

<http://dx.doi.org/10.26694/pensando.v14i33.4578>

Licenciado sob uma Licença Creative Commons

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>



ET IN ARCADIA NIETZSCHE: LA NATURA EROICO-IDILLIACA DELLA CARMEN E DEL PRINCIPE VOGELFREI

Et in arcadia Nietzsche: the heroic-idyllic nature of Carmen and Prince Vogelfrei

Annalisa Caputo
Università degli Studi di Bari, Itália

Resumo: O ensaio centra-se na visão heróico-idílica da natureza apresentada por Nietzsche, trabalhando de forma interdisciplinar e partindo do lema *Et in Arcádia Ego*. O que é Arcádia para Nietzsche, particularmente no início dos anos 1980, quando escreveu os *Idílios de Messina*? Para responder, desvendaremos uma série de fios que nos farão transitar entre as pinturas idílicas de Poussin e a *Carmen* de Bizet. Redescobriremos assim o sentido de uma natureza mediterrânica (e do Sul do Mediterrâneo) em Nietzsche. Na parte final do ensaio, veremos como este cenário - longe de ser romântico ou utópico - serve a Nietzsche precisamente para uma forte desconstrução geopolítica, onde Toda a Natureza se opõe às barreiras que dividem os Estados de forma nacionalista e, portanto, o espírito livre se mostra como o futuro humano, para além do individualismo pessoal e social.

Palavras-chave: Arcádia, Natureza, Nietzsche, Poussin, Bizet, Carmen

Abstract: The essay focuses on the heroic-idyllic vision of nature presented by Nietzsche, working in an interdisciplinary way and starting from the motto *Et in Arcadia Ego*. What is Arcadia for Nietzsche, particularly in the early '80s, when he writes the *Idylls from Messina*? So, we will draw some threads, which will make us move between the idyllic paintings of Poussin and Bizet's *Carmen*, rediscovering the sense of a Mediterranean nature (and of a Mediterranean South) in Nietzsche. In the final part of the essay, we will see how this scenario - far from being romantic or utopian - serves Nietzsche precisely for a strong geopolitical deconstruction, where the All-Natural opposes the barriers that divide the States in a nationalistic way and, therefore, the free spirit shows itself as the human to-come, beyond the personal and social individualism.

Keywords: Arcadia, Nature, Nietzsche, Poussin, Bizet, Carmen

Come “suggeriscono” il titolo e il sottotitolo di questo contributo, intrecciamo qui tre “suggestioni” diverse: il tema dell’Arcadia (natura mitica, ideale); il tema dell’“amore tradotto nella natura” (così Nietzsche parla della Carmen di Bizet);¹ e il tema della natura negli *Idilli di Messina (Canzoni del Principe Vogelfrei)*.²

Cosa tiene insieme queste tre esperienze e cosa hanno da dirci “oggi” rispetto alla questione della natura? Non è nostra intenzione sviscerare tutte le premesse e le implicazioni (sarebbe impossibile in un solo saggio), ma semplicemente mostrare quanti fili siano intrecciati nell’esperienza nietzscheana della *natura eroico-idilliaca*, e quanto fecondo possa essere non solo ricostruirla, ma riproporla nella sua in-attualità.

1. La poetica dell’idillio e l’esperienza della natura: dalla Grecia alla Germania

In una lettera scritta ad Overbeck verso il 20 dicembre 1882, Nietzsche scrive: “Bizet è stato un gran godimento, vorrei vedermi intorno un po’ di bizetismo in tutte le forme. Ho bisogno dell’idillio – per la mia salute”. Si tratta di un passaggio interessante, perché qui vengono connessi e quasi giustapposti tre sostantivi: *la salute, Bizet e l’idillio*.³

Ma a cosa pensa Nietzsche, negli anni ’80, quando parla di idillio?

C’è sicuramente il rimando a Teocrito, poeta siciliano, adombrato ovviamente anche negli *Idilli di Messina*, pensiamo all’idillio dal titolo *Canto del capraio (Al mio vicino Teocrito di Siracusa)*.⁴

Qui, malato nei visceri, giaccio – / Le cimici mi stanno divorando. / E anche luce e rumore di là: / Son loro, li sento, che ballano. / Era verso quest’ora che voleva / Sgattaiolar furtiva qui da me; / Io come un cane l’attendo / Ma non dà segno di vita ! (...) Cresce così nell’afa della notte, / (...) Già cala la luna nel mare, / Stanche son tutte le stelle, / Grigio s’appressa lentamente il giorno – / Come vorrei morire

¹ Tutte le citazioni delle opere di Nietzsche sono tratte dall’edizione/traduzione critica *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972, tr. it. *Opere e Epistolario*, Milano: Adelphi, 1964 sgg. Per la versione tedesca ci siamo avvalsi, oltre che dell’edizione cartacea Colli-Montinari, della preziosa: Digitale Kritische Gesamtausgabe, www.nietzschesource.org.

Nel nostro caso, il titolo completo suona: *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica* (nella versione di F. Masini), *Opere*, vol. VI, tomo 3 (d’ora in poi citeremo dalla traduzione italiana con la sigla CW). La citazione precisa è: “finalmente l’amore, l’amore ritradotto nella natura. Non l’amore di una vergine superiore (...), nessun sentimentalismo (...); sibbene l’amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura!*”, CW, p. 9.

² Gli *Idilli di Messina* sono nel Vol. V, tomo 2 delle *Opere*. Scritti tra l’inverno e la primavera del 1882 (tra Genova e Messina), sono stati pubblicati prima sulla rivista *Internationale Monatschrift*. In forma lievemente modificata e selezionata compariranno poi nell’appendice della seconda edizione de *La Gaia Scienza* (1887) con il titolo: *Canzoni del Principe Vogelfrei*.

³ Su questo tema ha lavorato per esempio PRANGE, Martine, *Nietzsche, Wagner, Europe*, Berlin/London: De Gruyter, 2013, in particolare nel capitolo dal titolo: *Nietzsche’s revaluation of the Idyll: Carmen, Claude, Poussin*

⁴ Non dobbiamo dimenticare la formazione classica del ‘filologo’ Nietzsche, che, tra l’altro, aveva usato e annotato il testo *Theokrit, Bion und Moschus. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden, Anmerkungen* von J.A. Hartung. Leipzig 1858; cfr. CAMPIONI, Giuliano et alii, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin/London: de Gruyter, 2003, p. 591.

È noto come Teocrito (vissuto tra il 315 e il 260 a.C. circa), nell’idillio XXVIII dichiara la sua nascita a Siracusa, spostandosi poi ad Alessandria, dove intervenne sulla polemica relativa al nuovo modo (ellenistico) di concepire la poesia. Tra le sue opere più note vi sono appunto gli *Ἐπισόλλαι*, componimenti brevi, di ambientazione bucolica, serena e idealizzata (di cui si ritiene appunto Teocrito l’inventore), con temi variegati, sia di tipo campestre, sia con scene di vita (mitica o quotidiana), senza dimenticare l’importanza dell’amore e in genere della poesia (cfr. TEOCRITO, *Idilli ed epigrammi*, a cura di Massimo Rossi, testo greco a fronte, Milano: La Vita Felice, 2020).

Per una contestualizzazione di questo idillio nel tema bucolico in Nietzsche, cfr. GILMAN, Sander L., “Nietzsche and the Pastoral Metaphor”. In *Comparative Literature*. N. 26/4, 1974, pp. 289-298; con un rimando anche alla mediazione di Heine: GRIMM, Reinhold, “Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche’s ‘Lied eines theokritischen Ziegenhirte’, Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus”. In *Nietzsche-Studien*. N.14, 1985, pp. 201-249; per una ricostruzione più puntuale dei simboli di questo idillio: BENNE, Christian, “Crux und Zeichen (‘Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä) / ‘Lied eines theokritischen Ziegenhirten.’”. In BENNE, Christian - ZITTEL, Christian, *Nietzsche und die Lyrik*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, pp. 234-244.

Natura idealizzata, malattia e salute, vita e morte amore e tormento (perché l'amata sta tradendo il poeta/capraio con altri amanti): ecco i temi ripresi da Teocrito e trasfigurati.

Questa (magna) Grecia è il primo riferimento quando Nietzsche parla dell'Arcadia: una natura ri-pensata come idillica; luogo cantato dai poeti bucolici, ameno, felice, sereno, anche quando (e forse ancor di più quando) accoglie gli sfoghi dolenti dei cantori.

Ma l'Arcadia non è solo questo; e nei secoli pian piano si trasforma nell'immaginario (e trasforma l'immaginario), legandosi sempre però ad una certa idea della natura e ad una certa idea della poesia, che non accetta i canoni tradizionali. Pensiamo alle *Egloghe* di Virgilio (su cui torneremo), e quindi al passaggio dalla descrizione della vita campestre nelle colonie greche dell'Italia meridionale (e della Sicilia) al mondo romano: tutto questo sposta l'Arcadia dall'idillico all'ideale, riprendendo il mito esiodeo dell'età dell'oro. Ma pensiamo anche ai diversi passaggi (e reinterpretazioni) che questo mito-arcadico ha nel Rinascimento, nel Barocco, nella Modernità; l'Accademia romana dell'Arcadia del XVII secolo e infine l'approdo al mondo tedesco (per quello che ci interessa rispetto a Nietzsche).

Su tutto questo rimandiamo al prezioso KAUFMANN, Sebastian, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, § 3.1 *La tradizione dell'idillio e le concezioni nietzscheane dell'idillico*,⁵ che fa notare come il genere letterario tedesco inizi con *Idyllen* (1756) del poeta e pittore (idillico-teocriteo) zurighese Salomon Gessner; al suo testo, tra l'altro, si richiamano criticamente anche Goethe e Schiller, autori fondamentali per l'idea di idillio che ha Nietzsche.⁶ Kaufmann ricorda, inoltre, che la parola greca *eidyllion*, fu tradotta in tedesco come "quadro" intorno al 1800, mentre il filologo classico Wilhelm von Christ sostenne – negli anni '60 dell'Ottocento, cioè durante il tempo di studio di Nietzsche – che *eidyllion* dovrebbe essere tradotto più correttamente come 'piccolo poema', indicando con questa espressione sia una particolare forma che di stilistica sia un particolare contenuto/tema: *locus amoenus*.

