

Stefano Catucci

La terra wagneriana. Note sul ruolo della musica di Wagner nella composizione di *The Waste Land*

(doi: 10.1419/114074)

Strumenti critici (ISSN 0039-2618)

Fascicolo 2, maggio-agosto 2024

Ente di afferenza:

Università la Sapienza di Roma (Uniroma1)

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Stefano Catucci

La terra wagneriana
Note sul ruolo della musica di Wagner
nella composizione di «The Waste Land»

Quando si parla di *The Waste Land* come di un'opera wagneriana, integralmente wagneriana, o al contrario anti-wagneriana, si possono riferire questi giudizi – tutti attestati nella letteratura critica – a diversi livelli di analisi. Il primo, il più diretto, riguarda le citazioni esplicite che compaiono in più occasioni e si riferiscono a due lavori di Richard Wagner: *Tristan und Isolde* e *Die Götterdämmerung*. Il secondo livello si riferisce alla vicenda del Graal, e dunque al *Parsifal*, che se pure è soltanto uno dei tramite attraverso i quali Thomas Stearns Eliot si riallaccia a quella figura – gli altri vanno da Jessie Weston a Paul Verlaine, dai poemi del ciclo arturiano a James Frazer¹ –, rappresenta comunque una delle sue fonti. Il terzo appartiene alla struttura compositiva del poema, ovvero al modo in cui in un'opera che è stata definita «cubista»², Eliot si appropria della tecnica wagneriana del *Leitmotiv* e la trasforma in una risorsa poetica, costruttiva. L'ultimo ha a che vedere con le idee e con i sentimenti che si possono ricondurre a un'eredità wagneriana. Tema, questo, che per un verso si palesa anche in altre opere di Eliot, specialmente in *Four Quartets*, ma che vorrei mettere sotto l'ombrello di una citazione di Georg Simmel riguardo il senso della propria eredità intellettuale.

Ovviamente Simmel era diversissimo da Wagner. La sua rivendicata discontinuità saggistica, come pure il fatto di non avere ricevuto un vero riconoscimento istituzionale neppure dall'università dove insegnava, lo collocano in una posizione imparagonabile

Stefano Catucci, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto,
Via Flaminia 359, 00197 Roma.
stefano.catucci@uniroma1.it

¹ Sulle fonti del motivo del *Parsifal* in *The Waste Land*, cfr. Harold Bloom, *Bloom's Guides: The Waste Land*, New York, Infobase Publishing, 2007.

² Ivi, pp. 27-28.

con quella di un autore che ha costruito con attenzione la propria immagine. Eppure, un aforisma celebre di Simmel tratto dal suo *Diario postumo* aiuta a comprendere meglio il modo in cui Eliot si è appropriato di una parte dell'eredità wagneriana schivando le ambivalenze dei suoi molti eredi ufficiali, riconosciuti tali o auto-proclamati: «So che morirò senza eredi spirituali (e va bene così)», scrive Simmel, mentre sappiamo che gli eredi di Wagner, appunto, sono stati molti. Ma – questa la parte delle parole di Simmel su cui vorrei portare l'attenzione – «la mia è come una eredità in denaro contante, che viene divisa tra molti eredi, dei quali ognuno investe la sua parte in modo conforme alla propria natura, senza interessarsi dell'origine di quella eredità»³. Eliot si è interessato molto all'origine di quell'eredità, ma è come se avendo fra le mani dei titoli di investimento eccezionalmente inflazionati li avesse convertiti non solo in denaro contante, ma in moneta spicciola, riuscendo a farne un nuovo tipo di tesoro proprio perché non vincolato a spenderlo in grandi quantità bensì, per così dire, in dosi minime, potendo coglierne la vitalità ben oltre il campo in cui Wagner aveva seminato. Occorre desacralizzare e deideologizzare fin dall'inizio il senso dell'eredità wagneriana nell'opera di Eliot, come se invece di guardare ai grandi elementi iconici e totemici dell'oro, all'anello e al Tarnhelm che furono l'ossessione di Alberich, di Fafner e naturalmente di Wotan, Eliot avesse rivolto la sua attenzione al lavoro oscuro dei Nibelunghi che senza colpe, ridotti in schiavitù, scavano dalle miniere e forgiavano un tesoro interminabile, o come se avesse ripensato la condizione di una modernità che poggia le sue illusioni su uno sfondo di rovine.

