanto per la razionalità e semplicità della frazione di attività della retina che in essi si rappresenta»³². Questa stessa analogia era già stata fatta valere poche pagine prima: «Partendo dall'ipotesi di un tale rapporto, esprimibile mediante i primi numeri interi, ed anzi soltanto così, si spiega perfettamente perché giallo, arancione, rosso, verde, azzurro, violetto sono punti fissi e ben distinti nel cerchio cromatico – altrimenti affatto costante e infinitamente sfumato – qual è rappresentato dall'equatore della sfera cromatica di Runge, e perché in ogni luogo e da sempre questi colori sono stati conosciuti e hanno ricevuto nomi particolari. Ma forse tra loro non esistono infinite sfumature di colore, delle quali ognuna potrebbe con altrettanta ragione avere un proprio nome? E allora su che cosa si fonda il privilegio di quei sei? Sul motivo detto sopra, che cioè in essi la bipartizione dell'attività della retina si presenta nelle frazioni più semplici: proprio come nella scala musicale – che può anch'essa essere dissolta da un suono continuo ascendente dall'ottava inferiore a quella superiore con passaggi impercettibili – i sette gradini sono ben determinati (e perciò essa è una scala) e hanno ricevuto un nome proprio, in astratto come prima, seconda, terza, eccetera, in concreto come *do, re, mi*, eccetera, semplicemente per il motivo che proprio le vibrazioni di queste note si trovano in un rapporto numerico razionale tra loro. È notevole il fatto che già Aristotele abbia intuito che alla base della differenza dei colori, come di quella delle note, debba esservi un rapporto numerico, e che, secondo che questo rapporto sia razionale o irrazionale, i colori riescano puri o impuri»³³.

Si cercano così nel rapporto aritmetico, sia nel caso dei

³²*ivi*, p. 71.

³³*ivi*, p. 68.

colori che in quello dei suoni, le presunte ragioni ultime della rottura del continuo e della evidenziazione in esso di punti «eminenti», di intervalli che si impongono alla nostra attenzione percettiva senza che naturalmente possiamo immediatamente renderci conto di queste ragioni. In che senso siamo qui realmente lontani dalla posizione leibniziana? In realtà la frase famosa di Leibniz dice indubbiamente che la ricezione della musica consisterebbe soprattutto in un afferramento intuitivo di rapporti e di proporzioni aritmetiche che non si rivelano come tali, ma resta aperto il modo in cui debba essere interpretata questa circostanza. Stando alla visione leibniziana d'insieme si potrebbe sostenere che l'elemento di oscurità, connesso all'inconsapevolezza, si associa ad una componente razionalistica, essendo la matematica rappresentativa di quell'idea assoluta di razionalità che si ritrova in dio stesso. Nella musica vi è perciò una scintilla divina e tuttavia, in questa variante dell'antico problema, la musica non riceverebbe per questo una particolare dignità, almeno sotto il profilo epistemologico, in quanto essa può presentare solo oscuramente ciò che invece può presentarsi in piena chiarezza nel nostro calcolare aritmetico cosciente. Questa inclinazione interpretativa non è tuttavia direttamente derivabile dalla pura e semplice formulazione di quella frase. E sarebbe certo sostenibile uno spostamento di accento capace di conferire alla musica particolare dignità proprio in quanto essa effettua una traduzione sul piano del materiale sensibile di rapporti matematico-ideali, operando così una fondamentale mediazione tra valori «estetici» e valori «razionali». Per Schopenhauer in ogni caso la matematica non può assolvere una funzione mediatrice rispetto ad una concezione della musica che sottolinea la sua portata metafisica, proprio per il fatto che il principio metafisico sta in ogni caso oltre l'idea di una legalità esprimibile matematicamente. Si fa valere perciò anche in questo caso un principio che ha carattere del tutto generale all'interno della concezione schopenhaueriana: ogni legalità di ordine fisico-naturale deve essere sottoposta ad una interpretazione metafisica

che ne renda esplicito il suo senso più profondo. Per questo motivo la frase di Leibniz è vera, ma solo per ciò riguarda il livello che sta appena al di sotto della superficie percettiva. Bisogna poter andare oltre l'idea dell'esercizio inconscio di calcolo, per arrivare ad attribuire alla musica un «significato più serio e profondo, che si riferisce all'essenza intima del mondo e di noi stessi, in rapporto al quale i rapporti numerici nei quali la musica si può risolvere si comportano come segni e non come ciò che viene designato»³⁴.

E per raggiungere questo scopo è necessario in particolare dare sviluppo al tema del parallelismo tra musica e mondo, riuscendo a rintracciare nella musica gli stessi momenti, le stesse fasi di sviluppo che sono attraversate dalla realtà che si dispiega come oggettivazione della volontà. Detto in breve: dobbiamo ritrovare, nella musica, i *quattro regni* in cui si articola la natura, certamente seguendo un percorso analogico, che tuttavia non vorrebbe affatto ridursi ad una vicenda interna alla pura dinamica psicologica dell'«associazione delle idee».

Annotazioni

1. Lawrence Ferrara, nel suo saggio *Schopenhauer on music as the embodiment of Will*, in *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, ed. by D. Jacques, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 183 sgg., dà particolare spazio alle due basi «non metafisiche» della filosofia della musica di Schopenhauer, e precisamente alla *base acustica* ed alla *base teorica della concezione di Rameau*. All'apparato metaforico si riconosce «only a superficial insight into nature and music» e la discussione sui fondamenti acustici mostrerebbe infine «his inability to transform the physical side of music into a logical basis for his metaphysical view of music». L'interesse in direzione delle giustificazioni fisiche e scientifico-naturali è di per sé assai indicativo di un atteggiamento generale che caratterizza profondamente la personalità filosofica di Schopenhauer. Non sono tuttavia sicuro che vi sia l'intento di fornire in questo modo giustificazioni al sistema metafisico, e quindi in particolare alla metafisica della musica. Nello spi-

³⁴WV, I, p. 357 [371].

rito della concezione di Schopenhauer mi sembra che il problema sia soprattutto quello di proporre un *primo livello* di conoscenze che dovranno poi essere sottoposte ad un' *interpretazione di secondo livello*. E qui ci si incontrerà con la metafisica e, ovviamente, con la metafora. Naturalmente l'osservazione di Ferrara è perfettamente legittima come presa di posizione critica nei confronti della posizione Schopenhauer, e così credo anche che debba essere intesa.

2. Sarebbe il caso di riflettere se la posizione di Leibniz in relazione alla musica e più in generale all'estetica non sia da riconsiderare, piuttosto che sulla base di questa o quella citazione particolare, sulla base dello spirito generale della sua filosofia e dei suoi concetti fondamentali, ed in primo luogo, per quanto riguarda la musica, del concetto di «armonia» che assolve in essa un ruolo così rilevante. In questa direzione ci stimola il volume di Elio Franzini, *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini, Milano 1994, nel quale la figura di Leibniz viene ripensata in un fecondo intreccio di considerazioni storiche e teoretiche. In rapporto a questa linea di discorso si veda Livia Sguben, *Leibniz e la moderna pratica musicale*, «Pratica Filosofica 7», Cuem, Milano 1995, pp. 83-88 ed ora anche in «De Musica», I, 1997, Internet. Sul rapporto di Leibniz con la musica cfr. A. Luppi, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*, F. Angeli, Milano 1989 e P. Bailache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Klincksieck, Paris 1992.

§ 5

Il basso fondamentale e la teoria dei quattro regni

 questo punto prende l'avvio lo sviluppo più arricchito del discorso di Schopenhauer. D'altra parte è proprio questo sviluppo che conferisce senso e pregnanza alla posizione iniziale. In esso intervengono, in un intreccio certamente discutibile, nessi istituiti immaginativamente ed elementi concernenti la pratica musicale più o meno sublimati filosoficamente.

Al grado inferiore di oggettivazione della volontà nella natura vi è la materia inerte, la natura inorganica. Ci incontriamo qui nella prima grande analogia, anzi nell'analogia principale da cui ha origine tutto il resto: alla natura inorga-

nica corrisponde nella musica ciò che Schopenhauer chiama *Grundbass*, implicando in questa espressione, senza troppo distinguere, tre nozioni concettualmente molto diverse, anche se tra loro connesse: anzitutto la nozione di *basso profondo* ovvero semplicemente la nozione di suono grave, in secondo luogo la nozione più impegnativa dal punto di vista teorico e più nettamente legata al linguaggio tonale teorizzata da Rameau come *basso fondamentale*; ed infine quella di *basso continuo*³⁵.

L'analogia riguarda dunque intanto i suoni gravi in genere considerati nella loro specificità espressiva. In questo caso assume particolare rilievo, per la posizione dell'analogia, il riferimento al dato percettivo, che peraltro viene subito sottoposto ad una trasvalutazione metafisica. I suoni «gravi» non si chiamano forse così per il fatto che essi suggeriscono, nella loro qualità sonora, immagini di pesantezza, di voluminosità, di spessore? Naturalmente si tratta di un *nexus idearum*, di un'«associazione di idee», ma non vi è dubbio che per Schopenhauer – e su questo punto non ha affatto torto – si tratta di un'associazione fondata nella cosa stessa, e non di un nesso arbitrario, soggettivo o dovuto a investimenti interpretativi di senso.

A questo nesso vengono anche ricondotte alcune note regole codificate dalla teoria musicale per quanto riguarda la condotta del basso. Se riconosciamo ai suoni gravi pesantezza e voluminosità, potremo attribuire ad essi «modi di comportamento» caratteristici di cose di grandi dimensioni, pesanti e voluminose: ad esempio il movimento piuttosto lento, *a larghi passi*, secondo intervalli piuttosto ampi. Facendo riferimento alla manualistica corrente, Schopenhauer rammenta perciò come particolarmente significativa la raccomandazione di far salire o scendere il basso per terze, quarte o quinte, evi-

³⁵ *Generalbass*

tando successioni troppo estese di intervalli di un solo tono³⁶. Analogamente andranno evitati movimenti troppo rapidi essendo difficile persino immaginare «una rapida corsa o un trillo nella regione grave»³⁷. Vi è in certo senso una predisposizione dei suoni gravi a resistere alla velocità del movimento, come se avessero i piedi incollati sul pavimento. Qualora si tentasse di farli muovere velocemente a piccoli passi, essi si impasterebbero gli uni negli altri: un trillo nella regione acuta, invece, prenderà subito il volo.

Tuttavia il senso prevalente nell'impiego dell'espressione *basso fondamentale* va ben oltre la generica nozione di suono grave, ed è naturalmente quello che si ricollega alla sistemazione teorica del linguaggio tonale realizzata da Rameau che è anche colui che ha coniato il termine³⁸. Questa sistemazione teorica viene da Schopenhauer semplicemente presupposta senza richiami espliciti realmente significativi³⁹ e senza intervenire nel merito effettivo di quella tematica. Particolare importanza riceve per lui anche la giustificazione dei rapporti tonali attraverso la teoria degli armonici. La possibilità di considerare i suoni che appartengono alla triade tonale come “contenuti” nella tonica dell'accordo in quanto essi sono reperibili nei suoi armonici «più vicini», rappresenta per Schopenhauer un'ulteriore occasione per le proprie elaborazioni analogiche. A diffe-

³⁶WWV, I, p. 361 [375]. Si vedano del resto le citazioni che Rameau trae dalle *Istitutioni Harmoniche* di Zarlino (III, cap. 58) all'inizio del libro secondo del suo *Traité de l'Harmonie* (riedito a cura di J. F. Kremer, Meridiens Klincksieck, Paris 1986, p. 49).

³⁷ *ivi*.

³⁸ *Basse fondamentale*

³⁹Il nome di Rameau viene citato genericamente e incidentalmente, all'interno di una similitudine, in WWV, I, p. 84 [88]; inoltre in PP, II, p. 569. Secondo Serpa è probabile che, piuttosto che i testi teorici di Rameau, «Schopenhauer avesse letto e studiato il testo di D'Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (scritto con entusiasmo nel 1752 quando d'Alembert e Rameau erano ancora amici) nella traduzione tedesca, uscita a Lipsia nel 1757» (A. Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, cit., p. XXXV).

renza che nel caso precedente tuttavia egli non può trovare una giustificazione significativa nell'esperienza. Naturalmente con particolari artifici è possibile isolare gli armonici più vicini rendendoli accessibili all'udito, ma ciò non senza difficoltà e con scarsa immediatezza fenomenologica. Cosicché le associazioni, che nel caso precedente poggiavano in qualche modo sul materiale percettivo, si ricollegano ormai prevalentemente all'impianto concettuale del sistema metafisico.

Poiché il «basso fondamentale» è assimilato alla natura inorganica – più precisamente alla materia intesa ai limiti dell'indifferenziazione originaria – esso rappresenta nella musica ciò «da cui tutto nasce e si sviluppa»; sussistendo tra «i suoni superiori» e il suono grave che li sostiene la stessa relazione che sussiste tra gli organismi viventi della natura e la massa che è l'origine⁴⁰ e il sostegno⁴¹ da cui essi si sono gradualmente evoluti⁴².

Ma allora dovremo coerentemente assimilare agli altri regni i suoni più acuti «che nascono tutti, come si sa, da vibrazioni concomitanti del suono fondamentale»⁴³. Schopenhauer non esita a compiere anche questo passo. Così alla terza corrisponderà il mondo vegetale, alla quinta il mondo animale, all'ottava – che raddoppia la nota fondamentale e che si trova peraltro, almeno per quanto riguarda la regione sonora, alla massima distanza da essa – il mondo umano: mondo animale e mondo vegetale scaturiscono dalla materia la cui inerzia contiene in ogni caso una vita latente e preparano a loro volta il mondo umano, secondo uno sviluppo dei gradi di oggettivazione della volontà che procede dal basso verso l'alto ed a cui corrisponde un continuo progresso nella visibilità del principio metafisico. Inversamente, a partire dal mondo umano, gli altri mondi della natura possono essere considerati un

⁴⁰ *Quelle*.

⁴¹ *Träger*.

⁴² WWV, I, p. 360 [373].

⁴³ *ivi*.

graduale allontanamento dalla visibilità, una penombra crescente, una sorta di eco che sempre più si allontana.

È difficile dire se questa problematica si formi in Schopenhauer anzitutto nell'ambito delle considerazioni sulla musica o non piuttosto, ancor prima, in quello della filosofia della natura. L'idea che l'animale stia all'uomo come la quinta alla tonica mentre la pianta come la terza alla tonica – dove sono scrupolosamente rispettati i rapporti di *somiglianza* tonale⁴⁴ – è già espressa nel § 28 del *Mondo*, all'interno di una discussione che riguarda proprio la concezione della natura e si è ancora lontani dai problemi di una metafisica della musica. La parola importante qui per Schopenhauer è proprio quella di *armonia*⁴⁵, nel senso di concordanza, equilibrato rapporto tra le parti, teleologia interna, totalità in cui ogni parte aderisce organicamente ad ogni altra. L'intero mondo naturale viene così assimilato alla triade maggiore, alla consonanza più perfetta.

Di ciò non bisogna dimenticarsi nemmeno in una valutazione di insieme della posizione di Schopenhauer. Il suo «pessimismo» non esclude affatto una prospettiva di rassere-

⁴⁴Il testo dice: «Tier und Pflanze sind herabsteigende Quint und Terz des Menschen, das unorganische Reich ist die untere Oktav» (WWV, I, p. 227) e N. Palanga (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Murcia, Milano, 1964 ripubblicata a cura di G. Riconda nel 1985) così come A. Vigniani (*ivi*, [233]) traducono «herabsteigende Quint und Terz» alquanto improbabilmente con «quinta e terza minore»! (L'espressione «quinta minore» non esiste nella terminologia musicale; e non si vede perché in questo contesto si faccia un richiamo proprio alla terza minore). In realtà si parla qui di terza e quinta «discendenti», espressione a sua volta *usata in modo improprio* da Schopenhauer stesso che tenta di forzare la metafora al di là dello stretto necessario. Tenendo conto della tematica che Schopenhauer intende far valere sul piano filosofico, è necessario parlare di «tonica» facendo riferimento all'ottava superiore per poterla riferire al mondo umano, nella stessa misura in cui abbiamo bisogno di parlare dell'ottava inferiore come rappresentativa del «regno inorganico». La terza e la quinta diventano «discendenti» per il semplice fatto che il regno vegetale e animale debbono essere considerati sussistenti tra il regno inorganico e il regno umano, quindi *sotto* ciò che qui si chiama tonica. Ma si tratta comunque della terza e della quinta sopra l'ottava inferiore.

⁴⁵Cfr. A. Schopenhauer, *Metaphysik der Natur* (1820), Piper Verlag, München 1984, p. 188.

namento nel quadro della concezione di una *natura materna*, certamente non nel senso della protezione e della cura dell'individualità singola, ma in quello di una perenne generazione e rigenerazione della vita. La maternità della natura sta nel suo essere il grembo che genera e accoglie, e il rasserenamento sorge da una visione che sappia cogliere la morte come un ritorno, e dunque la vita individuale, nel suo nascere e nel suo morire, come momento del continuo rinnovarsi della totalità vivente, come foglia caduca di un albero eterno⁴⁶. Per questo si può parlare di armonia, di interne concordanze, ed infine della natura come di una consonanza immensa.

Una simile visione coesiste conflittualmente con il proprio possibile ribaltamento. È sufficiente infatti una modificazione di accento perché in questa immensa consonanza serpeggino le inquietudini delle dissonanze, e la totalità si mostri tanto ricca di vita quanto di contrasti e di conflitti: la generazione eterna è anche eterna insoddisfazione, è desiderio che non ha mai fine, pace irraggiungibile, quiete sempre rinviata. L'armonia del tutto coesiste con una conflittualità diffusa ed esasperata degli elementi che di esso fanno parte.

Temî di carattere generale, attinenti alla concezione della vita che prende forma nel sistema metafisico, si riflettono anche nell'impostazione del problema musicale, e vi si riflettono facendo leva su analogie che talvolta pretendono di arrivare a cogliere il dettaglio tecnico ed a proiettarlo su uno sfondo più ampio.

Un esempio che si ricollega alle considerazioni precedenti sulla compresenza di un elemento intensamente conflittuale dentro l'immagine di una natura intrinsecamente

⁴⁶Si veda soprattutto il § 54 del *Mondo* dove si parla più volte della «vita immortale della natura» e il cap. 41 dei *Supplementi* intitolato *Della morte e del suo rapporto con l'indistruttibilità del nostro essere in sé*: la natura può ricevere qui ancora l'antico appellativo di Grande Madre e la foglia può essere detta «stolta» se non riconosce, quando cade a terra, la propria identità con tutte le altre foglie che rinascono perennamente sull'albero della vita.

consonantica è rappresentato da ciò che egli dice sul temperamento.

Si tratta di osservazioni che potrebbero essere considerate marginali e tuttavia esse forniscono una chiara indicazione intorno al modo in cui opera la fantasia speculativa di Schopenhauer, che non si ritrae nemmeno di fronte ad evidenti forzature purché siano coerenti con l'impostazione di principio. Alla base del problema del temperamento vi è un dato di fatto fisico, che dunque chiama in causa la natura: un percorso di consonanze «matematiche» conduce a rapporti dissonantici. Ciò mostra che nella consonanza matematicamente perfetta è annidata la dissonanza. Il temperamento non fa altro che prendere atto di questa circostanza e tenta nello stesso tempo di neutralizzarla distribuendo le differenze su tutti i gradi della scala. Ma questo per Schopenhauer manifesta la presenza nella musica di quell'«interna contraddizione» che attraversa tutta la natura e che fa del mondo «il teatro di una guerra perpetua fra le varie manifestazioni della volontà»⁴⁷.

Annotazione

La fonte esplicitamente indicata da Schopenhauer nella seconda edizione del *Mondo* per i riferimenti a problemi acustici sono i testi di Ernst Chladni, *Akustik*, Leipzig, 1802 e *Kürz Uebersicht der Schall- und Klanglehre*, Mainz 1827. Cfr. WWV, I, p. 371 [384]. Nelle lezioni berlinesi (*Metaphysik des Schönen, Philosophische Vorlesungen*, III, a cura di V. Spierling, Piper, München 1985, p. 217) oltre all'*Akustik* di Chladni, si cita J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1786, e si fa genericamente il nome di Raimond. Secondo il curatore delle lezioni, si potrebbe trattare di George Marie Raymond, *Lettre a M. Villoteau Touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie de la musique*, Paris 1811 oppure, dello stesso autore, *Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical*, Paris 1813.

⁴⁷WWV, I, p. 371 [384].

§ 6 *Metafisica e basso continuo*

Nel contesto di questi sviluppi analogici viene fatto esplicito cenno alle «quattro voci di ogni armonia ossia basso, tenore, contralto e soprano»⁴⁸. Si tratta di un cenno interessante, perché mostra un altro riferimento allo *studio scolastico* dell'armonia che viene presupposto da Schopenhauer nelle sue regole e nelle sue convenzioni elementari. Egli sembra anche volersi addentrare nelle regole inerenti al trattamento delle sequenze accordali, tentando di fornire di esse – e come ovvio, piuttosto faticosamente – una vera e propria *giustificazione metafisica* nei termini della grande analogia con i «regni della natura». Talvolta questa giustificazione è preceduta da una spiegazione fisica ricercata nella teoria degli armonici.

Di ciò basti citare un esempio. Vi è una regola che autorizza il basso a tenersi sotto le altre voci ad una distanza molto più grande della distanza che queste intrattengono tra loro⁴⁹. Questa regola, osserva Schopenhauer, «non è affatto arbitraria, ma ha le sue radici nell'origine naturale del sistema dei suoni, in quanto i gradi armonici più vicini risuonanti nelle vibrazioni concomitanti sono l'ottava e la quinta dell'ottava»⁵⁰. Ovvero la nota fondamentale si trova più lontana dai suoi primi armonici più di quanto questi siano lontani tra loro.



⁴⁸WWV, II, p. 573 [1322]: «Le quattro voci dell'armonia, ossia basso, tenore, contralto e soprano, oppure suono fondamentale, terza, quinta e ottava, corrispondono ai quattro gradini nella scala degli esseri, ossia ai regni minerale, vegetale, animale e all'uomo».

⁴⁹*ivi*.

⁵⁰*ivi*, II, p. 574 [1323].

Così Schopenhauer ritiene pertinente il notare a questo proposito che la voce di soprano *può* trovarsi sopra il basso sino ad un intervallo di tre ottave⁵¹, una possibilità che avrebbe appunto una sua prima *giustificazione fisica* nella disposizione degli armonici. La *giustificazione* metafisica sta invece nel fatto che «in questa regola riconosciamo l'*analogon* musicale della struttura fondamentale della natura, in virtù della quale gli esseri organici sono tra loro molto più affini tra loro che non con la massa inorganica, priva di vita del regno minerale: tra quest'ultimo e gli esseri organici vi è il confine più netto e l'abisso più grande che è dato trovare in tutta la natura»⁵².

Peraltro le osservazioni di Schopenhauer sulla distribuzione delle voci e quindi sui loro compiti all'interno dell'intero attirano l'attenzione sulla presenza, non troppo esplicita, e tuttavia chiaramente leggibile nel testo, di un'altra specifica pratica musicale: si tratta della pratica del *basso continuo*, del *Generalbass*, una pratica caratteristica della musica barocca e in realtà del tutto obsoleta ai tempi di Schopenhauer⁵³.

⁵¹*ivi*, II, p.573 [1322]. Vale la pena di citare alcuni esempi di traduzioni di termini musicali tratti dalla traduzione laterziana di P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo: in luogo di triade (*Dreiklang*) si legge «accordo triplo», in luogo di successione di suoni (*Tonfolge*) si legge «successione tonica», in luogo di modi (*Tonarten*) si legge «toni» cosicché «modo minore» diventa «tono minore», in luogo di «temperamento equabile» (*gleichwebende Temperatur*) si legge «tempra equamente fluttuante», e così via straparlando.

⁵²WWV, II, p. 574 [1323].