Certamente, come anticipato, fondamentale per la concezione nietzscheana di natura/idillio è Goethe, e il suo *Reise nach Italien*, là dove l'Italia è identificata con la stessa Arcadia.⁷ E arriviamo così al titolo del nostro saggio.

2. *Et in Arcadia ego*: dalla letteratura tedesca verso la pittura francese

Goethe sceglie l'espressione *Et in Arcadia ego* come motto del suo *Viaggio in Italia*⁸ (*Auch ich in Arkadien*). Prima ancora, questa è stata un'espressione importante per Nicolas Poussin e altri pittori di paesaggi idillici ed eroici (come Claude Lorrain).⁹

È Goethe stesso a richiamare questi artisti, per la loro comprensione incarnata, concettualità intuitiva (*anschauenden Begriff*) della natura e dell'arte, quella stessa che lui desiderava vivere e incontrare in Italia: "...bis mir nichts mehr Wort und Tradition,

⁵ Kaufmann (e non solo lui) fanno notare infine come dentro lo stesso percorso nietzscheano ci sia una modifica del 'senso' dell'idillio, dalla *Nascita della tragedia* ai testi che stiamo trattando.

⁶ Cfr. ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, 4 Bde., Wien: 1811, Bd. 2, p. 1352.

⁷ Su questi influssi cfr. LISSON, Frank, "Der Einfluß Goethes auf die Lyrik Nietzsches". In *Nietzscheforschung*, N. 3, 1995, pp. 207-217 e MÜLLER, Renate G., "Idyllen aus Messina. Versuch einer Annäherung". In *Nietzscheforschung* N. 3, 1995, pp. 77-86.

⁸ In realtà la citazione goethiana è anche un'eco di un verso del poema di Schiller dal titolo *Resignation* (1786): "*Auch ich war in Arkadien geboren*". Goethe sostituisce il 'sono nato' (al passato) con il presente e la malinconia con la speranza/ricerca di una nuova vita, una nuova giovinezza.

⁹ La maggior parte dei critici aggiungono Claude Lorrain a Poussin (ricordando nuovamente la mediazione di Goethe e Burckhardt). Secondo SCHULZE, Ingrid, *Nietzsche und Claude Lorrain*. In *Nietzscheforschung* N. 4, 1998, pp. 217-225, Nietzsche avrebbe potuto visitare la Galleria Doria Pamphili a Roma non oltre il 1883 (p. 221). Qui si possono trovare diversi dipinti di Claude Lorrain. SHAPIRO, Gary, *Archeologies of Vision, Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003, p. 42) suggerisce che Nietzsche abbia potuto vedere Claude Lorrain nella Galleria di Dresda. Per questioni di spazio e coerenza del saggio stesso, preferiamo seguire solo la traccia Nietzsche/Poussin.

sondern lebendiger Begriff ist; ...finché tutto ciò che per me è ancora solo parole e tradizione diventi un concetto vivo”.

Spostiamoci allora su Poussin.



Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* o *I pastori arcadi*
prima versione del 1627, in Chatsworth House; seconda versione del 1639, al Louvre di Parigi.

Poussin ha dipinto due versioni dei Pastori d’Arcadia, in cui compare il “motto” *Et in Arcadia ego*. Entrambe mostrano la scoperta di una grandissima tomba/sarcofago (il *sepulchrum Bianoris* della nona egloga, v. 60 di Virgilio? La tomba di Dafni della quinta egloga, vv. 42-44?). La scoperta avviene da parte di alcuni pastori, attratti sia dal monumento che dall’iscrizione (che toccano e seguono con le mano). E la presenza di una figura femminile simbolica (pastorella o Dea? Musa o Sibilla?).

Nella prima versione, più piccola, più scura e raccolta, la tomba è nascosta, l’atteggiamento dei protagonisti meno teatrale. Il dipinto del 1627 è oggi a Chatsworth House (Derbyshire) ed è probabilmente debitore di Guercino, perché, prima di dipingerlo, Poussin era stato a Roma. E una iscrizione con il testo latino *Et in Arcadia ego* compare in un quadro di Guercino (1618-1622), ora nella Galleria nazionale d’arte antica a Roma.



L’ambientazione di Guercino, però, è molto più funerea. Il motto è posto su delle macerie sulle quali troneggia un teschio, osservato mestamente da due pastori. Il richiamo

(*memento mori*), quasi pronunciato dalla Morte stessa, pare indicare che, anche chi una volta era in Arcadia (pienezza della vita), dovrà morire.

In Poussin, invece, i protagonisti hanno fattezze, posture, abiti più “classici” (e meno seicenteschi). Il clima è più “aperto”, i toni sono caldi. Il quadro ha sullo sfondo un orizzonte vasto (che mescola celeste e dorato) e pare fissare il momento della scoperta stupita del monumento, quasi nascosto dalla vegetazione, da parte di due pastori; il teschio è appena visibile. Un terzo personaggio si trova seduto per terra, per metà nudo e per metà coperto da un mantello (probabilmente Alfeo, dio fluviale dell’Arcadia, visto che ha un vaso da cui esce dell’acqua). Anche la fanciulla ha una postura classica, che rimanda alla dimensione del coprimento/svelamento (con la mano solleva il vestito e mostra la gamba; si intravede un seno nella scollatura; la spalla è ampiamente scoperta): metà ninfa e metà Maddalena.

Il secondo dipinto di Poussin (1639) è ancora più “aperto”. Si esce dal bosco e ci si trova quasi in radura. Il paesaggio assume rilievo (pare addirittura identificabile con una zona della Provenza vicina a Rennes Les Bains); il terzo pastore non è steso e sicuramente non è più Alfeo. Il sepolcro non è nascosto o roccioso, ma isolato e senza più teschio. Resta la scritta *Et in Arcadia ego*. La donna non è snudata, ma vestita quasi da regina (o dea); e non è più stupita, ma quasi distaccata osservatrice. Lo stile di Poussin è pastorale, ma, evidentemente qui, anche eroico, nobile/nobilante, di naturalezza sublime (elementi interessanti in ottica nietzscheana).

L’espressione latina resta sommamente ambigua, tra la malinconia del finito e la leggerezza della natura. Ha fatto scuola il lavoro di Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, del 1936, Il saggio, rivisto nel 1955 e ha dato il via ad una lunga controversia (a cui tra gli altri e tra i primi hanno partecipato Louis Marin e Claude Lévi-Strauss).¹⁰

Panofsky fa notare lo scarto (nell’immagine e nel significato) non solo tra Guercino e Poussin, ma anche tra la prima e la seconda versione di Poussin. Nella seconda, muterebbe il senso di *Et in Arcadia ego*, che non metterebbe al centro la morte [“Anche in Arcadia io (Morte) [sono]”], ma la bellezza dell’Arcadia [“Anche io sono (nato, o vissuto) in Arcadia”]. Nella seconda versione, quindi, il *memento mori* per il futuro diventa una dolce rimembranza del passato, una “assorta meditazione della condizione mortale dell’uomo”. Di diversa idea è Lévi-Strauss, che vede continuità tra i due dipinti e ritiene che la donna rappresenti proprio e comunque la Morte: “ne faudrait-il pas conclure que cette nouvelle jeune femme, si statique (et qui, sous ce rapport, s’oppose à l’animation des trois bergers), figure la Mort, ou à tout le moins la Destinée, sous cette apparence flatteuse qui lui convient quand elle veut s’imposer, souveraine, ‘même en Arcadie?’”¹¹.

Sebbene, dunque, resti una distanza dal Guercino e in generale da certi barocchismi funerei (lo mostra l’assenza di teschi, ossi, rovine, frutta e animali in decadimento..., ma anche l’assenza di clessidre e altri elementi caduchi) e sebbene il richiamo al tempo senza tempo dell’Arcadia sembri quasi voler allontanare ogni richiamo alla finitezza, proprio la scritta “*Et in Arcadia ego*” resterebbe a ricordare il potere irrefrenabile della Morte.

Reinhard Brandt fornisce un’ulteriore interpretazione. Fa notare l’ombra sull’iscrizione (proiettata dalla figura inginocchiata) e richiamando Plinio (che collegava la nascita della pittura al ricalco di un’ombra) sostiene che la traccia sul sepolcro sia un richiamo all’origine dell’arte, la donna sia la Musa dell’arte pittorica e che il quadro voglia ricordare che la *Pictura* vince il tempo e la morte.¹²

¹⁰ PANOFSKY, Erwin *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, ed. by Raymond Klibansky and H. J. Paton, Oxford University Press, 1936, pp. 295-320.

¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris: Plon, 1993, p. 20.

¹² BRANDT, Reinhard, *Filosofia nella pittura*, tr. it. Milano: Mondadori, 2003)

Certamente, al di là delle diatribe interpretative, emerge – soprattutto nella seconda versione di Poussin – un forte richiamo alla classicità, alla dimensione idillico-eroica, alla chiarezza della natura, alla vita che vince la morte, all'arte che vince l'oblio.

Che Nietzsche viaggi per l'Italia/Arcadia con la mediazione di Goethe è cosa ormai scontata per gli studiosi.¹³ Ma è interessante notare la meno nota mediazione di Poussin.¹⁴

Pensiamo all'aforisma 295 de *Il viandante e la sua ombra*, che si intitola proprio *Et in Arcadia ego*, in cui leggiamo:

Guardai in basso, su onde di colline, verso un lago verdelatte, attraverso abeti e pini gravi di vecchiaia: schegge rocciose di ogni specie intorno a me, il terreno variopinto di fiori e di erbe. Un armento si muoveva, si allungava e si sporgeva davanti a me; mucche isolate e gruppi più lontani, nella più livida luce serale, accanto alle conifere; altre più vicine, più scure; tutto nella pace e nella sazietà della sera (...) [prosegue la descrizione idilliaca, n.d.A]. Involontariamente, come se non ci fosse stato niente di più naturale, si immaginavano in questo puro e vivido mondo di luce (che non aveva nulla dell'anelito o dell'attesa, nulla che guardasse in avanti o all'indietro) eroi greci; bisognava sentire come Poussin e il suo allievo: in modo eroico e idillico insieme. – E così singoli uomini hanno anche *vissuto*, così si sono durevolmente *sentiti* nel mondo e hanno sentito il mondo in sé, e fra loro uno degli uomini più grandi, l'inventore di un modo di filosofare eroico-idillico: Epicuro.