Ho ricordato che c'è anche chi ha giudicato *The Waste Land* un'opera «inappellabilmente antiwagneriana» perché «inappellabilmente antiromantica». Così, per esempio, Alex Ross nel suo recente e ponderoso *Wagnerism*⁴. Il capitolo dedicato a Eliot chiude precisamente con quel giudizio, volendo mostrare come Wagner sia stato usato contro Wagner stesso, o almeno sia stato trapianta-

³ Georg Simmel, *Aus dem nachgelassenen Tagebuch*, in *Georg Simmel-Gesamtausgabe*, vol. 20, Frankfurt/M, Suhrkamp-Insel Verlag, 2004, p. 261; trad. it. *Diario postumo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, p. 32.

⁴ Alex Ross, *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*, London, Macmillan, 2020; trad. it. *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, Milano, Bompiani, 2022, p. 1763 (si cita dalla versione elettronica formato epub).

to in un terreno nel quale la pianta wagneriana inaridisce e muore. D'altra parte se Eliot stesso confessò di aver studiato tutto il *Ring* durante la stesura di *The Waste Land* – è ancora Ross a ricordarlo citando una memoria di Stephen Spender⁵ –, l'unico riferimento esplicito che vi compare è veramente troppo poco per spiegare l'influsso che quell'opera ha esercitato sul poeta, così come troppo generica mi pare l'idea che la compresenza di elementi cristiani, pagani e buddhisti corrisponda all'«idea fluida del sacro che aveva Wagner», o almeno che abbia «qualcosa in comune» con essa⁶. Quella fluidità, che è già in Arthur Schopenhauer e che Wagner aveva senz'altro contribuito a potenziare, è un tratto tipico della ricerca di spiritualità negli anni a cavallo della Grande Guerra, che certo per questo non possono essere definiti anni né wagneriani, né antiwagneriani. Altri aspetti mi sembrano più pertinenti rispetto all'attrazione esercitata dall'opera di Wagner su quell'epoca e in particolare su *The Waste Land*: la struttura del *Gesamtkunstwerk*, che mira non tanto alla totalizzazione quanto alla composizione di «opere-mondo», in grado cioè di contenere nel loro microcosmo una visione globale del tempo presente; la ripresa di figure del mito nel paesaggio umano e simbolico della modernità; l'idea del flusso sonoro ininterrotto che tuttavia assorbe frammenti di canto come se fossero relitti di un'epoca trascorsa e da riconfigurare in una nuova forma di montaggio; il sentimento di estraneazione di fronte all'avvento del mondo nuovo, industriale, alla cui percezione Wagner ha contribuito con una specie di *double bind* tra fascinazione e reificazione che non conosce né conciliazione né via d'uscita. I personaggi del *Ring*, come pure Tristan e Isolde, sono presi nella rete di destini che somigliano a macchine i cui ingranaggi sfuggono alla pretesa di poterli governare. A sua volta l'idea che la natura possa essere il fulcro di una rigenerazione coincide con il momento tragico di una fine e se il filo tessuto dalle Norne si spezza nulla può ricucirlo, nemmeno la riappropriazione dell'oro da parte del Reno, così che ad annunciarsi è il chiudersi della storia, il ripiegarsi su di sé dell'orlo del tempo.

Wagner è una figura a suo modo paradossale che consentì alla piccola Baviera di diventare il centro culturale della Germania

⁵ Ivi, p. 1750.

⁶ Ivi, p. 1755.

unita e che però fece questo mettendo in scena una critica radicale al potere, da lui visto come una macchina multisegmentaria che intrappola l'essere umano in qualcosa di fondamentalmente estraneo alla sua natura e ai suoi sentimenti. Prendere il contante dell'eredità di Wagner tenendone ben salda l'origine, e perciò anche nominandola, è stato un modo per spenderla senza doverla ripetere, per associare la tecnica del *Leitmotiv* a quella del collage, per non identificare Wagner né con il patrimonio del romanticismo, né con le rivendicazioni di un nazionalismo culturale. Essere antiromantici, in altre parole, è compatibile con il praticare una forma di wagnerismo rinnovato non in musica, ma in poesia, trasferendo cioè quell'eredità sul piano di un altro medium: più o meno quello che Aristotele chiamava *mimesis*.

