



 **MIMESIS / FORME DEL POSSIBILE**
Estetica, arte, letteratura

N. ??

Collana diretta da *Giuseppe Di Giacomo* (Sapienza, Università di Roma)

COMITATO SCIENTIFICO

Prof. Ignasi Rovirò Alemany (Università Ramon Llull di Barcellona);
prof. Horst Bredekamp (Humboldt-Universität, Berlino);
prof. Román De La Calle (Università di Valencia);
prof. Massimo Cacciari (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano);
prof. Giuseppe Di Giacomo (Università La Sapienza, Roma);
prof.ssa Claire Farago (University of Colorado at Boulder);
prof.ssa Marta Fattori (Università La Sapienza di Roma);
prof. Maurizio Ferraris (Università di Torino);
prof. Elio Franzini (Università di Milano);
prof.ssa Nadia Fusini (Università La Sapienza di Roma – SUM/Istituto Superiore
di Scienze Umane);
prof. Jean-Luc-Marion (Université de Paris IV-Sorbonne);
prof. Donald Preziosi (University of California, Los Angeles);
prof. Giuseppe Pucci (Università di Siena);
prof. Matthew Rampley (Università di Birmingham);
prof.ssa Marina Righetti (Università La Sapienza, Roma);
prof. Stefano Velotti (Università La Sapienza, Roma).

I testi pubblicati in questa collana sono stati sottoposti a un processo di *peer review*

PROSPETTIVE SU WAGNER

Filosofia, Musica, Letteratura

A cura di
Giuseppe Di Giacomo e Alessandro Alfieri

 **MIMESIS**

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Filosofia della
Sapienza – Università di Roma.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Forme del possibile*, n. ??
Isbn: 9788857548???

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	XX
<i>Giuseppe Di Giacomo</i> DA NIETZSCHE AD ADORNO: MODERNITÀ DI WAGNER E IL PARADOSSO DELLA REDENZIONE	XX
<i>Salvatore Tedesco</i> LA REGIA TEATRALE COME “MESSA IN FORMA” DEL PROBLEMA FILOSOFICO DI WAGNER. QUALCHE APPUNTO A PROPOSITO DI TRE REGIE TEATRALI	XX
<i>Alessandro Alfieri</i> ADORNO E WAGNER: LA CULTURA DI MASSA TRA FANTASMAGORIA E KITSCH	XX
<i>Salvatore Tedesco</i> L'ANELLO DI ERDA	XX
<i>Sandro Cappelletto</i> DEGLI ETERNI DEI LA FINE	XX
<i>Giorgio Patrizi</i> IL “CASO” WAGNER NELLA CULTURA LETTERARIA ITALIANA MODERNA	XX
<i>Enrico Fubini</i> WAGNER MUSICISTA: ERA ANTISEMITA?	XX
<i>Pier Carlo Bontempelli</i> ARTE E NAZIONE COME RIVOLUZIONE ANTICAPITALISTA: SPUNTI PER UNA RILETTURA	XX

Mauro Ponzi

NIETZSCHE E WAGNER: IL FILTRO DELL'INGANNO E LE VELE NERE
DEL NIHILISMO

XX

Aurelio Canonici

IL *LEITMOTIV* IN WAGNER COME "NATURA IN TRASFORMAZIONE"

XX

Aurelio Canonici

IL *RING* TRA RACCONTO E MUSICA

XX

Antonio Rostagno

DÉCADENCE CROMATICA E REDENZIONE TONALE?

FALSA MODERNITÀ E PERDITA DEL FUTURO NEL *TRISTAN UND ISOLDE*

XX

INTRODUZIONE

Il presente volume raccoglie i contributi di un gruppo di studiosi che, tra il 2017 e il 2018, si sono confrontati sull'opera di Richard Wagner; si tratta del risultato di una serie di seminari diretti da Giuseppe Di Giacomo, svoltisi tra il MLAC (Museo laboratorio d'arte contemporanea) della Sapienza Università di Roma e il Teatro Eliseo, che hanno coinvolto filosofi, musicologi e studiosi di letteratura. La varietà dei contributi interpretativi e teorici testimoniata da questa raccolta di saggi è alla base del progetto: la convinzione dei curatori e degli autori di *Prospettive su Wagner. Filosofia, Musica, Letteratura* è quella infatti che solo attraverso una molteplicità di voci sia possibile avvicinarsi a un'opera tanto complessa e profonda, senza la presunzione di raggiungere alcun risultato definitivo. Da questo punto di vista, filosofia, letteratura e musicologia determinano lo spazio dell'indagine su un artista essenziale per la comprensione della modernità musicale e della cultura dell'Ottocento e del Novecento. Non a caso le opere wagneriane, a partire dalla stagione "romantica" per arrivare ai capolavori della maturità, si strutturano e si sviluppano attorno a una molteplicità di temi e di problemi di carattere appunto filosofico-musicologico; all'interno del percorso del volume, sono soprattutto tre le opere predominanti, in grado di catalizzare e concentrare l'universo tematico e riflessivo del compositore: il *Tristano e Isolda*, l'*Anello del Nibelungo* e l'ultima opera di Wagner, quel *Parsifal* che condusse un filosofo come Nietzsche, inizialmente esaltato dallo spirito wagneriano, a ripensare il suo giudizio.