Insomma, abbiamo un gioco di scatole cinesi: l'idillio rimanda all'Arcadia; l'Arcadia all'Italia da un lato, a Poussin dall'altro; e in entrambi i casi rimanda alla chiarezza luminosa (*Heiterkeit*) della vita "ascendente".¹⁵ Ora, in questo aforisma 295, si aggiunge Epicuro nel finale, con la sua filosofia appellata così come viene appellata l'arte di Poussin: eroico-idilliaca¹⁶.

Bene, ma che cosa c'entrano gli *Idilli di Messina* e Bizet in tutto questo, al di là dell'uso del termine idillico (che compare sia in riferimento alla poesia/arte arcadica sia in riferimento alla musica bizetiana)?

Dobbiamo ricordare che il pensiero di Nietzsche è sinestetico, somma percezioni e intuizioni, e le mette insieme. E, di fatto, come adesso andremo a vedere, mette insieme la Carmen, in quanto musica del Sud, (a) con l'idillio eroico epicureo; (b) con l'Arcadia/Italia, e ancora più precisamente con la Sicilia/Arcadia. Insomma il gioco delle scatole cinesi si moltiplica.

3. Carmen e l'Arcadia: tra la Francia e l'Italia, e la brezza epicurea

Ripartiamo da Bizet. Sintetizzando,¹⁷ ricordiamo che Nietzsche ascolta Carmen per la prima volta al Teatro Paganini di Genova il 27 novembre 1881 e da subito (come capiamo

¹³ Su questo, cfr. BERLINGER, Rudolph, "Le paysage arcadien de Nietzsche: Reflets d'Engadine". In *Revue de Métaphysique et de Morale*, N. 89, 4, 1984, pp. 490-504; DARRIULAT, Jacques, "Nietzsche. Et in Arcadia ego", 1er septembre 2010: <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/NietzscheArcadia.html>.

¹⁴ Cfr. anche la lettera del 4 agosto 1882 a Köselitz, in cui Nietzsche afferma che tutto ciò che incrocia la sua strada in quel momento è "eroico-idilliaco".

¹⁵ Cfr. KAUFMANN, Sebastian, "Heiterkeit, Heroismus, Sentimentalität: Nietzsches Idyllen aus Messina und sein poetologisches Konzept der Idylle", in KAUFMANN, Sebastian et alii, *Nietzsche Als Dichter: Lyrik - Poetologie - Rezeption*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 95-120.

¹⁶ ROOS, Richard, "Nietzsche et Epicure: l'idylle héroïque". In WOTLING, Patrick, BALAUDÉ, Jean-François, *Lectures de Nietzsche*, sous la dir. de Balaudé et Wotling, Livre de Poche, 2000, pp. 282-350

¹⁷ Rimandiamo in particolare a D'ORIO, Paolo, "En marge de Carmen". In *Magazine Littéraire*, N. 383, 2000, pp. 50-55; Id., "Nietzsche tra Tristano e Carmen". In TATASCIORRE, Carlo, *Filosofia e musica*, Milano: Mondadori, 2008; LORENZ, Martin, *Die Metaphysik-Kritik in Nietzsche Carmen-Rezeption*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005; DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq: Presses Univ. du Septentrion, 2005, in particolare la terza parte: *La physiologie de la musique du Nietzsche de la maturité*; GRZELCZYK, Johan, "Nietzsche et le cas Bizet". In *Studia Nietzscheana*, 2015: <http://www.nietzschesource.org/SN/grzelczyk-2015>; DAL BON, Bruno, *La gioia sovrana. Nietzsche e la musica come filosofia*, Milano: Mimesis, 2020.

leggendo l'Epistolario e l'intensa corrispondenza con il suo amico musicista Peter Gast)¹⁸ la contrappone alla musica di Wagner, segnando un asse geofilosofico valoriale:

- nord / umidità / malattia / musica astratta / concetto / decadenza / Wagner;
- sud / Heiterkeit / salute / musica vitale / passione / pienezza / Bizet.

Dopo un secondo ascolto dal vivo, sempre a Genova, Nietzsche compra uno spartito per canto e pianoforte, ci scrive delle osservazioni a margine e lo manda a Peter Gast.¹⁹ Da queste annotazioni apprendiamo diverse cose interessanti, su cui ci sposteremo tra breve.

Ricordiamo solo – a fini ricostruttivi – che Nietzsche ascolterà ancora altre tre volte la Carmen dal vivo, non solo a Genova, ma anche a Nizza (dicembre 1887) e Torino (maggio 1888). Come è stato dimostrato dagli studiosi,²⁰ però, tutte e cinque le volte Nietzsche ha ascoltato l'opera non in francese,²¹ ma nella versione/traduzione italiana del libretto ad opera di A. de Lauzières.

E quindi Nietzsche ha sentito una Carmen italiana, a Genova, Torino, Nizza. E anche lo spartito comprato e commentato da Nietzsche era italiano/tedesco, non francese.

Il testo italiano (edizione Sozognò) meriterebbe a questo punto uno studio specifico (visto che è quello conosciuto da Nietzsche). Ma ci limiteremo, nel corso del nostro saggio, a seguire solo alcuni passi sottolineati da Nietzsche, interessanti per il nostro tema.

Iniziamo dal brano delle sigarettaie, molto noto e molto interessante in ottica nietzscheana: l'amore è come fumo, il suo essere è divenire, la sua natura è mutevole (non è l'amore metafisico wagneriano).

Seguir è bel nell'aere lieve fumo
 Che verso il ciel sen vola in nube di profumo
 Seguir è bel nell'aere lieve fumo (...)
 Il favellar d'amore è solo fumo e vola in fumo (...)

Non siamo riusciti a trovare sul web una versione italiana di Carmen più antica del 1966 (il testo non è esattamente quello ascoltato da Nietzsche, ma una diversa successiva traduzione dal francese). Ma, per chi non l'ha mai sentita, è spaesante; un ascolto che merita di essere fatto: <https://www.youtube.com/watch?v=4DwjxKBC2GQ>

Nelle note a margine dello spartito della Carmen che Nietzsche ha comprato/suonato e poi inviato a Peter Gast, c'è una annotazione legata al coro delle sigarettaie, in cui Nietzsche scrive: "questo coro è come la brezza che spira dal giardino di Epicuro". E dunque è Nietzsche stesso ad intrecciare l'idillio eroico di Epicuro (e il suo rapporto con la natura e il piacere) alla musica di Bizet.²²

¹⁸ Cfr., tra le prime lettere scambiate sulla Carmen: Genova, 28 nov. 1881; Genova, 5 dicembre 1881; Genova, 8 dicembre 1881.

¹⁹ Lo spartito è nell'archivio di Weimar. Il primo ad averlo reso pubblico insieme alle annotazioni nietzscheane è DAFFNER, Hugo, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1912.

²⁰ Su questo, cfr. la ricostruzione del già citato GRZELCZYK, *Nietzsche et le cas Bizet*, cit.: "Tout porte à croire, donc, que Nietzsche n'ait jamais entendu *Carmen* qu'en langue italienne".

²¹ Bizet aveva scritto nel 1875, su commissione una *opéra-comique*, ovvero il suo lavoro apparteneva ad un genere musicale che prevedeva al suo interno anche dei dialoghi parlati. Il successo di pubblico costringe alla trasformazione "europea": trasformare le parti dialogate e parlate in recitativi musicati; e traduzione del libretto. Alla morte di Bizet, Ernest Guiraud, pubblica questa seconda versione dell'Opera, nel 1877. Ed è questa forma (con i recitativi di Guiraud) che diventa la versione ufficiale dell'opera, iniziando a diffondersi.

²² L'immagine è tratta dal già citato DAFFNER, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*.

Dem betrückerischen Reiz des eigentlichen Chors mit feinen kanonischen Nachahmungen

fe = bet, mie Rauches = molken ziehn
fe = bet, mie Rauchesmolkzen ziehn

pp

hat sich auch Nietzsche nicht entziehen können

26

Dies Chorlied wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs. Erwägen Sie, was hier idealisiert ist!

E Peter Gast scrive di rimando: “è musica di Nausicaa, delle isole fra occidente e oriente (...), la brezza che viene dai giardini di Epicuro, come dice lei”. Annotazione due volte interessante, perché oltre a rimarcare la connessione tra i giardini di Epicuro (e la pienezza della vita) e Carmen,²³ aggiunge altri due termini a questa costellazione: le isole (tra occidente e oriente) e Nausicaa. Ma cosa sono queste isole, se non le isole beate, paradisiache?

La musica di Carmen è dunque la musica dell’Arcadia. Ma questa Arcadia ha la forma non di una terra qualsiasi, quanto piuttosto di una terra/mare, di un’isola. È la Sicilia.

4. L’isola dei beati (siciliana) e la Carmen

Abbiamo trovato la connessione tra Carmen e la Sicilia. E, se ci sembra ancora poco, ritorniamo su Nausicaa. Perché Peter Gast sta facendo questo riferimento? Ovviamente il rimando è nuovamente a Goethe e alla sua opera, dal titolo appunto *Nausicaa*. E dove la scrisse Goethe? Dove trovò l’ispirazione per la sua Nausica? A Messina e Taormina.

La Sicilia, per Goethe come per Nietzsche è “la fine del mondo” (così Nietzsche scrive a Gast l’11 marzo 1882: “*alla fine del mese vado alla fine del mondo: se lei sapesse dov’è!*”). Come ci ricorda Giuliano Campioni nelle *Note e Notizie apposte all’edizione italiana di questa lettera*,²⁴ l’espressione *la fine del mondo* è appunto un rimando alle isole dei Beati (Esiodo, *Le opere e i giorni*, 168 sgg.; Omero, *Odissea IV*, 563-68); e contemporaneamente è un rimando alla Sicilia, dove Nietzsche si sta recando.