The Waste Land è un cumulo di riferimenti musicali che non si limitano al solo Wagner. Molti anni fa, in una trasmissione radio, provai a far ascoltare la colonna sonora dell'*Ulysses* di James Joyce, ovvero le musiche da lui stesso affidate ai personaggi di quel libro, che com'è noto condivide l'età di quello di T.S. Eliot, essendo uscito nel 1922. Aiutandomi con le note all'edizione italiana di Giulio De Angelis⁷, compresi che al fondo dell'immaginario musicale dell'*Ulysses* c'era uno straniante tono di commedia, con evocazioni musicali tratte dall'opera buffa italiana, dal vaudeville vittoriano, dalla canzone popolare. *The Waste Land* non è da meno laddove Eliot costruisce un collage di frammenti musicali che sembrano fare da intercalare al testo dandogli inflessioni da commedia popolare a tratti grottesca. In *A Game of Chess*, per esempio, compare il riferimento a *Shakespeareian Rag*, un pezzo leggero del 1912 con musica di Dave Stamper e testo del suo librettista abituale, Gene Buck, con il quale Stamper firmò una serie di canzoni per le Zigfield Follies a partire dal 1907. Le parole della canzone sono citate a memoria, dunque riplasmate. «That Shakespeareian Rag | Most intelligent, very elegant» dice per esempio il ritornello della canzone. Eliot non lo tratta come un

⁷ Giulio De Angelis, *Guida alla lettura dell'«Ulisse» di Joyce*, Milano, Lerici, 1961: l'edizione consultata è stata quella riveduta per Milano, Mondadori, 1981.

testo da riprodurre, bensì come una vaga e divertente esperienza d'ascolto che affiora sulla superficie della poesia e che – come ha suggerito Malobika Sarkar – «imitates not the words on the printed page of the song, but the singer's elongated, syncopated performance of the music»⁸ così come l'aveva potuta ascoltare da un grammofono: «O O O O that Shakespeherian Rag– | It's so elegant | So intelligent». Allo stesso modo è presumibile spiegare il cambiamento di grafia dell'aggettivo usato nel testo della canzone, “Shakespearian”, che può diventare “Shakespeherian” in ragione della scansione ritmica del canto. Una canzone popolare diffusa in Baviera dopo la morte di Ludwig II, «Auf den Bergen wohnt die Freiheit», titolo che modifica leggermente un coro da *Die Braut von Messina* di Friedrich Schiller («Auf den Bergen ist Freiheit»), emerge nel racconto di Marie in *The Burial of the Dead* e un'altra cantata dai soldati australiani durante la campagna di Gallipoli, là dove trovò la morte Jean Verdenal, trova spazio in *The Fire Sermon*: è la storia di Mrs. Porter e della figlia, prostitute del Cairo, anche in questo caso richiamata da Eliot attraverso memorie del testo originale. Naturalmente in *What the Thunder Said* c'è *London Bridge is Falling Down*, trasformata da cantilena infantile a evocazione di un autentico presagio, per non parlare di suoni anonimi, cioè non riconducibili a brani specifici, come quelli di un mandolino nelle taverne di Lower Thames Street o proprio di un disco messo sul grammofono in *The Fire Sermon*.

Non è possibile seguire qui inseguire tutti i riferimenti musicali di *The Waste Land*, cosa che del resto è già stata fatta, e non è neppure la sede per confrontare il Wagner del poema di Eliot con quello dell'*Ulysses*, riferito al *Ring* e soprattutto a *Der Fliegende Holländer*, né vale estendere il discorso alla comparsa delle Figlie del Reno in *Finnegan's Wake*. Piuttosto, le citazioni esplicite o indirette che qui ho ricordato mostrano come la musica esploda, in *The Waste Land*, ben oltre l'orizzonte wagneriano, chiamando in causa esperienze di ascolto disparate ognuna delle quali si affaccia nei versi di Eliot come un'apparizione fugace e tuttavia carica di senso. Nel suo libro *Sublime Noise*, Josh Epstein associa la com-