⁵³Come riferisce J. Frauenstädt, Schopenhauer dichiara esplicitamente di aver studiato il basso continuo in connessione con la propria «metafisica della musica» (*Colloqui*, p. 96). Richiamiamo l'attenzione sul fatto che ovviamente non vanno confusi i concetti essenzialmente diversi di basso continuo e basso fondamentale. La prima nozione precede la teorizzazione di Rameau e in generale l'affermazione dei principi tonali. La nozione di basso fondamentale presuppone invece, come si esprime assai giustamente Bukofzer, la «scoperta» dei rivolti, ovvero l'idea di un basso *effettivo* che non è necessariamente quello notato – idea che pone l'accento sulla triade e sulla direzione armonica. Osserva Bukofzer che il basso fondamentale di Rameau «ridusse tutte le concatenazioni armoniche a una linea teorica che è indipendente dal basso effettivamente scritto. Con la determinazione funzionale dei collegamenti degli accordi e l'emancipazione del basso fondamentale dal basso continuo, Rameau fece saltare il sistema del basso continuo che non conosceva né rivolti né la costruzione

In più luoghi Schopenhauer sottolinea che la melodia sarà affidata in generale al registro acuto, ed anche in questo caso non tanto per decisione arbitraria, quanto per una sorta di nesso intrinseco che riguarda l'essenziale *linearità* della melodia. È proprio la «sottigliezza» della voce acuta che fa sì che ad essa debba essere riconosciuta una sorta di «diritto naturale ad eseguire la melodia»⁵⁴. Si tratta di un diritto che intanto rimanda a circostanze uditive concrete – in particolare alla tendenza dei suoni acuti ad isolarsi rispetto agli altri, vincendo le masse sonore che dovrebbero sovrastarli⁵⁵. Ma questo dato di fatto si riveste di significati che vanno ampiamente oltre di esso. Infatti le precedenti considerazioni sulla voluminosità e lo spessore dei suoni gravi e inversamente sulla leggerezza e sulla capacità di movimento dei suoni acuti possono essere riprese in questo contesto e collegate in generale all'*attitudine melodica dei suoni acuti*. Proprio in forza di queste caratteristiche le note acute possono flettersi, incurvarsi nelle forme più raffinate e sottili, fino a produrre un *disegno* melodico. Alle voci gravi invece – ai violoncelli o a strumenti affini, ad esempio, nell'orchestra d'archi sei-settecentesca – sarà affidata la «linea» del basso, che è una «linea» in un senso del tutto diverso dal momento che essa ha il compito di tracciare il percorso armonicamente soggiacente alla melodia, cosicché le note singole qui eseguite saranno integrate dagli accordi che su di esse propone – spesso improvvisando, ma in base a regole ben determinate – il clavicembalo.

A questa pratica del *Generalbass* fa indubbiamente riferimento Schopenhauer *assumendola peraltro come una pratica esemplare per la musica intera*.

È opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che senza questo riferimento ciò che dice Schopenhauer sulla distribu-

per terze degli accordi e che non conosceva altresì alcuna direzione armonica degli accordi» (M. Bukofzer, *La musica barocca*, trad. it., Rusconi, Milano 1982, p. 554).

⁵⁴WWV, II, p. 579 [1328].

⁵⁵*ivi*.

zione delle voci, con il basso che traccia il percorso armonico, il registro acuto che «canta» e i registri intermedi che svolgono regolarmente una funzione intermedia sarebbe di una rigidità e di una gratuità a malapena comprensibile. È invece una caratteristica dello stile fondato sul basso continuo una rigidità di struttura nella distribuzione delle parti a cui si attaglia pienamente la descrizione di Schopenhauer.

Sottolineare la consistente presenza di questo riferimento consente di dare il giusto peso alle affermazioni più volte ripetute da Schopenhauer secondo le quali il basso «per sua natura non può mai eseguire una melodia»⁵⁶.

Si tratta di un'affermazione molto decisa che è stata spesso indicata come un'attestazione o del prevalere delle preoccupazioni metafisiche sulla realtà musicale o della scarsa competenza musicale di Schopenhauer – e naturalmente anche dell'una e dell'altra cosa insieme.

«Ciò che colpisce soprattutto – scrive Fauconnet – è la singolare opinione che egli professa sul ruolo e l'impiego del basso. Già nella prima edizione del *Mondo* egli commette il grave errore di confondere la *melodia* e la *voce alta*»⁵⁷. L'opinione contenuta in questo vecchio libro è stata poi mille volte ripetuta senza che si ritenesse opportuno ritonarci sopra, tanto il «grave errore» si presenterebbe evidente.

Sempre secondo Fauconnet si tratta di un errore che è confutato dalla semplice esibizione di configurazioni musicali dove il basso ha tutt'altro che una funzione puramente armonica, ma gioca punto contro punto con le voci più acute – come accade in Bach, del cui nome si lamenta l'assenza; op-

⁵⁶ WWV, II, p. 580 [1329]. L'osservazione che precede immediatamente questa frase «il basso non può mai salire di un tono, ad esempio dalla quarta alla quinta, poiché con ciò si produrrebbero nelle voci superiori sequenze false di quinta e di ottava» sembra ricollegare, alquanto forzatamente e con una formulazione del resto piuttosto imprecisa, l'inadeguatezza melodica del basso ai vincoli a cui è legato il suo movimento, vincoli sanciti dalle regole scolastiche della composizione (divieto delle quinte e delle ottave parallele).

⁵⁷A. Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Alcan, Paris 1913, p. 437.

pure di esempi tratti da Beethoven che mostrano il passaggio della melodia dal registro acuto al registro grave, in rapporto ai quali invece si ritiene di dover segnalare lo scarso acume di ascoltatore che Schopenhauer dimostrerebbe anche rispetto ad opere che, come la *Sesta sinfonia* beethoveniana, egli avrebbe dovuto conoscere molto bene⁵⁸.

E tuttavia il fatto che gli esempi siano a portata di mano in tutta la loro evidenza e che si potrebbero moltiplicare senza difficoltà dovrebbe forse far sospettare che Schopenhauer non intendesse affatto dire che il violoncello o la viola non sappiano «cantare» come il flauto o il violino; oppure che ignorasse l'esistenza di arie per basso oltre che per soprano. Egli opera invece un ribaltamento non troppo legittimo, certo, dal punto di vista logico, ma *non privo di una portata immaginativa e di un buon fondamento nella pratica musicale*. Non privo di una portata immaginativa, per il fatto che se si cercasse una qualche *immagine* dell'elemento melodico non la si cercherebbe probabilmente nel contrabbasso – come il *Flauto* di Mozart del resto insegna⁵⁹. E non privo di un buon fondamento nella pratica musicale per il fatto che in fin dei conti ciò che qui si sostiene è anzitutto che, qualora una funzione armonica debba essere assolta, essa possa esserlo assai meglio attraverso

⁵⁸*ivi*, p. 438. Fauconnet si richiama puntigliosamente alle batt. 67-84 del primo tempo dove un unico elemento motivico passa dai violini primi ai violini secondi, ai violoncelli ed ai contrabbassi.

⁵⁹È assai singolare che Fauconnet citi il seguente passo tratto dal *Nouveau Traité d'Instrumentation* di Gevaert senza rendersi conto che forse esso suggeriva una riflessione diversamente orientata sul «grave errore» di Schopenhauer: «Comme la harpe et le cor, elle [la flûte] a un caractère poétique très marqué: témoin l'un de chefs-d'oeuvre dramatiques de Mozart où elle symbolise le pouvoir surhumain des sons [...] Lorsque ses notes limpides sont illuminées par le mode majeur, elles aiment à traduire les voix de la nature [...] La flûte magique de Tamino dompte les forces brutes de la création [...] Mais par la simple substitution du mode mineur au mode majeur, le timbre lumineux de la flûte pâlit et prend une teinte morne; ce changement de coloris est surtout frappant dans les tons à bémols; c'est la flûte élégiaque [...] D'ailleurs le registre grave dont la sonorité est si pénétrante n'a été employé par aucun de trois grands symphonistes» (*ivi*, pp. 434-35).

l'utilizzo dei registri gravi piuttosto che dei registri acuti. Il senso autentico delle formulazioni schopenhaueriane intorno alle «deficienze» melodiche dei bassi sta dunque ancora una volta nell'insistenza sul loro ruolo armonico, e questa insistenza riconduce il preteso «grave errore» ad una circostanza piuttosto plateale che oltre ad essere insegnata da tutti i manuali, corrispondeva ad una pratica musicale, nella quale il trattamento del basso come sostegno armonico era particolarmente accentuato⁶⁰ e i ruoli melodici erano per lo più affidati a strumenti di registro acuto.

È appena ovvio sottolineare che per Schopenhauer non è affatto importante che il riferimento musicale al basso continuo venga reso esplicito. *Al contrario, è importante che esso venga tenuto nascosto*, ed il fatto che il lettore lo metta senz'altro allo scoperto può sembrare persino inopportuno. Schopenhauer avanza infatti la pretesa di non parlare di questa o quella forma musicale particolare, di questa o quella pratica legata alle determinatezze di uno stile – ciò sarebbe assai riduttivo – ma della Musica in grande, ed anzi della sua essenza metafisica. Ed il fatto che ci si muova in questa prospettiva generale poggiando su una pratica musicale particolare e per di più del tutto obsoleta, è una circostanza piuttosto imbarazzante. Tuttavia la strada da percorrere è ancora piuttosto lunga, e non è questo certamente il momento di tirare le fila.

Annotazioni

1. Si sa che Schopenhauer suonava il flauto (e più raramente la chitarra) e che egli dedicava a questo strumento con regolarità un'ora al giorno, a quanto si dice nei *Colloqui* (p. 209), tra mezzogiorno e l'una. È noto anche che egli possedeva una versione delle opere di Rossini in una riduzione

⁶⁰In linea generale i riferimenti musicali di Schopenhauer hanno bisogno, più che di essere contestati (cosa che è molto facile fare), di essere compresi all'interno del quadro complessivo della concezione che attraverso di essi si va delineando.

per flauto. Ed ecco allora la tentazione di stabilire una connessione causale tra questo dato biografico – la frequenza quotidiana con questo strumento, tipicamente acuto, tipicamente «melodico» – e la teoria che assegna alla melodia la voce di soprano e che pone la melodia al vertice dell'espressione musicale esaltando i suoni del registro acuto come quelli che manifestano la spiritualità al suo grado più alto. Ma perché non ritrovare la «vera origine» dell'atteggiamento di Schopenhauer verso il problema del rapporto tra musica e testo proprio in questa sua consuetudine esecutiva? Il dato di fatto biografico che Schopenhauer amava eseguire brani rossiniani al flauto, i quali certamente gli sembravano belli anche così, senza parole, sembra incontrarsi a meraviglia con l'esemplarità che Rossini assume in rapporto a questo problema, essendo la musica rossiniana giudicata da Schopenhauer come del tutto indipendente dall'azione scenica ed indifferente alle seduzioni dei significati verbali (cfr. PP, II, p. 571).

Così esclama Fauconnet, ancora sul problema della valutazione schopenhaueriana in rapporto alla capacità melodica dei bassi: «Mais n'est pas en jouant la partie de flûte d'une symphonie, ni même la réduction d'un opéra pour flûte seule qu'on s'éduque l'oreille et l'habitude à l'exacte appréciation des basses. Bien autrement instructives serait la moindre fugue pour piano! [...]» (A. Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*, cit., p. 438). In questo autore l'idea che una buona parte dei giudizi di Schopenhauer derivi dal fatto che egli suonasse il flauto piuttosto che il pianoforte è formulata in modo del tutto esplicita. Tanto varrebbe – visti gli intrecci tra la filosofia della musica e la posizione filosofica generale – far dipendere dal flauto di Schopenhauer l'intera teoria della volontà, dei suoi gradi di oggettivazione, il pessimismo, e tutto il resto. Assumiamo spesso come punto di riferimento critico il vecchio volume di Fauconnet per il fatto che alcuni atteggiamenti presenti in quest'opera, ed in particolare la separazione delle considerazioni estetico-musicali dal contesto filosofico complessivo dell'autore, sono tutt'altro che superati, ma continuano a ricorrere nella letteratura anche se in modi più sofisticati.

2. Ulteriori chiarimenti sulla questione del rapporto tra melodia e registro acuto si possono trovare nel cap. XIX dei *Parerga e Paralipomena* (PP, II, pp. 574-75). Qui si ribadisce il parere che «le arie dei solisti, con accompagnamento dell'orchestra, siano adatte soltanto al contralto o al soprano; e che perciò le voci maschili dovrebbero essere impiegate soltanto in duetto con quelle oppure in pezzi a più voci; tranne il caso in cui esse cantino senza alcun accompagnamento o col solo accompagnamento

del basso». Ma si insiste su alcune motivazioni tecniche che riguardano anzitutto la tendenza spontanea ad afferrare come linea melodica i suoni che si succedono nella regione acuta: può accadere così che, in un accompagnamento realizzato in un registro più alto della voce melodica, l'orecchio sia indotto a seguire l'accompagnamento piuttosto che la melodia. Naturalmente Schopenhauer sa benissimo che vi sono arie appositamente scritte per basso, ma osserva che una buona scrittura esige che si mettano in campo particolari accorgimenti proprio per evitare quegli «inconvenienti». Che dunque esistono. «Il fatto che grandi maestri, come Mozart e Rossini, sappiano mitigare, anzi superare gli inconvenienti delle arie per basso, non vale a eliminarli» (*ivi*, p. 575).

§ 7

La melodia e i segreti della volontà



ogliamo elaborare un poco il problema della melodia che è affiorato a partire da considerazioni relative al versante armonico. Esso si sviluppa seguendo la traccia dell'associazione analogica con il mondo umano. *Questo mondo si trova, musicalmente, nelle regioni in cui risuonano melodie, alla massima distanza dalla gravità della materia.* Il Convitato di pietra nel *Don Giovanni* di Mozart canta in voce di basso: ma egli è appunto di pietra, e la melodia gli è appropriata in quanto la pietra è qui in figura umana⁶¹. E come nel mondo umano la volontà riceve la sua massima visibilità, specificità e differenziazione, così nella melodia è possibile riconoscere «il grado supremo dell'obbiettivazione della volontà, la vita e le aspirazioni coscienti dell'uomo»⁶². Un unico percorso armonico può stare a fondamento di molteplici sviluppi melodici, cosicché la melodia può essere considerata ciò che nella musica rappresenta l'elemento propriamente individuale: essa è simile ad un volto, nei cui lineamenti, schematicamente comuni a tutti gli uomini, si imprime invece ciò che caratterizza ciascun uomo nella sua individualità inconfondibile:

⁶¹WV, II, p. 580 [1329].

⁶²WV, I, p. 362 [375].

«Il numero inesauribile delle melodie possibili corrisponde all'inesauribile varietà di individui, di fisionomie, e di esistenze che produce la natura»⁶³. «All'inesauribilità della natura in fatto di individualità umane corrisponde l'inesauribilità della musica in fatto di melodie»⁶⁴

Nella melodia diventa «visibile» la volontà stessa, essa è, in modo peculiare, *espressione della volontà*. Talora Schopenhauer giustifica questa affermazione ricollegandosi all'elemento «figurale» della melodia, alla linea che traccia un disegno, cosicché potremmo dire di vedere nella melodia «i moti della volontà trasferiti nel dominio della pura rappresentazione, che è la scena esclusiva per le produzioni di tutte le arti belle»⁶⁵. Ma una simile spiegazione, che richiama il concetto di rappresentazione diventato di dubbia applicazione nell'ambito della filosofia della musica, deve essere compresa sullo sfondo di un'altra spiegazione più profonda che è anche più coerente all'impianto di principio del problema musicale.

Più volte abbiamo ribadito che la concezione schopenhaueriana della musica si può comprendere solo se si colgono le intenzioni metafisiche che sono ad essa sottese. La musica deve essere riportata nel quadro del sistema metafisico. Ciò non significa tuttavia, proprio per il carattere che assume questo sistema, che essa venga allontanata dal mondo umano, come una sorta di messaggio proveniente da incomprensibili lontananze. Tra l'oscuro abisso della volontà intesa come forza motrice della vita stessa e la volontà di cui ciascuno può attingere la nozione in se stesso non vi è alcuna differenza di principio – Schopenhauer ha spesso insistito su questo punto. Inoltre con «volontà» non intendiamo il puro atto del volere con le sue decisioni e le sue realizzazioni, ma più ampiamente

⁶³*ivi*, p. 364 [378].

⁶⁴*Nachlass*, I, p. 206 (oss. 329, ms. del 1814).

⁶⁵WWV, II, pp. 578-79 [1328].

il luogo in cui si agitano gli affetti, i timori e gli odi, le gioie e le angosce. La volontà diventa un altro nome per indicare la dimensione più profonda del desiderio. Ed è proprio il movimento del desiderio, nella sua struttura fondamentale e nelle sue più varie e sottili coloriture emotive che si manifesta nello sviluppo melodico.

Ad un primo sguardo la posizione che riceve la melodia in Schopenhauer sembra dipendere da astratte esigenze sistematiche. Ma un esame più approfondito ci fa comprendere che le stesse esigenze sistematiche sono in certo senso già predisposte allo scopo di dare una nuova formulazione ed un nuovo fondamento alla teoria dei legami profondi tra musica e vita affettiva. La melodia ci racconta la *storia più segreta della volontà*, «dipinge ogni impulso, ogni slancio, ogni movimento della volontà, tutto ciò che la ragione abbraccia sotto il vasto e negativo concetto di sentimento e che essa non riesce a riassumere nelle sue astrazioni»⁶⁶.

In questo modo il motivo del rapporto tra musica e sentimento, così importante nell'ambito della cultura romantica, riemerge in Schopenhauer secondo inclinazioni direttamente suggerite dalla sua impostazione filosofica generale.

Annotatione

Secondo Lawrence Ferrara l'importanza che assume Rameau in Schopenhauer corrisponde al fatto che l'approccio analitico di Rameau era dominante nella sua epoca, ma sarebbe stato più opportuno, e proprio in rapporto al rilievo dato da Schopenhauer alla melodia, fare riferimento al *Gradus ad Parnassum* (1725) di Johann Fux. Da un lato infatti Schopenhauer erediterebbe da Rameau una visione troppo restrittiva delle regole per il trattamento delle quattro voci, dall'altro, secondo la prospettiva teorica di Rameau, «music analysis should move up and down, building chords on thirds based on the root, in a serie of 'now' points», cosicché la partitura «can be likened to a cloth sewn only of vertical threads, disconnected by a horizontal texture» (L. Ferrara, *op. cit.*, p. 191). Nella conce-

⁶⁶ WWV, I, p. 362 [376].

zione teorica di Fux, più attenta alla scrittura contrappuntistica, si renderebbe invece maggiormente conto degli sviluppi orizzontali. «Had he embraced Fux rather than Rameau, Fux's system would have supported Schopenhauer's propensity for melody as Rameau's harmonically based system could not». «Schopenhauer's embrace of Rameau approach, instead of that of Fux, causes significant damage to his understanding and explanation of musical syntax as a foundation for his metaphysics of music» (*ivi*). Si tratta di un'osservazione assai sottile che è da intendere ancora, a mio avviso, in chiave critica rispetto all'impostazione complessiva di Schopenhauer. In effetti il richiamo a Rameau ed al basso fondamentale mal si concilia con la posizione che la melodia occupa nell'impianto filosofico di Schopenhauer.

§ 8

La musica come canto del mondo

a subito notato Schopenhauer non concepisce affatto la relazione tra musica e sentimento come una relazione di corrispondenza puntuale che ci obblighi a indicare per ogni brano musicale un sentimento particolare ad esso corrispondente. La musica «non esprime la tal gioia, la tal afflizione, il tal dolore, il tal raccapriccio, il tale giubilo, la tale allegria, la tale calma di spirito, bensì la gioia, l'afflizione, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegria, la calma di spirito, tali quali sono in sé, nella loro universalità *in abstracto*; ce ne dà l'essenza priva di ogni accessorio e, di conseguenza, non ce ne indica neppure i motivi»⁶⁷.

Ciò che la musica esprime è la quintessenza⁶⁸ di uno stato emotivo, il suo senso più intimo e autentico: ad esempio, il senso *generale* della gioia, e non uno stato gioioso determinato con i suoi motivi altrettanto determinati. Questa tendenza all'espressione della generalità suggerisce a Schopenhauer un'analogia con le funzioni razionali, con lo statuto dei concetti. Il concetto sussume sotto di sé i suoi casi particolari,

⁶⁷WWV, I, p. 364 [378].

⁶⁸*Quintessenz.*

ma non è in alcun modo riducibile ad uno di essi. Le differenze e le particolarità scompaiono nella generalizzazione concettuale.

«Al pari dei concetti universali, le melodie sono in certo modo astrazioni dalla realtà. La realtà, cioè il mondo delle cose particolari, fornisce l'intuitivo, lo speciale, il singolo caso per la generalizzazione tanto dei concetti quanto delle melodie...»⁶⁹.

Naturalmente c'è anche una profonda differenza: le universalità date musicalmente sono universalità intuitive, cioè sono decorsi sonori concretamente percepiti che, come nel caso delle idee nel campo delle altre arti, possono essere intesi come *universalia ante rem*, mentre i concetti sono formati per generalizzazione a partire dalle cose, e meritano quindi di essere chiamati *universalia post rem*. I concetti sono enti astratti, «quasi la spoglia esterna delle cose», mentre la musica dà «l'intimo nucleo che precede ogni formazione, il cuore delle cose»⁷⁰.

Si tratta di considerazioni importanti anche per delineare e giustificare la presa di posizione di Schopenhauer su un altro classico problema della riflessione filosofica sulla musica: il problema del rapporto con la parola, e quindi in genere con i significati in essa espressi. Da questo problema in realtà abbiamo preso le mosse ed ora arriviamo ad introdurre nuovi chiarimenti e precisazioni.

Poiché la musica (a differenza della pittura) non sta di fronte al mondo, e dunque non lo presuppone, allora la peggiore pretesa di un musicista sarà quella di «dipingere» con i suoni, di «imitare» la natura. Nella condanna della musica «descrittiva» o «imitativa» viene coinvolto Haydn per le sue *Stagioni* e per la *Creazione* proprio per il fatto che in quelle opere sono spesso «imitati direttamente i fenomeni del mondo intuitivo»: «roba tutta da buttare via»⁷¹.

⁶⁹WWV, I, p. 367 [380-81].

⁷⁰*ivi*.

⁷¹*ivi*, I, p. 368 [381].

La stessa impostazione si farà valere per ciò che concerne il rapporto con il testo letterario, poetico o drammatico. Sullo sfondo vi è naturalmente la questione così a lungo dibattuta in rapporto alla natura del melodramma: se il testo debba avere la prevalenza sulla musica oppure se, inversamente, il testo rispetto alla musica debba essere considerato come relativamente indifferente e liberamente sostituibile entro margini piuttosto ampi. L'analogia con i concetti e gli esempi che cadono sotto di essi risulta ora particolarmente opportuna: tra una scena d'opera, considerata dal punto di vista drammatico, e la musica corrispondente «non vi è altra relazione che quella intercorrente tra un esempio scelto a caso e un concetto universale: gli elementi associati con la musica rappresentano, con determinatezza della realtà, ciò che la musica enuncia nella universalità della pura forma»⁷².

Rossini viene rammentato proprio perché, a detta di Schopenhauer, seppe mantenersi immune dall'«assurda pretesa» di adattare la musica alle parole ed agli avvenimenti. Cosicché se togliessimo alla musica di Rossini le parole, ad esempio, riproducendola con «semplici strumenti», nulla del suo effetto verrebbe perduto⁷³.

La musica è dunque un'arte interamente autonoma, interamente indipendente. Essa «non ha alcun bisogno delle parole del canto o dell'azione di un'opera»⁷⁴. La stessa voce

⁷²*ivi*, pp. 366-67 [380]. Ed ancora: «Al significato universale della melodia che viene associata con una poesia possono corrispondere, nello stesso grado, altri esempi scelti a caso dell'universale in essa espresso» (*ivi*). Si noti che mentre si afferma qui la libera sostituibilità del contenuto, si stabilisce anche – come insegna l'analogia con i concetti – il limite entro cui può avvenire questa sostituzione. Per esemplificare un concetto dobbiamo comunque scegliere un caso adatto allo scopo.