Proprio Nietzsche rappresenta uno dei due referenti filosofici fondamentali all'interno dei saggi (Ponzi, Di Giacomo, Cappelletto): se all'inizio Nietzsche aveva visto in Wagner la nascita di una musica dionisiaca, basata sulla "sovraabbondanza di vita", dopo il *Tristano e Isolda* vede nella musica di Wagner un impoverimento della vita e soprattutto la ricerca dell'effetto teatrale. Secondo Nietzsche, è con Wagner che inizia l'arte moderna, caratterizzata da un elemento nevrotico e da una malattia esistenziale; nel *Ring*, Wagner, rifacendosi a Nietzsche, mostra la morte degli dei a opera degli

uomini – come sostiene Cappelletto questo diviene evidente nella messa in scena di Pierre Boulez e di Patrice Chéreau, dove nel finale la caduta del Walhalla, e quindi la caduta degli dei, lascia gli uomini nella loro estrema solitudine, che si manifesta nel rivolgersi degli astanti verso il pubblico come a chiedere “che sarà di noi e di voi ora?”. Sempre per Nietzsche però, come sottolinea Ponzi, se Wagner è “dannoso” tuttavia è indispensabile, dal momento che riassume la modernità: del resto, è la ricerca dell’assoluto, propria del romanticismo, che ha aperto la strada all’annullamento dell’individuo e a quella dimensione frammentaria che caratterizza la cultura moderna.

E se durante gli anni della stesura della *Nascita della tragedia*, il dramma musicale wagneriano ha destato nel giovane Nietzsche la speranza nella rinascita della vita spirituale tedesca, negli scritti successivi sarà lo stesso Nietzsche ad ammettere come l’esperienza vissuta a Bayreuth nel 1876 lo abbia ridestato da un sogno, dal momento che “la morte degli dei” rimane in Wagner solo un evento estetico: la potenza dell’arte consisterebbe allora nella capacità di porre l’illusione consapevole al posto della realtà. La posizione nietzscheana a proposito di Wagner si radicalizza nel suo scritto *Nietzsche contra Wagner* del 1888, nel quale il *Parsifal* viene inteso come l’espressione di odio verso la sensualità e di un cristianesimo mostruoso, un’opera cioè che avvelena i presupposti della vita stessa rafforzata dalla predicazione della castità, con la conseguenza che con quest’ultima opera Wagner si sarebbe prostrato “dinanzi alla croce cristiana”. In particolare è proprio con il *Parsifal* che Wagner farebbe ritorno “agli ideali oscurantisti di un cristianesimo morboso” e a una negazione degli istinti vitali. Insomma, il tradimento di Wagner consisterebbe nell’aver accettato l’inganno del cristianesimo, la negazione degli istinti della natura e la ricerca del successo, cedendo ai gusti del pubblico e piegando il mito alle esigenze teatrali.

L’altro filosofo ben presente nel volume è Theodor W. Adorno (Di Giacomo, Tedesco, Alfieri), che a Wagner dedica due importanti saggi scritti a distanza di circa trent’anni. Se Adorno nel *Wagner* (1937) critica sia la fantasmagoria che l’apparenza è perché pensa che Wagner si serva di queste due nozioni per affermare la “totalità” e l’“identità” a scapito della frammentarietà e della differenza che caratterizzano proprio l’arte “moderna”, anche se in quest’ultima è sempre implicita una totalità che fa tutt’uno con la forma e senza la quale quella frammentarietà resterebbe incomprensibile. Se nella riflessione del 1937 Adorno si concentra sui concetti di “fantasmagoria”, “ripetizione” e “totalità”, tali concetti saranno ricompresi e in parte superati nello scritto del 1965 *Attualità di Wagner*. Tale ricom-

preensione da parte di Adorno evidenzia il ruolo che la musica wagneriana assume oggi in rapporto alla cultura di massa, caratterizzata dalla dimensione del kitsch e da quella che Lacoue-Labarthe definisce “musicolatria”, e allo stesso tempo offre dialetticamente l’opportunità di ripensare la musica di Wagner in opposizione alle dinamiche che caratterizzano l’attuale società dello spettacolo. Proprio analizzando *Attualità di Wagner*, Tedesco evidenzia due punti, l’incompletezza e la ripetizione, nei quali consisterebbe l’attualità dell’opera wagneriana, e oggi il compito della regia teatrale sarebbe proprio quello di esplicitare il “contenuto di verità” di tale opera; secondo Tedesco, al “sempre uguale” di Adorno si contrappone, come suggerisce Badiou, una *musica di metamorfosi*, nella quale le possibilità drammatiche sono create attraverso la musica: di qui appunto una progressiva “esplorazione di possibilità”. Tedesco porta tre esempi di regia teatrale: Ejzenstejn, McVicar, Castellucci. In particolare, nella regia del *Parsifal* di Romeo Castellucci si esprime non una redenzione finale bensì una “salvazione quotidiana”: è quanto mostra la folla che avanza restando immobile, sì che quello che emerge è la “potenza anonima dell’uomo”. Per quanto riguarda sempre il *Parsifal*, in riferimento alla battuta finale “Redenzione al Redentore”, ci sembra lecito sostenere che tale battuta non va interpretata come un’asserzione sulla Redenzione, vale a dire sul Senso che redime il finito nell’infinito dando appunto un senso finale agli uomini, ma che questa battuta, nell’esaltare *il Redentore come colui che ci libera dal bisogno della redenzione*, sottolinea ancora una volta l’abbandono dell’uomo alla sua contingenza, dal momento che il Senso finale è qualcosa da cercare con la consapevolezza però che non lo possiamo trovare – almeno “oggi” – e questo nell’orizzonte di quell’utopia che per Adorno ha un significato solo se è l’oggetto di un “dire disdicendo”. È interessante sottolineare come nel *Ring* i due incontri tra Wotan ed Erda rivelino, a livello “micro-strutturale”, quanto si dispiega nell’insieme del *Ring* e dunque a livello “macro-strutturale”. Così Erda, pur nelle sue due brevi apparizioni, costituisce quella che Tedesco definisce una *figura teorica* essenziale: è Erda, infatti, la prima ad annunciare il tramonto del mondo degli dei, ed è solo dopo questo annuncio nell’*Oro del Reno* che l’immagine del Walhalla, la sede degli dei, appare come già segnata dalla fine del dominio di questi ultimi sul mondo.