⁸ Malobika Sarkar, *Eliot and the Art of the Phonograph*, in *The Edinburgh Companion to Eliot and the Arts*, a cura di F. Dickey e J.D. Morgenstern, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 262-274.

parsa di schegge di cultura popolare in *The Waste Land* allo schema di una ripetizione meccanica che fa precipitare l'aspirazione wagneriana alla totalità «in un testo multimediale instabile»⁹. In un mondo che l'esperienza della Grande Guerra ha visto andare in pezzi, però, l'unica forma di totalità a cui è possibile aspirare è proprio quella dei frammenti che attraversano lo sguardo così come i nudi attraversano veloci, nei dipinti del primo Marcel Duchamp, il Re e la Regina di una scacchiera immaginaria. L'operamondo non possiede l'architettura del sistema, ma accoglie in sé la farragine di ciò che resta, e che comprende anche particelle di musica in frantumi.

Come comporli è il problema che *The Waste Land* risolve anche facendo leva su tecniche prelevate dalla musica, e in particolare da Wagner. Parlare di «orchestrazione wagneriana», com'è stato fatto¹⁰, mi sembra un eccesso nell'uso di una metafora, anche perché a rigore l'orchestrazione non è in sé un metodo di scrittura, ma ha molto più a che fare con la distribuzione delle parti e con la calibratura dei timbri, del colore. L'effetto monumentale dell'orchestrazione wagneriana, che rimane tale persino laddove la scrittura assume aspetti cameristici, mi sembra il contrario di quello prodotto dalla lettura di *The Waste Land*, che richiede continuamente cambi di passo e di ambiente, salti intertestuali la cui finezza di sfumature non deborda mai nell'enfasi spettacolare. Ugualmente forzato mi sembra il tentativo di accostare l'opera di Eliot a una forma musicale specifica. Dopo aver ammesso che una simile analogia è una «bold venture», per esempio, Paul Chancellor ha paragonato la sua struttura a «un poema sinfonico in forma sonata che usa come temi i suoi simboli chiave e con una voce recitante intrecciata con esso, in parte per aggiungere motivi conduttori correlati e dissonanti»¹¹. Francamente mi pare molto forzato e soprattutto non d'aiuto alla comprensione del testo e della sua costruzione. Preferirei perciò attenermi all'intuizione di Epstein,

⁹ Josh Epstein, *Sublime Noise. Musical Culture and the Modernist Writer*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 48.

¹⁰ Margaret Dana, *Orchestrating «The Waste Land»: Wagner, Leitmotiv and the Play of Passion*, in *T.S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*, a cura di J.X. Cooper, pp. 267-294: 270.

¹¹ Paul Chancellor, *The Music of «The Waste Land»*, in «Comparative Literature Studies», 6, 1969, pp. 21-32.

quella del «testo multimediale instabile», e analizzare uno solo dei suoi media, quello wagneriano, cercando il più possibile di tenermi lontano dal ricorso a metafore.

Com'è noto, la presenza di motivi wagneriani in *The Waste Land* si basa essenzialmente su quattro riferimenti. Due provengono da *Tristan und Isolde*: la citazione letterale in tedesco di alcuni versi della canzone del marinaio che apre l'Atto I e poco dopo, sempre in *The Burial of the Dead*, delle parole che all'inizio dell'Atto III il pastore rivolge a Kurwenal, il fidato scudiero di Tristan, quando in risposta alla domanda se si scorga una nave all'orizzonte dice «Oed' und leer das Meer», cioè «desolato e vuoto il mare». Una nell'ultima parte di *The Fire Sermon* proviene da *Die Götterdämmerung*, l'ultima giornata del *Ring der Nibelungen*, ed è il canto, quasi la lallazione delle Figlie del Reno nel momento in cui l'oro torna nella sua sede naturale. In realtà è stato osservato che anche altri versi di questa sezione del poema rinviano alle Figlie del Reno e che Eliot abbia recuperato un frammento elegiaco e pastorale proveniente dall'inizio del *Rheingold* per descrivere la rovina del mondo industriale: «The river sweats | Oil and tar | The barges drift | With the turning tide». Il quarto riferimento wagneriano o, come si è detto all'inizio, almeno parzialmente wagneriano, riguarda Parsifal.