E come vengono descritte queste isole dei beati, da Nietzsche, per esempio nella lettera 220 a Köselitz (l’8 aprile 1882), con rimando ad Omero? Come una “pianura ai confini del mondo”, dove “bellissima per i mortali è la vita” e “sempre soffia zefiro”. Torna il rimando al vento, alla brezza che Nietzsche e Gast sentono risuonare nella musica di Bizet. Un vento zefiro, e non scirocco, come quello di Wagner.²⁵

²³ Su questo cfr. il già citato LORENZ, *Die Metaphysik-Kritik in Nietzsche Carmen-Rezeption*, pp. 101 sgg. dedicate a Carmen ed Epicuro

²⁴ *Note e notizie*, p. 669.

²⁵ Sappiamo che Nietzsche rimarrà a Messina molto meno del previsto, dichiarando di farlo per problemi di salute, acuiti dallo scirocco. E qui si potrebbe azzardare una ipotesi suggestiva: non era Wagner stesso lo scirocco?

Insomma, le metafore continuano a rincorrersi, affastellarsi: l’Arcadia, la fine del mondo, le isole dei Beati, la vita bellissima, i giardini (di Epicuro), la brezza, Nausicaa, l’idillio, Carmen, la Sicilia.

E, se vogliamo ulteriormente intrecciare i fili, spostiamoci nuovamente sull’*Epistolario*.

Qui troviamo una lettera del 18 novembre 1881, sempre a Peter Gast, in cui Nietzsche dopo aver ascoltato Bellini (non Bizet, ma anche quella di Bellini – siciliano – è musica meridionale, italiana, del sud, affermativa)²⁶ scrive: “ora intorno a me aleggia sempre ‘Nausicaa’, un *idillio* [corsivo nostro] accompagnato da danze e da tutto lo splendore mediterraneo di coloro che vivono sul mare”: Nausicaa, idillio, danze, mediterraneo.

Troviamo poi una lettera del 16 settembre 1882, sempre a Peter Gast, in cui, dopo aver sentito la Carmen sciogliendosi in lacrime e palpitazioni di cuore per mezz’ora,²⁷ Nietzsche crea una serie di rimandi rispetto a quello che definisce “sentimentalismo all’italiana”. “A Messina, dove ho respirato l’aria di Bellini (Catania è la sua città natale) ho capito che senza quelle 3,4 lacrime non si sopporta a lungo l’allegria (i miei idilli di Messina sono composti secondo questa ricetta)”²⁸.

Un “*Nietzsche italiano*”, per dirla con Luca Crescenzi,²⁹ in cui l’idillio si fa utopia più che elegia e segna un luogo-tempo del futuro. Ma, attraverso le connessioni presentate, pensiamo di poter dire anche un “*Nietzsche carmenizzato*”³⁰, che, senza problemi, nel suo animo, collega gli *Idilli di Messina* in generale alla musica del Sud (italiana, spagnola, francese).

Per questo non è importante se Nietzsche stia parlando di Bellini o Bizet, perché in ogni caso si tratta di aria (nel duplice senso, musicale e meteorologico) contro il soffocamento della musica del Nord, e si tratta di *allegria/gaiezza impregnata di lacrime* contro il cervelotico dramma delle opere wagneriane. Una *Stimmung* musicale, emotiva, geofilosofico-mediterranea che tiene insieme la Sicilia, Bellini/Bizet³¹, gli *Idilli di Messina* e la loro gaia/tragica scienza³².

Sappiamo della presenza sull’isola di Wagner nello stesso periodo, ma non è storicamente attendibile l’idea di un incontro tra i due; sappiamo anche che Lou Salomé viene indicata da Nietzsche con il termine scirocco, e in questo caso si potrebbe sosterrebbe una seconda ipotesi, secondo la quale Nietzsche abbia lasciato la Sicilia proprio per raggiungere lei (cfr. lettera 223 a Paul Ree, 8 maggio 1882).

²⁶ Cfr. FP 1880 7 [81]: “(...) del resto la Carmen, nella quale risuona melodicamente questo mondo che amo (e che in fondo lascio solo per sei mesi) non mi ha incantato più di qualsiasi altra opera?”. D’IORIO, *Nietzsche tra Tristano e Carmen*, fa notare che siamo appunto nell’atmosfera italiana. Siamo dopo l’anno a Sorrento (1876-77); dal 1880 ci sono i viaggi tra Genova, Nizza, Venezia, Roma, Messina...

²⁷ Questa ultima citazione non è dalla lettera a Gast ma a Lou Salomé. Infatti, in quel giorno, Nietzsche scrive, oltre alla prima lettera citata a Gast, una lunga serie di lettere a persone diverse, tra cui: una a Lou Salomé (n. 305, 16 settembre 1882: “Teri pomeriggio ero felice; il cielo era azzurro, l’aria mite e tersa, io ero nel Rosenthal, dove mi aveva attirato la musica della Carmen. Là me ne stesi seduto per 3 ore, ... Poi ebbe inizio la musica della Carmen, e per mezz’ora mi sciolsi in lacrime e palpitazioni di cuore”); una a Gottfried Keller in cui parla della *Gaia scienza*, libro portatore di gioia.

²⁸ Anche Kaufman nel già citato *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*, pp. 197-198, partendo dalle lettere in cui Nietzsche mette insieme Bellini e gli *Idilli di Messina*, nota il carattere anti-wagneriano degli Idilli, e sottolinea il “principio-belliniano” come proprio della “musica italiana”. “Was dort mythisch-germanisch war, wird hier - um Nietzsches Worte zu gebrauchen - ‘empirisch-lateinisch’, ‘italiänisch’ und ‘Bellinisch’”.

²⁹ Crescenzi, Luca, *Nietzsches Idyllen aus Messina. Das Volkslied als Form des Philosophierens*. In SCHIRMER, Andreas, SCHMIDT, Rüdiger, *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, Weimar, 1999: Böhlaus Nachfolger, pp. 191-201; cfr. p. 198. Su questo cfr. anche il già citato P. D’Iorio. Appuntiamo per correttezza una cosa abbastanza nota: gli Idilli non sono stati scritti tutti a Messina, ma in gran parte a Genova, come possiamo dedurre dalle coeve lettere a Köselitz (15 marzo 1882) e alla madre e alla sorella (1 aprile 1882).

³⁰ Il riferimento è alla lettera a Peter Gast del 20 aprile 1888 dove compare l’espressione (in italiano): “tutto Torino carmenizzato”.

³¹ Musicalmente Nietzsche (ma anche Peter Gast) inizia a interessarsi all’opera italiana, ascoltata in italiano, e qui possiamo, paradossalmente per noi, mettere insieme Bellini (siciliano) Bizet (francese), anche Rossini. Ma il tema della musica italiana sarebbe troppo vasto da trattare qui.

³² Un ulteriore approfondimento meriterebbe la connessione di tutto questo con la *Gaia scienza*. Pensiamo a CW, 10, dove Nietzsche, dopo aver collegato Wagner al cattivo tempo, contrappone a questo “noi alcionii (...) la *gaya*

Possiamo passare, ora, a tracciare più da vicino alcuni temi che tengono insieme la Carmen e gli *Idilli di Messina*.

4. Il 'volo', il Principe Vogelfrei e Carmen.

Ripartiamo dalla nota aria *Habanera*, che in italiano "suona" così:

È l'amore strano augello, niun lo può domesticar
 Sempre mostrasi rubello
 Se gli piace ricusar
 (...) Amor (...) per lui giammai legge non c'è (...)
 Credi di averlo già in tua mano, spiega l'ali e via sen va
 (...) Intorno a te volando ratto
 sen vien, sen va, poi riede ancor,
 ghermirlo credi e nulla hai fatto³³...

Questo il commento di Nietzsche sullo spartito: "Carmen nella *Habanera*: eros come lo sentivano gli antichi: seducente, giocoso, malvagio, demoniaco, irresistibile. Per cantare questo brano ci vuole una vera e propria strega. Non conosco niente di paragonabile a quest'aria (da cantare all'italiana e non alla tedesca)".³⁴ Vivetta Vivarelli sottolinea come Nietzsche

poco più oltre aggiunge che la Carmen genovese cantava 'l'Amor, Amor' "come un usignolo". E riferendosi al passo in cui Carmen dice che l'amore non conosce leggi e s'infiamma se l'altro non ama: "che accento sapeva mettere la strega in queste parole – compassionevole beffardo ammaliante". La parola "strega" viene ripetuta nelle glosse due volte, riferita sia a Carmen che alla cantante. Lo stesso Don José del resto, dopo la *Habanera*, definisce Carmen una strega. (...) E anche la vita che danza per Zarathustra viene definita due volte strega³⁵.

Infatti opportunamente Vivetta Vivarelli sottolinea come la figura della Vita nella *Seconda canzone di danza* dello Zarathustra sia proprio modellata sulla Carmen.

Ma noi stiamo seguendo le tracce bizetiane negli *Idilli di Messina*. Torniamo al nostro filo del discorso.

Abbiamo visto quante volte compaia la metafora del volo e dell'uccello nella *Habanera*, ma in generale potremmo dire in tutta la Carmen. Aggiungiamo un altro dato:

scienza; i piedi leggeri; arguzia, fuoco, grazia; la grande logica; la danza degli astri; la tracotanza dello spirito; i lucenti tremori del sud; il placido mare – perfezione", là dove ovviamente l'immagine dei piedi leggeri connessa alla danza, al mare, al Sud non può non richiamare Bizet. D'altro canto ritroviamo l'immagine dell'uccello, in questo caso l'alcione; e la *Stimmung* alcionia, iperborea, legata all'*Heiterkeit*, al clima sereno, senza vento. Ancora, in *Ecce homo*, p. 877, Nietzsche scrive: "I canti del principe Vogelfrei, composti per la maggior parte in Sicilia, ricordano espressamente il concetto provenzale della 'gaya scienza', cantore, cavaliere e spirito libero (...)», e notiamo ancora una volta il sovrapporsi di Italia e Francia, nello spirito libero (degli *Idilli* e della *Gaya scienza*). Per un approfondimento fondamentale, cfr. Campioni, Giuliano, 'Gaya scienza' e 'gai saber' nella filosofia di Nietzsche. In CARMASSI, Carlo, et alii, *Dov'è il concetto? Studi in onore di E. De Angelis*, München: Ludicium Verlag, pp. 33-51, che ricostruisce il titolo *gaya scienza*, legato ai *troubadours*, al *gai saber* provenzale e in generale ai moralisti francesi e all'americano Emerson (l'espressione 'gai science' si trova in *Poetry and Imagination*, che Nietzsche conosceva in traduzione tedesca). La tonalità emotiva torna anche nello Zarathustra dove si legge: 'mi sono spuntate le ali per volare via verso remoti tempi futuri. In tempi futuri ancor più lontani, in meridioni ancora più meridionali [in Sud più a Sud – *In südlichere Süden*]. Commenta Campioni: "il tema è ripreso più volte e coniugato in più modi: Il Meridione, il Sud – cifra simbolica complessa – (...) è prospettiva di apertura verso il futuro, legata alla possibilità dell'altro uomo, dell'altra superiore forma di vita, al simbolo del superuomo". Cfr. anche in maniera più ampia, Piazzesi, Chiara et alii, *Lecture della Gaya scienza*, Pisa: ETS, 2010.