⁷³*ivi*, p. 365 [379]. Naturalmente in questo riferimento ai «semplici strumenti» è giusto cogliere una sfumatura biografica, un'allusione al flauto, senza con ciò essere costretti a vedere in essa una circostanza «causale». Cfr. Annotazione n. 1 al § 6.

⁷⁴WWV, II, p. 574 [1323].

umana non vale per essa come suono significante, ma allo stesso titolo di un suono strumentale. L'effetto espressivo del suono è del resto maggiore di quello del significato delle parole e la musica è capace di farci conoscere «la più intima anima degli avvenimenti e delle situazioni di cui la scena offre soltanto il corpo e la veste»⁷⁵. «La musica di un'opera come si presenta nella partitura, ha un'esistenza per sé, completamente indipendente, separata, quasi astratta, alla quale sono estranee le vicende e i personaggi del dramma, e che segue le sue proprie regole immutabili; perciò essa è perfettamente efficace anche senza il testo»⁷⁶.

Sarebbe sbagliato tuttavia intendere queste affermazioni in una direzione accentuatamente «formalistica» (anche se il formalismo futuro non si dimenticherà affatto di queste teorizzazioni schopenhauriane). Più interessante è richiamare l'attenzione sul fatto che *questa astrazione dal mondo è in realtà motivata dal fatto che la musica è già mondo essa stessa*. Il rapporto con il sentimento, dunque, è strettamente subordinato al tema dell'oggettivazione che conferisce alla musica carattere di mondo: *proprio in quanto il mondo è permeato di affettività e la musica ha carattere di mondo, essa è a sua volta espressione della vita delle emozioni e dei sentimenti*. Cosicché la musica si presenta da subito come *impregnata di mondo*, senza bisogno di alcun testo, di alcuna azione drammatica che faccia da mediazione per istituire un rapporto. In questo senso mi sembra sia da interpretare la frase seguente, che si trova in un manoscritto del 1817:

«La musica nella sua totalità è la melodia di cui il mondo è il testo»⁷⁷.

⁷⁵WWV, II, p. 574 [1324].

⁷⁶*ivi*, p. 575 [1325].

⁷⁷*Nachlass*, I, p. 485, oss. 698 (datata 1817): «Die Musik im Ganzen ist die Melodie zu der die Welt der Text ist». Questa frase compare anche nelle lezioni berlinesi, cfr. A. Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, III, cit., 1985, p. 222 e viene ripresa in PP, II, cap. XIX, p. 569.

La melodia con un testo è un canto. Questa frase vorremmo parafrasarla così: *la musica nella sua totalità è il mondo che canta*. La musica è *il canto del mondo*.

In questa frase, forse più che altrove, si coglie l'autentico spirito e il senso della posizione complessiva di Schopenhauer. In base ad essa si rende anche conto del motivo per il quale viene così spesso associato un testo a ciò che è puramente musicale: si tratta di una circostanza che richiede certo qualche spiegazione, dopo che abbiamo deciso per la piena autonomia della musica rispetto al linguaggio delle parole. In realtà l'associare parole e musica rappresenta una tendenza del tutto naturale, così come è naturale l'inclinazione della nostra fantasia a dare una forma visibile al mondo spirituale, invisibile e tuttavia così «ricco di vita», che «ci parla con tanta immediatezza» attraverso la musica⁷⁸. Questa tendenza è appunto giustificata dal fatto che la musica è *espressione del mondo*⁷⁹— cosicché gli eventi del mondo possono essere «commentati» dalla musica in modo tale che dal commento venga esaltato il loro senso più profondo.

«Sulla base dell'intima relazione che la musica intrattiene con la vera essenza delle cose, riceve anche spiegazione il fatto che, quando in presenza di una scena qualsiasi, di un'azione, di un avvenimento, di un ambiente, risuona una musica adatta, essa sembra ce ne dischiuda il senso più profondo e ce ne dia il commento più chiaro e preciso»⁸⁰.

Di conseguenza l'estraneità più volte ribadita tra la musica e l'azione drammatica non toglie che tra l'una e l'altra vi possa essere uno strettissimo legame. La musica può essere l'anima dell'azione «giacché, nel suo legame con gli avvenimenti, i personaggi e le parole, essa giunge ad esprimere l'intimo significato, nonché la necessità ultima e segreta di tutti quegli avvenimenti che su quel significato si basano»⁸¹.

⁷⁸WWV, I, p. 365 [378].

⁷⁹*Ausdruck der Welt*, *ivi*, p. 365 [379].

⁸⁰*ivi*, p. 366 [379-80].

⁸¹WWV, II, p. 576 [1325].

Annotazione

Mi sembra che si debba dare evidenza, più di quanto non si faccia di solito, al fatto che la posizione di Schopenhauer sull'opera non ha solo alla propria base il motivo teorico del modo di intendere il rapporto con il testo, ma anche il rifiuto delle forme esteriori e più spettacolari del melodramma, così come si presentavano in particolare nel melodramma francese. Questo riferimento mi sembra risulti con particolare chiarezza nel § 220 dei *Parerga e Paralipomena* (II, cap. XIX) (pp. 571-73) dove il *grand-opéra* è chiamato direttamente in causa: «Il *grand-opéra* [il riferimento all'opera francese sfugge interamente se si traduce 'la *grande opera*' come accade qui] non è, in realtà, un prodotto del puro senso artistico, ma piuttosto del concetto alquanto barbaro secondo il quale il godimento estetico sarebbe intensificato dall'accumulo dei mezzi, dalla contemporaneità di impressioni del tutto differenti, dall'effetto rafforzato aumentando la massa e le forze che operano...». In questo modo risulta difficile «afferrare completamente il linguaggio così straordinariamente interiore della musica»; «lo sfarzo più sgargiante, le scene più fantastiche e le impressioni di luce e di colore più vivaci» impegnano l'occhio, più che l'orecchio: «Lo spirito inoltre è occupato dalla trama dell'opera. Tutto questo lo sottrae, lo distrae, lo stordisce e lo rende meno di tutto sensibile al linguaggio misterioso e intimo delle note; perciò in tal modo si opera in senso opposto al raggiungimento del fine musicale. Inoltre vi sono ancora i balletti, spettacolo calcolato spesso per soddisfare la lascivia piuttosto che per il godimento estetico, e che inoltre, dato l'ambito ristretto dei suoi mezzi e la monotonia che ne deriva, diventa ben presto estremamente noioso, e contribuisce così ad esaurire la pazienza, soprattutto perché, a causa della noiosa ripetizione, spesso per interi quarti d'ora, della stessa melodia ballabile, che è qui secondaria, la sensibilità musicale si ottunde, di modo che non le rimane più la capacità di ricevere le susseguenti impressioni musicali di genere più serio ed elevato».



La famosa affermazione di Schopenhauer secondo la quale saremmo in possesso della vera filosofia se potessimo esprimere in concetti ciò che la musica esprime attraverso i suoni⁸² è una pura e semplice conseguenza di ciò che siamo andati fin qui esponendo. La filosofia infatti, in quanto metafisica, pretende di essere nulla più e nulla meno di un'esplicitazione, realizzata attraverso la riflessione, dell'essenza profonda degli eventi, del loro senso ultimo. Ed è proprio questo senso che permea la musica stessa. La frase di Leibniz precedentemente citata potrebbe potrebbe perciò essere parafrasata dicendo che «la musica è l'esercizio occulto della metafisica da parte dell'animo che filosofa senza saperlo»⁸³.

Se la musica ha radici metafisiche, allora il filosofo che va alla ricerca di queste radici non potrà che trovarsi assai vicino al musicista, ed anzi potrà riconoscere nella musica quell'inafferrabile mèta che egli persegue e che resta peraltro nella sua inafferrabilità, affidata com'è a suoni che non sono traducibili in parole. Proprio per questo la musica è per Schopenhauer un'arte tremendamente seria: in essa non vi è spazio per il riso, per la comicità, come vi può essere invece nel caso della poesia, della letteratura e delle arti figurative. Ciò è quanto sostiene un ammiratore di Rossini! Ma basterà a togliere ogni

⁸²WWV, I, p. 368 [382]: «se si riuscisse a dare della musica una spiegazione completa, esatta e capace di spingersi nei dettagli, se si riuscisse, cioè, a dare in concetti una ripetizione accurata di ciò che la musica esprime, questa ripetizione sarebbe immediatamente anche una soddisfacente spiegazione e ripetizione in concetti del mondo o sarebbe equivalente ad essa, sarebbe in altri termini la vera filosofia».

⁸³WWV, I, p. 369 [382]. Per quanto riguarda il rapporto tra musica e filosofia si fa valere anche il paragone tra melodia e filosofia morale, cosicché il nesso tra melodia e armonia, assimilata quest'ultima alla filosofia della natura, diventa anche un simbolo dell'unità sistematica del pensiero filosofico.

possibile incoerenza il richiamo, da un lato, alla relativa indifferenza della musica per il contenuto, dall'altro al fatto che anche nel comico vi è un elemento universalmente umano che rimanda all'irrimediabile serietà della vita, e a questo elemento bada soprattutto la musica. Cosicché «anche quando accompagna le burle più ridicole e più sfrenate dell'opera comica, essa conserva la sua essenza bella, pura e sublime e il suo mescolarsi a quegli avvenimenti non ha il potere di farla scendere dalla sua altezza, alla quale è assolutamente estraneo tutto ciò che è ridicolo. Così, al di sopra della farsa e delle infinite miserie della vita umana, si libra il significato serio e profondo della nostra esistenza, dal quale essa non si separa nemmeno per un attimo»⁸⁴.

Così, se vi è un lato del discorso di Schopenhauer che autorizza a vedere nella musica la varietà che è propria del mondo stesso, è possibile anche pervenire ad accentuazioni nelle quali la musica viene proposta come gravitante su un *unico argomento*, che è anche il più serio di tutti gli argomenti. Il laico Schopenhauer, anzi l'ateo convinto quale egli era, nelle lezioni berlinesi in cui egli riprende letteralmente il § 52 del *Mondo*, avviandosi verso una più libera conclusione, arriva a lamentare la relativa mancanza di musica da chiesa nella produzione più recente, essendo essa la base migliore «per cogliere e penetrare nell'essenza della musica». E conclude con un'esortazione agli studenti a coltivare quest'arte che egli chiama «sacra» ed a spendere il proprio denaro e il proprio tempo per andare all'opera ed ai concerti lasciando il gioco e il bere ai filistei: poiché «è incomparabilmente più nobile e conveniente per quattro persone accingersi ad eseguire un quartetto piuttosto che giocare una partita di whist»⁸⁵.

⁸⁴WWV, II, pp. 576-77 [1325].

⁸⁵A. Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, cit., p. 228. – Una delle ragioni di questa valutazione della «musica da chiesa» sta nel fatto che in essa la nobiltà del contenuto può essere separata dalla sua particolarità, rendendo le parole associate un puro pretesto. In questo senso essa può essere contrapposta

Annotazione

Alla serietà della musica Schopenhauer ricollega, di passaggio, la tolleranza della musica verso la ripetizione. Mentre nel discorso verbale la ripetizione genera subito sazietà e risulta ben presto insopportabile, nella musica invece la ripetizione sembra essere un vero e proprio mezzo espressivo «conveniente e utile» e ciò proverebbe «quanto sia ricco di contenuto e di significato il suo linguaggio» – quasi che la ripetizione fosse necessaria per consentire di afferrare meglio la pregnanza del suo senso (WWV, I, p. 368 [382]). Appare evidente da una simile osservazione la facilità con la quale Schopenhauer passa al di sopra dei problemi strutturali legati alla forma, facendo riferimento piuttosto al «contenuto». La ripetizione – che è un fondamentale mezzo di strutturazione *formale* in ambito musicale – viene invece motivata con la nobiltà del contenuto, cosicché essa si giustifica come nel caso di un discorso particolarmente «elevato».

§ IO

La melodia e il desiderio

a questione della melodia è ripresa nei *Supplementi*⁸⁶ e in essi si aggiunge indubbiamente qualcosa rispetto alla trattazione del *Mondo*. Il filo conduttore principale è sempre rappresentato dall'idea della melodia come manifestazione eminente, all'interno della musica, della *volontà*. Ma sappiamo che questo termine rimanda in Schopenhauer all'intero campo degli affetti, ed in particolare al nucleo intorno a cui essi gravitano e da cui essi sorgono: il *desiderio*. Tra melodia e desiderio vi deve dunque essere un legame interno, e ciò significa che nella *struttura*

all'opera: «Un godimento musicale assai più puro di quello dell'opera ci è procurato dalla messa cantata, in cui le parole, che di solito non afferriamo, nonché gli alleluia, i gloria, gli eleison, gli amen e così via, ripetuti senza fine, diventano semplicemente solfeggio, nel quale la musica, conservando soltanto un generico carattere ecclesiastico, si espande liberamente, e nella sua sfera non viene danneggiata come nell'opera, da miserie di ogni genere...» (PP, II, cap. XIX, *Metafisica del bello ed estetica*, p. 575).

⁸⁶Cap. XXIX.

della melodia dobbiamo essere sempre in grado di ritrovare la *struttura del desiderio*. Questa si dispiega in due fasi fondamentali – la *tensione del desiderio inappagato* e la *distensione dell'appagamento*.

Ecco un altro motivo che si ripresenta di continuo nella teoria e nell'estetica musicale e che, d'altro lato, si rivela singolarmente aderente alla cornice filosofica schopenhaueriana. All'interno di essa peraltro questo motivo si presta ad un'elaborazione non consueta soprattutto per il tentativo che viene effettuato di realizzare un legame assai stretto non solo tra armonia e melodia, ma tra entrambe e la componente ritmica.

La premessa di questo tentativo sta nella riconsiderazione del rapporto tra consonanza e dissonanza. È subito chiaro in che modo questo rapporto potrà essere sovrapposto alla dinamica del desiderio: la consonanza con i suoi valori espressivi legati alla quiete ed al riposo sarà riferita alla dimensione dell'appagamento, a quella dimensione verso cui le tensioni della dissonanza cercheranno di scaricarsi. La regola tecnico-compositiva che richiede la «risoluzione» della dissonanza ha qui un'interpretazione che le conferisce senso. Inoltre la dissonanza non solo appartiene di pieno diritto alla musica, ma rappresenta anche un fattore fondamentale di dinamismo: una melodia che si sviluppasse unicamente per intervalli consonantici, cioè come pura ripetizione sul piano orizzontale delle note che costituiscono la triade, non sarebbe in realtà una «buona» melodia per il fatto che si resterebbe sempre nello stesso luogo, presso la nota fondamentale, in cui le altre sono «contenute». Si tratterebbe così di un movimento solo apparente.

Va poi notato che parlando di *struttura del desiderio* non si intende un unico arco concluso che procede dalla mancanza, che caratterizza lo stato del desiderio, alla sua saturazione. Nella saturazione vi è infatti un nuovo desiderio risorgente – cosicché subito si riapre un vuoto che attende di essere riempito. Vi è dunque un'apertura infinita, un continuo ripre-

sentarsi di intenzioni non soddisfatte che cominciano a diventare attive non appena lo stato di soddisfazione è stato raggiunto. Rispetto a questo movimento, che caratterizza la vitalità stessa della vita, la posizione di Schopenhauer è in realtà ambivalente: talora egli ne esaspera i tratti angosciosi, riportando il desiderio eternamente rinascente ad un'insopportabile condizione di inquietudine e di ansietà. Non manca tuttavia l'idea che proprio in questa forma di movimento, in questo desiderio inappagato e inappagabile consista ciò che ci fa aderire alla vita stessa nell'immediatezza che è propria della vita comune. Si tratta di un'adesione che Schopenhauer, nonostante il suo pessimismo filosofico, è ben lontano dal condannare. Nell'appagamento vi è invece una vita che langue⁸⁷, la condizione della *noia*⁸⁸ che rispecchia sul piano superficiale della psicologia individuale uno stato di abbandono e di distacco dalla vita che non rappresenta in nessun caso una risposta autentica alle sue inquietudini.

Musicalmente questo problema si ripercuote nel ristagno melodico sugli intervalli consonantici. Pensiamo ad un unico suono tenuto indefinitamente. Esso sta al limite del concetto della melodia ed è null'altro che una possibile immagine dell'appagamento, della condizione di quella noia dalla quale la vita non riesce più a riaversi. Vi abbiamo accennato poc'anzi: una melodia che si muovesse solo per intervalli consonantici sarebbe, in senso stretto e pregnante, una melodia *monotona*, secondo l'etimo del termine, una melodia con un solo suono, molto prossima a quel caso limite⁸⁹.

Accanto all'*elemento consonantico-razionale*⁹⁰ deve dunque assolvere un ruolo di particolare importanza anche l'*elemento dissonantico-irrazionale*⁹¹.

⁸⁷*Languor.*

⁸⁸*Langeweile.*

⁸⁹WWV, I, p. 363 [377].

⁹⁰*Die Konsonanz oder das Rationale* (WWV, II, p. 578 [1327]).

⁹¹*Das Irrationale oder die Dissonanz (ivi)*. I termini razionale e irrazionale vengono impiegati qui anzitutto con riferimento ai rapporti numerici, ma natu-

All'interno di queste considerazioni si innesta una riflessione sulla tematica del ritmo. Questa riflessione non ha in realtà il suo punto di forza nel fattore temporale, che del resto resta in ombra nell'intera filosofia della musica di Schopenhauer ed è oggetto di considerazioni disperse e piuttosto marginali⁹². Il richiamo al fattore temporale, in quanto sembra attirare l'attenzione sugli aspetti propriamente «metrici», e in generale sulle partizioni di diverso grado di cui consta il brano musicale, fa pensare piuttosto ad una possibile corrispondenza con la spazialità, e quindi alla ricorrente analogia tra musica e architettura – analogia che risulta particolarmente urtante per Schopenhauer per il fatto che essa si trova in diretto contrasto con la posizione che l'interpretazione metafisica assegna ad esse. Rammentando un'osservazione di Goethe riferita da Eckermann secondo cui l'architettura potrebbe essere definita una «musica irrigidita»⁹³, e dunque inversamente la musica una architettura disciolta in forme temporali, Schopenhauer osserva che in effetti questa analogia potrebbe essere fatta valere proprio in rapporto alla problematica ritmica. Infatti il ritmo assolve nella musica quella funzione ordinatrice e di coesione interna che è assolta nell'architettura dalla simmetria⁹⁴. «Ve-

ralmente Schopenhauer intende alludere al significato più ampio di questi termini. Si ha qui un'ulteriore conferma della tendenza di Schopenhauer a insistere sui fondamenti aritmetici, in quanto essi si prestano ad una reinterpretazione metafisica: «Il collegamento tra il significato metafisico della musica e questa sua base fisica e aritmetica è possibile perché ciò che si oppone alla nostra apprensione, ossia l'irrazionale o la dissonanza, diventa l'immagine naturale di ciò che si oppone alla nostra volontà; e viceversa la consonanza, o il razionale, facilmente dominabile dalla nostra facoltà di apprensione, diventa l'immagine di ciò che soddisfa la volontà» (*ivi*).

⁹²Nel *Mondo* si accenna appena ad esso osservando addirittura che è opportuno tacere intorno alle molte cose che andrebbero dette sull'aspetto temporale della musica per il fatto che «a qualche lettore il presente libro sembrerà forse già prolisso» (WWV, I, p. 371 [385]). Di quest'argomento dunque non è il caso di parlare e del resto, a ben pensarci, l'impostazione proposta non esige che se ne parli.

⁹³*Eine erstarrte Musik*: WWV, II, p. 582 [1331].

⁹⁴*ivi*, p. 581 [1330].

diamo dunque come la composizione musicale, grazie alla ripartizione simmetrica e alle ripetute suddivisioni che si estendono sino alle battute e alle loro parti, subordinando e sovraordinando e coordinando tutti i suoi elementi, diventi un intero unitario e concluso, tale quale diventa l'edificio grazie alla simmetria che gli è propria»⁹⁵. Estendendo l'analogia: «quando la musica, presa per così dire da un impulso all'indipendenza, approfitta di una corona per abbandonarsi, senza i vincoli del ritmo, al libero fantasticare di una cadenza figurata, un simile spezzone musicale, privo di ritmo, è analogo ad una rovina, priva di simmetrie, rovina che si potrebbe definire, impiegando l'audace linguaggio di quel motto, una cadenza raggelata»⁹⁶. Ma il punto realmente importante – aggiunge Schopenhauer – sta nel fatto che questa analogia «da me ricondotta al suo unico fondamento, ossia all'analogia tra il ritmo e la simmetria, si applica soltanto alla forma esteriore e in nessun caso all'intima essenza delle due arti», e questo perché su di essa deve prevalere la profonda differenza prestabilita dallo schema dell'interpretazione metafisica. In esso l'architettura è eminentemente arte della materia cosicché dovrà essere caratterizzata «come la più debole di tutte le arti» di fronte alla musica che sarebbe invece «la più estesa e potente»⁹⁷.

Per ristabilire la differenza occorrerà guardare allora, più che al versante temporale, alla possibilità di reperire anche nel ritmo, come in ambito armonico, un'alternanza di fasi di tensione e di distensione, e soprattutto di avvalersi di questa possibilità per istituire un rapporto tra livello ritmico e livello armonico, facendo infine confluire l'intero problema in quello della struttura della melodia.

La tesi di Schopenhauer, formulata con le sue parole, è la seguente:

⁹⁵*ivi*, II, p. 582 [1331].

⁹⁶*ivi*, p. 583 [1332].

⁹⁷*ivi*.

«L'essenza della melodia consiste nella sempre nuova *separazione e conciliazione* tra il suo elemento ritmico e quello armonico»⁹⁸.

Per comprendere agevolmente il senso di questa frase converrà parlare, con terminologia nostra, di *fasi di tensione e distensione armonica* e *fasi di tensione e distensione ritmica*. Gli andamenti che vengono descritti con queste espressioni possono entrare in vari tipi di relazione tra loro, e precisamente una fase di tensione armonica può coincidere con una fase di tensione oppure con una fase di distensione ritmica. Risulta naturale allora parlare di *concordanza tra le fasi* quando una fase di tensione (ovvero di distensione) armonica si sovrappone temporalmente ad una fase di tensione (ovvero di distensione) ritmica: ed inversamente di *discordanza tra le fasi* quando la tensione su uno dei due versanti si incontra con una fase di distensione sull'altro. Una dissonanza in levare rappresenta un esempio di concordanza tra le fasi, mentre una consonanza un esempio di discordanza. Vi è qui *l'idea ricca di interesse di un luogo ritmico «naturale» della consonanza e della dissonanza* – idea implicata dal tema della concordanza tra le fasi. Nello stesso tempo è chiaro che il dinamismo interno del brano richiede la discordanza, mentre la concordanza tende a produrre monotonia.

Stando a questi presupposti la melodia viene proposta da Schopenhauer come una vera e propria *risultante* dell'incontro tra l'elemento ritmico e l'elemento armonico, cosicché l'idea dell'unità tra questi tre momenti fondamentali della composizione viene ad essere fortemente consolidata.

Abbiamo detto in precedenza che la costruzione melodica trae vantaggio dall'impiego di intervalli non consonantici. Possiamo ora aggiungere che un buon andamento melodico si deve avvalere anche della discordanza tra le fasi.

Da tutto ciò consegue la possibilità di una semplice schematizzazione, che non va intesa in senso normativo ma

⁹⁸*ivi.*

come un'indicazione di una struttura astrattamente generale, secondo la quale la melodia deve cominciare con la nota fondamentale ed in uno stato di concordanza tra le fasi e terminare con la stessa nota fondamentale, ancora in uno stato di concordanza. Dal punto di vista armonico, il percorso conduce da una consonanza ad una consonanza e dal punto di vista ritmico da una situazione di riposo ad un'altra situazione di riposo, passando attraverso uno stato di discordanza tra le fasi che si troverà al centro dell'arco melodico. In questa schematizzazione ci si attiene naturalmente all'idea scolastica della dissonanza come stato transitorio, come tensione interna che viene rafforzata dal contrasto con la componente ritmica: la dissonanza è infatti qui «in battere», l'accento ritmico rafforza l'effetto di un'energia compressa che preme per la sua estrinsecazione.