Partiamo dalle prime citazioni di *Tristan und Isolde*. Le due figure di cui Eliot riprende le parole sono personaggi marginali dell'opera, un marinaio e un pastore, entrambi portatori di messaggi che si inseriscono in una vicenda che supera la loro comprensione, il loro coinvolgimento e forse anche il loro specifico interesse a parteciparvi. Si può osservare che aver diretto l'attenzione su personaggi di questo tipo faccia parte di una strategia volta a rendere relativamente anonimo il susseguirsi delle citazioni e dei frammenti. È stato scritto che in *The Waste Land* non ci sono *Tristan e Isolde*, ma *Tristan senza Isolde*¹². Qui a rigore non c'è neppure *Tristan*, mentre a emergere in primo piano è piuttosto il senso di un destino che svuota la scena da quello che

¹² A. Ross, *Wagnerism*, cit., p. 1722.

Schopenhauer considerava il compito della musica e che proprio Wagner, almeno per un periodo, aveva condiviso: l'espressione della volontà. Il marinaio e il pescatore non hanno nessun rapporto con la volontà, sono catturati in un destino che oltretutto non gli appartiene. Sono figure dell'alienazione collocate in quella dimensione di esistenza che Michel Foucault definiva «infame», cioè al di sotto della soglia della fama, ma apparse per un momento sulla superficie di una narrazione solo come comparse di una storia altrui. Le loro parole si abbattono sui protagonisti come qualcosa di irrevocabile, ma anche come se provenissero da una distanza incolmabile. Isolde si sentirà umiliata dalla canzone del marinaio, ma Eliot ferma la citazione subito prima che venga pronunciato l'epiteto del quale lei si sente bersaglio. Tristan ripiomba nella disperazione quando sente non tanto le parole del pastore, ma il ripetersi della sua nenia pastorale affidata al corno inglese. In entrambi i casi è necessario un intermediario per trasportare e tradurre significati che altrimenti suonerebbero come di un'altra lingua o di un'altra sfera di esistenza: una sfera nella quale i nomi non importano, le storie non hanno dignità di racconto e gli individui sono presto dimenticati. Risvegliandosi da un sonno agitato, ancora incerta persino su dove si trovi, Isolde chiede spiegazioni alla sua ancella, Brangäne. In pieno delirio Tristan si rivolge non al pastore, ma a Kurwenal, che cerca di rendergli più sopportabile il messaggio. Naturalmente nell'opera di Wagner c'è tutto il tempo perché i due protagonisti occupino lo spazio che compete loro, e così anche Brangäne e Kurwenal. In *The Waste Land*, invece, Eliot dà solo voce a questi antieroi anonimi e marginali, che vivono e scompaiono in un ambiente segnato dall'indifferenza. Chi si è mai chiesto che fine faccia il marinaio dopo l'approdo della nave alla sua destinazione o il pastore dopo che i corpi dei due nobili innamorati saranno stati trasportati altrove? A chi può interessare? Che domande sono, quando la storia che si racconta non li riguarda? Il marinaio ripartirà per un altro viaggio, del resto è di questo che parla la sua canzone, evocando le pene dell'amore lontano. Il pastore riporterà al pascolo le sue greggi e ricomincerà a suonare anche quando nessuno potrà sentirlo. Cosa resterà loro di quanto è accaduto sotto i loro occhi, perché avrebbero dovuto interessarsene? La loro è l'indifferenza di chi sa che le vicende delle vite degne di fama non cambieranno le proprie. Prima an-

cora che dai versi, il senso di desolazione deriva dalla posizione di personaggi che non invadono la scena ma la cui presenza ha qualcosa di perturbante, come se fossero i Rosencrantz e Guildenstern del *Tristan und Isolde*. È possibile che Eliot abbia associato alla loro indifferenza, oltre che alla loro alienazione, la condizione di quell'erotismo frustrato e narcisistico di cui parla in *The Fire Sermon*, quando emerge la figura del Re Pescatore (Amfortas, nel *Parsifal* di Wagner): «His vanity requires no response, | And makes a welcome of indifference». Vorrei però portare l'attenzione su ciò che di Wagner rimane sotto la superficie delle citazioni e di cui queste non esauriscono le risonanze, essendone piuttosto dei segnali.