È indubbio che il dibattito sulla ricezione della musica wagneriana nella cultura europea tra Ottocento e Novecento sia ancora oggi particolarmente sentito (Patrizi, Bontempelli, Fubini); basti pensare alle accuse di antisemitismo che emergerebbero, secondo alcuni studiosi, dagli scritti e dai drammi musicali di Wagner. Questo antisemitismo si manifesterebbe chiaramente già prima del 1850, anno della stesura del famoso saggio *Il*

giudaismo nella musica, e andrebbe messo in relazione all'intero suo pensiero estetico, filosofico, politico e religioso. Insomma, attraverso il suo antisemitismo passerebbe la sua ideologia antiliberale, antidemocratica e razzistica; non solo, ma sia Wagner che Nietzsche sarebbero stati, a parere di Fubini, i veri precursori e profeti del regresso e dell'involuzione che saranno sviluppati dall'arte più reazionaria nella società del nostro tempo. Per mostrare come questo antisemitismo e razzismo penetrino anche la musica di Wagner, Fubini cita alcune frasi tratte dal libro su Wagner del 1937 di Adorno; si tratta però, è bene dirlo, solo di alcune affermazioni, dal momento che il discorso di Adorno è ben più complesso e non si esaurisce solo nell'analisi degli elementi antisemiti della sua musica, ma prende in considerazione soprattutto problemi di rilevanza filosofica come quelli di "totalità" e "fantasmagoria", che saranno ripresi e rivisitati dallo stesso Adorno in *Attualità di Wagner* nel 1965, dimostrando come la musica di Wagner possa ancora essere attuale indipendentemente da quelle tematiche antisemitiche sviluppate in alcuni saggi da Wagner stesso.

Dando come presupposto che in Wagner e nella sua musica ci siano sostanziali elementi antisemiti, tuttavia è necessario rileggere Wagner, la sua opera e la sua eredità, da una prospettiva che, pur tenendo conto dell'uso che ne hanno fatto i suoi eredi – e in primo luogo Cosima Wagner –, in relazione a quegli elementi delle sue opere sui quali l'hitlerismo ha preteso fare leva, si soffermi sulla genealogia e sugli effetti delle strutture e delle istituzioni da lui stesso create. È indubbia l'influenza di Wagner sulla formazione della coscienza nazionale tedesca della seconda metà dell'Ottocento e oltre: come è chiaramente illustrato da Bontempelli nel suo saggio, il fine della musica wagneriana è quello di far rivivere in Germania una grande arte nazionale fondata sullo spirito della musica e del mito. Dopo la morte di Wagner nel 1883 e fino al 1930, anno della morte di Cosima e del figlio Siegfried, si costruisce e si rafforza un sistema fondato su un insieme di valori e di mitizzazioni che porta alla creazione di una particolare visione del mondo, dando un indirizzo reazionario e un forte orientamento nazionalista a tutto il suo lavoro: si tratta spesso di forzature che trasformano il senso delle opere di Wagner e ne fanno un vero e proprio ideologo del nazionalismo più estremo.

La ricezione della musica di Wagner in Italia, a partire dalla prima messa in scena a Bologna nel 1867 del *Lohengrin* è testimoniata da Gabriele D'Annunzio, e tuttavia sarà lo stesso D'Annunzio a teorizzare, successivamente, la contrapposizione tra cultura nordica e classicismo mediterraneo, contrapposizione questa che sarà condivisa, come sostiene Patrizi, anche da Francesco De Sanctis. Di fatto Wagner è al centro di entusiasmi che

successivamente si trasformano in rifiuti e censure, come accade nel caso di Giovanni Papini; inoltre sono importanti le riflessioni su Wagner che troviamo in *Senilità* di Italo Svevo, dove i personaggi, nell'assistere a una messa in scena della *Walchiria*, offrono un ventaglio di reazioni esemplari nei confronti dell'opera di Wagner. Questa consapevolezza delle diverse prese di coscienza nei confronti di Wagner è ben espressa da Luigi Pirandello, per il quale tutte queste diverse reazioni sono cronologicamente troppo a ridosso dell'opera wagneriana e mancano di quella che si potrebbe definire una necessaria "distanza critica".