Si tratta di una descrizione di un processo che si apre e che si chiude nell'appagamento, e che ha al suo interno, come momento indispensabile di dinamismo, il desiderio riemergente dalla condizione stessa dell'appagamento.

È interessante notare che, per quanto riguarda la problematica musicale, l'accento cade sulla chiusura del processo, mentre stando allo spirito della concezione filosofica complessiva di Schopenhauer, interamente dominata dall'insaziabilità della volontà e dalla perenne insorgenza del desiderio, l'enfasi dovrebbe posarsi sull'apertura e sull'inesauribilità del movimento, prospettando *l'idea di una melodia già da sempre iniziata e che non può avere mai fine*.

Una simile idea si trova nel terreno in cui questa filosofia della musica ha le sue radici, nelle concezioni generali che la sorreggono, non invece nel modo in cui essa viene effettivamente elaborata.

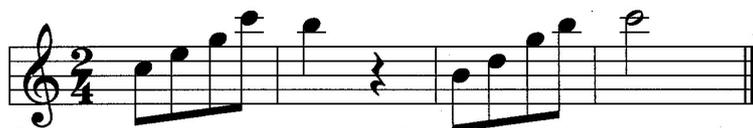
Secondo questa elaborazione infatti la struttura della melodia viene proposta come una struttura fermamente chiusa.

Il filosofo che si è dato la pena di imparare dalla scuola i rudimenti dell'arte non vuole discostarsi troppo da essi, e ad

essi si attiene anche quando la sua filosofia potrebbe suggerire qualcosa di profondamente diverso, essendo soddisfatto di poterli almeno in parte riconfermare nei termini delle proprie istanze filosofiche⁹⁹.

Annotazione

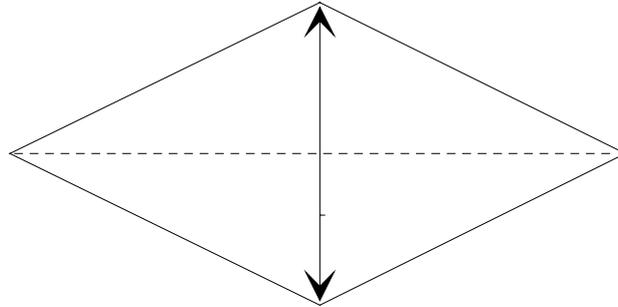
Rispetto allo schema teorico come tale, l'esemplificazione proposta nel capitolo 39 dei *Supplementi*



rischia di essere troppo concreta e apparire conseguentemente piuttosto semplicistica. Nell'esempio la tonica si viene a trovare anzitutto sul tempo forte della battuta, ma poi anche sul tempo debole cosicché vi è prima concordanza a cui segue una fase di discordanza. La discordanza viene poi confermata all'inizio della seconda battuta dove una nota dissonante con la tonica viene proposta sul tempo forte. Le prime due battute rappresentano dunque il passaggio dalla condizione dell'appagamento a quella dell'inappagamento. Nelle due battute successive si prendono le mosse da una condizione di discordanza, dove la nota dissonante con la tonica è ancora sul tempo forte, a cui segue una condizione di concordanza (il *si* sul levare) che viene confermata nell'ultima battuta. Poiché il riferimento alle note non è affatto importante e ciò che interessa è l'idea

⁹⁹Nella sospensione della risoluzione della dissonanza nel *Tristano*, questa idea trova una sua straordinaria, e straordinariamente semplice (come aveva osservato lo stesso Wagner), concretizzazione musicale. Nota B. Magee che la procedura qui messa in opera, «is one of the standard procedures of harmony, often used at the end of a work to produce a feeling first of surprise and then of heightened satisfaction; but what Wagner has done, incredibly, is to extend it over an entire work» (*The Philosophy of Schopenhauer*, Appendice VI, Clarendon Press, Oxford-New York 1983, p. 356).

di una struttura di carattere generale si potrebbe suggerire illustrativamente uno schema come il seguente



In questa figura l'andamento armonico è descritto dalla linea superiore e l'andamento ritmico dalla linea inferiore. La distanza che intercorre tra le due linee potrebbe essere presa ad indicare la maggiore o minore prossimità tra le fasi. Di conseguenza in un andamento monotono di fasi concordanti le due linee coincidono, situazione rappresentata dalla linea tratteggiata.

§ II

La musica e la gioia della volontà

Forse vi è un'altra ragione per la quale l'accento cade soprattutto sul desiderio appagato piuttosto che sul suo infinito movimento. Essa ha a che vedere con il tema del piacere che la musica genera in noi, della *gioia* dell'ascolto musicale. In rapporto a questo problema Schopenhauer sembra voler ripresentare il motivo catartico secondo la classica idea che la ripetizione dell'affetto, attuata dall'arte, deve essere fittizia. Questo motivo vale per le arti in genere, e dunque anche per la musica. Cosicché «non si devono stimolare le affezioni della volontà in se stesse, ossia il vero dolore e il vero piacere, ma soltanto i loro sostituti, ciò che è gradito all'intelletto, quale immagine del soddisfacimento della volontà, e ciò che più o meno gli ripugna, quale immagine di un dolore più o meno grande. È solo in questo modo che la musica non ci fa mai soffrire davvero, ma

è sempre gradevole anche nei suoi accordi più dolenti: ci piace ascoltare, narrata nel suo linguaggio e perfino espressa nelle melodie più malinconiche, la storia segreta della nostra volontà, di tutti i suoi moti e di tutte le sue aspirazioni, con la varietà dei loro rinvii, dei loro ostacoli e delle loro angosce»¹⁰⁰.

Affermazioni come queste sono tuttavia mal sopportate dal contesto generale in cui viene proposta la problematica musicale. Proprio la mancanza di un carattere «rappresentativo» rende assai poco ovvio il parlare di una riproduzione, di un *sostituto* dell'affetto, e quindi di una funzione catartica nel senso consueto. Schopenhauer avverte chiaramente il problema che si presenta a questo punto, nonostante lo sforzo evidente di mantenere un'omogeneità nell'impostazione di principio. Fin dall'inizio abbiamo notato che vi è un conflitto latente tra la tesi generale che pone l'arte nel campo della rappresentazione e la natura stessa della musica. Questo conflitto non può che manifestarsi anche in rapporto al piacere dell'ascolto: esso ha probabilmente una spiegazione abbastanza diversa rispetto a quella che potrebbe essere proposta in rapporto alle altre arti. Se la musica è una manifestazione immediata della volontà, le fonti del piacere dell'ascolto musicale debbono risiedere non già nelle regioni della rappresentazione, ma della volontà stessa. Ed allora si comprende che questa spiegazione non sia affatto a portata di mano e debba essere enunciata in termini quasi enigmatici. Di fronte alla domanda che chiede donde sorga questa gioia, Schopenhauer risponde misteriosamente con una citazione vedica: «Essi chiamano il sommo Atma 'anandasroup' che significa forma della gioia perché ovunque vi sia gioia, questa è una particella della sua gioia»¹⁰¹.

¹⁰⁰WWV, II, p. 579 [1328]. Cfr. anche WWV, I, p. 368 [381]: «Ciò che nella musica vi è d'ineffabilmente intimo, che ci attrae come un paradiso familiare, e pur eternamente lontano, che è così comprensibile, eppure così inspiegabile, sta nel suo riprodurre tutte le commozioni della nostra intima natura, ma senza la loro tormentosa realtà».

¹⁰¹La citazione conclude il cap. 39 dei *Supplementi*, WWV, II, p. 586 [1336] e conviene riferire il passo per intero: «Forse qualcuno potrebbe scanda-

Come si sa, le citazioni «indiane» di Schopenhauer sono sempre già di per se stesse molto dubbie, oltre a ricollegarsi ad una bizzarra traduzione latina a sua volta assai poco attendibile¹⁰². A maggior ragione esse debbono essere considerate strettamente all'interno del suo discorso filosofico e intese secondo l'inclinazione che è presente in esso – anche se certamente esse manifestano un interesse non certo secondario verso quella tradizione di pensiero. Il richiamo all'Atman è da intendere come un richiamo alla presenza interna del principio metafisico della volontà, che la musica riesce a ridestare. Ma ciò che colpisce in questa frase è soprattutto il fatto che alla volontà si attribuisca la gioia, e che alla gioia della volontà venga connesso il piacere che ci procura la musica¹⁰³. Questo piacere non deriva per nulla dal fatto che essa eleverebbe il nostro spirito facendoci sognare «mondi diversi e migliori dal nostro»; la musica *ci tiene presso il mondo*. Come abbiamo detto prima: essa è il suo canto. Nel suo movimento questo canto che sgorga dalla volontà ammalia la volontà stessa, che da esso viene lusingata in quanto rappresenta la promessa permanente dell'appagamento. La gioia che la musica produce in noi deriva da questa immagine continuamente riproposta

lizzarsi nel vedere che la musica, la quale solleva spesso così in alto il nostro spirito da farci credere che essa parli di mondi diversi e migliori del nostro, non faccia altro di fatto, secondo la presente metafisica, se non lusingare la volontà di vivere, in quanto ne rappresenta l'essenza, ne illustra e le illustra il futuro successo e, alla fine, ne esprime l'appagamento e la soddisfazione. Per tacitare simili dubbi sarà forse utile il seguente passo dei Veda: 'Et Anandasroup, quod forma gaudii est, τὸν [sic] pram Atma ex hoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, particula e gaudio ejus est'

¹⁰²A. Anquetil Duperron, *Oupnek'hat*, Strasbourg, 1801-02. Si tratta di una raccolta di Upanisad effettuata su una traduzione persiana, che contiene anche rimaneggiamenti, interventi e manipolazioni che rendono difficile se non impossibile il rimando agli originali testi sanscriti.

¹⁰³La parola *Ananda* ha il senso di «beatitudine» (cfr. *Tattiriya Upanisad* in *Upanisad Vediche*, a cura di C. Della Casa, Tea, Milano, 1988, pp. 225-46), mentre la «gioia» che Schopenhauer trova nel latino *gaudium* ha un'accentuazione in senso dinamico ed attivistico.

del desiderio appagato. Ma se è fuorviante il richiamo ad una catarsi fondata sulla finzione rappresentativa, anche il riferimento alle lusinghe della volontà appare incompleto, e quella citazione allude in modo cifrato ad una necessaria integrazione.

La gioia che ci viene comunicata attraverso la musica è in realtà una *particella della gioia della volontà stessa*, nella quale si agitano i drammi infiniti delle esistenze singole, drammi che di continuo vengono trascesi in un gesto di affermazione perennamente rinnovato. Si tratta dunque della gioia ambivalente della vita stessa che continuamente si ricrea e può farlo soltanto attraverso il dolore, la distruzione, la morte. In essa vi sono le lusinghe dell'appagamento, ma sono proprio queste lusinghe che ci mantengono invischiati nel desiderio. La musica ci invita a cantare, insieme ad essa, il canto del mondo. La gioia che essa genera non è dunque soltanto un risultato della finzione artistica, ma deriva dal fatto che attraverso la musica ci sentiamo *partecipi* della vita cosmica. Per questo motivo una spiegazione del piacere in termini di disinteresse e di distacco contemplativo sembra incontrare, nel caso della musica, dei limiti invalicabili.

Annotazione

Nei *Parerga e Paralipomena*, cap. XIX (PP, II, pp. 548 sgg.) Schopenhauer individua con molta chiarezza come un problema fondamentale della propria estetica proprio il far valere fino in fondo il principio della separazione dalla volontà nel piacere estetico. «Il problema specifico della metafisica del bello – egli dice – si può esprimere, molto semplicemente, così: come è possibile che un oggetto ci procuri appagamento e gioia senza che vi sia una relazione fra esso e il nostro volere?» (*ivi*, p. 549). Ci troviamo qui di fronte ad un problema per il fatto che «una gioia senza l'eccitamento della volontà sembra essere una contraddizione» (*ivi*). Naturalmente il superamento di questa contraddizione è legato alla sottolineatura della volontà come fonte di dolore e all'interpretazione dello stato di gioia nella fruizione estetica come una condizione puramente negativa di temporanea sospensione del dolore. Il mondo come rappresentazione viene allora in primo piano come un mondo che costituisce «uno

spettacolo degno di essere visto» e nel «godimento di questo spettacolo consiste la gioia estetica» (*ivi*). In coerenza con ciò l'accento cade sull'idea di *conoscenza pura* e sull'*attività dell'intelletto* – che riceve così una «anormale preponderanza» (*ivi*, p. 554). Non può sfuggire tuttavia come tutta la discussione venga sviluppata con riferimento prevalente alle arti figurative. Nel momento in cui si perviene alla musica, si afferma con decisione che «essa non parla di cose, ma solo di gioia e di dolore, che sono le uniche realtà per la *volontà*: perciò essa parla così intensamente al cuore, mentre nulla ha da dire *direttamente* alla testa, ed è un abuso pretenderlo da essa» (*ivi*, p. 568). Il rifiuto del descrittivismo musicale, che qui viene ribadito, avviene su questo fondamento: «Una cosa, infatti, è l'espressione delle passioni, un'altra dipingere le cose» (*ivi*, p. 569). Ci si dovrebbe allora chiedere se le spiegazioni precedenti sul piacere dell'arte fondate sulla capacità del prodotto artistico di presentarsi come «spettacolo» possano essere riferite senza modificazioni anche alla musica. Questo problema viene affrontato in Schopenhauer solo obliquamente, e viene lasciato sostanzialmente irrisolto, anche se, a nostro avviso, esso viene chiaramente avvertito e orientato nella direzione che abbiamo or ora suggerita.

Parte seconda

La teoria del sogno di Schopenhauer
nell'interpretazione di Wagner



e ripercorriamo la via che abbiamo seguito fino a questo punto nel tentativo di fornire un'immagine sufficientemente completa della metafisica della musica di Schopenhauer, non potremo probabilmente negare che vi siano alcuni aspetti singolari e non facili da valutare. Si potrebbe intanto sostenere che la prima impressione di lettura con la quale abbiamo aperto la nostra discussione abbia ricevuto qualche motivazione per poter essere fondatamente sostenuta. Ci era sembrato infatti subito difficile stabilire un raccordo con la musica e la riflessione musicale del suo tempo e quindi a rendere conto delle ragioni per le quali la filosofia della musica di Schopenhauer ha fatto epoca. Questa difficoltà sembra almeno in parte risultare confermata.

Pensiamo naturalmente anzitutto a Wagner che ebbe a dichiararsi discepolo di Schopenhauer e che potrebbe essere considerato il primo dei suoi discepoli più illustri. Come si sa, non si tratta di un richiamo generico, ma di una relazione profonda. A Schopenhauer Wagner fa risalire l'atteggiamento spirituale di alcune sue grandi opere come il *Tristano*, la *Tetralogia* nibelungica, il *Parsifal*¹⁰⁴. La posizione cruciale che Wagner occupa nelle vicende musicali del secolo XIX esige non solo che una riflessione sulla filosofia della musica di Schopenhauer sposti prima o poi la propria attenzione in questa direzione, ma anche che la domanda intorno alle ragioni per le quali essa ha fatto epoca possa essere considerata come una domanda intesa soprattutto a chiarire il senso di questo rapporto. L'esistenza del legame tra Schopenhauer e Wagner è

¹⁰⁴Naturalmente non è compito di questo scritto intervenire sul rapporto tra Wagner e Schopenhauer, nella grande varietà dei suoi aspetti e delle sue possibili interpretazioni. Particolarmente ricco di informazioni sull'argomento è E. Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Klincksieck, Paris 1969.

tanto notoria, e del resto in apparenza facilmente comprensibile stando a temi filosofici molto generali, da mettere in secondo piano i suoi aspetti problematici: in effetti se realizziamo una ricostruzione attenta della filosofia della musica di Schopenhauer, mettendo in evidenza il modo in cui essa prende forma – tra le necessità del sistema filosofico e le maggiori o minori minuzie della pratica musicale – questo legame non rientra affatto tra le prime ovvietà da cui si dovrebbe essere subito colpiti. Al contrario tutta la nostra esposizione, a parte qualche cenno, sembra quasi preordinata ad escludere un incontro, piuttosto che a preludere ad esso.

Chiamare in causa Wagner significa chiamare in causa un grande innovatore che, profondamente immerso nell'atmosfera del romanticismo, guarda ad un futuro utopico, dominato dal progetto di un dramma musicale pensato sullo sfondo di una concezione nuova dell'operare artistico e delle relazioni tra le arti. Se guardiamo invece all'elaborazione filosofica di Schopenhauer specificamente dedicata alla musica molti aspetti ci appaiono legati al passato, a tendenze in via di superamento o già di fatto largamente superate.

Quale altro commento potremmo fare per la questione del «basso continuo» e del «basso fondamentale» che assume una così grande importanza nella sua filosofia della musica? L'orchestra d'archi sei-settecentesca risuona nelle pagine di Schopenhauer – ed abbiamo già richiamato l'attenzione sul fatto che l'enfasi posta sulla fondazione dei rapporti consonantici nel suono fondamentale, che consente tutti gli sviluppi metaforici rammentati in precedenza, si richiama alla teorizzazione di Rameau. Inoltre solo facendo riferimento alle pratiche del basso continuo, che erano ormai faccenda di un passato ormai remoto all'epoca in cui scrive Schopenhauer, certe sue osservazioni diventano comprensibili ed in qualche modo accettabili.

Anche se consideriamo il gusto musicale puro e semplice non è certo facile trovare significative sintonie tra la sua con-

cezione filosofica e l'opera rossiniana alla quale egli riservava la massima ammirazione¹⁰⁵. Ogni novità importante nella produzione musicale della sua epoca sembra sfuggirli, e numerosi esempi potrebbero essere addotti per mostrare quanto fossero limitate le sue capacità di valutazione critica¹⁰⁶.

Per la musica wagneriana e per la persona stessa di Wagner – che parlava di Schopenhauer come di un maestro impareggiabile e di una guida – egli manifestò sempre un atteggiamento di freddezza. Questa espressione è anzi troppo debole: nelle frasi di Schopenhauer che riguardano Wagner si avverte, oltre che una boria certamente malposta, una sfu-

¹⁰⁵ Rammenta un amico che quando Schopenhauer parlava di Rossini «volgeva piamente lo sguardo al cielo»; ed una volta ebbe a dichiarare che «quando si è udito molto Rossini, tutto il resto ci appare pesante» – alludendo niente meno che a Mozart ed a Beethoven (*Colloqui*, pp. 208-09, testimonianza di Robert von Hornstein). Si tenga conto in ogni caso che le valutazioni di Schopenhauer su Rossini non rappresentano certo un caso isolato ma fanno parte di una temperie culturale; e non derivano certamente dalla sua consuetudine con il flauto come sostiene ancora Fauconnet («La passion de Schopenhauer pour Rossini s'explique; car c'est un des compositeurs qui ont utilisé le bois avec le plus de fréquence et de bonheur», *L'Esthétique de Schopenhauer*, Alcan, Paris 1913, p. 436). Hegel era un entusiasta ammiratore di Rossini non meno di quanto lo fosse Schopenhauer. Come osserva F. Serpa, nell'introduzione ad A. Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, Discanto Edizioni, Fiesole 1981, p. XXXV, nota 8 «non è possibile circoscrivere e deprimere la stima e l'amore di Schopenhauer (e di Hegel) per Rossini a una transitoria reazione personale, a un fenomeno irrilevante di gusto privato».

¹⁰⁶ Mentre Schopenhauer apprezzava Reichardt come compositore di *Lieder*, «per Schubert non aveva alcuna comprensione»; riteneva le composizioni di Mendelssohn «graziose, ma non geniali»; «noiose» le sue sinfonie; «graziosa» ma «un'opera molto piccola» il *Franco Cacciatore* di Weber, ecc. (*Colloqui*, pp. 210-11, testimonianza di Robert von Hornstein). Indagare su questi limiti sarebbe forse utile per aggiungere qualche commento di dettaglio e per rendere conto di qualche stravaganza del testo, di qualche sua caduta di tono, di qualche autentica banalità (ma per null'altro scopo, al di là di questo). Si vedano, ad esempio, quei punti in cui Schopenhauer scrive che i «motivi facili e brevi di un ballabile sembrano parlarci di una felicità volgare» oppure che l'Allegro Maestoso, essendo maestoso, «con i suoi ampi motivi, con i suoi lunghi periodi e con le sue lunghe deviazioni, ci descrive le grandi e nobili aspirazioni verso un fine lontano e insieme la loro realizzazione finale» (WWV, I, 364 [377]), ed altri passi dello stesso tenore sull'Adagio, sul modo maggiore e minore, ecc.

matura di autentico disprezzo. Così quando Wagner gli mandò il testo dell'*Anello* egli raccomanda ad un amico di portargli i suoi ringraziamenti per questo invio, ma aggiunge subito, «che egli dovrebbe gettare la musica alle ortiche, poiché ha più genialità come poeta»¹⁰⁷. In un'altra occasione ribadisce: «Mi ha mandato la sua Trilogia. Il tipo (*der Kerl*)¹⁰⁸ è un poeta, non un musicista. Accadono qui certamente cose dell'altro mondo (*tolle Dinge*). Una volta (*Walkiria*, fine atto I) si dice: 'Il sipario cala rapidamente'. E se non calasse rapidamente ce la vedremmo brutta»¹⁰⁹.

Sarebbe tuttavia un grave errore ritenere che il nucleo essenziale della teoria derivi da questioni di gusto musicale o da incomprensioni e incompetenza tecnica. Anche il dettaglio biografico è ben lontano dal poter chiudere un discorso appena aperto¹¹⁰. Tutti gli elementi raccolti pongono dei problemi. Se la questione dell'«epocalità» della filosofia della musica di Schopenhauer non può che risolversi in una riflessione sul rapporto tra Wagner e Schopenhauer, queste nostre prime considerazioni sembrano suggerire che non si potrà realizzare un percorso semplice che conduce dalla *metafisica della musica* di Schopenhauer alla *musica* di Wagner.

¹⁰⁷*Colloqui*, p. 182.

¹⁰⁸Questa espressione è in tedesco inequivocabilmente spregiativa.

¹⁰⁹*ivi*, p. 199 (testimonianza di Robert von Hornstein). Un quadro completo degli episodi che concernono i rapporti tra Wagner e Schopenhauer è offerto da E. Sans, *op. cit.*, pp. 18 sgg. È interessante rammentare ancora il fatto che K.L. Kossak, proprio nel 1854, si richiamava alla filosofia della musica di Schopenhauer, ed in particolare al tema della melodia e del rapporto tra parola e testo per polemizzare *contro* Wagner, con la piena approvazione del filosofo (cfr. *ivi*, p. 28). Wagner, a cui queste valutazioni erano ben note, mantenne invece sempre un atteggiamento di pacato distacco (*ivi*, p. 30).

¹¹⁰Naturalmente il discorso non avrebbe nemmeno bisogno di essere aperto se si sostenesse, come fa Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, PUF, Paris 1969, pp. 98-99, che «en réalité, l'esthétique de Schopenhauer ne répond nullement aux vues de Wagner sur la musique» e «ce accaparement de Schopenhauer par le wagnérisme a dénaturé en profondeur la pensée musicale de Schopenhauer».

La verità è che tutte le osservazioni svolte fino a questo punto, così attente a segnalare i riferimenti che stanno alla superficie e tra le righe del testo, non sono ancora in grado di cogliere il senso globale, lo spirito della concezione di Schopenhauer. Ci consentono soltanto di intravederlo, ed esigono in ogni caso un'integrazione orientata in una diversa direzione.

Rischiamo infatti di commettere un errore non troppo lontano da quello della riduzione psicologico-biografica. Questo errore è sempre sulla soglia quando l'analisi storico-filosofica si mostra preoccupata unicamente di andare alla ricerca di «influenze», di «letture» determinanti, di fonti «fattuali» come se si potesse e si dovesse sempre rendere conto dei tornanti del pensiero con rapporti «causali» empiricamente documentabili e in questa ricerca consistesse il compito principale dell'interpretazione.