Sappiamo che Eliot ebbe modo di assistere a rappresentazioni wagneriane nel periodo degli studi a Harvard ed è stato ipotizzato che l'occasione più importante a cui ha potuto prender parte sia stata proprio un'edizione del *Tristan und Isolde* diretta da Gustav Mahler a Chicago nel 1908, durante una tournée del Metropolitan di New York. Sappiamo anche che il suo interesse per quel lavoro fu inizialmente tiepido. Stando a quanto egli scrisse in una poesia di quello stesso anno, *Opera*, l'espressione delle passioni individuali non gli ispirava entusiasmo. Se mai era proprio un elemento di desolata indifferenza a colpirlo, con il sentimento di avere assistito alla premonizione di un passaggio fatale per la storia e per l'esistenza individuale: «And I feel like the ghost of youth | At the undertakers' ball»¹³.

Sappiamo anche che a Parigi, nel 1910, l'ambiente dei giovani letterati era sintonizzato su questo sentire, uno sguardo rivolto al presente senza necessariamente indossare gli occhiali del “wagnerismo”, ma a cui la musica di Wagner, più che i temi affrontati dai suoi testi, offriva un appiglio. E sappiamo che il legame

¹³ Così recita *Opera*: «Tristan and Isolde | And the fatalistic horns | The passionate violins | And ominous clarinet | And love torturing itself | To emotion for all there is in it, | Writhing in and out | Contorted in paroxysms, | Flinging itself at the last | Limits of self-expression. | We have the tragic? oh no! | Life departs with a feeble smile | Into the indifferent. | These emotional experiences | Do not hold good at all, | And I feel like the ghost of youth | At the undertakers' ball».

con Jean Verdenal fu per Eliot uno stimolo a prendere sul serio Wagner: ne sono testimonianza le lettere nelle quali l'amico raccomandava al poeta di ascoltare qualcosa di Wagner a Monaco di Baviera, dove Eliot trascorse un periodo nel 1911, mostrando che quella musica rappresentava un punto fermo della loro intesa. Il finale della *Götterdämmerung*, gli scrive ancora Verdenal – e mi si perdonerà se sottolineo l'assonanza con il nome Kurwenal, così come Thomas Mann associava l'*Arietta* della Sonata op. 111 di Ludwig van Beethoven al nome Wiesengrund – «è forse uno dei punti più alti toccati da un uomo». L'anno dopo, mentre Eliot è in Inghilterra, un'altra lettera di Verdenal parla dell'«estasi» provata ascoltando *Tristan und Isolde*¹⁴. Sono riferimenti che Eliot avrebbe seguito quasi come una traccia, sebbene a prendere la scena non sia l'estasi, ma il disincanto.

Al di là dei contenuti poetici, storici, sociali ed emotivi, fra i quali non si può trascurare naturalmente il riflesso della morte di Verdenal, la musica di Wagner diventa in *The Waste Land* una tecnica costruttiva, un modo di comporre i relitti e la farragine della modernità. Eclissato il richiamo delle citazioni, Wagner compare nelle linee profonde del testo. A volte si tratta di immagini, come quella dell'albero morto che non dà riparo, o come quella che si rivolge a una soglia di indistinzione fra la vita e la morte. Entrambe provengono da *Tristan und Isolde*, entrambe si riferiscono a dialoghi fra Kurwenal e un delirante Tristan. Ma il punto su cui insistere è la vocalità di Tristan, che nel monologo implicitamente ripreso da Eliot passa da un fraseggio disteso a uno via via più disarticolato nel quale diversi *Leitmotiv* emergono e subito si spezzano come il moto di un'onda che si infrange contro una scogliera. Il tema associato all'«attesa di Isolde», per esempio, viene esposto in un modo che sembra voler fuggire via da ogni proiezione, da ogni desiderio, fino a risolversi in qualcosa di meccanico e di impersonale. Nel suo stato di deliquio Tristan afferra frammenti che si ricompongono in una situazione sospesa fra la vita e la morte, fra l'energia del principio di piacere e la resa alla potenza dell'inorganico. Wagner aveva lavorato molto sulla

¹⁴ Le due lettere di Jean Verdenal a T.S. Eliot a cui si fa riferimento, rispettivamente di metà giugno 1911 e del 5 febbraio 1912, sono in *The Letters of T.S. Eliot*, a cura di V. Eliot e H. Haughton, vol. I, 1898-1922, London, Faber, 1988, versione ebook 2011, pp. 162-173 e pp. 186-205.