Il contributo della riflessione musicologica mette in evidenza la funzione che assume l'utilizzo del *leitmotiv*, che per Wagner non è tanto una "tecnica", quanto uno degli elementi linguistici che hanno reso unica la sua arte: come sostiene Canonici, si tratta di fili che tessono una rete di suoni e di rimandi, e questa innovazione linguistica ha influenzato non solo quasi tutti i compositori posteriori a Wagner, ma anche scrittori come Thomas Mann e Marcel Proust. Questi *leitmotive* ci fanno comprendere non solo che un medesimo personaggio sta ritornando sulla scena, ma anche che qualcosa sta cambiando nei personaggi stessi e nei loro sentimenti. È quanto troviamo dalle prime battute dell'*Oro del Reno* fino alle ultime del *Crepuscolo degli dei*, tanto che si può dire che nel *Ring*, l'*Anello* appunto, la fine si ricongiunge con l'inizio. Nel *Parsifal* troviamo il "motivo della compassione" che, pur mutando, è ben riconoscibile dalla prima apparizione del giovane Parsifal fino all'ultima scena, sottolineando i mutamenti del protagonista nei lunghi anni trascorsi dall'inizio alla fine. Come sostiene sempre Canonici, il *Ring* è legato a oltre 130 *leitmotive* raccolti in "famiglie", o potremmo dire con Wittgenstein in "somiglianze di famiglia": da quello dell'"oro" a quello dell'"arcobaleno" e di "Erda", da quello della "cavalcata delle Walchirie" a quello di "Siegfried". In modo analitico, Canonici ripercorre l'intero *Anello del Nibelungo*, evidenziando il trascorrere e il ritornare dei vari motivi; e se è vero che, come dice Adorno, la forma è "contenuto sedimentato", allora l'analisi tecnico-linguistica fa emergere i molteplici significati dell'opera, suggerendone sempre nuovi, senza alcuna pretesa comunque di esaurirli.

In *Tristano e Isolda*, Wagner realizza nel "materiale musicale" la sua personale filosofia, solo in parte coincidente con le letture schopenhaueriane. Il punto fondamentale, come sostiene Rostagno, è la rappresentazione nel linguaggio musicale del contrasto tra volontà e negazione, e questa coppia di opposti è musicalmente rappresentata dall'opposizione fra cromatismo e armonia tonale, anche se tale opposizione ha significati non riducibili all'opposizione schopenhaueriana fra le due dimensioni

della realtà (vita/morte, tempo/eternità, giorno/notte). Resta comunque il fatto, sottolineato sempre da Rostagno, che c'è una contiguità fra la lettura del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1854) e la composizione del *Tristano* (1856-1859). Rostagno prende in considerazione, in particolare, la lettura musicologico-storicista di Carl Dahlhaus, che vede nel *Tristano* il punto dirimente nell'intera storia della musica europea, l'inizio della "musica moderna"; Tuttavia, a differenza di quanto sostiene Dahlhaus, il valore rivoluzionario della tecnica compositiva, in particolare del *Tristano*, non si coniuga con un'analoga posizione progressista sul piano dei contenuti speculativi e ancora meno sul piano dei contenuti etici o politici. In definitiva, alla spinta innovativa sul piano della tecnica compositiva fa riscontro un conservatorismo sul piano dei contenuti ideali. Ora, secondo Rostagno, se è vero che, come sostiene Dahlhaus, il valore storico di Wagner è interno alla storia della tecnica compositiva e che i significati storici dei suoi drammi sono destinati esclusivamente al linguaggio musicale, tuttavia non è sufficiente limitarsi al campo della musica per comprendere la funzione storico-culturale e persino politica del fenomeno wagneriano. La sua funzione sul piano della storia culturale va infatti molto al di là della storia della musica, anche se resta vero che tale funzione storico-culturale deve essere spiegata *nella* musica. La conseguenza è che, nel *Tristano*, la negazione della volontà e il superamento dell'illusione del mondo (elementi questi di segno chiaramente schopenhaueriano) coincidono con la sospensione del cromatismo e con il ritorno alla tonalità, della quale viene affermato il valore ideale e sovrastorico. Insomma, in Wagner il rifugio nella tonalità e la rinuncia del cromatismo sono manifestazioni della sua mentalità rinunciataria e pessimista. È, ancora secondo Rostagno, la mentalità comune alla sua generazione alla quale, tramontata la speranza di una rivoluzione democratica, tutto nella vita sembra illusione, tanto da sostituire il rifugio nei valori del passato alle giovanili aspirazioni al progresso: di qui il ritorno da parte di Wagner nel *Tristano* al passato del materiale musicale, alla tonalità appunto come valore sovrastorico e anti-moderno.



ANTONIO ROSTAGNO
DÉCADENCE CROMATICA
E REDENZIONE TONALE?

Falsa modernità e perdita del futuro
nel *Tristan und Isolde*

Nessun compositore prima di Wagner ha quanto lui cercato fondamenti filosofici alla produzione artistica, a torto o a ragione¹: dapprima il pensiero anarchico-rivoluzionario di Bakunin e il socialismo utopico di Proudhon, quindi il pensiero umano-progressista di Feuerbach, il tentativo di assimilare Hegel², fino alla lettura di Schopenhauer. Sono cose molto note. Altrettanto nota è la contiguità fra la lettura del *Mondo come volontà e rappresentazione* e la composizione del *Tristan und Isolde*, la prima avvenuta nell'estate del 1854³, la seconda dal 1856 al 1859. E spesso la musicologia ha accostato il *Tristan* al *Parsifal*, due drammi accomunati dal contrasto fra sensualismo e redenzione, desiderio e *voluntas*, sia pur con le debite differenze: nel *Tristan* attraverso l'esaltazione del desiderio fino a superarlo⁴, nel *Parsifal* attraverso la rinuncia e la castità (e rimane pro-