È tempo invece di ritirare la lente di ingrandimento da questo o quel dettaglio, di distogliere l'attenzione da tutti quei richiami che potrebbero suggerire l'idea di essere in presenza di null'altro che di una sublimazione filosofica di pratiche musicale desuete. Deve anche essere considerato con un certo distacco il procedere metaforizzante, che è esposto alla più facile delle critiche, in particolare quando lo si consideri fine a se stesso e lo si separi dal discorso complessivo che prende forma a partire da quelle metafore. Se costruissimo una tabella di corrispondenze metaforiche e la proponessimo come una sintesi della posizione di Schopenhauer sulla musica, essa potrebbe essere esibita per mostrare la sua inconsistenza fino alla ridicolaggine. Dobbiamo invece, ripensando a cose già dette, puntare tutta la nostra attenzione su ciò che sta al centro della scena, sul pensiero fondamentale intorno alla musica che si dispiega seguendo diverse vie.

Rammentiamo anzitutto come la musica venga considerata in rapporto alle altre arti: la prima presa di posizione è stata la proposta di una *netta separazione*. La musica, *a differenza di tutte le altre arti*, è una manifestazione diretta della volontà, essa non ha il mondo di fronte a sé, ma ha essa stessa

carattere di mondo. Essa assume perciò uno statuto ontologico privilegiato, che rende possibile un *elogio della musica*, che *non è dato trovare in nessuna filosofia anteriore*, almeno nell'età moderna. Lo stesso problema di un sistema delle arti viene di fatto superato, benché rimanga di esso qui e là qualche ricordo.

Si tratta di un elogio profondamente filosofico, più chiaramente, di un elogio che riguarda la *filosoficità della musica* – ed allora non solo siamo lontanissimi dalle estetiche settecentesche, ma siamo anche andati oltre una posizione come quella hegeliana, che pure conferisce particolare importanza alla musica nel sistema delle arti. Nella concezione hegeliana è infatti ancora predominante una visione gerarchica nella quale la musica occupa un gradino inferiore di una scala che culmina nella «poesia» – e dunque che procede ancora verso l'epica, la lirica e il dramma. In Hegel l'elogio conclusivo spetta alla *parola* intesa come parola significante, al *logos*, al discorso; e infine alla filosofia stessa, ad una filosofia *eloquente*, lontana dalla musica, che dovrà perciò realizzare il superamento dell'arte in genere. Tutt'altro senso ha lo stesso tema del superamento della dimensione estetica in Schopenhauer, superamento che si annuncia nel *Mondo* proprio a conclusione della trattazione sulla musica.

Il lettore che vuol afferrare le ragioni per le quali si rende necessario questo oltrepassamento, che è un passaggio dalla dimensione del gioco a quella della serietà, viene senz'altro rimandato alla *Santa Cecilia* di Raffaello che, come «immagine sensibile¹¹¹ di questo passaggio», è in grado di far lampeggiare il suo senso.

¹¹¹ *Sinnbild*. Questo dipinto è esposto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Sulla sua complessa simbologia cfr. B. Cerchio, *Il suono filosofale. Musica e Alchimia*, LMI, Lucca 1993, pp. 65-72.



In questo dipinto gli strumenti musicali giacciono ammucchiati a terra, negletti, malmessi, incrinati, dimenticati.



La santa – protettrice della musica – volge gli occhi al cielo là dove risuona l'inudibile musica celeste. In realtà si tratta di una rappresentazione profondamente ambigua e tanto più ambigua se la guardiamo con gli occhi di Schopenhauer: la *musica* che contiene il segreto filosofico del mondo cede di fronte al *silenzio* dell'asceti come suprema esperienza vissuta di questo segreto.

Su questo sfondo l'insistenza sul valore e sul significato della musica proprio in quanto essa *non ha bisogno di parole* assume un senso che riporta la metafisica della musica di Schopenhauer nel nucleo più interno della sensibilità romantica, stabilendo un distacco invalicabile rispetto all'area di idee in cui si sviluppa invece la musica barocca.

§ 2

L'idea dell'unità della natura e la sua realizzazione nella musica

Deve essere così ribadito non solo che la concezione della musica proposta da Schopenhauer è strettamente determinata dall'impianto complessivo della sua filosofia, ma anche che l'*atteggiamento spirituale* che sta alla sua base non può in alcun modo essere estrinsecamente dedotto dai riferimenti di teoria musicale ed anche di gusto, con i quali egli pensa di poter appoggiare la propria esposizione.

Tutti i temi toccati in precedenza meritano perciò una rinnovata riflessione, ed anzitutto l'idea fondamentale della musica come manifestazione immediata della volontà – ciò che abbiamo chiamato il suo carattere di *mondo*. Occorre anzitutto sottolineare che questa idea assume il suo significato effettivo solo se la intendiamo riportandola strettamente all'interno della concezione di Schopenhauer del rapporto uomo-natura. Il problema di questo rapporto fa tutt'uno con una metafisica della volontà, che riconduce infine la volontà stessa a volontà di vivere e che dunque propone la natura vivente in generale come concetto pregnante della natura.

Il tema dei gradi di oggettivazione della volontà deve essere interpretato sotto questa angolatura. In base ad essa l'uomo si trova in cima alla scala degli esseri, ma non vi si trova come colui che supera e trascende l'elemento puramente naturale, come una manifestazione dello spirito che di qui in avanti potrà svilupparsi nella sua storicità essenziale. La posizione eminente che l'uomo assume tra gli esseri sta piuttosto in questo: egli può diventare internamente consapevole del fatto che la forza che egli riconosce anzitutto in se stesso è quella stessa che determina lo sbocciare di un fiore, il maturare di un frutto, la caduta delle foglie dagli alberi, il comportamento di uno scoiattolo o di un serpente. Potremmo dire che *egli si trova proiettato in avanti per questa sua capacità di volgersi indietro*. La coscienza dell'unità del tutto è ciò che vale a contraddistinguerlo.

Nello stesso tempo, fra tutti gli esseri viventi, l'uomo è il solo capace di sottrarsi alla volontà attraverso la rinuncia. Tuttavia quanto più questa rinuncia assume le connotazioni esasperate dell'ascesi, tanto più viene ribadita la sua «innaturalità»; quanto più essa appare riservata a personalità individuali e incomparabili, alle figure dell'eroismo etico e della santità – figure che l'immaginario assegna alle vette più alte e solitarie – *tanto più assume risalto il fatto che l'umanità nel suo insieme scende invece a valle nel fiume della natura che scaturisce*

dalle fonti della volontà. Molto spesso Schopenhauer viene letto, negli esiti conclusivi della sua filosofia, senza tener conto di questo possibile ribaltamento, che è peraltro coerente con la sua impostazione e che mostra certo sotto una luce diversa il suo «pessimismo».

Di conseguenza l'idea dei gradi di oggettivazione non deve affatto suggerire una pura e semplice ascesa, l'immagine di una piramide al cui vertice sta l'essere umano – luogo comune di cui peraltro anche Schopenhauer fa uso¹¹² – ma piuttosto quella di un duplice movimento attratto da un unico centro: la natura vivente, animale e vegetale, come polarità verso cui muovono entrambe le regioni contrapposte dell'essere materiale e dell'essere umano.

Non vi è dubbio che uno degli aspetti che più attrassero Schopenhauer verso la tradizione upanisadica fosse proprio la possibilità di rivolgersi simpateticamente verso pietre, piante, animali, verso tutti gli esseri del mondo come attraversati da una comunità d'essenza. Egli rammenta più volte la frase «Questo sei tu!», pronunciata nelle pratiche iniziatiche presentando una cosa qualunque agli adepti, come contenente un insegnamento particolarmente profondo e ricco di significato¹¹³.

¹¹²«L'idea dell'uomo, per apparire secondo il significato che è ad essa inerente, non può presentarsi isolatamente e separatamente; essa deve invece essere accompagnata dalla stratificazione che sta alle sue spalle, che passa attraverso le formazioni degli animali, attraverso il regno delle piante fino all'elemento inorganico: solo queste formazioni, tutte insieme, si integrano nell'oggettivazione completa della volontà: esse vengono tutte presupposte dall'idea dell'uomo così come i fiori dell'albero presuppongono le foglie, i rami, il tronco e le radici: esse formano una piramide il cui vertice è l'uomo» (*Metaphysik der Natur* (1820), Piper Verlag, München 1984, cap. XIII, p. 188). Il luogo comune della piramide è qui associato all'immagine, molto più efficace e pertinente, che rappresenta l'uomo integrato nella natura come un fiore sull'albero su cui fiorisce.

¹¹³WWV, I, § 63, p. 485 [499]: «Nei *Veda* l'esposizione diretta è frutto della più alta dottrina e della più profonda saggezza umana, il cui nocciolo, le *Upanisad*, giunto finalmente a noi come il dono più prezioso di questo nostro secolo, viene espresso in forme diverse, delle quali la più notevole è questa: sotto gli occhi del discepolo si fa sfilare tutta la serie degli esseri, animati e inanimati, e davanti a ciascuno si pronuncia una parola che ha il valore di una formula e che

In questo naturalismo ed in questi rimandi ad una cultura lontana da quella europea, e quanto mai lontana dagli ambienti in cui risuonavano una volta clavicembali e violoni, dobbiamo ritrovare il senso effettivo della filosofia della musica di Schopenhauer. Parlare del *carattere di mondo della musica* significa soprattutto parlare di un'unità interna tra la *musica* e la *natura*, cosicché nella musica può rinnovarsi uno scenario in cui una immensa varietà di forme, che vivono già nascostamente nella materia inerte, si dispiegano in una creazione e ricreazione della vita che non ha mai fine.

§ 3

La musica e la passione dell' essere

Abbiamo notato in precedenza che la riconduzione della musica alla volontà deve essere intesa anche come un modo di riproporre il tema ricorrente nella riflessione estetico-musicale della relazione tra la musica e la vita affettiva. La volontà richiama in Schopenhauer non solo l'idea dell'«azione», ma anche quella della «passione». Tuttavia non si tratta di una ripresa generica. Essa appare infatti caratterizzata da un motivo che non può essere colto limitandosi a rammentare, come anche noi abbiamo fatto, l'osservazione secondo la quale la musica non presenta la particolarità dei sentimenti ed i motivi particolari che li determinano. La posta in gioco è più ampia, più impegnativa.

come tale è della *Mahavakya: Tatoumes*, o, più correttamente, *Tat twam asi*, che vuol dire: 'Questo sei tu'. *Ivi*, p. 509 [526]: «Chi sappia ripetere a se stesso questa formula con piena coscienza e con salda intima convinzione di fronte ad ogni creatura con cui venga in contatto, è sicuro di possedere la virtù e la beatitudine, di essere sulla via diritta della redenzione». «La formula *Tat twam asi*, 'Tu sei il Tat' – spiega Carlo Della Casa nel suo commento alle *Upanisad Vediche (Chandogya Upanisad, Sesto Prapāthaka*, Tea, Milano 1988, p. 185) – ossia l'Essere indifferenziato causa materiale ed efficiente di tutto ciò che esiste, esprime efficacemente il pensiero fondamentale che tutto si riconduce all'unica realtà dell'Essere».

Ancora una volta giova il confronto con la posizione hegeliana. Anche in essa riceve evidenza la relazione tra la musica e il sentimento, ma questa relazione viene proposta a partire da considerazioni che hanno il loro filo conduttore nella forma temporale della musica. In questo modo viene direttamente implicata la soggettività nella temporalità dei suoi vissuti. Altrimenti stanno le cose in Schopenhauer. Non solo il tema della temporalità ha una scarsa rilevanza nel complesso della concezione schopenhaueriana della musica, ma quel poco che se ne dice non consentirebbe certo facilmente il passaggio ad una teoria della soggettività. Si tratta di una circostanza che merita di essere messa a fuoco in questo contesto dal momento che essa è connessa con il fatto che la questione dell'affettività in Schopenhauer non mette senz'altro al centro dell'attenzione l'elemento soggettivo, ma viene raggiunta *a partire dal peculiare statuto ontologico della musica*, quindi come una questione che chiama in causa il suo carattere di mondo, ed anche, in certo senso, *subordinatamente* ad esso. L'inclinazione psicologica, che è in realtà sempre presente in ogni determinazione del nesso tra musica e affettività attraverso i vissuti soggettivi, viene qui fortemente indebolita essendo prevalente la determinazione metafisico-ontologica di questo nesso. Usando una terminologia che sembra particolarmente adatta per illustrare questo punto – pur non essendo impiegata da Schopenhauer – potremmo dire che poiché l'*essere* stesso è attraversato da parte a parte dalla «passione», allora anche la musica, considerata come una modalità di autorealizzazione dell'essere, è essa stessa soprattutto passione. Ma allora cambia interamente il modo in cui si presenta il nesso tra musica e sentimento. Non solo il sentimento non è individualmente determinato, ma *non rappresenta nemmeno una vicenda puramente umana*. L'affettività di cui parla Schopenhauer è un'*affettività diffusa*, di cui è partecipe ogni cosa del mondo, che appartiene in generale alla vita della natura.

Per questo motivo siamo molto lontani dalla ripresa

delle vecchie formule sulla musica come espressione degli affetti. Si tratta invece di portare in primo piano la relazione tra la musica e il desiderio in cui si radica ogni passione del mondo, tra la musica e la cosmicità del desiderio, tra la musica e la gioia della volontà, e dunque anche tra la musica e l'angoscia che in quella gioia è da sempre intessuta. La *rimozione del desiderio* si presenta come estremo raggiungimento spirituale che l'arte è in grado di garantire solo transitoriamente e provvisoriamente – e *meno di tutte le arti la musica stessa*. La musica deve dunque essere a sua volta rimossa – ecco il senso degli strumenti musicali infranti ai piedi di Cecilia nel quadro di Raffaello – perché in essa, e proprio nel punto culminante della vicenda spirituale dell'arte, ritorna quel desiderio struggente che sta nel cuore inquieto di tutte le cose. Per liberarsi da questa inquietudine è necessario volgere lo sguardo altrove, verso un nulla senza mondo, guardare – come fa Cecilia – verso il silenzio musicale del cielo.



§ 4

*Affettività e musicalizzazione della natura
in Wagner*



questo punto è possibile ritornare a Wagner. Entrambi i motivi di cui abbiamo parlato or ora sono estremamente rilevanti per comprendere il senso di un rapporto che in precedenza ci poteva apparire a malapena possibile. Naturalmente si potrebbe os-

servare che ciò che colpì il Wagner musicista non fu lo Schopenhauer filosofo della musica, ma il teorico della volontà, fu l'atmosfera profondamente ambigua in cui era immersa la sua filosofia morale – l'erotismo tanto esasperato quanto lo era la sua negazione ascetica, il cristianesimo ateistico riletto sullo sfondo della cultura indiana, e tutto un complesso di altri motivi a questi collegati che non sembrano trovarsi in prossimità con la speculazione teoretica sulla musica.

Nel suo memorabile saggio intitolato *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Thomas Mann, insistendo sull'esistenza di un preciso raccordo tra il filosofo e il musicista, contro coloro che tendono invece a rilevare l'estrinsecità di questo rapporto, prospetta in una sola frase un'angolatura di lettura di Schopenhauer di per sé estremamente interessante e che segnala direttamente il punto di incontro:

«La negazione della volontà nella filosofia di Schopenhauer è la componente etico-intellettuale poco decisiva, anzi secondaria. Il suo sistema è una filosofia della volontà a base erotica; ed appunto in quanto lo è, il *Tristano* ne appare del tutto impregnato»¹¹⁴.

Stando al senso di questa affermazione, nella quale – con grande acume e penetrazione interpretativa – il pessimismo viene indicato come un aspetto che non coglie il senso effettivo del sistema schopenhaueriano, *il punto di incontro con Wagner non va certamente cercato nella metafisica della musica, alla quale del resto Thomas Mann non dedica nemmeno un cenno.*

In effetti, avendo di mira una considerazione d'insieme, è certamente giusto richiamare l'attenzione sul fatto che Wagner è stato attratto soprattutto dalla metafisica di Schopenhauer, dalla sua etica, dai temi dunque di carattere generale¹¹⁵.

¹¹⁴T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, trad. it. di L. Maz-zucchetti, Discanto Edizioni, Fiesole 1979, p. 35.

¹¹⁵Sul fatto che «nella ricezione di Schopenhauer da parte di Wagner a partire dal 1854 il significato dell'estetica musicale sia secondario» si esprime C.

Tuttavia le nostre ultime considerazioni vorrebbero suggerire che vi è qualcosa nello *spirito* della *filosofia della musica* di Schopenhauer che va oltre la *lettera* della sua esposizione. E che questo spirito possa essere colto, più che da una lettura attenta ai dati di fatto che appartengono alla superficie del testo, da un'angolatura che ne faccia emergere quei tratti che stabiliscono nessi sotterranei con una temperie culturale che, stando a quella superficie, sembra non appartenere.

Qui è forse la musica stessa che può insegnarci qualcosa.

Vorrei spiegarmi in modo semplice e diretto proprio con un esempio musicale. Quando comincia a risuonare, a partire dai fagotti e dai contrabbassi, il grande pedale dell'accordo di mi bemolle maggiore all'inizio dell'*Oro del Reno*,



quando i suoni dell'abusata triade maggiore si sviluppano di qui, dalla tonica, tenuta per ben centotrentasei battute, come dispiegandosi da essa, irraggiandosi da sonorità profondissime sino al canto lieto e dispiegato, in voce di soprano, delle figlie del Reno, l'intera tematica di Schopenhauer viene strappata di

Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, trad. it. di M. C. Donnini Macciò, Discanto, Fiesole 1983, p. 169, che nota in particolare che «della metafisica della musica – del § 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, che divenne successivamente un testo canonico dei wagneriani – non si parla mai nelle lettere a Liszt ed a August Röckel che costituiscono i primissimi documenti del turbamento procuratogli dalla filosofia di Schopenhauer» (*ivi*). Aggiungendo che «tuttavia, la tesi che la ricezione dell'estetica musicale di Schopenhauer dopo il 1854 sia un segno di profonde modificazioni nel pensiero musicale di Wagner non deve essere ritrattata» (*ivi*, p. 172).

WOLG.
Wei . . a! Wa . . ga! Wo . ge . du Wel . le . wal . lo zur Wie . ge! wa . ga la wei . a! wal . lala wei . ala wei . .
WELLG.

di colpo dal contesto che la filologia deve assegnare ad essa per assumere una direzione che in realtà non le è affatto estranea, ma le appartiene proprio in forza dei legami di significato che la metafisica schopenhaueriana della musica mantiene con il sistema nel suo complesso. *Il pensiero musicale getta i suoi bagliori sulla metafora filosofica mostrandone il senso più autentico.*

Eccoci dunque di fronte al grande tema dell'unità tra musica e natura, che si ripresenta nell'impresa espressiva wagneriana come una tendenza ovunque presente di un farsi musica delle forze della natura, di una vera e propria *musicizzazione della natura*.

È importante sottolineare che con questo aspetto della musicalità wagneriana è strettamente connesso il riferimento al *mito*. Su questo punto è opportuno ricollegarsi al secondo motivo sul quale abbiamo condotto poco fa una riflessione rinnovata. Come abbiamo visto, la prospettiva entro cui si muove la concezione della musica di Schopenhauer propone il rapporto con l'affettività in una direzione accentuatamente *antipsicologista*. Si evita così un punto di vista nel quale questo nesso verrebbe sostenuto ponendo l'accento su una nozione di affettività essenzialmente legata alla determinazione di un *carattere*. Questa parola ha in realtà un duplice senso: da un lato allude a determinazioni strettamente individualizzanti, dall'altro ad un elemento di *tipicizzazione*, che chiama in cau-

sa un'inclinazione prevalente, comune a molti, e che può dunque definire un *tipo*. Pensiamo esemplificativamente al teatro musicale: disponendoci da una simile angolatura – dalla quale il problema dell'affettività viene colto come un problema eminentemente *psicologico* – potremmo affermare che alla musica spetta il compito, proprio in quanto essa è capace di esprimere gli affetti, di operare la *caratterizzazione* del personaggio, il quale sarà appunto soprattutto una *figura caratteristica*, cioè tipicamente definita da una passione fondamentale o da un'inclinazione psicologica prevalente. Questo problema si ripresenta, ovviamente in una grande ricchezza e differenza di forme, non solo nell'opera buffa che contiene ancora il ricordo, nei suoi personaggi, della Commedia dell'Arte, ma si spinge sino al melodramma ottocentesco e al melodramma verista. Nei personaggi dell'«opera» – si tratti di Bartolo o di Rosetta, di Rigoletto o di Turiddu – si agitano le passioni, e la musica, potremmo sostenere, è da esse compenetrata poiché ha il compito di mostrarle nella particolarità della vicenda narrata e nel loro lato universalmente umano.

Ora, la difesa schopenhaueriana della musica assoluta e la tesi conseguente dell'irrelevanza del rapporto con la parola hanno le loro radici proprio nel rifiuto a porre il problema del rapporto tra musica e affettività secondo un approccio psicologico: e la giustificazione metafisica di quel rapporto rappresenta una premessa teorica le cui ragioni vanno ricercate anche in questa presa di posizione critica. La musica è «passione» in quanto è essa stessa autorealizzazione dell'essere, il «sentimento» di cui essa è portatrice non solo non è nulla che si determini in rapporto agli individui, ma non rappresenta nemmeno, come ci siamo precedentemente espressi, una vicenda puramente umana. Perciò non vi è bisogno della mediazione di un'azione scenica, di caratteri e in generale di personaggi. L'elogio di Rossini deve separarsi dall'elogio dell'operista, ed il giudizio su Wagner, secondo il quale egli sarebbe soprattutto un poeta, potrebbe derivare soprattutto dall'impor-

tanza, avvertita da Schopenhauer, che Wagner attribuisce al libretto ed al sospetto, astrattamente conseguente, della subordinazione del musicista al poeta.

Vi è tuttavia un punto di cui Schopenhauer non fu evidentemente in grado di tener conto e che stabilisce invece un raccordo in profondità tra posizioni che appaiono superficialmente inconciliabili. In Wagner muta interamente il modo di intendere il personaggio e la natura stessa dell'azione drammatica. Qui non abbiamo più a che fare con *figure caratteristiche* nel senso molto ampio, ma anche sufficientemente delimitato, del termine che abbiamo fissato or ora, ma piuttosto con *figure simboliche* che sono portatrici di un *sensu affettivo* che è tutto meno che un'inclinazione psicologica: è invece qualcosa di simile ad una forza cosmica, ad una manifestazione dell'affettività diffusa che appartiene alla totalità del reale.

Il mutamento corrispondente sul piano dell'azione drammatica non può che essere il passaggio alla *narrazione mitica*. Solo la narrazione mitica infatti ha il carattere di una vicenda che non è puramente umana, che è una vicenda cosmica.

Detto in una parola: *il legame tra musica e mito* che fa parte essenziale della riforma wagneriana del dramma musicale (anche se certamente non ne esaurisce il senso) – un legame che si ripresenta interamente libero dalle vecchie astrazioni allegorizzanti della tradizione classicista – e dunque la stessa critica condotta da Wagner contro il «melodramma» a cui si accompagna una nuova progettazione del «dramma in musica», *ha bisogno della mediazione di una teoria dell'affettività e del rapporto tra musica e affettività fondata metafisicamente*. L'approccio *ontologico* di Schopenhauer è in grado di offrire a questo progetto musicale un significativo sostegno filosofico. Wagner, che era forse miglior filosofo di quanto Schopenhauer fosse musicista, se ne avvide raccogliendo il filo di una trama che in realtà non apparteneva alla superficie del-

l'esposizione schopenhaueriana della musica. Questo filo a sua volta riconduceva al tema centrale della volontà e del desiderio, cosicché ci si può ricongiungere, a partire dalla concezione della musica, ai temi filosofici essenziali della metafisica schopenhaueriana nel suo complesso.