³³ Citiamo dall'ed. Sozognò 1890, che è quella ascoltata da Nietzsche.

³⁴ Cfr. Daffner, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*, p. 27.

³⁵ VIVARELLI, Vivetta, *La notte del Tristano e la mezzanotte di Zarathustra tra Wagner e Bizet*, in GRILLI, Alessandro et alii, *Interpretazioni: studi in onore di Guido Paduano*, Pisa: Pisa University press, 2019, pp. 601-616.

a partire dal Secondo atto, compaiono i contrabbandieri: banditi, fuori legge, con cui Carmen fugge. E qual è il titolo del primo Idillio di Messina? *Principe Vogelfrei*, che significa in tedesco “bandito, fuorilegge”, ma alla lettera anche “uccello libero”.³⁶ E che titolo ha il quarto idillio? *Piccola strega* (torna il sostantivo “strega”). E il penultimo? *Uccello albatro*. E l’ultimo? *Giudizio di uccello*.

Potrebbero sembrare solo suggestioni, fantasiose giustapposizioni. Ma, come dice giustamente D’Iorio, dobbiamo sempre ricordare che la Carmen per Nietzsche non è solo un’opera musicale, ma uno “stato filosofico”, potremmo dire geo-filosofico. E dunque Carmen è la Francia. Ma è anche la Spagna (dove è ambientata l’opera). Ma è anche l’Italia. Genova e Venezia in primis, come ricorda sempre D’Iorio. Ma anche la Sicilia, e Messina, indubbiamente.

Non vogliamo sostenere la tesi di una “derivazione” degli *Idilli di Messina* dalla Carmen o di un rapporto di “traduzione” diretta di temi (dall’ambito musicale bizetiano a quello poetico nietzscheano). Ma vogliamo sottolineare la presenza di un’atmosfera comune ai due “lavori”, relativa alla “musicalità del Sud”, la presenza di una serie di elementi in comune tra la poetica dell’Idillio e la Carmen di Bizet. E lo facciamo continuando ad indicare alcuni “temi” accostabili tra loro (oltre a quanto abbiamo già detto sulla metafora dell’uccello, del volo, della strega, dei fuorilegge, del principe Vogelfrei).

5. La dimensione “popolare”

Sia la forma-idillio (e gli *Idilli di Messina*) sia la Carmen sono legati al canto popolare.

Per quanto riguarda Nietzsche, rimandiamo al già citato Luca Crescenzi, *Nietzsches Idyllen aus Messina. Das Volkslied als Form des Philosophierens*: un lavoro interessante, che riparte dalle conoscenze nietzscheane dei canti popolari tedeschi (in particolare il trattato di Ludwig Uhland, letto da Nietzsche nel 1869)³⁷ e mostra analogie e simmetrie tra questi e gli *Idilli di Messina*, passando anche attraverso altre pagine di nietzscheane, in cui (già dai primi anni ’70) emerge il rapporto tra il canto popolare e l’origine della poesia e della musica.³⁸ In ogni caso, sono diversi gli studiosi che hanno notato simmetrie tra il *Volkslied* e la forma degli *Idilli di Messina*.

Ma lo stesso possiamo dire della Carmen: anche in questo caso c’è un legame profondo tra la musica di Bizet e il canto popolare. L’opera è piena di richiami a motivi gitani (e non solo), ad arie che appaiono canzonette. La cosa non è sfuggita a Nietzsche. Ne *Il caso Wagner* usa l’aggettivo *populär* per parlare della musica (bizetiana) del Sud contrapposta a quella verbosa e concettuale wagneriana.

L’orchestra (...) wagneriana, brutale, artificiosa e “incolpevole” a un tempo (...) – quanto mi è nociva (...)! La chiamo scirocco. Comincio a sudare in maniera fastidiosa. Il mio tempo buono se n’è andato. Questa musica [di Bizet] invece mi sembra perfetta, si avvicina leggera, morbida, con cortesia. È amabile, non fa sudare. “Il bene è leggero, tutto ciò che divino corre con piedi delicati”: principio

³⁶ Non potendo entrare nei dettagli, rimandiamo al prezioso *Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, Band 3/1, che nella seconda parte ha il già citato commento puntuale di KAUFMANN, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*. Sul Principe Vogelfrei, pp. 500-510. Cfr. anche ITODA, Soichiro, *Nietzsches Idyllen aus Messina: Zu einer neuen kritischen Lektüre*, in KAUFMANN, Sebastian et alii, *Nietzsches Literaturen*, Berlin-Boston: De Gruyter, 2019, pp. 19-48.

³⁷ *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Abhandlung über die Deutschen Volkslieder*, hrsg. von PFEIFFER, Franz, Stuttgart, 1866 sgg. C’è chi contesta a Crescenzi l’esatta simmetria tra gli 8 idilli e gli 8 tipi di canti popolari di Uhland (cfr. per esempio Kaufmann, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*), ma in generale l’attenzione a questa fonte non è negata né negabile.

³⁸ E quindi le annotazioni presenti anche nella *Nascita della tragedia* su Archiloco, in cui da un lato abbiamo una prima sintesi di apollineo e dionisiaco, e dall’altro lato abbiamo l’introduzione “nella letteratura il canto popolare”. Ma qui abbiamo anche l’associazione fatta da Nietzsche tra il canto popolare e Wagner (perché la sua musica segnerebbe un ritorno alla natura), cosa che, nelle pagine de *Il caso Wagner* è del tutto superata e rovesciata.

primo della mia estetica. Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare: ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. È ricca. È precisa³⁹.

La musica di Bizet è cantabile, è aria popolare. La musica del Nord è astratta e l'intellettuale. Wagner non può essere cantato. Bizet era cantato dai genovesi nelle strade, racconta Nietzsche.⁴⁰

Il movimento della musica wagneriana è ascendente, è legato alla verticalità dell'armonia. Il movimento della musica bizetiana è orizzontale, come la perfezione del mare liscio (*Caso Wagner*, §10). "Carmen di Bizet (...): la musica di un genio che (...) come me ama il Sud e possiede, insieme all'ingenuità del Sud, il bisogno e il dono (*Bedürfnis und Gabe*) della 'melodia'"⁴¹

La linea del "liscio" orizzonte mare/cielo è anche la linea della melodia: facilmente orecchiabile e replicabile per l'ascoltatore. Musica popolare e non dotta (come quella wagneriana). Musica che si dispiega per strofe e ritornelli, immediatamente assorbibili dall'orecchio, e di cui si attende e desidera il "ritorno" (ritornello).

Ma non c'è solo il comune richiamo alla dimensione popolare a tenere insieme gli *Idilli di Messina* e la Carmen. C'è anche la dimensione ironica.

6. La dimensione ironico-decostruttiva

Gli *Idilli di Messina* in fondo sono una grande decostruzione del Logos, della logica razionale.⁴² Pensiamo anche solo al finale: *Giudizio di uccello* e alla sovrapposizione che si crea, quasi, tra il poeta Nietzsche e il picchio, capace di fare solo "tic tac", "sillabe che saltellano l'una sull'altra"; "saresti tu un poeta?" (con un'ironia che diventa autoironia).

Giudizio d'uccello

Or non è molto, mentre sedevo
Sotto alberi cupi, a ristorarmi,
Udii sommesso un ticchietto, aggraziato
Come seguisse misura di ritmo.
Mi fece rabbia, e giù coi miei versacci,
Alla fine mi arresi e giunsi al punto
Di consonar con lui come un poeta,
facendo anch'io tic tac.
E le sillabe, in questo verseggiare,
Saltellavano, hoplà, l'una sull'altra,
Così che scoppiai a ridere d'un tratto
E risi per un quarto d'ora.
Tu un poeta? Saresti tu un poeta?
A tal punto vai via di cervello?
'Sì, signor mio, voi siete un poeta!
-Così disse l'uccello picchio.

Ora, volendo approfondire i parallelismi (al di là del ricorrere della metafora dell'uccello), sarebbe interessante vedere come anche Carmen contesta quasi sempre i suoi

³⁹ CW, p. 7.

⁴⁰ È una annotazione sull'aria con cui si presenta Escamillo. Nietzsche scrive sulle sue note a margine dello spartito: «non poteva essere rappresentata in maniera più caratteristica» (la figura); pare sentire un «toro muggire (...) L'ho sentita spesso di notte cantare nelle strade. Ai genovesi è entrata nel sangue».

⁴¹ Lettera a Carl Fuchs, presumibilmente metà aprile 1886, n. 688.

⁴² Cfr. Kaufmann, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*, § 3.2: Motivi principali, sottolinea come Nietzsche abbia ripreso anche da Schiller la connessione tra idillio e tono satirico. Da qui, secondo Kaufmann, anche la coerenza contenutistica (a differenza di quanto sostenuto da Crescenzi). Un primo motivo sarebbe proprio quello del volo e dell'uccello, collegato alla questione della 'ragione'.

Su questo cfr. anche PRANGE, Martine, *Valuation and Revaluation of the Idyll. Schillerian Traces in Nietzsche's Early Musical Aesthetics*, in RESCHKE, Renate et alii, *F. Nietzsche – zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Akademie Verlag, 2006, pp. 269-278.

interlocutori in maniera ironica, spesso dissacrante... anche tramite balbettii, versi senza senso, rumori, e risate sbeffeggianti; contesta non con il logos/logica, ma con il pathos e il picchiare delle sillabe.