-
- 1 L'incidentale allude a ciò che Nietzsche attribuisce con ironia a Wagner, quando vede in questa ricerca di un fondamento la reazione al "dilettantismo" compositivo e alla "mancanza di stile" (F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, pp. 163-207: 183-184).
 - 2 Non sono mancati tentativi di scorgere interferenze, a partire da Nietzsche ovviamente in chiave critica (ivi, pp. 189-190). Alcuni studiosi hanno dimostrato che l'interesse per Hegel fu tutto sommato trascurabile: S. Mauser, *Wagner und Hegel – zum Nachwirken des Deutschen Idealismus im Ring des Nibelungen*, in *Beiträge zur Wagner-Forschung*, Regensburg, Bosse, 1983, pp. 45-60; Maurizio Giani, *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, De Sono-Paravia, Torino 1999, pp. 116-118).
 - 3 Wagner afferma di aver letto almeno quattro volte il trattato nel giro dell'anno successivo (R. Wagner, *Autobiografia*, tr. it. di S. Varini, Dall'Oglio, Milano 1983, p. 510), e poi Cosima racconta come la lettura serale di Schopenhauer fosse divenuta quasi un'abitudine quotidiana (C. Wagner, *Tagebücher*, voll. 2-4, hrsg. M. Gregor-Dellin und D. Mack, Piper, München-Zürich 1982; impossibile indicare i numeri di pagina giacché Cosima annota circa 200 volte commenti come "la sera, letto Schopenhauer").
 - 4 Sulla funzione/finzione della sessualità come elemento di liberazione dal mondo nel *Tristan* si veda il non sempre convincente R. Scruton, *Death-Devoted Heart*.



blematica la questione della “redenzione”⁵. D'altronde il primo abbozzo del libretto del *Parsifal* risale al 1857, mentre Wagner fissa le prime idee musicali del *Tristan*; dramma, quest'ultimo, in cui Wagner ipotizza in un primo momento l'ingresso dello stesso Parsifal nel III Atto⁶.

Sono argomenti noti, sui quali torno per proporre alcune riflessioni sui significati del linguaggio musicale e di alcuni elementi della tecnica compositiva del *Tristan*, attraverso cui Wagner realizza nel materiale musicale la sua personale filosofia, solo in parte coincidente con le letture schopenhaueriane. Semmai si può dire che nel *Mondo come volontà e rappresentazione* Wagner trova sistematizzato e organicamente esposto quanto lui stesso sente nei più disillusi anni di Zurigo, pur rimanendo sempre una non completa convergenza⁷. Non interessano qui tanto le idee filosofiche contenute nei libretti o i principi estetici e drammaturgici esposti nei trattati teorici; al centro dell'attenzione è invece la rappresentazione *nel materiale musicale* del contrasto fra volontà e negazione, la scelta di Wagner di porre a contrasto due qualità armoniche per definire l'opposizione fra sensualismo e rinuncia (*Parsifal*), fra desiderio e trasfigurazione (*Tristan*), fra *Sehnen* e *Noluntas*. Queste coppie di opposti sono musicalmente rappresentate dalla tensione-risoluzione del cromatismo nell'armonia tonale: dalla consonanza armonica della triade tonale come superamento dell'instabilità, come liberazione (=redenzione) dell'armonia cromatica determinata dalla consonanza tonale. Wagner ritrae l'illusorietà del reale anche realizzando forme dinamiche, volutamente ambigue, non riferibili a schemi determinati e non percepibili con la classica definitezza, rappresentazioni

Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde, Oxford University Press, Oxford 2004.

- 5 Su questi argomenti, sebbene discusso e discutibile, è ancora utile leggere O. Weininger, *Delle cose ultime*, Studio Tesi, Pordenone 1985 (ed. or. 1904). Weininger pone il *Parsifal* in continuità con il *Ring* (e in particolare con il *Götterdämmerung*), più che con il *Tristan*, precisamente per la rinuncia alla redenzione sostituita dalla rassegnazione: “[nel terzo atto del *Götterdämmerung*] non vi è più tensione del desiderio, né volontà; è subentrato un completo cedimento, una totale rassegnazione al peccato originale”.
- 6 “Concezione del *Tristan* meglio definita: il terzo atto punto di partenza dell'atmosfera di tutta l'opera. (Vi inserisco Parzival alla ricerca del Graal)”, in R. Wagner, *Il libro bruno. Note di diario 1865-1882*, tr. it. di S. Sablich, Passigli, Firenze 1992, p. 100 (1855). Vedi anche Richard Wagner, *Dokumente und Texte zu “Tristan und Isolde”*, hrsg. G.E. Meyer und E. Voss, Schott, Mainz 2008, pp. 205 e segg.
- 7 La nuova fase inaugurata col *Tristan* è solo favorita ma non causata da questa lettura (cfr. B. Magee, *Wagner and Philosophy*, Penguin, London 2000, Chap. Eight “Wagner's discovery of Schopenhauer”, pp. 126-151: 136-137 e 149-151).



acustiche dell'inganno del senso nel fenomeno percepibile. L'opposizione fra cromatismo e armonia tonale è poi riassunta da accordi-simbolo immediatamente riconoscibili all'ascolto: il *Tristan-Akkord* e appunto la triade consonante.