§ 5

La teoria del sogno di Schopenhauer

Non è dunque soltanto la concezione filosofica generale di Schopenhauer ad attrarre gli interessi di Wagner, ma anche la sua concezione della musica, ed il nesso tra l'una e l'altra. Ciò è confermato dallo scritto a cui possiamo attingere punti di vista wagneriani esplicitamente formulati. Si tratta del saggio che Wagner volle dedicare a *Beethoven* (1870)¹¹⁶ per celebrare il centenario della sua nascita, nel quale, a modo di introduzione, egli illustra le ragioni dell'importanza che ha avuto per lui la concezione di Schopenhauer, e per di più in un contesto che si propone in realtà come una riflessione di carattere generale sulla musica.

Questo scritto, oltre a confermare le linee secondo le quali abbiamo condotto la nostra discussione precedente, ci riserva tuttavia una sorpresa che mostra fino a che punto il rapporto tra il musicista e il filosofo sia ad un tempo particolarmente ricco e particolarmente controverso. In esso l'attenzione viene attirata proprio sulla concezione schopenhaueriana della musica, sul rapporto tra musica e natura e sull'idea fondamentale secondo la quale la musica si distingue dalle al-

¹¹⁶Citiamo dalla traduzione italiana contenuta in R. Wagner, *Scritti su Beethoven*, Passigli, Firenze 1991 che riprende la traduzione di A. Ulm e G. della Sanguigna pubblicato da Rinascimento del Libro, Firenze 1930, ma abbiamo apportato a questa traduzione tutte le modifiche ritenute necessarie. L'edizione tedesca di riferimento è R. Wagner, *Beethoven*, Insel-Verlag, Leipzig 1870, di cui si riporta in parentesi quadre il numero di pagina corrispondente.

tri arti per la peculiarità del suo rapporto con la volontà. A questa idea fondamentale, che trova la sua formulazione più ampia nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, viene associata in maniera assai singolare e ricca di fascino la *teoria del sogno* esposta da Schopenhauer in un saggio pubblicato nei *Parerga e Paralipomena*. E il fatto sorprendente sta nel fatto che *in questo saggio, a cui Wagner si ricollega esplicitamente per fornire un contributo alla filosofia della musica, non vi è la minima traccia, ed anche il minimo sospetto, da parte di Schopenhauer stesso, di una possibile connessione con la problematica musicale.*

Lo scritto schopenhauriano si intitola *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, ed in esso si parla proprio di spettri, visioni a distanza, ipnosi, sonnambulismo, chiaroveggenza ed altre cose del genere. In esso si possono trovare tutti i pregi e soprattutto i difetti dello Schopenhauer più tardo. L'esposizione è, come sempre, letterariamente pregevole, ma dal punto di vista teorico di valore ineguale, con digressioni non sempre pertinenti e con qualche cedimento di tensione speculativa. Sotto il profilo filosofico è particolarmente insistente il tentativo, caratteristico appunto dello Schopenhauer maturo, di tradurre l'apparato filosofico di origine trascendentalistica in un'impostazione naturalistica in cui le funzioni trascendentali di costituzione del mondo sono interpretate soprattutto come funzioni cerebrali.

Schopenhauer si getta sull'argomento, che suscitava allora tanto interesse, in parte animato dalla passione per l'osservazione empirica da cui non è mai stato abbandonato, ma in parte anche sotto l'attrazione che i fenomeni paranormali possono esercitare in chi è profondamente convinto che al di là dei fatti osservati ci sia un segreto da portare alla luce, e che la

natura debba essere considerata come un geroglifico¹¹⁷ che la scienza non riesce a decifrare pienamente e a cui forse la filosofia può in qualche modo offrire un accesso.

Questa attrazione, questo fascino – è appena il caso di dirlo – è anche un'attrazione nei confronti delle zone che ci inquietano proprio perché ci mettono di fronte ad una forma del mondo che non ci è familiare, ben diversa da quella che ci appare alla luce piena del giorno: l'attrazione per l'oscuro e l'inquietante, che viene apertamente denunciata sotto il titolo del saggio, nel motto tratto dalle parole di Oreste dall'*Ifigenia in Tauride* di Goethe che dice:

«Segui il mio consiglio – non ti sia troppo caro il sole e non le stelle, vieni, seguimi giù nell'oscuro regno!»¹¹⁸.

Schopenhauer, comunque, non è filosofo da buttarsi nell'oscuro regno a capofitto. Cosicché, lungo l'intero scritto, egli continua ad argomentare, a formulare ipotesi, ad avanzare problemi, sviluppandoli da vari lati, proponendo tesi e conseguenze.

All'interno delle discussioni sulla possibilità delle «visioni» – questo è il punto di avvio – vi è un profondo malinteso di principio. Spesso si pensa di poter confutare chi afferma di avere delle «visioni» esibendo le prove che nelle immediate vicinanze non c'è nessun corpo che sia in grado di provarle.

Il malinteso sta qui: ciò che sostiene il visionario è per l'appunto di avere delle visioni in assenza di corpi capaci di provarle. Cosicché non lo si confuta certamente dimostrando che simili corpi non sono presenti. Il vero problema è piuttosto se siano in generale possibili «impressioni eguali a quelle di un corpo» senza che ciò presupponga la sussistenza effettiva di un corpo. Come si comprenderà, nel campo di

¹¹⁷«L'intera natura è un grande geroglifico che ha bisogno di una interpretazione (*Deutung*)» (*Metaphysik der Natur* (1820), *op. cit.*, cap. II, p. 65. Cfr. anche WWV, I, § 17).

¹¹⁸Cfr. trad. it. di R. Fertonani, Garzanti, Milano 1985, Atto III, scena I, vv. 1232-34.

simili cose il filosofo del «mondo come rappresentazione» non può che trovarsi perfettamente a suo agio. La questione non è per nulla, secondo Schopenhauer, una questione empirica, ma eminentemente filosofica: se il responsabile di ogni costituzione oggettiva è l'intelletto, come egli avrebbe detto una volta, ovvero molto semplicemente il cervello, come preferisce dire ora, allora una simile funzione di costituzione oggettiva ha bisogno, per entrare in opera, unicamente di essere *in qualche modo* stimolata. E nulla impedisce di ritenere che vi siano stimoli provenienti dall'interno dell'organismo, oltre che stimoli provenienti dall'esterno.

Cosicché – tacendo intorno alle difficoltà che questa differenza tra esterno e interno potrebbe certamente generare – è possibile formulare l'ipotesi che dall'interno dell'organismo partano stimoli in direzione del cervello sulla cui base, come nel caso degli stimoli sensoriali, il cervello esplicherebbe la funzione che gli è propria: quella di costituire *oggettività ed eventi disposti nello spazio e nel tempo, causalmente connessi tra loro*. Le «visioni» sono dunque perfettamente possibili.

Ma questa impostazione del problema apre subito, in modo del tutto naturale e diretto, la *questione del sogno*. Infatti se ci chiediamo se sia possibile la formazione, ad opera del nostro cervello, di «immagini perfettamente indistinguibili» da quelle determinate dai corpi, la risposta si trova a portata di mano nei sogni di cui ciascuno ha esperienza continua e diretta. I problemi delle visioni, del sonnambulismo, dell'ipnosi, i casi di chiaroveggenza ovvero di visione a distanza nel tempo e nello spazio, ed anche numerose manifestazioni della follia appartengono ad un'unica famiglia di problemi, anzi di *enigmi*: ma Schopenhauer si rende conto che alla stessa famiglia appartiene anche il sogno ed egli è convinto che la spiegazione dei meccanismi di formazione del sogno possa rappresentare un primo passo verso la soluzione di quegli enigmi.

Si tratta, è appena il caso di notarlo, di uno spunto geniale, che tuttavia Schopenhauer non riesce certamente a svi-

luppate in modo realmente significativo proprio per via della coerenza rispetto alla propria impostazione filosofica entro cui egli elabora questo problema.

L'idea fondamentale, più volte ribadita, è che sarebbe del tutto erroneo considerare il sogno come una pura fantasticheria nel senso in cui questo termine è impiegato in rapporto alle nostre fantasie diurne e consapevoli. Il punto importante è invece il fatto che il sogno possa essere considerato come una vera e propria *duplicazione della realtà*. Un oggetto può essere sognato nella sua corporeità effettiva, ad esempio come un oggetto che proietta un'ombra se esposto ad una fonte luminosa, oppure che cade a terra se io nel sogno apro la mano che lo trattiene: ma allora possiamo anche dire che il vedere un oggetto nel sogno è un autentico vedere, che nel sogno esiste qualcosa che potremmo chiamare una «seconda vista»¹¹⁹.

Vi saranno peraltro delle *cause del sogno*: Schopenhauer insiste particolarmente su questo punto secondo concezioni che risalgono alla problematica della motivazione così come era stata trattata nella prima edizione della *Quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*¹²⁰. Tuttavia l'inclinazione complessiva che assume il discorso di Schopenhauer è determinata dal fatto che si esclude che queste cause siano di ordine eminentemente *psicologico*, ad esempio che esse siano da ricercare nell'associazione delle idee. Non per questo si accettano le spiegazioni allora correnti secondo cui alla base del sogno vi sarebbero delle stimolazioni esterne avvertite dal cervello durante il sonno e più o meno ampiamente rielaborate. Le cause del sogno sono di ordine *fisiologico*, e precisamente, come abbiamo osservato poco fa, il sogno è prodotto da stimolazioni provenienti dall'*interno* dell'organismo. Queste stimolazioni metterebbero in azione l'*organo del sogno*, la cui esistenza viene assunta in via ipotetica¹²¹.

¹¹⁹PP, II, p. 326.

¹²⁰A. Schopenhauer, *La quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*, trad. it. di A. Vigorelli, Guerini e Associati, Milano 1990, § 47.

¹²¹PP, II, p. 327.

Qualunque cosa ne sia di questa ipotesi, è certo che una *spiegazione* del sogno deve passare, secondo Schopenhauer, attraverso una *fisiologia del sogno* – e questa via viene contrapposta scientemente ad un modo di approccio psicologico, nonostante il riconoscimento dell'importanza psicologica dei sogni. Si potrebbe pensare che una simile scelta teorica sia dovuta ad un'istanza di «positività», all'idea di impostare il problema in modo che esso possa essere sottoposto a procedure di verifica. Ma in realtà le cose non stanno così.

La via psicologica viene invece rifiutata in quanto essa non potrebbe far altro che considerare il sogno *nei suoi aspetti più superficiali e meno profondi*, cioè negli aspetti che sono più strettamente connessi con la personalità individuale, con la soggettività particolare che sogna, nella sua empiricità e nella sua singolarità. Il richiamo alla dimensione fisiologica è invece un richiamo ad una dimensione più profonda, che sottrae il sogno ai suoi legami con la soggettività particolare per riallacciarsi invece alle forze della natura.

In questa rivendicazione di una fisiologia del sogno che si oppone in modo tanto esplicito ad una teoria psicologica si ripropone così il tema centrale della *corporeità come manifestazione diretta della volontà*¹²². Nella corporeità la volontà lascia anzitutto la propria impronta. In coerenza con questa impostazione di principio l'intera vita affettiva potrà essere ricondotta agli istinti primari e fondamentali della sessualità e dell'alimentazione, che si trovano sulla linea di confine tra l'elemento fisiologico e quello psicologico.

Nello stesso tempo l'elemento fisiologico viene proposto *come un nodo che collega il piano della psicologia con quello della metafisica* e che consente così la transizione dall'uno all'altro.

Accade così che nel *vedere ad occhi chiusi* che caratterizza i nostri sogni si possano riprodurre le situazioni caratteristiche del mondo fenomenico senza che debbano essere necessa-

¹²²WWV, I, § 18.

riamente soddisfatte tutte le loro condizioni: si tratta infatti di un vedere che si effettua in prossimità della fonte da cui quelle condizioni scaturiscono. In particolare esso è in grado di oltrepassare i limiti imposti dalle forme spazio-temporali e dal riferimento all'individualità psicologica.

Ciò spiega per quali motivi i sogni che più interessano Schopenhauer sono sogni che la casistica onirica ha catalogato, ma che non sono certo consueti: si tratta anzitutto dei casi in cui «si sogna il vero» – cioè dei casi in cui una persona profondamente addormentata sogna la realtà stessa da cui è circondata e gli avvenimenti che effettivamente accadono.

«Noi vediamo allora la nostra camera da letto con tutto ciò che vi è contenuto, ci accorgiamo anche eventualmente delle persone che vi entrano, sappiamo che noi stessi siamo nel letto, vediamo cioè tutto rettamente e con precisione». È come se «il nostro cranio fosse divenuto trasparente tanto che il mondo esterno ormai può giungere direttamente e immediatamente nel nostro cervello, invece di allungare la strada attraverso la stretta porta dei sensi»¹²³.

Questa possibilità di percepire cose ed eventi che avvengono senza che la sensibilità intesa come organo dell'esteriorità venga interessata sarebbe poi confermata dal sonnambulismo e dalle azioni effettuate in stato di ipnosi. Il sonnambulismo in particolare è, ad un tempo, un dormire profondamente ed un sognare il vero, quindi un vedere che non si avvale della mediazione della sensorialità. L'ipnotismo illustra a sua volta, soprattutto nei casi di scomparsa delle sensazioni tattili e di dolore, la neutralizzazione completa della sensibilità e dunque una condizione che, come nel caso del sogno e del sonnambulismo, può essere interpretata e descritta come «un diventare svegli nel sonno stesso»¹²⁴.

Siamo così ad un passo dal problema della *chiaroveggen-*

¹²³PP, II, p. 327.

¹²⁴*ivi*, p. 328.

za. Il chiaroveggente è colui che può «vedere» e riferire su ciò che ha «visto» accadere in luoghi o tempi lontani da quelli in cui si trova. Egli può preannunciare «ciò che non esiste ancora, ma giace nel grembo dell'avvenire e si realizzerà soltanto nel corso del tempo, attraverso infinite cause intermedie»¹²⁵.

A sua volta il tema della chiaroveggenza ci riporta al sogno, e precisamente al *sogno profetico*.

Un'antica tradizione attribuisce al sogno *virtù profetiche*, e Schopenhauer aderisce ad essa chiamando a testimoni, ad un tempo, i sogni della propria fantesca¹²⁶ e i massimi principi della sua filosofia. I sogni che Artemidoro chiamava *teorematici* sono i sogni in cui viene «visto» ciò che non è ancora accaduto. Le difficoltà concettuali della preveggenza vengono abbastanza agevolmente superate in un contesto schopenhaueriano sia in forza della concezione deterministica dell'accadere sia della concezione dell'illusorietà della dimensione temporale.

Di tutto ciò sarebbe appena il caso di parlare se non fosse per il fatto che, portando la propria attenzione in direzione del sogno profetico, Schopenhauer formula una distinzione che rappresenta uno spunto che ci riavvicina, in certo senso, ad un'atmosfera pre-psicoanalitica dalla quale invece le considerazioni precedenti tendevano ad allontanarsi.

Più volte Schopenhauer tiene a sottolineare la differenza tra *il sogno che avviene durante il sonno profondo* e *i sogni che si verificano in prossimità del risveglio o dell'addormentamento*. Potremmo dire, semplicemente: tra *sogni profondi* e *sogni superficiali*. Questi ultimi sono sogni che meglio si ricordano poiché vengono effettuati in una condizione prossima all'essere desti, ed inoltre sono anche sogni vicini alla dimensione del reale quotidiano, del mondo della rappresentazione. I sogni profondi sono invece lontani dall'io della veglia e particolar-

¹²⁵ *ivi*, p. 344.

¹²⁶ *ivi*, pp. 346-47.

mente vicini alla realtà metafisica profonda. Di qui naturalmente deriva la possibilità della chiaroveggenza onirica perché solo in prossimità di quella realtà possono essere oltrepassati i limiti del *principium individuationis*. I sogni profondi sono lontani dall'io anche in un altro senso: essi non potrebbero in alcun modo aprirsi una strada verso la dimensione della veglia, e quindi di essi l'io cosciente non potrebbe mai arrivare a sapere qualcosa, se non vi fosse un qualche segreto meccanismo *psicologico* in base al quale il contenuto del sogno profondo, *quando è particolarmente importante per il sognatore*¹²⁷, viene «assunto nel sogno leggero, donde è possibile svegliarsi immediatamente: ciò però non può avvenire senz'altro, ma si verifica solo attraverso la traduzione del contenuto originario in un'allegoria, cosicché il sogno profetico, rivestito ormai di questo mantello, può giungere nella coscienza sveglia, dove naturalmente avrà bisogno ancora di un chiarimento e di un'interpretazione»¹²⁸.

Abbiamo così quello che ancora Artemidoro chiamava *sogno allegorico*: in generale sono allegorici i sogni superficiali, dunque in realtà tutti i sogni che riusciamo a ricordare. Essi contengono un messaggio che deve essere decifrato e che proviene dallo strato più profondo dell'io e che può rivelarsi solo in forma velata attraverso la modificazione allegorica.

Si propone così l'idea di una triplice stratificazione dell'io. Vi è infatti l'*io della veglia*, l'*io del dormiveglia* e l'*io del sonno profondo*. In rapporto a quest'ultimo sottostrato della vita soggettiva in realtà parliamo di un io solo impropriamente: ci si avvicina infatti al terreno in cui cessa l'azione del principio di individuazione e dunque l'io non è più un vero io ma saremmo quasi tentati di rammentare, in rapporto ad esso, non tanto la nozione freudiana dell'Es quanto, se non altro,

¹²⁷«Già Omero parla (*Od.*, XIX, 560) di due porte di ingresso per i sogni, l'una di avorio, attraverso cui entrano quelli senza importanza, e l'altra di corno, attraverso cui passano quelli fatidici» (*ivi*, p. 346).

¹²⁸*ivi*, p. 348.

l'impiego del termine neutro. Formulata con particolare nettezza è poi l'idea di una trasformazione metaforica che ha lo scopo di rivelare contenuti che altrimenti non potrebbero raggiungere l'io della veglia. Il sogno superficiale ha il compito fondamentale di rivelare velando, così da stabilire una comunicazione tra l'io del sonno profondo e l'io della veglia.

§ 6

L'interpretazione wagneriana

 ello scritto commemorativo su Beethoven del 1870, Richard Wagner si propone di «accompagnare il lettore attraverso una profonda indagine sull'essenza della musica offrendo alla meditazione della persona colta un saggio di filosofia della musica (che tale sotto un certo aspetto il presente lavoro può essere considerato)»¹²⁹.

Esso si muove interamente sotto il segno di Schopenhauer, di uno Schopenhauer riletto ed anche *genialmente reinventato* che consente a Wagner di sintetizzare da nuovi punti di vista la propria concezione della musica e in particolare della relazione tra musica e dramma. Naturalmente non dobbiamo cercare in questo scritto di Wagner, e proprio nella parte più «filosofica», un'effettiva coerenza argomentativa ed un'estesa giustificazione teorica. È invece indubbio che questa concezione appoggia piuttosto solidamente su assunti ben determinati ed è su di essi che conviene subito attirare l'attenzione.

Il primo assunto mette in questione il rapporto tra la musica e le altre arti – le arti figurative e la poesia in particolare. Questo rapporto viene affrontato anzitutto secondo un stile tipicamente schopenhaueriano, mettendo l'accento soprattutto sulle differenze. Queste debbono essere fatte risalire

¹²⁹R. Wagner, *op. cit.*, p. 93 [3].

all'unico motivo centrale del rapporto rappresentativo: mentre le arti in genere sono rappresentative del mondo, e quindi delle sue tipicità ideali, la musica è essa stessa «un'idea del mondo», cosa che significa: una diretta emanazione della volontà come è il mondo stesso.

Perciò Wagner rammenta il detto di Schopenhauer secondo il quale, se fosse possibile trasportare la musica in concetti, saremmo in possesso di una spiegazione piena e completa del mondo stesso. E rammenta anche la conseguenza che da questa posizione di principio deve essere tratta: la musica, in conformità alla sua essenza non deve mirare alla *spettacolarità* e neppure deve essere giudicata sulla base di criteri che possono invece essere applicati alle arti visive in genere. La stessa nozione della bellezza, nel senso corrente del termine, che ha appunto un'esemplare applicabilità nell'ambito dei fenomeni visivi, non è realmente adatta alla musica. Del resto la parola tedesca per indicare la bellezza (*Schönheit*) presenta nel proprio etimo un riferimento all'*apparire* (*schein*) che rivela la sua distanza dall'essenza della musicalità. La musica non ha a che fare con la visibilità, e dunque con le apparenze in genere¹³⁰. La musica ha a che fare con l'essenza del mondo – e questa essenza è la volontà.

Il tema della volontà si articola, secondo Wagner, in tre punti.

In primo luogo l'attenzione viene attirata sull'elemento soggettivo. Poiché il versante dell'apparenza riguarda soprattutto la visibilità e la rappresentazione, esso è anche il versante dell'esteriorità oggettiva e della conoscenza ad esso rivolta. In opposizione a ciò vi è la soggettività stessa. Tuttavia la soggettività intesa come volontà è anche – questo è il secondo punto – luogo della passione, del sentimento, delle apprensioni e delle tensioni affettive. Entrambi questi aspetti trovano la loro essenziale integrazione e compiuta interpretazione nel

¹³⁰*ivi*, p. 107 [15]. Cfr. PP, I, p. 560.

terzo punto, attraverso il quale si prendono le distanze da un'inclinazione interpretativa puramente psicologica: la soggettività che si riconosce come soggettività volitiva e quindi come soggettività passionale si riconosce anche come parte della natura, e quindi come coincidente con il mondo stesso colto nelle sue radici più profonde¹³¹. La soggettività singola, con i suoi sentimenti, con i suoi vissuti particolari, è del tutto fuori questione. *Le passioni del mondo si agitano nelle sue passioni.*

Per questo nessuna notizia esterna può rendere conto di una produzione musicale, e ciò che sappiamo su Napoleone e l'*Eroica* non riesce a spiegare nemmeno una battuta della terza sinfonia beethoveniana¹³². Potremmo dire ancora più incisivamente che non c'è alcun rapporto tra l'uomo Beethoven e il musicista Beethoven. Beethoven ha dato voce al dolore del mondo¹³³.

Ma ecco il passaggio decisivo che porta Wagner ad una riconsiderazione, in chiave filosofico-musicale, della teoria schopenhauriana del sogno: la lontananza della musica dai territori della visibilità, di ciò che è in via di principio chiaro e distinto e che si presenta alla luce del giorno, ha delle conseguenze anche sul terreno del modo di intendere l'attività creativa. Questa attività non può avvenire sul terreno della piena consapevolezza che è invece caratteristica dell'operare conoscitivo, tutto rivolto alle oggettività esterne. L'io che si volge verso l'interno e scopre la propria unità, nel principio della volontà, con tutte le cose, appartiene ad un piano interamente diverso. La creatività scaturisce soprattutto dagli strati inconsci della vita soggettiva nei quali le determinatezze individuali

¹³¹«Solamente in quanto ogni soggetto conoscente è al tempo stesso un individuo e, come tale, parte della natura, gli è aperto l'accesso all'interno della natura nella sua propria coscienza, nel punto in cui essa si manifesta nel modo più immediato, e quindi come volontà», R. Wagner, *op. cit.*, p. 102 [11].

¹³²*ivi*, p. 99 [7].

¹³³*ivi*, p. 153 [55].

si attenuano sempre più sino a confondersi nella totalità della vita vivente.

Ciò su cui occorre portare l'attenzione è allora proprio la teoria schopenhaueriana del sogno. È interessante notare che per Wagner assume scarsa rilevanza il contesto globale nel quale il sogno viene situato in Schopenhauer. In particolare, la possibilità di preveggenza del futuro e i problemi che vi stanno intorno nel testo di Schopenhauer e che hanno un ruolo così significativo per delimitare il modo in cui si sviluppa la sua discussione sul sogno teorematico e sul sogno allegorico vengono toccati solo marginalmente, e questo è tanto più notevole se si tiene conto della presenza significativa di sogni «premonitori» nei libretti wagneriani¹³⁴. Ciò che invece colpisce Wagner nell'esposizione schopenhaueriana è soprattutto la teoria di una vita interna che è in grado di produrre un mondo – l'idea dunque di una produttività stimolata internamente e nello stesso tempo l'idea che tale produttività si sviluppi nel sonno profondo e che abbia addirittura quasi come condizione (come avviene nel sonnambulismo) una soggettività profondamente «addormentata». Wagner avverte in questo problema, così come nella differenza tra sogno teorematico e sogno allegorico, uno spunto di fondamentale importanza che può essere connesso a considerazioni filosofico-musicali.