Indichiamo solo due casi lampanti. Per esempio, quando viene arrestata e accusata di aver causato un pesante tafferuglio, il luogotenente le chiede di confessare ('non puoi negare'); ma Carmen non solo nega sottraendosi al dialogo, ma si mette a canticchiare delle sillabe insensate come 'tralallalalalla ralalla': annullamento della significazione della parola, e dichiarazione non verbale della sua volontà di non sottomettersi al giudizio: 'Tralallalalalla... spezzami, bruciami, nulla risponderò io voglio; Tralallalalalla...' E lui continua dicendo che non ha chiesto canzoni, ma una risposta. E lei: cantando: 'Tralallalalalla... il mio segreto, lo serbo, e nulla dirò; tralallalalalla... nel mio cuor lo terrò' (per ascoltare, possiamo andare al minuto 37.30 di questa versione 'italiana' di Carmen: <https://www.youtube.com/watch?v=4DwjxKBC2GQ>).

Secondo esempio: all'inizio del secondo atto, scena prima: *La taverna di Lillas Pastia*. Qui c'è un'aria molto cantabile e molto famosa. Sul suo spartito Nietzsche commenta: "estremamente meridionale". L'orchestra picchiata con strumenti a legno. Sul ritornello le gitane danzano con tipiche movenze spagnole, e contemporaneamente battono i tacchi sui tavoli, suonano nacchere; e cantano: LALALA-lalalalala, LALALA-lalalalala, LALALA-lalalalala, LALALALALALA LA (2 volte).

Vale la pena ascoltare la potente sinestesia delle metafore: dal minuto 53.54 dalla su citata versione in italiano: <https://www.youtube.com/watch?v=4DwjxKBC2GQ>.

Quale migliore commento dei versi nietzschiani? "Giunsi al punto di consonar (...), facendo anch'io tic tac. (...) Saltellavano, hoplà, l'una sull'altra, così che scoppiai a ridere d'un tratto".

Ma a tenere insieme gli *Idilli di Messina* e la Carmen non c'è solo il comune richiamo alla dimensione popolare, e allo stile a-logico e ironico/dissacratorio. C'è anche il tema della serenità e del legame con la natura. E così torniamo al tema principale del nostro saggio.

7. La postura errante e libera (eroico-idilliaca) e la Natura-tutta, oltre le barriere statali

Suggeriamo in questo caso di partire dall'ascolto. Nella versione italiana, siamo al minuto 1.21.23 circa: <https://www.youtube.com/watch?v=4DwjxKBC2GQ>

È il momento in cui Carmen, in un'aria famosissima, cerca di convincere Josè a rinunciare alla sua vita fatta di regole e schemi, per seguire lei, la passione e l'amore sulle vie della libertà.

Lassù, lassù sulla montagna
 (...) Lontan lontan di qui trarrem
 (...) Se un po' mi amassi, insieme n'andrem lassù lassù.
 Official più non avresti
 Né capitan cui forza è d'obbedir
 Né più né più la tromba udresti
 Che ad un amante comandi partir.
 Per tutto il ciel la vita errante
 Per patria il mondo inter, per re la volontà,
 ed alfin la cosa importante,
 La libertà, la libertà.
 Lassù lassù se amassi tu
 Insieme n'andrem lassù, lassù.⁴³

⁴³ Il testo che abbiamo riportato non coincide con quello cantato nel video. Abbiamo riportato la tr. it. della ed. Sozogo 1890 conosciuta da Nietzsche, pp. 43-44.

“La musica rende libero lo spirito, mette ali al pensiero”, leggiamo ne *Il caso Wagner* (CW, p. 8). Bizet consente questa salita, *Überwindung*, vita ascendente, cammino verso l’alto, e infine (dopo tutto il travaglio) la cosa più importante: la libertà, la libertà.⁴⁴ Lo spirito libero, la sua vita errante, nomade. E la legge della volontà (signora di se stessa, Re e Regina di se stessa), che vuole proprio e solo tutto questo. Tutto.

È fantastico come in questa scena in qualche maniera si mescolino tutti gli elementi, perché questa “natura mediterranea” non è solo mare, ma anche aria, terra, monte. È il tutto, l’unità della *physis*, contro la *décadence* che invece isola il particolare. Il tutto dell’unità uomo/amore/natura: questo è l’idillio, l’ideale della salute. È il tutto geofilosofico e politico in cui non ci sono confini a dividere le nazioni, perché la patria è il mondo intero, l’universo, il cielo stesso.

Se vivi l’unità della natura hai libertà e doni libertà. Viceversa, c’è il possesso, la morte, la prigione, la prigionia del sé e dell’altro, ma anche dei nazionalismi.

E qui diventa chiara anche la contrapposizione tra Carmen e Josè: lui che simboleggia l’amore-dominio, lei che vorrebbe portarlo verso l’alto, al superamento di sé (nella libertà). Perché questa è la vita affermativa presentata dalla musica del sud.⁴⁵

E quindi diventa chiaro perché Nietzsche non esalti il ‘finale’ della Carmen in quanto amore/odio/assassinio, ma esattamente al contrario, come capacità della passione della vita di affermare se stessa persino dentro e oltre la morte, nella libertà propria e altrui: oltre ogni postura possessiva.

Possiamo quindi ora comprendere meglio il filo geofilosofico del nostro discorso.

Ora siamo in grado di capire meglio perché Carmen non sia né francese né italiana, e perché per Nietzsche non sia importante dire se la musica del sud sia quella di Bizet o Bellini o magari Rossini. E se contro l’idea tedesca di Wagner vada posta la Francia o la Spagna o l’Italia. Perché questo sarebbe, appunto, *décadence*. Quella *décadence* non solo estetica, ma anche politica in cui è caduto appunto Wagner.

Wagner, infatti, è ultramoderno, ultrasoggettivo, ultra individualistico. Ragiona in maniera autoreferenziale, autocentrata: sia quando esalta una certa forma di genio sia quando esalta la stessa Germania.

Nietzsche non può fare l’errore uguale e contrario, e contrapporre il genio di Bizet a quello di Wagner, o contrapporre Francia/Italia alla Germania. Perché, per Nietzsche, il *contra Wagner* (il contro della modernità e della decadenza) non è e non può essere né autoriale/soggettivo né nazionale statale.

Essere *contra Wagner* significa aprire i confini della musica (la musica mediterranea non è solo francese o spagnola o italiana). L’elogio della musica del Sud non ha un valore storico-geografico, ma ha un valore geofilosofico. È l’indicazione e la ricerca di una musica affermativa, una musica popolare, legata alla terra e alla natura, una musica in cui spira la brezza di Epicuro, che porta ai confini del mondo. E che, proprio per questo, possiamo chiamare “musica del sud”.

Ma il mediterraneo, il sud non sono territori con frontiere, sono concetti-immagine che innescano un meccanismo di deterritorializzazione.

8. Conclusioni geopolitiche: per gli spiriti liberi

Nel paragrafo 3 de *Il Caso Wagner* Nietzsche adopera un’espressione interessante, non a caso in francese: *il faut méditerraniser la musique*. E apunta: “per questa formula ho delle ragioni (*Al di là del bene e del male*, af. 255)”.

Proviamo a prendere tra le mani questo aforisma.

⁴⁴ Sullo spartito, Nietzsche, rispetto al finale del secondo atto scriverà: ‘capolavoro di finale!’ E ancora, là dove i contrabbandieri cantano ‘libertà’, Nietzsche scrive: ‘suona magnificamente! Non ci si sente così bene nemmeno nel bosco tra i masnadieri di Schiller’.

⁴⁵ Vita capace di sfidare anche la morte, pur di non diventare preda e possesso. In uno dei commenti di Nietzsche sullo spartito leggiamo in relazione al *Preludio dell’ultimo atto*: “ah, come batte il cuore! Come dà pace di fronte a quel pensiero fisso! – In teatro tutte le sere questo brano è bissato due o tre volte / Qui dentro c’è tutto il sangue genovese / orchestrato magnificamente / orchestra d’archi”.

Contro la musica tedesca s'impongono, a mio parere, alcune precauzioni. Posto che qualcuno ami il sud come io lo amo, come una grande scuola di risanamento, rispetto a quel che vi è di più spirituale e di più sensuale (*im Geistigsten und Sinnlichsten*), come un'incontenibile pienezza e trasfigurazione solare (*unbändige Sonnenfülle und Sonnen-Verklärung*), dilatantesi sopra un'esistenza sovrana e colma di fede in se stessa, (...) quest'uomo del sud (*Südländer*), tale non per nascita (*Abkunft*) sibbene per fede (*Glauben*), sogni un avvenire della musica, egli deve sognare anche una redenzione (*Erlösung*) della musica dal nord e avere nell'orecchio il preludio di una musica più profonda, più possente (...) una musica sovratedesca (*überdeutschen Musik*), che non smuore, non avvizzisce non trascolora (*verklings, vergilbt, verblasst*) allo spettacolo (...) della mediterranea chiarezza del cielo (*der mittelländischen Himmels-Helle*), come accade a ogni musica tedesca, una musica sovraeuropea, (*übereuropäischen Musik*) che sopravanza anche i fulvi tramonti dei deserti, essa che ha un'anima affine alla palma, e sa vagare e sentirsi a suo agio tra grandi belle solitarie belve predatrici.