La lettura di Schopenhauer, la concezione dualistica del mondo, il contrasto fra apparenza e verità noumenica, la rinuncia alla volontà, il *Mitleid* o la compassione, il superamento delle pulsioni di vita e del principio di individuazione, la pulsione di morte, sono state molte volte indicate come motivazioni significanti delle scelte compositive, in particolare della opposizione fra lunghe parti di armonia cromatica vagante e la risoluzione nell'armonia consonante tonale. Molti sono anche stati i tentativi di individuare centri tonali, sia da parte di chi ha pensato a questi centri come pilastri di una smisurata architettura "assoluta" (Alfred Lorenz e suoi continuatori "formalisti")⁸, sia di chi li ha interpretati come aree di significato, per esempio il Do maggiore simbolo della natura e del giorno, il La bemolle simbolo della notte (Chafe)⁹; oppure il La di Isolda e il Mi di Tristan (Nattiez)¹⁰. Wagner usa l'armonia tonale in opposizione alla tonalità vagante estesa per lunghe sezioni di armonia cromatica e cadenze evitate; ma gli approdi alle triadi tonali consonanti quasi mai sono realizzati per mezzo di consuete preparazioni e cadenze 'forti' (ossia preparate dalla dominante, con la 'corretta' ascesa della sensibile e discesa della dissonanza); inoltre spesso le triadi tonali sono accostate per salti e altrettanto spesso è prediletta la posizione di primo rivolto, più debole e sintatticamente meno vincolata alla costruzione "logica". È in questa "anti-tecnica" che risiede il "dilettantismo" alluso da Nietzsche: il sistema dell'armonia tonale tradizionale viene impiegato nella sua qualità fonico-percettiva basata sull'opposizione consonanza-dissonanza, ma non nella sua qualità logica di risoluzione della tensione costruita dal sistema sintattico della armo-

8 Per essere precisi, l'idea che il *Tristan* sottostia a un piano tonale unitario di grandissime dimensioni si trova ancora in commentatori assai più recenti di Lorenz come J. Daverio, *Tristan und Isolde: essence and apperance*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, a cura di T. Grey, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 115-133 (in part. p. 117). L'idea, che pur non si vuole qui sposare, confermerebbe tuttavia l'assunto principale che sto dimostrando: una sostanziale predominanza dell'ordine tonale sul cromatismo, il quale ultimo appartiene al mondo dell'illusione fenomenica.

9 E. Chafe, *The tragic and the ecstatic. The musical revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 43 e pp. 129-130.

10 J.-J. Nattiez, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*, Einaudi, Torino 1997 [ed. or. 1990], p. 331.



nia funzionale tonale¹¹. Il sistema tonale è una organizzazione dell'attesa, una strutturazione del tempo per mezzo di tensioni di attesa e risoluzioni, preparazione e compimento, ordinato per sequenze di attese soddisfatte o rimandate (quello che si chiama "decezione", ossia inganno e riapertura di una conclusione prevedibile). Wagner però impiega la triade consonante come momento irrelato di sospensione della volontà, della tensione e del desiderio, quindi per la sua qualità percettiva "pacificata", ma invalida la qualità logica della triade consonante come punto di arrivo della sintassi tonale: sfrutta l'immediata evidenza dell'armonia consonante tonale, ma non impiega il sistema di regole dell'armonia funzionale ossia quel sistema di tensione e rilascio che ho prima riassunto. Di qui il suo "dilettantismo"¹², ma anche la particolare qualità significativa e percettiva che assumono i due opposti del cromatismo-tensione della volontà (e illusione dei sensi) vs armonia tonale-sospensione della volontà (e raggiungimento della condizione pacificata della *noluntas*). Al centro di questa geometria di materiali e significati è il *Tristan-Akkord*, con le sue molteplici possibilità di lettura potenzialmente atonale (può risolvere in molte tonalità definite, che in esso coesistono e si annullano, o può anche concatenarsi a ogni altro accordo dissonante per mezzo di movimenti cromatici interni, come spesso accade nelle infinite ricorrenze attraverso la partitura), oppure sintatticamente giustificabile nella logica tonale (l'iniziale e ricorrente *Tristan-Akkord*, che in posizione fondamentale poggia sul Fa, implica secondo Nattiez le tonalità di La, di Mi e di Si, alle quali secondo me si possono aggiungere almeno le tonalità di Mi bemolle e di Do maggiore-minore, che attraverso la partitura identificano per lo più il giorno e la luce, ossia il mondo dell'illusione).

La dipendenza dalla lettura di Schopenhauer di questa costruzione bipartita (vita-morte, tempo-eternità, giorno-notte, illusione-redenzione, rappresentazione-volontà, dissonanza-consonanza, cromatismo-tonalità) è apertamente riconosciuta da Wagner; eppure, per quanto evidente, l'in-

11 L'armonia funzionale è uno dei principali assi su cui si muove la teoria musicale tedesca nell'Ottocento, e fra gli anni Quaranta e Cinquanta si incontrano le riflessioni di A.B. Marx (*Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837–1847) e l'inizio dell'attività di Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853); questo percorso porta alla teoria di Hugo Riemann, che nel 1872 scrive il suo primo saggio teorico di rilievo (*Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik*), e non è casuale che il precedente articolo, il suo primo, fosse dedicato precisamente all'analisi di alcune forme in Wagner.