Questo spunto può valere intanto come una sorta di modello analogico. Ciò che ci fa riflettere è qui la possibilità di un vedere, e precisamente di un chiaro-vedere, proprio in una condizione di totale oblio del mondo, che è anche una condizione assimilabile a quella del sonno profondo. Il musicista non potrebbe essere assimilato al chiaroveggente – e proprio in questo senso? Forse non sarebbe sbagliato sostenere che le considerazioni precedenti sulla musica, gli assunti generali che abbiamo enunciato in via preliminare debbano trovare una loro integrazione necessaria proprio nell'idea che le regio-

¹³⁴Su di ciò cfr. E. Sans, *op. cit.*, pp. 200-01.

ni in cui diventa possibile la chiaroveggenza siano anche le regioni in cui la musica stessa comincia a germinare. *La musica appartiene anzitutto al sogno profondo, essa erompe di lì.*

Non vi è dunque solo il mondo visibile, e nemmeno quell'altro mondo che è il mondo onirico, e che è in fin dei conti ancora un mondo visibile. Vi è anche un mondo sonoro (*Schallwelt*) «che sta al mondo della luce (*Lichtwelt*) come il sogno sta alla veglia».

«Un'esperienza non meno determinata è questa: accanto al mondo che ci appare visibile tanto nel sogno che nella veglia esiste per la nostra coscienza un mondo percepibile soltanto attraverso l'udito e che si manifesta attraverso il suono¹³⁵: dunque un mondo sonoro che sta al mondo della luce come il sogno sta alla veglia. Esso è infatti egualmente chiaro per noi benché dobbiamo riconoscere che è completamente diverso»¹³⁶.

L'idea schopenhauriana del sogno profondo e della sua produttività suggerisce l'idea di un mondo sonoro che giace nelle profondità di quel sogno. Il mondo sonoro viene anzitutto sognato, ed inversamente il sogno è, in certo modo, silenziosamente pieno di suoni.

Più di una volta Wagner ricorda che molto spesso dai sogni ci risvegliamo con un grido. Questo grido può essere solo superficialmente interpretato come una reazione a qualche evento pauroso che è stato sognato: esso è piuttosto quasi una concrezione di ciò che c'è nel sogno profondo, la manifestazione sensibile di un contenuto latentemente sonoro, come se questo contenuto non potesse più essere mantenuto nella latenza e si mostrasse finalmente in primo piano. Esso è un grido carico di angoscia – certamente. Ma lo è proprio perché la scena onirica non manifesta altro che un travaglio della volontà, un'agitazione della passione, ed è questo travaglio che si

¹³⁵*Schall.*

¹³⁶R. Wagner, *op. cit.*, p. 104 [11].

manifesta nel grido. La nostra coscienza desta può solo intravedere il potente sfondo¹³⁷dei nostri affetti: nel sonno questo sfondo si fa sentire irrompendo nella vita desta nella forma di un grido. Quando «la coscienza volta verso l'interno giunge ad una vera chiaroveggenza, cioè a vedere là dove la nostra coscienza desta, volta verso il giorno, avverte oscuramente solo il potente sottostrato dei nostri affetti volitivi, allora anche il suono si sprigiona da questa notte ed entra nella percezione realmente desta come manifestazione immediata della volontà»¹³⁸. «Dai sogni angosciosi noi ci destiamo con un grido nel quale si esprime immediatamente la volontà angosciata che, per manifestarsi all'esterno, entra subito decisamente attraverso il grido nel mondo sonoro»¹³⁹.

A partire di qui l'elaborazione prosegue tenendo d'occhio il filo conduttore fornito da Schopenhauer, ma mostrando al tempo stesso in che modo questo filo conduttore possa essere duttilmente sviluppato e persino arricchendo i nessi tra considerazioni filosofiche generali e considerazioni filosofico-musicali.

Il grande tema del venir meno dei vincoli istituiti dal principio di individuazione, con le risonanze morali che esso ha nell'ultima parte del *Mondo*, può essere riportato proprio sul motivo del grido come un fenomeno esterno nel quale risentiamo direttamente l'origine interiore avvertendone la tonalità affettiva. Quando esso risuona non possiamo fare a meno di entrare con esso in un rapporto simpatetico, non possiamo non consentire al grido e alla tonalità affettiva che lo caratterizza, cosicché nel grido la distanza così rigidamente mantenuta nel mondo della rappresentazione tra me e gli altri e tra me e le cose, si attenua fino ad essere del tutto soppressa. Con autentico acume ermeneutico Wagner coglie proprio su

¹³⁷ *Grund*.

¹³⁸ *ivi*, p. 104 [12].

¹³⁹ *ivi*, p. 105 [14].

questo punto la difficoltà che serpeggia nel testo di Schopenhauer senza ricevere un'effettiva soluzione: «Se consideriamo il grido in tutte le sue gradazioni, dal grido in tutta la sua violenza sino al tenero lamento dell'implorazione, come elemento fondamentale di ogni manifestazione uditiva umana, e se troviamo che esso è la più immediata espressione della volontà attraverso il quale essa si volge verso l'esterno nel modo più rapido e sicuro, *dobbiamo meravigliarci meno della sua immediata intelligibilità che non dell'originarsi di un'arte derivata da tale elemento* dal momento che è evidente che sia la creazione che l'intuizione artistica possono sorgere solo dal distogliersi della coscienza dalle eccitazioni del volere»¹⁴⁰.

Ciò che deve destare un'autentica meraviglia non è tanto la comprensibilità del senso del grido, ma il fatto che ad esso possa essere ricollegata una grande *arte* come la musica: infatti, se è proprio dell'essenza dell'arte, come sostiene Schopenhauer, il prendere le distanze dalla volontà, essendo a questo distacco, in quanto allontanamento dalle fonti delle emozioni in genere, legato il piacere che ci offrono i suoi prodotti, nel caso della musica ci troviamo di fronte ad una situazione paradossale. A partire da essa possiamo infatti risalire al grido che è un concentrato espressivo dell'emozione stessa.

«Abbiamo imparato da Schopenhauer che il puro elemento della musica (come un'idea del mondo) non è da noi contemplato, bensì sentito nel più profondo della nostra coscienza, e noi comprendiamo quest'idea come una manifestazione immediata dell'unità della volontà, che risalendo dall'unità dell'essere umano alla nostra coscienza, si presenta innegabilmente anche come unità con la natura, che noi percepiamo egualmente a mezzo dei suoni»¹⁴¹.

Si tratta di una riflessione che ci induce ad un significativo mutamento di accento. La verità è che se supponessimo

¹⁴⁰*ivi*, p. 106 (corsivo mio) [14].

¹⁴¹*ivi*, p. 109 [17].

che ad un prodotto artistico in genere venisse tolto realmente e radicalmente ogni legame con gli affetti e le passioni, la sua forza di suggestione verrebbe totalmente meno. Andrebbe invece sottolineato che il distacco dalla volontà riguarda unicamente il piano psicologico-individuale. In tal caso questo distacco potrà essere riferito senza difficoltà alla musica come ad ogni altra arte senza entrare in contrasto con il riconoscimento che la volontà sia presente ed attiva ovunque nel campo dell'arte: benché in gradi diversi – ora in primo piano ora soltanto come sfondo. Le differenze notate all'inizio debbono infatti essere ribadite: a differenza della musica, le arti visive hanno di mira soprattutto l'apparenza delle cose, e quella bellezza che rimanda all'apparenza: il mondo come spettacolo.

Molto efficacemente Wagner cita dal *Faust* di Goethe:

«Quale spettacolo! Ma purtroppo solamente uno spettacolo! Dove mai potrò afferrarti infinita natura?»¹⁴².

L'efficacia di questa citazione sta soprattutto *nel richiamo alla natura. Solo la musica supera il limite della spettacolarità del mondo* – spettacolarità dietro la quale si nasconde la natura come infinito movimento della volontà intesa come principio cosmico. Mentre nelle arti figurative in genere, la volontà individuale deve essere soppressa e superata nella contemplazione pura, essa invece «si desta nel musicista come volontà universale, e si riconosce come tale, e proprio in un atto di autocoscienza, al di sopra e al di fuori di ogni intuizione. Da ciò le diversissime condizioni del musicista che concepisce e del pittore che progetta; da ciò gli effetti radicalmente diversi della musica e della pittura. In questa, la quiete più profonda; in quella la massima eccitazione della volontà – e ciò non significa altro se non che nella pittura la volontà viene pensata nell'individuo come tale, prigioniero

¹⁴²*ivi*, p. 108 [16]. «Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur! Wo fass ich dich, unendliche Natur!». Cfr. *Faust*, trad. it. di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1980, p. 24.

dell'illusione della sua distinzione dall'essenza delle cose fuori di lui – cosicché essa si eleva al di sopra dei suoi limiti solo nell'intuizione pura e disinteressata degli oggetti; mentre nel musicista la volontà si sente subito in unità con se stessa al di sopra di tutti i limiti dell'individualità: infatti attraverso l'udito si è aperta per lui la porta attraverso la quale il mondo penetra in lui ed egli nel mondo»¹⁴³.

§ 7

Una notte sul Canal Grande

 i si può chiedere ora in che modo venga affrontato il punto nodale che separa Wagner da Schopenhauer – punto nodale che è certamente la preminenza, di cui si fa sostenitore Schopenhauer, della «musica assoluta» rispetto alla relazione della musica con l'azione scenica che rappresenta in ogni caso un legame con la spettacolarità. Ed è proprio su questo punto nodale che Wagner si impossessa della differenza tra *sogno profondo* e *sogno allegorico* per riportarla interamente sul terreno della propria problematica filosofico-musicale.

Si comincia allora con il rammentare il fatto che il sogno profondo secondo la teoria di Schopenhauer «può trasmettersi alla coscienza solo se tradotto nel linguaggio di un secondo sogno allegorico che precede immediatamente il risveglio [...] Così la volontà si crea per l'immediata immagine della sua autocontemplazione, un secondo organo di comunicazione, il quale, mentre da una parte è rivolto verso lo spettacolo interno, dall'altra entra in contatto con il mondo esterno che si fa nuovamente avanti con la veglia mediante la manifestazione immediata e simpatetica del suono...»¹⁴⁴.

Ripensando tutto ciò in termini musicali, potremmo

¹⁴³R. Wagner, *op. cit.*, p. 110 (corsivo mio) [18].

¹⁴⁴*ivi*, pp. 111-12 [19].

forse dire che la musica *germina* nelle tenebre più profonde. In queste tenebre il musicista, come il chiaroveggente, riesce a cogliere qualcosa che va oltre i limiti del mondo delle apparenze e che ha invece a che fare con l'essenza segreta delle cose. Tuttavia nulla di questa apprensione, nulla dunque di questa musica profonda potrebbe assumere qualche consistenza per noi se non vi fosse qualche mediazione capace di ricondurre tutto ciò alle soglie della veglia, e dunque di ristabilire un rapporto con la visibilità e con l'esteriorità in genere. L'esempio del grido che irrompe dal sonno ha, anche sotto questo riguardo, un significato esemplare. Il grido manifesta una musicalità che resterebbe per sempre muta: il sottofondo affettivo di cui parlavamo in precedenza è infatti nient'altro che questo: *musica germinante*, ed anche nello stesso tempo, *musica muta*, musica che si trova ancora al di fuori di un nesso comunicativo e che cerca nello stesso tempo questo nesso. Nel grido è come se la volontà chiamasse se stessa – e *la musica stessa esiste in quanto si chiama e rinnova di continuo questo richiamo*.

È qui formulata, benché solo in immagini, l'idea assai notevole di una sorta *socialità intrinseca* che fa parte della stessa essenza della musica: una volta uscita dalla sotterranea solitudine da cui essa ha origine la musica prende subito forma di un dialogo. Ogni suono è qualcosa di simile ad una domanda a cui risponde un altro suono – a cui io stesso *rispondo come ascoltatore* entrando in un rapporto simpatetico con esso. Il momento catartico, liberatorio, che certo anche nella musica non può mancare benché essa sia così prossima ai travagli della volontà, sta in questa essenza comunicativa della musica, in questo dialogo che partendo dall'interno del brano arriva a implicare ed a coinvolgere l'ascoltatore.

«La volontà chiama, e nella risposta riconosce se stessa; e così la chiamata e la risposta diventano in essa un gioco con se stessa pieno di incanto e consolatore»¹⁴⁵.

¹⁴⁵*ivi*, p. 112 [19].

Wagner narra di sé, in una notte veneziana, insonne, affacciato sul Canal Grande:

«Giaceva innanzi a me nell'ombra, come un profondo sogno, la favolosa città della laguna. D'un tratto si levò dal più silenzioso dei silenzi (*lautlosestes Schweigen*) il grido lamentoso, semplice e potente, di un gondoliere, che si destava allora nella sua gondola; così egli si appellava, a tratti, alla notte, fino a quando di lontano un grido simile gli rispose lungo il canale notturno [...]. Dopo qualche pausa solenne, finalmente il dialogo risonante di lontano si animò e sembrò poi fondersi all'unisono, finché, da vicino e di lontano, le risonanze dolcemente si spensero in un nuovo sonno. Che cosa mai poteva dirmi di sé la splendida e variopinta città del giorno, sfavillante al sole, che non avesse portato alla mia coscienza, e in modo infinitamente più profondo e immediato, quel sogno notturno fatto di suoni?»¹⁴⁶.

Il legame tra il *sogno*, la *notte* e la *musica* non poteva essere meglio espresso da questa narrazione che è in realtà, ad un tempo, una pagina autobiografica ed una fantasia romantica. La musica germina nella notte veneziana di Wagner, anzitutto come canto solitario che sembra dar voce all'anima della notte, ma anche come canto che chiama un altro canto, in un dialogo che porta all'unisono non solo le voci, ma anche colui che le ascolta.

Il giorno è alto invece nella seconda narrazione esem-

¹⁴⁶*ivi*. – L'episodio viene narrato (ma in modo assai meno denso di significati) anche nell'*Autobiografia (Mein Leben)*, trad. it. di S. Varini, Dall'Oglio Editore, Milano 1983, p. 579. Nello stesso luogo si rammenta un altro episodio che merita di essere riportato qui: «Rincasavo a tarda ora in gondola per gli oscuri canali; a un tratto la luna si levò, illuminando gli indescrivibili palazzi e il mio gondoliere che maneggiava lentamente l'enorme remo, ritto a poppa della barca. In quello stesso momento egli cacciò un grido, quasi un urlo inumano: era un profondo gemito, che salì in un crescendo fino ad un 'Oh!' prolungato e sfociò in una semplice esclamazione musicale: 'Venezia!'. Segui ancora qualcosa; ma io avevo ricevuto da quel grido una commozione così violenta che non potei ricordare il resto».

plare di Wagner. Siamo ora nella valle di Uri, è giorno fatto, ma *la solitudine è sublime*: «Quando da un alto pascolo alpino mi giunse il grido di danza acuto e gioioso che un pastore gettava per l'ampia vallata; presto, attraverso l'immenso silenzio, gli rispose di lontano lo stesso baldanzoso grido di altri pastori; a quelle voci si mescolò l'eco delle rupi maestose e così la valle silenziosa risuonò giocosamente di una gara di suoni»¹⁴⁷.

La notte ritorna infine come metafora di una vita nascente nell'esempio del «grido di desiderio» con cui il neonato «esce dalla notte del grembo materno e gli risponde la carezza rasserenante della madre». I suoni peraltro non sono soltanto suoni umani, e nemmeno sono voci respinte dall'eco delle rupi come nella narrazione della valle montana, ma sono anche «il seducente canto degli uccelli del bosco» a cui aderisce l'appassionato adolescente, oppure «il lamento degli animali, lo spirare del vento, l'ululo rabbioso degli uragani» che pure parlano all'«uomo pensoso»¹⁴⁸.

In tutte queste immagini vi è l'idea di uno scaturire della musica da uno sfondo silenzioso latentemente musicale: da esso la musica comincia e poi prorompe pervadendo con la propria pienezza sonora l'intero mondo circostante.

Il tema principale e conclusivo di questo abbozzo di «filosofia della musica» è proprio quello dell'imperiosa necessità della musica di entrare in contatto con l'esterno, di diventare comunicativa e veicolo della comunicazione. *Ma ciò significa anche che deve essere ritrovato un rapporto con l'ambito della spettacolarità*. Al sogno profondo deve seguire un sogno allegorico, il suo contenuto deve trapassare in esso per poter arrivare alla manifestazione. Poiché il musicista, nell'impiego dei mezzi espressivi che trova a sua disposizione, «viene determinato in certo modo dalla spinta verso una comunicazione

¹⁴⁷R. Wagner, *Scritti su Beethoven*, cit., p. 113 [20].

¹⁴⁸*ivi*.

comprensibile dell'immagine interna del sogno, egli si approssima, come il sogno allegorico, alle rappresentazioni del cervello desto, attraverso le quali esso può infine ritenere in sé l'immagine sognata»¹⁴⁹.

Annotazione

Di grande interesse per i temi trattati in questo paragrafo sono le considerazioni svolte da C. Dahlhaus nel capitolo *Dialogo e «silenzio sonoro»* in *La concezione wagneriana del dramma musicale*, cit., pp. 48-56. Esse mostrano, sia pure indirettamente, come il racconto veneziano di Wagner (che peraltro non viene rammentato da Dahlhaus in questo contesto) non sia mera aneddotta, ma sia ricco di teoria. Il tema del dialogo viene qui connesso con l'idea del dramma così come si va profilando a partire dal XVI secolo. «La tecnica del dramma può addirittura essere definita come il tentativo di scoprire in un complesso di eventi una struttura che renda possibile esprimere, in modo dotato di senso, tutto ciò che è decisivo attraverso dialoghi – attraverso discorsi e repliche, il cui principio stilistico sia l'antitesi» (*ivi*, p. 48). La polemica nei confronti dell'opera dipende anche dal fatto che essa appare «a numeri», e in essa il dialogo «è secondario e serve esclusivamente come parte di collegamento». Il proposito diventa allora quello di «realizzare musicalmente, 'a partire dallo spirito della musica', il dramma fondato sul dialogo e, all'inverso, di 'dialogizzare' la musica» (*ivi*, p. 50). Nello stesso tempo in Wagner emerge con forza il tema dell'ineffabilità, e dunque un motivo che va in direzione dell'impotenza del linguaggio ad esprimere gli affetti e le conflittualità più profonde. Di qui una tensione tra questi due elementi: tra l'elemento linguistico-dialogico e l'elemento che attiene invece ad un silenzio gravido di suoni, elemento quest'ultimo che spinge Wagner a caratterizzare una volta la musica come arte del silenzio risonante (*tönendes Schweigen*) (*ivi*, p. 52).

2. All'interno della musica, la differenza e la connessione tra profondità e superficie si può ritrovare rispettivamente, secondo Wagner, nell'*armonia* e nel *ritmo*. Una struttura armonica come tale non ha a che vedere né con l'elemento spaziale, in quanto in essa sono determinanti soprattutto i rapporti di somiglianza piuttosto che quelli di contiguità, né con quello temporale, per via dell'importanza che assume già la dimensione della

¹⁴⁹*ivi*, p. 115 [22].

semplice simultaneità. Poiché spazio e tempo sono forme del mondo della rappresentazione, questa osservazione tende a situare l'armonia sul versante della profondità piuttosto che su quello della superficie. Invece il riferimento temporale è essenziale al ritmo – perché non vi sarebbe ritmo senza differenze di durata. Nel ritmo è inoltre coimplicata un'allusione ad un movimento corporeo, alla forma di un gesto di cui esso «esprime l'intima essenza». Vi è dunque un legame tra la componente ritmica e l'intero campo della visibilità: «attraverso la successione ritmica delle sue comunicazioni, il musicista che crea porge in certo senso la mano, ai fini della comprensione, al mondo desto dei fenomeni [...]. Con la disposizione ritmica dei suoni il musicista entra in contatto con il mondo plastico visibile in virtù della somiglianza delle leggi secondo le quali il movimento dei corpi visibili si manifesta intelligibilmente alla nostra intuizione»¹⁵⁰.

§ 8

Musica, dramma e mito

Per completare l'immagine della musica proposta da Wagner vi è un altro passo importante che deve essere compiuto e che poggia ancora sulla teoria schopenhaueriana del sogno. Si tratta di una ulteriore elaborazione della tematica del grido considerata in rapporto all'idea del sogno allegorico.

Parlare del grido significa anche parlare in generale della *vocalità*, e dunque delle *parole* nella musica. In uno dei punti culminanti, ed anche più noti, dello scritto wagneriano su Beethoven una particolare enfasi viene posta sulla grande innovazione beethoveniana nella *Nona Sinfonia*: per la prima volta, in una produzione di stile sinfonico, si innesta un possente brano di musica vocale – il coro si intromette nella musica strumentale dominando su di essa.

Si tratta di un «inaudito procedimento artistico», osserva Wagner, che lasciò perplessi i critici dell'epoca, nel quale musica vocale e strumentale assumono un significato interamente nuovo rispetto alla tradizione¹⁵¹. Questo significato deriva da

¹⁵⁰R. Wagner, *Scritti su Beethoven*, cit., p. 115 [22].

¹⁵¹*ivi*, pp. 153 sgg. [55].

un nesso strettissimo che qui viene posto: la musica vocale – il *grido* del coro *prorompe* dalla musica strumentale, ed è in certo senso *il suo compimento e la sua realizzazione necessaria*.

Eccoci dunque di fronte ad un ulteriore impiego della teoria di Schopenhauer. La musica senza parole, la musica strumentale appare assimilata allo strato più profondo del musicale. Questo strato ha tuttavia bisogno di essere portato alla superficie. L'«inaudito procedimento artistico» messo in opera da Beethoven nella *Nona Sinfonia* «assomiglia in verità allo svegliarsi improvviso del sogno», mentre nei suoni puramente orchestrali dobbiamo vedere la notte della musica, il luogo di origine, ma anche quel luogo che potrebbe rimanere per sempre nascosto. Solo attraverso il coro avviene il balzo «nella nuova luce del mondo»¹⁵².

In questo contesto si ribadisce che il rapporto tra musica e poesia potrebbe essere posto in modo falso e illusorio: soprattutto è sbagliato pensare ad una giustapposizione estrinseca dell'una sull'altra, il libretto da un lato, la musica dall'altro e poi musica e libretto insieme. La condanna dell'Opera sul modello italiano e francese viene riconfermata secondo questa angolatura critica. Vi è invece una *relazione interna* tra la musica e *quella* poesia che è anzitutto *dramma*. Questo concetto può certamente essere illustrato proprio facendo riferimento alla teoria schopenhaueriana della volontà: *dramma* è, nella sua essenza, il conflitto interno della volontà, è il travaglio della passione e del desiderio, è l'angoscia di quell'eterno stato di conflitto di sé con se stessa che caratterizza la volontà.

Proprio la prossimità con la volontà stringe la musica e il dramma in una stretta unità. Ma non si tratta solo di una unità che scorge valori musicali nel dramma e inversamente valori drammatici nella musica. Quel che realmente interessa in tutto ciò è che si possa parlare di una stratificazione. La musica rappresenta il sogno profondo, il dramma invece il so-

¹⁵²*ivi*, pp. 153.

gno allegorico. La musica sta al limitare dell'inconscio, il dramma ha invece oltrepassato la sua soglia verso la coscienza. In questo modo musica e dramma si implicano reciprocamente.

«La musica, che non presenta le idee contenute nei fenomeni del mondo, ma è essa stessa una idea comprensiva del mondo, include il dramma in se stessa, perché il dramma esprime a sua volta *la sola idea del mondo adeguata alla musica*»¹⁵³.

La teoria del sogno ci insegna dunque che la musica ha bisogno del dramma – poiché solo in questo modo può erompere all'esterno, facendo valere la propria vocazione comunicativa. Ciò rappresenta per la musica una vera e propria necessità che probabilmente è quella stessa «necessità che negli eventi della vita comune produce il grido di angoscia di colui che si desta repentinamente a causa di un'oppressiva visione onirica appartenente al sonno profondo»¹⁵⁴.