Ci limitiamo a qualche sottolineatura, rispetto a questo splendido passaggio, di ricchezza infinita:

- il Sud e la sua musica come scuola di risanamento (grande salute) *im Geistigsten und Sinnlichsten*; la traduzione forse non rende: qui Nietzsche non sta parlando di 'spirituale e sensuale', ma di tutto l'umano: anima e corpo, pensiero e sensibilità. Tutti i sensi. Tutto viene risanato dalla musica del sud: mente e corpo.
- Questa scuola di risanamento è anche una scuola di liberazione, di "incontenibile pienezza": l'aggettivo *unbändige*, ci rimanda, alla lettera, a qualcosa che viene sbendato, che è senza bende, che è finalmente libero in questa *sovraabbondanza dilatantesi*. Nietzsche qui sembra dipingere con le parole l'alba di un sole del Sud, che sorge e riempie tutto della sua luce.
- E tutti possiamo essere uomini del sud, perché lo si è non per nascita/*Abkunft*, non per origine e provenienza. Il sud o il nord non sono legati a "sangue e suolo", o a "discendenza", per per cui si è cittadini italiani o europei se si è nati in Italia o in Europa. Si è uomini del sud 'per fede'. Fede in cosa? In un 'avvenire' possibile di questa umanità mediterranea, di questa musica del Sud. Un avvenire della musica, scrive Nietzsche. E quindi la musica del sud – propriamente – non è quella di Bizet. Bizet ha intuito qualcosa, ma la musica del sud è sempre *in avanti, a venire*, da far accadere, da costruire. La musica di Bizet è solo un "preludio" (come abbiamo letto) di una "musica più profonda e possente", che dobbiamo "credere" che verrà, insieme all'umanità a venire.
- E la fede in questo avvenire mediterraneo è anche una redenzione/liberazione (*Erlösung*: nuovamente un vocabolo tratto dal lessico religioso, come "fede") che non c'è ma va "sognata". Liberazione/redenzione da quale "male"? Dalla musica del nord. Dalla "malattia" della decadenza.
- Questa musica a-venire sarà *sovratedesca (überdeutsch)*. Contro Wagner e la sua musica nazionalistica, la musica del Sud non può essere legata ad una nazione. È sovratedesca cioè sovranazionale. È *über*: più su, in alto, allarga l'orizzonte. È noto l'aforisma nietzscheano di *Umano troppo umano II*, n. 323: *Essere buon tedesco significa stedeschizzarsi*. E questo potremmo dirlo per ogni nazione.
- La dilatazione dell'orizzonte non si ferma, però, qui. Lo spettro si amplia, come abbiamo letto, dal sovratedesco al mediterraneo (torna il sostantivo 'chiarezza' legato al cielo), e dall'europeo al sovraeuropeo.

Vediamo all'opera, quindi, in questo passo, un *allargamento di campo* della cinepresa-Nietzsche: da una nazione a più nazioni – l'Europa, il buon europeo. E poi,

ancora di più, ancora più su: dall'europeo al sovraeuropeo, fino ad includere anche gli altri continenti, perché il mediterraneo è anche africano;⁴⁶ e, potremmo aggiungere, asiatico.

Ma questo allargamento non è perdita della potenza della vita singolare. Nietzsche non cerca una musica "globale": canta italiano, canta francese, canta anche tedesco. Pensiamo anche alla genialità di un regista come Julio Bressane, che fa parlare e canticchiare Nietzsche in brasiliano ne *I giorni di Nietzsche a Torino* (2001).

È lo Spirito del sud che rende questa musica (particolare) anche sovranazionale e sovraeuropea. Perché la "parte" vive veramente solo se vive il tutto. Se si rinchiude, si dice nel passaggio che stiamo commentando, *smuore, avvizzisce, trascolora*: rimpicciolisce e perisce.

Non a caso, nel finale di questo aforisma (*Al di là del bene e del male*, 255) Nietzsche descrive questa musica a-venire (ma per noi è ormai chiaro, riprendendo il titolo della sezione: descrive *questi popoli a-venire, queste patrie a-venire*) come "abbastanza ospitale e profonda da poter accogliere questi tardivi fuggiaschi (*späten Flüchtlinge*): questi che sono in fuga e cammino; tutti gli spiriti liberi, che non si fanno incasellare negli schemi dei razionalismi, degli individualismi, dei populismi.

Possiamo concludere, allora, con il finale dell'aforisma 254 di *Al di là del bene e del male*, testo in cui – indicando alcune qualità che aiutano in questo passaggio verso il sovraeuropeo – Nietzsche dice (e qui parla dei francesi): "nella loro indole si ha una sintesi, in parte riuscita, del nord e sud, che permette loro di comprendere molte cose e impone a essi di farne altre". Questo è interessantissimo, perché se finora abbiamo corso il rischio di pensare in maniera contrappositiva la musica del nord e quella del sud – come se fossero antitetiche, come se dovessimo scegliere tra di esse – invece, al termine del percorso, con questo passo, possiamo dire con chiarezza che *l'autetico sud è già sintesi di nord e sud*.

Riscoprire in sé il Sud e tendere sopra di sé un chiaro, splendido, misterioso cielo del Sud; riconquistare la salute meridionale; diventare gradualmente più vasti, più sovranazionali, più europei, più sovraeuropei, più orientali, infine più greci – giacché la grecità fu la prima grande unificazione e sintesi di tutto il mondo orientale e appunto perciò l'inizio dell'anima europea, la scoperta del nostro 'mondo nuovo'.⁴⁷

Il "meridione" simbolicamente è capacità di tenere insieme gli estremi, di non essere solo se stessi, ma anche altro (sé come un altro, direbbe Paul Ricoeur).

È quello che qualcuno chiama meticcio: la capacità di incrociare diverse esperienze e tenerle in unità. Infatti, se il sud fosse solo se stesso, sarebbe nuovamente nazionalistico, diventerebbe paradossalmente nord. Perché il "proprio" del meridione, per Nietzsche, se ci è consentita la parafrasi, è *demeridionalizzarsi*: essere aperto come il cielo, come il mare. Sintesi di alto e basso, gioia e tragedia, vita e morte, mezzogiorno e mezzanotte.⁴⁸

⁴⁶ Cfr. CW, p. 9 in cui Nietzsche parlando della Carmen dice: "la sua serenità è africana". Cfr. anche LORENZ, *Die Metaphysik-Kritik in Nietzsche Carmen-Rezeption*, in particolare la parte III.2 (Carmen als Utopie), II.2.2.: *Der Süden in der Carmen Musik* (pp. 104 sgg.). Lorenz sottolinea la dimensione africana di Carmen collegandola anche al ditirambo di Dioniso *Unter den Wüsten* (Le figlie del deserto). Cfr. anche FP 1887, 11 [49] in cui Nietzsche parla del "colpo di genio di Bizet che fece risuonare una nuova e antica sensibilità (...), più meridionale; (...) una felicità africana, la serenità fatalistica".

Nietzsche mette in rapporto Carmen anche con l'africa-egiziana, con l'Egitto, sicuramente tramite la mediazione di Torino e del suo museo egizio. Cfr. lettera a Peter Gast del 20 aprile 1888 dove si parla dell'esecuzione della Carmen come di un "successo piramidale" (in italiano nel testo); l'espressione ricompare letteralmente nella lettera a Reinhart von Seydlitz del 13 maggio 1888, con una aggiunta: *pyramidale successo – Verzeihung für die aegyptische Anspielung!* E potremmo infine aggiungere il FP 1888 12 [1] in cui Nietzsche scrive: *Bizet: die afrikanische Sensibilität (maurisch)*.

⁴⁷ FP 1884-1885, 41 [7].

⁴⁸ Cfr. WITZLER, Ralf, *Europa im Denken Nietzsches*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001; D'ORIO, Paolo et alii, *Nietzsche et l'Europe*, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006 (in particolare il saggio di

Infatti, di seguito, l'aforisma 254 di *Al di là del bene e del male* ribadisce che si tratta di superare "l'orribile chiaroscuro nordico, lo spettrale guazzabuglio di *congetti* e povertà di sangue dove il sole è assente". Nei *Be-griffen* *congetti* il sole è assente, perché i *congetti* de/finiscono, de/limitano, succhiano il sangue alla varietà imprevedibile della vita. La uccidono, come don Josè uccide Carmen. Invece, la musica – di cui Carmen è il simbolo è oltre il concetto – non ha barriere, non ha limiti. È libertà e volo. E diventa il simbolo così di quelli che Nietzsche chiama nello stesso aforisma:

uomini abbastanza rari e raramente soddisfatti, che hanno un orizzonte troppo vasto per riporre il loro appagamento in un qualsiasi sentimento patriottardo, essi che sanno amare nel nord il sud e nel sud il nord – per i mediterranei di nascita, per i 'buoni europei'. Per costoro ha scritto la sua musica Bizet, l'ultimo genio che abbia intravisto una nuova bellezza e una nuova seduzione – che abbia scoperto un lembo di mezzogiorno della musica.

E magari fossimo tutti questo "troppo"! Troppo vasti, non patriottardi, capaci di amare il nord nel sud e il sud nel nord (magnifico ossimoro incrociato). Magari fossimo capaci di essere buoni europei, sovraeuropei, mediterranei (là dove, in questo contesto, questi termini diventano praticamente sinonimi⁴⁹)!

Ma non è questo, forse, anche l'auspicio degli *Idilli di Messina* e del principe Vogelfrei?

"Meditar solinghi – è cosa saggia,
ma solinghi cantar – questo è da stolti"⁵⁰

D'Torio – Merlio, *Un bon Euroéen à Cosmopolis*, pp. 7-11 e quello di M. Brusotti, *Européen et supra-européen*, pp. 193-211.

⁴⁹ È evidentemente impossibile anche solo accennare all'immenso (e complesso) tema del "buon europeo" in Nietzsche. Ci limitiamo a rimandare a: CRESCENZI, Luca, GENTILI, Carlo, *Alla ricerca dei 'buoni europei'. Riflessioni su Nietzsche*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2017, che raccoglie saggi preziosi con diverse sfumature interpretative; per esempio quello di A. Venturelli, maggiormente focalizzato su *La Gaia Scienza dei buoni europei*, L. Crescenzi, *Serenità greca e décadence*, interessante per il nostro percorso perché sottolinea la "serenità greca" come *Stimmung* fondamentale dei buoni europei e arriva ovviamente al confronto Bizet / Wagner: "Bizet può apparire insomma a Nietzsche come un soccombente che cercando di opporsi alla decadenza ha tratto dal suo sforzo straordinarie energie creative" (p. 58). Dello stesso Crescenzi anche *La mobile verità della poesia*, che lavora sul confronto tra le due poesie *Principe Vogelfrei* e *Nel sud*, e mette insieme il volo del poeta e quello del buon europeo perché esso conduce "in un nuovo tempo dell'anima e in una nuova dimensione intellettuale" (p. 121); tra gli altri saggi, segnaliamo ancora, come interessanti per il nostro lavoro: C. Gentili, *Il giullare nella forma della scienza*.