12 Il "dilettantismo" di Wagner è stato indicato da Thomas Mann (*Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Fiesole, Discanto, 1979, ed. or. 1933, pp. 13, 15, 18-19 *et passim*), che attinge dichiaratamente dalla *Quarta inattuale* di Nietzsche: "la sua giovinezza è quella di un dilettante eclettico".



fluenza di Schopenhauer da *Tristan a Parsifal* va ricollocata nella sua giusta dimensione, come già hanno notato molti studiosi¹³. Anzitutto Wagner mostra nei suoi progetti operistici degli anni 1849-1854 un “denso profumo di morte”¹⁴, che indica una predisposizione; indica come egli stesse muovendosi autonomamente nella direzione della filosofia tragica *prima* di leggere *Il mondo come volontà e rappresentazione*. In questa lettura, quindi, Wagner non scopre nuovi stimoli per una futura evoluzione spirituale, ma trova il corrispettivo di una propria condizione esistenziale. Dal punto di vista del musicologo ciò significa che la valenza attribuita all’opposizione fra cromatismo e armonia consonante tonale, dal *Tristan* al *Parsifal*, ha significati non riducibili all’opposizione schopenhaueriana fra le due dimensioni della realtà; i dualismi tensione e rinuncia, volontà e negazione solo in parte rispecchiano la posizione di Wagner, che si muove semmai fra le coppie oppostive desiderio-trasfigurazione, sensualità-rinuncia. I due grandi simboli musicali cromatismo vs armonia tonale sono investiti di un significato che trascende la chiave di lettura schopenhaueriana. Perciò il sistema delineato dalla musica (sottolineo *la musica*, non le parole o le situazioni del libretto; lo ripeterò spesso) è manifestazione simbolica di una nuova mentalità rinunciataria, negatrice delle illusioni del precedente periodo nel quale avevano avuto origine i quattro libretti del *Ring*.

1. *Campi interpretativi: storicizzazione, de-contestualizzazione, de-codifica*

Prima di approfondire lo iato filosofico fra Schopenhauer e Wagner, occorre una digressione su due antitetiche interpretazioni wagneriane: da un lato la lettura musicologico-storicista di Carl Dahlhaus, dall’altro quella filosofico-antistoricistica di Slavoj Žižek.

13 La rinuncia alla vita (e il collegato termine “redenzione”, che Wagner impiega più volte) è già tematizzata nell’*Olandese volante*, poi ancor più chiaramente in *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Anche l’opposizione fra conoscenza razionale e contemplazione, fra *Begriff* e *Anschauung*, è tematica affrontata già al giovane Wagner, ma che volge a soluzione a partire dal *Tristan* grazie alle riflessioni schopenhaueriane. Magee (op. cit., p. 192) riassume i fondamenti schopenhaueriani di Wagner, senza dimenticare la comune radice buddistica (e ricorda che a Wahnfried i Wagner tenevano una statua di Buddha nell’atrio).

14 “La sete di assoluto, di totalità e d’amore è portatrice di un denso profumo di morte. Ed è una delle ragioni che possono spiegare come mai Wagner sia passato così facilmente ‘dall’ottimismo’ di Feuerbach ‘al pessimismo’ di Schopenhauer” (Nattiez, op. cit., p. 136).



L'ormai classica lettura di Dahlhaus individua in *Tristan* un crinale dell'intera storia della musica europea, l'inizio della "musica moderna"¹⁵. Attiro l'attenzione sul fatto che lo storico parla di "musica moderna", non di *dramma* né di estetica, ma solo *musica*. Per Dahlhaus quindi la rilevanza di Wagner si colloca *nella storia della musica*, come origine di *effetti* musicali di enorme rilievo; e la sua interpretazione non può darsi senza la necessaria *storicizzazione* (implicitamente optando per la *Wirkungsgeschichte*, la storia degli effetti musicali). Nel 1984 Dahlhaus imposta una svolta negli studi wagneriani, finallora divisi fra trattazioni dei significati poetico-filosofici non sorrette da analisi del materiale musicale, e studi analitici impermeabili a interpretazioni storico-culturali o filosofiche (se non superficiali). Questa mancanza di collegamento fra i due piani risultava particolarmente dannosa per il compositore che più di ogni altro ha voluto fornire fondamenti speculativi al suo "rivoluzionario" linguaggio musicale. Ciò che Dahlhaus propone è una lettura storicistica del linguaggio musicale del *Tristan* (e in generale dei drammi wagneriani), che tenga conto del significato filosofico e *al tempo stesso* dell'evoluzione tecnica, dalla nuova concezione della forma "dinamica" e ambigua, all'armonia cromatica. Senza sminuire la centrale importanza degli studi di Dahlhaus (solo un incosciente sarebbe tanto sconsiderato), essi lasciano però in ombra un problema essenziale per l'esegesi wagneriana: il valore rivoluzionario della tecnica compositiva, in particolare del *Tristan*, non si sposa con una analoga posizione progressista sul piano dei contenuti speculativi e meno che mai sul piano dei contenuti etici o politici (anzi, sospetto che in questo scollamento fra tecnica compositiva e contenuti risieda uno dei motivi del distacco di Nietzsche)¹⁶. In estrema sintesi: alla spinta innovativa sul piano della tecnica compositiva, davvero "barbarica" nel suo

15 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1984 [ed. or. 1984], p. 80. È un luogo comune piuttosto diffuso, da Peter Wapnewski (*Tristano, l'eroe di Wagner*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1994, ed. or. 1981, p. 24) a un commentatore lontanissimo dai due citati come Montale: "Da Wagner, soprattutto da quello del *Tristan*, viene gran parte del cromatismo della musica seriale, dei dodici suoni in libertà" (E. Montale, *Si riaccendono le fiaccole per la bella Walkiria*, in "Il corriere d'informazione", 11-12 febbraio 1955, ora in *Il secondo mestiere*, p. 547).

16 Interpreto così le parole di Nietzsche quando sollecita i compositori a essere wagneriani da giovani per superarlo, e conclude l'Epilogo dello stesso saggio con la ironica "gratitudine" per il "Cagliostro della modernità", il Klingsor della seduzione musicale, la cui conoscenza è un passaggio obbligato oltre il quale tornare alla vita (Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., pp. 206-207 e p. 175).