È il caso di notare che *necessità* è qui *Not* – parola che non indica la necessità in senso logico o concettuale, ma la necessità come uno stato di indigenza e di mancanza.

In questo modo attraverso la teoria del sogno di Schopenhauer, Wagner riesce a fornire ad un tempo una conferma e una reinterpretazione della propria teoria del dramma musicale. In questa reinterpretazione gioca un ruolo determinante il rapporto tra sogno teoremativo e sogno allegorico, anche se ovviamente il termine di «allegoria» è particolarmente inadatto per il fatto che suggerisce l'idea di un'attribuzione a freddo di estrinseche corrispondenze di senso. Se badiamo invece alla sostanza del problema, queste considerazioni conclusive ci consentono di ricongiungerci al tema del rapporto tra *musica e mito*. Nel dramma musicale non dobbiamo intendere

¹⁵³*ivi*, p. 159 (corsivo mio) [61]. Si veda anche il riferimento a Shakespeare «visionario» e a Beethoven «sonnambulo chiaroveggente» *ivi*, p. 166 [67].

¹⁵⁴*ivi*, p. 166 [68].

gli eventi che in esso vengono presentati per ciò che essi letteralmente sono, ma come esplicitazioni immaginative che debbono ricevere un'interpretazione. Una *storia soltanto* può interessare in se stessa, e nei valori universalmente umani che essa manifesta in modo esplicito e diretto. Invece, una *storia mitica* deve essere sempre *interpretata*. *Essa ci parla delle passioni del mondo, e proprio in questo va ritrovata la sua inerenza alla cosmicità essenziale della musica.*

§ 9

L'ultimo paradosso

Da Wagner che ha meditato su Schopenhauer e che riferisce i risultati delle proprie conclusioni più mature vogliamo fare un balzo indietro a Wagner che ignora Schopenhauer, per illustrare un ultimo e singolare episodio che fa parte della storia di questo rapporto. A questo proposito si è parlato molto spesso del *Tristano*, della *Tetralogia* o del *Parsifal*, e dunque di opere nelle quali Wagner lascia liberamente intrecciare il proprio genio inventivo con elementi e spunti che potevano essere esplicitamente suggeriti dalla lettura di Schopenhauer. Molto meno si ritiene di poter implicare in questa vicenda l'*Olandese Volante* – e non solo perché esso si trova ancora al limitare delle grandi innovazioni musicali wagneriane, ma soprattutto per un motivo assai più netto e apparentemente decisivo. La lettura di Schopenhauer da parte di Wagner è datata con precisione nell'anno 1854¹⁵⁵. L'*Olandese volante* fu eseguito per la prima volta a Dresda, oltre dieci anni prima, nell'anno 1843: a quell'epoca Wagner ignorava presumibilmente la stes-

¹⁵⁵ Precisamente nel settembre del 1854, come risulta dall'*Autobiografia*, cit. p. 509. La questione è discussa dettagliatamente da E. Sans, *op. cit.*, pp. 18 sgg., che fa risalire ad un paio di anni indietro un primo approccio, sommario e indiretto, a Schopenhauer.

sa esistenza di Schopenhauer. Non resterebbe dunque altro da dire – a quanto sembra.

Eppure l'intera vicenda dei rapporti Schopenhauer-Wagner secondo l'angolatura da cui la abbiamo considerata che mette in questione il senso effettivo della filosofia della musica di Schopenhauer, sembra insegnare che nello stabilire un nesso culturale entra talvolta in opera una dialettica più complessa e più difficile di quella che poggia sulla pura causalità delle influenze documentabili. Esistono pur sempre, all'interno di un momento culturale, pensieri, atmosfere, esperienze, atteggiamenti intellettuali comuni. Occorre dunque variare mobilmente il nostro punto di osservazione mettendo in rilievo diverse possibili tensioni dell'interpretazione. La pura e semplice ovvietà del prima o poi cronologico potrebbe in qualche caso non insegnarci nulla.

Wagner legge *creativamente* Schopenhauer – non vi sono dubbi in proposito: lo legge a partire da un *autonomo* atteggiamento spirituale, tutto determinato da un grande progetto artistico; ma nel momento in cui prendiamo atto di ciò ci rendiamo conto che questa lettura creativa non è una lettura arbitraria, scopriamo che essa contiene dei suggerimenti che ci fanno scoprire delle inclinazioni interpretative possibili, attraverso di essi ci vengono proposti accostamenti ed immagini capaci di mostrare un senso possibile di aspetti importanti della speculazione filosofica schopenhaueriana.

Perciò val la pena di attirare l'attenzione sull'*Olandese Volante* e proprio per il fatto che una relazione reale è qui sicuramente esclusa¹⁵⁶. Ciò che Wagner vi immette dal punto

¹⁵⁶ Anche *L'oro del Reno* venne terminato prima della lettura di Schopenhauer da parte di Wagner, come si riferisce in *Autobiografia*, cit., p. 509 («Il 26 settembre terminai la copia molto accurata della partitura dell'*Oro del Reno*. Poi, nella tranquilla solitudine della mia casa, feci conoscenza di un libro il cui studio doveva avere per me la massima importanza. Intendo parlare del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer...»). Cosicché si potrebbe ritenere improprio il riferimento che abbiamo fatto in precedenza a quell'opera. Del resto Wagner stesso si compiaceva talvolta di sostenere di aver

di vista filosofico *non può derivare* da Schopenhauer. Eppure si potrebbe proporre quest'opera come una sorta di efficace commento dell'immaginazione musicale intorno ad alcuni temi schopenhaueriani fondamentali, e soprattutto intorno al tema dell'amore-compassione, di quel *Mitleid*, che trova la sua teorizzazione nel quarto libro del *Mondo* come introduzione al tema conclusivo della negazione della volontà. Si tratta del versante altruistico dell'amore, l'amore come *agape*, come *pietas*, di fronte al versante egoistico che è l'amore sessuale, l'amore come *eros*. La compassione, volgendosi verso l'altro, e non solo verso l'altro essere umano, ma verso ogni essere vivente che è partecipe del dramma della volontà, è un sentimento che tende a superare il piano psicologico-individuale per assumere le forme di un *compianto* nei confronti dell'eterna sventura di una vita condannata ad agitarsi nel ciclo di una volontà tanto famelica quanto insaziabile.

Proprio perché questo è lo sfondo del problema converrà andare cauti di fronte ad una troppo rapida assimilazione del tema schopenhaueriano dell'amore-compassione con gli analoghi temi di tradizione cristiana. Naturalmente in Schopenhauer proprio nell'esposizione di questo tema si moltiplicano i riferimenti al cristianesimo ed alle sue figure esemplari. Si pensi a Francesco di Assisi ed al senso che egli può assumere nel quadro della «metafisica del costumi» di Schopenhauer, sia per il tema dell'ascetismo, sia per il sentimento dell'unità tra uomo e natura¹⁵⁷. Eppure sarebbe giusto non essere troppo sicuri di poter cogliere, in questa reinterpretazione

«anticipato» Schopenhauer in alcuni aspetti fondamentali della sua filosofia (E. Sans, *op. cit.*, p. 31), cosa che può anche voler dire che Wagner fu tentato di rileggere le proprie opere precedenti secondo un punto di vista schopenhaueriano (*ivi*, p. 110). Tutto ciò infine non attenua certamente l'impatto su Wagner della lettura di Schopenhauer, lettura che, oltre ad agire direttamente sul piano della creazione artistica, indusse modificazioni rilevanti nelle posizioni teoriche del musicista soprattutto sul problema del rapporto tra musica e testo (*ivi*, pp. 135 sgg.).

¹⁵⁷Cfr. WWV, I, § 68.

filosofica della *caritas*, quella ieraticità elementare che sembra essere al tempo stesso la serena manifestazione di una razionalità intrinseca, che possiamo cogliere negli affreschi di Giotto, di Simone Martini, nella pittura italiana due-trecentesca in genere. Al contrario: sullo sfondo vi sono le inquietudini del romanticismo, le sue ansie, le sue passioni oscure, i suoi umori torbidi.

Ed è proprio a questo punto che saremmo tentati *per comprendere Schopenhauer* di servirci di un Wagner *che non sa nulla di lui*.

L'Olandese volante è il capitano di un vascello che tenta più e più volte di doppiare il capo di Buona Speranza e che, sempre respinto dai flutti, giura di persistere in una simile impresa sino alla vittoria. Questo giuramento viola sacrilegamente un divieto divino, e perciò l'Olandese, con tutto il suo equipaggio, viene condannato a non poter morire ed a vagare in eterno per i mari: unica redenzione gli potrà venire dall'amore di una donna disposta ad essergli fedele fino alla morte.

Il mare inquieto e tempestoso con cui l'opera si apre fa da sfondo all'opera intera come uno scenario sempre presente, come un'immagine della forza cieca e indominabile della vita: quel «mare furioso – diamo qui la parola a Schopenhauer – che da ogni parte dell'orizzonte sconfinato solleva e inghiotte con urlo spaventoso immense montagne di acqua» e nel quale possiamo solo illuderci di poter navigare al sicuro nella nostra fragile imbarcazione¹⁵⁸.

L'Olandese, uomo del mare, è anzitutto una figura della volontà di vivere, anzi una figura *esasperata* della volontà di vivere. Ed è proprio questa esasperazione, questa *manca*za di rassegnazione che rappresenta la colpa ed esige la condanna.

Questa *figura della volontà di vivere* viene condannata ad un'*esistenza senza la morte*. Colui che avanzava la pretesa di dominare il mare diventa la sua preda e gli viene assegnato come destino quello di non poter sfuggire al continuo e tor-

¹⁵⁸*ivi*, § 63, p. 482 [496].

mentoso rinnovarsi della vita, di non poter sottrarsi al ciclo inesauribile della sua produzione e riproduzione.

«Quante volte mi sono precipitato nei più profondi abissi del mare, pieno di desiderio¹⁵⁹, senza trovare la morte! E la mia nave ho spinto contro gli scogli là dove vi è la terribile fossa dei navigli, e tuttavia la mia tomba, ahimé, non si è richiusa [...]. In nessun luogo una tomba! E non mai la morte! Questo è l'ordine orrendo da cui sono dannato»¹⁶⁰.

Riprendendo il motivo indiano della reincarnazione, Schopenhauer ricorda una volta che «la più alta ricompensa spettante alle azioni più nobili ed alla rassegnazione più completa» e che viene destinata all'uomo che non ha mai profferito una menzogna o alla donna «che in sette vite successive sia morta sul rogo del marito», consiste nella promessa di non ricevere un'esistenza ulteriore, entrando finalmente in quel nulla in cui è tolta la differenza del nascere e del morire, dove non c'è più «nascita, vecchiaia, malattia, morte»¹⁶¹.

«Annientamento eterno, prendimi», dice l'Olandese al termine della sua prima comparsa nel primo atto¹⁶²: egli attende l'ultimo giorno dell'universo perché solo quando i mondi finiranno la loro corsa egli potrà avere pace. Ciò che prima era volontà di vivere è diventata ora brama di morte, di annientamento totale, di negazione della volontà. E naturalmente la figura dell'Olandese è una figura torbida, maledetta, come torbidi e maledetti sono i marinai del suo vascello. La sua vita è in realtà una vita spettrale, forse egli non è propriamente un vivo, ma un *morto che non può morire*.

Vogliamo con ciò forse suggerire che l'Olandese nasca in realtà in Transilvania, nel regno di Dracula, che le origini più remote della leggenda ci riportino ad una storia di vampiri, come del resto farebbe sospettare l'appellativo «volante», che è assai strano per un marinaio?

¹⁵⁹ *Sehnsucht*.

¹⁶⁰ Atto I, Scena II.

¹⁶¹ WWV, I, § 63, p. 486 [501].

¹⁶² «Ewige Vernichtung, nimm mich auf!» – Atto I, Scena II.

Effettivamente non avremmo esitazione ad affermare che il racconto venga elaborato da Wagner proprio secondo questa chiave – al di là di quelle che potrebbero essere le origini della storia, che è problema in via di principio dai confini assai incerti.

Credo dunque che si debba guardare con approvazione – e perfino con qualche ammirazione – il dipinto che Salvador Dalí realizzò nel corso di una collaborazione con il coreografo Léonide Massine nel 1944¹⁶³ per uno spettacolo su soggetti e musiche wagneriane.



¹⁶³Cfr. G. Metken, *Richard Wagner und die bildende Kunst*, in U. Müller e P. Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch*, Kröner Verlag, Stuttgart 1986, pp. 743-44.

In esso il vascello, che è indiscutibilmente un «vascello fantasma», è accompagnato nel suo viaggio da un vampiro nella sua classica forma aerea di pipistrello. Ed il fatto che il quadro si intitoli «Le Bateau – Mad Tristan» è tanto più interessante tenendo conto del fatto che l'*Olandese Volante* era opera sentita da Wagner come strettamente affine al *Tristano*¹⁶⁴.

Si tratta di un aspetto sul quale val la pena di spendere qualche parola per il fatto che è stato assai poco sottolineato dalla critica. Essa si attiene per lo più alle dichiarazioni di Wagner il quale parlando di quella leggenda nella *Comunicazione ai miei amici* nota che si tratta di un «poema di un popolo di navigatori sorto nell'epoca storica dei viaggi di scoperta e di esplorazione» nel quale si trova «realizzata nello spirito popolare una singolare mescolanza del carattere dell'Ebreo Errante e di quello di Odisseo»¹⁶⁵. In questa dichiarazione, così spesso ripetuta dalla critica, Wagner, piuttosto che accentuare l'elemento fantastico-tenebroso, sottolinea invece una componente storico-romantica, che del resto rappresenta una componente importante nella sua produzione¹⁶⁶. È noto anche, per quanto riguarda la storia esterna del problema, che Wagner trasse il primo spunto dal racconto di Heine *Dalle memorie del signor von Schnabelewopski*¹⁶⁷ – parliamo di primo

¹⁶⁴«Dopo aver scritto la suprema trasfigurazione di Isolde, ho trovato anche il finale giusto per l'ouverture del *Vascello Fantasma*», lettera a Mathilde Wesendonk del 10 aprile 1860 (R. Wagner, *Lettere a Mathilde Wesendonk*, trad. it. di G. Agabio Archinto, Milano 1988, p. 141). – Su questo rapporto v. C. Dahlaus, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁵R. Wagner, *Comunicazione dei miei amici*, trad. it. di F. Gallia, Studio Tesi, Pordenone 1985, pp. 43-44.

¹⁶⁶Queste due componenti coesistono anche in quest'opera – nella differenza di piani in cui si situano Senta, l'Olandese e l'equipaggio della sua nave, da un lato, e tutti gli altri personaggi dell'opera, dall'altro.

¹⁶⁷Si può leggere nella pubblicazione dedicata all'edizione scaligera dell'opera del 1988, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1988, pp. 75-77 insieme al testo di R. Fertonani, *Heine, Wagner e l'Olandese Volante*, pp. 71-73. In nessuno dei testi presenti in questa pubblicazione sono contenuti riferimenti ad una possibile interpretazione vampiristica della vicenda.

spunto perché il racconto di Heine è caratterizzato da un'inclinazione ironico-grottesco-parodistica al cui centro sta la maggiore o minore fedeltà di donne e marinai, e si tratta, sembra appena il caso di dirlo, di un'inclinazione che lo rende quanto mai lontano dallo spirito e dal senso in cui Wagner lo riprende.

Eppure ancora Wagner dichiara il proprio debito rispetto a Heine – si potrebbe forse desiderare di più? *Carta canta*. Lo stesso Carl Dahlhaus nel capitolo dedicato all'*Olandese Volante* nel suo volume sulle opere di Wagner non solo non sfiora nemmeno una possibile interpretazione «vampiristica» dell'opera, ma mostra di tenere in gran conto come «fonte» il racconto di Heine al punto da affermare che in esso sono «raccolti pressoché al completo i motivi costitutivi del testo drammatico wagneriano». Quanto all'inclinazione narrativa ed al senso prevalente del racconto di Heine, la cosa «non ci deve disorientare. Il procedimento della nobilitazione poetica di vecchie leggende decadute al rango di canzoni di piazza è tutt'altro che raro nel XVIII e XIX secolo, nello Sturm und Drang e nel romanticismo»¹⁶⁸. Informazione del tutto insignificante per la sua genericità, e tuttavia corrispondente ad uno schema storiografico di cui fornisce un'illustrazione in certo senso esemplare. Il discorso si apre infatti sulle «fonti» documentali e si chiude a meraviglia sulla «convenzione storica». Avendo stabilito questi precisi referenti non troveremo nulla di strano nel fatto di conferire all'*Olandese Volante*, come fa appunto Dahlhaus, il profilo di un marito regolarmente tradito ogni sette anni dalle sue innumerevoli mogli, facendo dipendere il suo pessimo umore dalla sacrosanta e più che comprensibile diffidenza derivante dall'«eccesso di esperienze infelici»¹⁶⁹.

Ciò che più sconcerta in simili affermazioni, già in se stesse sorprendenti, è che non bisogna nemmeno andar trop-

¹⁶⁸C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, trad. it. di L. Bianconi, Marsilio, Padova, 1984, pp. 19-20.

¹⁶⁹*ivi*, p. 22.

po lontano per trovare delle «fonti» o «interessanti antecedenti», cercando nella direzione che testo e partitura chiaramente indicano. In un volume di Stefan Hock pubblicato nel 1900 e dedicato alle saghe vampiristiche nella letteratura tedesca¹⁷⁰ si dà uno spazio piuttosto ampio anche alle realizzazioni musicali documentando la significativa presenza di questa tematica in età romantica¹⁷¹. In questo contesto assume particolare risalto la *grosse romantische Oper* intitolata *Der Vampyr* di Marschner, eseguita a Lipsia nel 1828. Scrive Hock: «L'influenza drammatica e musicale di quest'opera fu straordinaria e può al meglio essere misurata considerando fino a che punto il primo capolavoro di Wagner *L'Olandese Volante* ne abbia seguito le orme»¹⁷². L'autore si sofferma su numerose analogie e somiglianze che riguardano sia il profilo dei personaggi sia alcuni significativi aspetti drammatico-musicali come la comparsa del vampiro, in entrambe le opere, dopo una ballata che racconta di lui. Cosicché, conclude Hock, «*Der Vampyr* di Marschner con le opere di Weber e di Spohr, sia dal punto di vista drammatico che da quello musicale, rappresenta il punto di avvio di una direzione dell'opera tedesca che ha raggiunto il suo culmine nei drammi musicali di Wagner»¹⁷³.

Comunque ne sia di questa valutazione, in realtà il trattamento drammatico-musicale di questo tema narrativo in Wagner è inequivocabile: i tratti vampiristici vengono ovunque nettamente accentuati. L'Olandese è detto più volte *blei-*

¹⁷⁰S. Hock, *Die Vampyr sagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Duncker, Berlin, 1900. Questa opera viene citata da G. Manacorda nella bibliografia annessa alla sua traduzione dell'*Olandese Volante*, Sansoni, Firenze 1948, ma non vi è traccia che essa sia stata consultata dal momento che nell'introduzione non si fa il minimo cenno ad una possibile origine vampiristica del racconto o ad una relazione con questa tematica. Quanto all'altro testo citato in bibliografia da Manacorda, J. Wolff, *Der fliegende Holländer. Eine Seemannsage*, Berlino 1892, esso non è pertinente, in quanto trattasi di un'opera poetica.

¹⁷¹*ivi*, pp. 97-108.

¹⁷²*ivi*, p. 101.

¹⁷³*ivi*, p. 102.

cher Seemann – marinaio pallido, di quel pallore che si addice soprattutto ai morti. Ogni sette anni gli è concesso riprendere terra, alla ricerca della redenzione, ma le donne che si incontrano con lui sono in ogni caso votate alla morte (vv. 780-784). Erik lo descrive «ammantato di nero, pallido in volto» (*mit schwarzem Wams, die bleiche Miene*, Atto II, Scena II); «nero capitano» viene detto nel coro dei suoi marinai, v. 692. Non mancano qui e là i richiami a Satana (cfr. vv. 323, 417, 708, 772). Pallidi, spettrali, cavernosi sono i marinai che formano il suo equipaggio¹⁷⁴. «Sembrano morti!» (v. 624). «Non hanno bisogno né di mangiare né di bere» (v. 625). Da questo letargo, sollecitati dai preparativi festosi delle nozze, riemergono all'improvviso esplodendo in una cupa e paurosa canzone.

Neri sono gli alberi del vascello le cui vele sono descritte di color rosso-sangue¹⁷⁵. Ma mentre le donne del villaggio tremano al solo udire il nome dell'Olandese, in Senta nasce un amore sconfinato verso il marinaio pallido di cui ella narra la storia nella Ballata del secondo atto, uno dei punti musicalmente culminanti dell'opera.

L'amore della donna è ad un tempo amore profondissimo e profondissima *compassione* (*Mitleid, Mitgefühl*). La stessa parola, insieme a *redenzione* (*Erlösung*) e *salvezza* (*Heil*), riecheggiano nel dialogo d'amore¹⁷⁶. Alla fine Senta si getta in mare – non suicidio, ma gesto altruistico supremo – per attestare la sua fedeltà all'Olandese e liberarlo dalla maledizione. Entrambi potranno così ricongiungersi nel nulla a cui aspirano.

È difficile dire se in questa rapida sintesi abbiamo fatto un commento schopenhaueriano all'opera wagneriana oppure se ci siamo serviti dell'*Olandese Volante* come commento immaginifico di temi schopenhaueriani. In ogni caso significati-

¹⁷⁴Cfr. Coro dei marinai e delle ragazze, Atto III, Scena I.

¹⁷⁵«Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel, Schwarz der Mast?» («Avete mai incontrato sul mare un vascello, rosso-sangue le vele, nero l'albero maestro?»): così comincia la ballata di Senta, vv. 306-307.

¹⁷⁶Atto II, Scena III.

va è proprio questa duplice possibilità: dietro l'opera di Wagner è possibile vedere uno Schopenhauer che non c'è, così come è possibile cogliere temi e motivi schopenhaueriani secondo suggerimenti interpretativi che provengono da una simile illustrazione musicale apparente. Un suggerimento importante ci viene tra l'altro proprio per l'interpretazione del tema fondamentale della compassione e della negazione della volontà. Se questo suggerimento è buono, allora è giusto raccomandare cautela nell'associare il tema schopenhaueriano della compassione a quelli cristiani della *pietas* e della *caritas*. Vorremmo quasi dire: altro che santi che ci guardano con l'occhio tranquillo e sapiente dalle loro nicchie dorate in un polittico trecentesco! Attraverso l'amore-compassione intravediamo piuttosto le forme funeste e il destino senza speranza di un vampiro. L'amore che redime non si trova poi in una pura e astratta contrapposizione con l'elemento erotico, ma questo elemento sta sempre alle sue radici, in un complicato e ambiguo rapporto con esso. L'intensità della compassione rivela in realtà la potenza dell'eros. Ed essa è una compassione grondante dell'angoscia di una vita condannata ad agitarsi tra nuove burrasche che seguono ad ogni naufragio e la disperata speranza di un riscatto dalla colpa della volontà di vivere che può venire soltanto dall'eterna sosta nel nulla.

A titolo di ultimo paradosso rammenterò ancora che l'*Olandese volante* fu l'unica opera di Wagner che Schopenhauer poté ascoltare dal vivo: *ed in essa egli non si riconobbe*¹⁷⁷.

¹⁷⁷Cfr. E. Sans, *op. cit.*, pp. 28-30: «La seule oeuvre du compositeur qu'il ait pu voir est *Le Vaisseau Fantôme*, et encore dans des conditions très certainement mauvaises [...]. S'il lui avait été donné de voir quelques bonnes représentations de Wagner – il manifesta devant Carl Hebler l'intention d'aller voire d'autres oeuvres que *Le Vaisseau Fantôme* – il eût probablement modifié son opinion dans un sens plus favorable. Mais les circonstances ne l'ont pas voulu ainsi».