C'è poi il testo della Prange che abbiamo più volte citato (Wagner, Nietzsche, Europa) che propone nel cap 7 *Goethe come modello del 'Buon europeo'* e il saggio di NICODEMO, Nicola, *Die moralische Aufgabe der 'guten Europäer' und die 'zukünftigen Europäer'*, in DIETZSCH, Steffen, *Nietzsches Perspektiven. Denken und Dichten in der Moderne*, Boston-Berlin: de Gruyter, 2014, pp. 385-406

Infine il saggio di GORI, Pietro, STELLINO, Paolo, "Il buon europeo di Nietzsche oltre nichilismo e morale cristiana". In *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, gennaio 2016, pp. 98-124, prezioso sia per la sintesi dello status quaestionis sia per la particolare attenzione a come cambia il concetto di 'buon europeo' nelle due fasi nietzscheane il cui spartiacque è individuabile nel frammento postumo 35[9] del maggio-luglio 1885. La prima fase è l'elaborazione del lemma in *Umano troppo umano I* (cfr. af. 475: L'uomo europeo e la distruzione delle nazioni) e poi ne *Il viandante e la sua ombra* (af. 87). L'espressione pare poi cadere in disuso (nelle opere edite) fino alla ripresa in *Al di là del bene e del male* (ma va considerato già il quinto libro della *Gaia scienza* e poi la *Genealogia della morale*), in cui l'espressione viene decisamente contrapposta all'europeo cristiano-occidentale e il buon europeo va ad incarnare le istanze del compito 'culturale' che Nietzsche si prefigge di realizzare in vista del 'nuovo' umano a venire. Sull'af. 254 af. di *Al di là del bene e del male* che siamo commentando e il collegamento sia con il carattere 'sovranazionale' sia con il 'sangue' provenzale della Gaia scienza, cfr. in particolare pp. 118 sgg.

⁵⁰ Il passaggio è nel primo idillio, dal titolo *Il principe Vogelfrei*. Interessante notare che, quando Nietzsche aggiunse la poesia, in una versione leggermente ampliata nell'appendice lirica apposta alla *Gaia scienza*, questo 'idillio' cambiò nome e si intitolò: *Nel Sud*.

Interessanti le osservazioni di Kaufmann, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina*, pp. 491 sgg., che da un lato collega l'immagine del Principe Vogelfrei a quella della fantasia di un volo senza restrizioni, liberazione dalla pesantezza del pensiero razionale, dall'altro lato sottolinea appunto l'importanza di una 'poesia conviviale': il canto esige socialità.

Divenire un noi,⁵¹ divenire capaci di cantare insieme: questo è da saggi. La domanda è: ne siamo capaci? Ne saremo capaci?

Riferimenti

ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, 4 Bde., Wien: P. B. Bauer, 1811.

BENNE, Christian, “Crux und Zeichen (‘Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä) / ‘Lied eines theokritischen Ziegenhirten.’”. In BENNE, Christian - ZITTEL, Christian, *Nietzsche und die Lyrik*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, pp. 234-244.

BERLINGER, Rudolph, “Le paysage arcadien de Nietzsche: Reflets d'Engadine”. In *Revue de Métaphysique et de Morale*, N, 89, 4, 1984, pp. 490-504.

BRANDT, Reinhard, *Filosofia nella pittura*, tr. it. Milano: Mondadori, 2003.

BRESSANE, Julio, *Dias de Nietzsche em Turin* (film, 2001).

CAMPIONI, Giuliano et alii, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin/London: de Gruyter, 2003.

CAMPIONI, Giuliano, ‘Gaya scienza’ e ‘gai saber’ nella filosofia di Nietzsche. In CARMASSI, Carlo, et alii, *Dov'è il concetto? Studi in onore di E. De Angelis*, München: Ludicius Verlag, pp. 33-51.

CRESCENZI, Luca, GENTILI, Carlo, *Alla ricerca dei ‘buoni europei’. Riflessioni su Nietzsche*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2017.

CRESCENZI, Luca, *Nietzsches Idyllen aus Messina. Das Volkslied als Form des Philosophierens*. In SCHIRMER, Andreas, SCHMIDT, Rüdiger, *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, Weimar, 1999: Böhlau Nachfolger, pp. 191-201.

DARRIULAT, Jacques, “Nietzsche. Et in Arcadia ego”, 1er septembre 2010: <http://www.idarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/NietzscheArcadia.html>.

D’IORIO, Paolo et alii, *Nietzsche et l’Europe*, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 2006.

D’IORIO, Paolo, “En marge de Carmen”. In *Magazine Littéraire* N. 383, 2000, pp. 50-55.

D’IORIO, Paolo, “Nietzsche tra Tristano e Carmen”. In TATASCIORRE, Carlo, *Filosofia e musica*, Milano: Mondadori, 2008.

DAFFNER, Hugo, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1912.

DAL BON, Bruno, *La gioia sovrana. Nietzsche e la musica come filosofia*, Milano: Mimesis, 2020.

⁵¹ Una ulteriore focalizzazione su questa ‘mediterraneizzazione’ della musica è in RUIZ, Antonio Notario, “Faut-il encore méditerraniser la musique?”. In *Pliegos de Yuste* N. 13.14, 2011 - 2012, pp.107-116; DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, “Nietzsche y los ideales estéticos del sur. La necesidad de mediterraneizar la música”. In *Analecta malacitana. Málaga* N. xxiii, 1, 2000, pp. 144 sgg.

DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, "Nietzsche y los ideales estéticos del sur. La necesidad de mediterraneizar la música". In *Analecta malacitana*. Málaga. N. xxiii, 1, 2000.

DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq: Presses Univ. du Septentrion, 2005.

GILMAN, Sander L., "Nietzsche and the Pastoral Metaphor". In *Comparative Literature*. N. 26/4, 1974, pp. 289-298.

GORI, Pietro, STELLINO, Paolo, "Il buon europeo di Nietzsche oltre nichilismo e morale cristiana". In *Giornale Critico della Filosofia Italiana*. Gennaio 2016, pp. 98-124.

GRIMM, Reinhold, "Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche's 'Lied eines theokritischen Ziegenhirte', Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus". In *Nietzsche-Studien*. N.14, 1985, pp. 201-249.

GRZELCZYK, Johan, "Nietzsche et le cas Bizet". In *Studia Nietzscheana*, 2015: <http://www.nietzschesource.org/SN/grzelczyk-2015>;

ITODA, Soichiro, *Nietzsches Idyllen aus Messina: Zu einer neuen kritischen Lektüre*, in KAUFMANN, Sebastian et alii, *Nietzsches Literaturen*, Berlin-Boston: De Gruyter, 2019.

KAUFMANN, Sebastian, "Heiterkeit, Heroismus, Sentimentalität: Nietzsches Idyllen aus Messina und sein poetologisches Konzept der Idylle", in KAUFMANN, Sebastian et alii, *Nietzsche Als Dichter: Lyrik - Poetologie - Rezeption*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 95-120.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris: Plon, 1993.

LISSON, Frank, "Der Einfluß Goethes auf die Lyrik Nietzsches". In *Nietzscheforschung*, N. 3, 1995, pp. 207-217.

LORENZ, Martin, *Die Metaphysik-Kritik in Nietzsche Carmen-Rezeption*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

MÜLLER, Renate G., "Idyllen aus Messina. Versuch einer Annäherung". In *Nietzscheforschung*. N. 3, 1995, pp. 77-86.

NICODEMO, Nicola, *Die moralische Aufgabe der 'guten Europäer' und die 'zukünftigen Europäer'*, in DIETZSCH, Steffen, *Nietzsches Perspektiven. Denken und Dichten in der Moderne*, Boston-Berlin: de Gruyter, 2014, pp. 385-406.

NIETZSCHE, Friedrich, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972, tr. it. *Opere e Epistolario*, Milano: Adelphi, 1964 sgg.

PANOFSKY, Erwin *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, ed. by Raymond Klibansky and H. J. Paton, Oxford University Press, 1936, pp. 295-320.

PIAZZESI, Chiara et alii, *Lecture della Gaia scienza*, Pisa: ETS, 2010.

PRANGE, Martine, *Nietzsche, Wagner, Europe*, Berlin/London: De Gruyter, 2013.

PRANGE, Martine, *Valuation and Revaluation of the Idyll. Schillerian Traces in Nietzsche's Early Musical Aesthetics*, in RESCHKE, Renate et alii, *F. Nietzsche – zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Akademie Verlag, 2006, pp. 269-278.

ROOS, Richard, "Nietzsche et Epicure: l'idylle héroïque". In WOTLING, Patrick, BALAUDÉ, Jean-François, *Lectures de Nietzsche*, sous la dir. de Balaudé et Wotling, Livre de Poche, 2000, pp. 282-350.

RUIZ, Antonio Notario, "Faut-il encore méditerraniser la musique?". In *Pliegos de Yuste*. N. 13.14, 2011 - 2012, pp.107-116.

SCHULZE, Ingrid, *Nietzsche und Claude Lorrain*. In *Nietzscheforschung*. N. 4, 1998, pp. 217-225.

SHAPIRO, Gary, *Archeologies of Vision, Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003.

TEOCRITO, *Idilli ed epigrammi*, a cura di Massimo Rossi, testo greco a fronte, Milano: La Vita Felice, 2020.

UHLAND, Ludwig, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Abhandlung über die Deutschen Volkslieder*, hrsg. von PFEIFFER, Franz, Stuttgart, 1866 sgg.

VIVARELLI, Vivetta, *La notte del Tristano e la mezzanotte di Zarathustra tra Wagner e Bizet*, in GRILLI, Alessandro et alii, *Interpretazioni: studi in onore di Guido Paduano*, Pisa: Pisa University press, 2019.

WITZLER, Ralf, *Europa im Denken Nietzsches*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Doutora em Filosofia Moderna e Contemporânea (Bari-Ferrara-Urbino, 1998)
Professore Associato Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica (Università degli Studi di Bari, Itália)
E-mail: annalisa.caputo@uniba.it