tecnica dei *Leitmotiv*. Se nelle prime opere si ripresentavano come dei *ready-made* che riemergevano quasi nel loro stato originale, a partire da *Tristan und Isolde* prendono un aspetto sempre alterato, microfisico nelle loro sottilissime variazioni e permutazioni. Così è in *Die Meistersinger von Nürnberg* e così è in *Die Götterdämmerung*, entrambe nate dopo *Tristan und Isolde*. Glenn Gould ha parlato di una resurrezione del contrappunto, nel XIX secolo, proprio a partire da *Tristan und Isolde*, saltando a piè pari gli *Ultimi Quartetti* di Beethoven, cosa che non avrebbero fatto né Wagner, come si evince dal suo discorso in occasione del centesimo anniversario della nascita di Beethoven, né Eliot, come si può ricavare dalla lettura di *Four Quartets*. Il contrappunto però, scriveva Gould, non è una forma, ma una tecnica per inventare forme¹⁵. Eliot, in *The Waste Land*, se ne è servito wagnerianamente per dare al cumulo di frammenti di cui si serve un ordine compositivo, per inventare via via forme a misura del potenziale distruttivo che la civiltà industriale aveva manifestato negli anni della Grande Guerra. L'elaborazione contrappuntistica ed emotiva dei *Leitmotiv* diventa allora una tecnica di montaggio del disparato, della variazione infinitesimale su materiali raccolti in modo rapsodico. La musicalità è così quel che tiene insieme poesia e percezione dell'attualità. Wagner, da questo punto di vista, è un sensore della crisi e un maestro del metodo, non un ideologo con cui spartire idee.

Proprio quest'uso tecnico ed estetico di Wagner mi fa essere più prudente rispetto alla discendenza wagneriana dei motivi che si riferiscono alla vicenda di Parsifal. Le mie competenze non mi permettono di discernere quanto, in questo, Eliot possa avere ripreso da Wagner e/o da altre fonti. C'è però il fatto che Wagner, in quell'opera, lavora su una semplificazione del linguaggio che corrisponde al prosciugamento del desiderio in favore di una ritualizzazione dell'atto musicale, tornando per un verso all'idea

¹⁵ I riferimenti provengono da Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, a cura di T. Page, Faber and Faber, Boston 1987; trad. it. *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di T. Page, Milano, Adelphi, 1989.

del *Leitmotiv* come *ready-made* musicale, per un altro riservando la massima complessità di elaborazione del materiale all'Atto II, quello del giardino delle Fanciulle-Fiore e del lungo duetto con Kundry che vale, dietro il rafforzamento dell'evocazione di un incesto, la passionalità dell'Atto II di *Tristan und Isolde*. C'è una simile semplificazione dell'uso del contrappunto multimediale di Eliot, una stabilizzazione della sua instabilità nei passaggi di *The Waste Land* che si riferiscono al Re Pescatore? Oppure il suo Wagner rimane quello del contrappunto, dei *Leitmotiv* mai uguali a loro stessi, un Wagner compositore dell'incomponibile, testimone dell'emergere di un'alienazione senza rimedio il cui potenziale distruttivo può essere raccontato solo attraverso una rielaborazione plastica dei resti a cui dà adito la modernità?

Lascerei questa domanda agli studiosi dell'opera di T.S. Eliot limitandomi a portare l'attenzione sulle differenti tecniche compositive impiegate da Wagner in momenti e contesti diversi, con l'auspicio che questo possa essere utile anche a perimetrare un campo, ovvero a dove sia più fruttuoso cercare Wagner in *The Waste Land* e dove forse non vale la pena di trovarlo.

Stefano Catucci, *The Wagnerian Land. Notes on the Role of Wagner's Music in the Composition of «The Waste Lands»*

Focusing on the presence of Wagnerian texts, themes and characters in *The Waste Land*, attention is drawn to the different techniques of the *Leitmotiv* and Eliot's constructive use of the Wagnerian legacy, transformed into a technique for assembling the shatterings of modernity.

Keywords: Eliot, Wagner, Music, Poetry, *Leitmotiv*, Modernity.