“dilettantismo”¹⁷, fa riscontro un conservatorismo sul piano dei contenuti ideali. La costruzione formale (quella “forma” che ha fatto scorrere tanto inchiostro da Lorenz in poi), la fraseologia musicale, l’armonia cromatica, il contrappunto leitmotivico, insomma gli elementi di tecnica compositiva unanimemente riconosciuti come maggiormente progressisti, da cui partiranno le due strade di Debussy e di Schönberg, *non* corrispondono ad una analoga posizione dal punto di vista delle idee sociali, politiche, etiche, e delle convinzioni speculative. Anzi le parti in cui Wagner sembra portare in scena ciò che ritiene “valori positivi” (non certo la tensione a un futuro, ma la rinuncia, il superamento della volontà, la perdita di coscienza individuale, la sospensione del desiderio, il naufragio nella notte del non-essere)¹⁸ spesso corrispondono all’approdo all’armonia tonale consonante, non affatto al linguaggio cromatico, alla *unendliche Melodie* e alla “corrente di motivi”, ossia a quelle tecniche che hanno poi generato il prodigioso progresso della tecnica compositiva. Ed è una delle tantissime contraddizioni wagneriane non risolte, come quelle comportamentali notate da musicologi più storicisti come Wapnewski¹⁹, o più recentemente da altri che si richiamano ai *Cultural Studies* come Richard Dreyfus²⁰. Così Dahlhaus terminava il capitolo dedicato al *Tristan*:

Dire che il contesto accordale, ben lungi dall’autolegittimarsi, è fondato parzialmente – e magari anche prioritariamente – nei Leitmotive equivale a dire che nel *Tristano* la tradizione della tonalità, dell’armonia tonale, è, se non esautorata, quantomeno insidiata. [...] Sotto l’abito armonico del *Tristano* traspare il cammino che condurrà alla dissoluzione della tonalità, all’emancipazione della melodia e del contrappunto dai nessi accordali prestabiliti. *Tristano e Isolda* è uno dei certificati d’origine della musica moderna.²¹

-
- 17 Per la definizione del “dilettantismo” di Wagner vedi sopra nota 12. “Barbarismo” è formula che si diffonde in accezione positiva dal primo Novecento, per esempio Golo Mann definisce “barbaro” il comportamento politico di Bismarck (G. Mann, *Storia della Germania moderna 1879-1958*, Garzanti, Milano 1978, ed. or. ,1958, p. 208); “barbarico” è sintagma che nell’Ottocento attraversa un capovolgimento connotativo, giungendo a rappresentare un supremo valore storico, filosofico ed estetico nei primi del Novecento.
- 18 A questo proposito s’è parlato della “trasvalutazione” wagneriana (Nietzsche per primo, poi Wapnewski, op. cit., p. 24 lo chiama “il gran trasvalutatore”, infine Magee, op. cit., cap. 10 “Wagner re-evaluates his values”, pp. 174-193, in part. paragr. IV, pp. 186-190, e cap. 11 “The Turn”, pp. 194-204).
- 19 Wapnewski, op. cit., p. 20.
- 20 L. Dreyfus, *Siegfried’s Masculinity*, in “The Wagner Journal”, 4.3, pp. 4-26.
- 21 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 80. Sia chiaro, questa idea di Wagner storicizzato è una delle più comuni e condivise, e non viene



Di queste idee, ormai condivise e spesso ripetute, interessa ora che Dahlhaus parla di “musica”, non dei significati filosofici o pseudo-tali che Wagner colloca nei suoi scritti e in certi passi dei suoi poemi. Se, per Dahlhaus, Wagner è un iniziatore, lo è per la musica che ha scritto e nella storia della musica che è venuta dopo di lui; il suo valore storico, per Dahlhaus, è un puro valore musicale, interno alla storia della tecnica compositiva. E qui è il punto su cui mi trovo al tempo stesso d'accordo e non d'accordo: d'accordo perché il ruolo storico di Wagner, nella storia della cultura e persino nella storia sociale, è della massima rilevanza, ma andrebbe studiato attraverso la musica. I significati storici dei suoi drammi sono destinati esclusivamente al linguaggio musicale, di cui le parole cantate e le azioni in scena sono solo proiezioni succedanee, secondo quando lo stesso Wagner indica nei suoi saggi teorici dopo il *Tristan*. Quindi ha ragione Dahlhaus a trovare la “modernità” di Wagner nella sua “musica” e la sua influenza ancora esclusivamente sulla “musica”. Ma se per definire il ruolo storico di Wagner è del tutto obbligato passare *primariamente e inderogabilmente* dalla *musica* (dal linguaggio musicale, dalla tecnica compositiva, dall'armonia, dal personalissimo impiego del contrappunto), non è però affatto sufficiente limitarsi al campo della musica per comprendere la funzione storico-culturale e persino politica del fenomeno wagneriano. La sua funzione sul piano della storia culturale va infatti molto al di là della storia della musica, intesa come storia della tecnica compositiva; ma tale funzione storico-culturale *deve* essere spiegata *nella musica*, nel suo tessuto, nella sua grammatica, nel concreto materiale compositivo, altrimenti cadremo nell'eterno inganno delle sue teorie spesso contrastanti o almeno ingannevoli quando confrontate con l'effettiva realizzazione musicale. Insomma, i fatti della musica (di cui parla Dahlhaus) devono essere trasposti come elementi testimoniali sul piano della storia culturale o, come preferisco, della storia delle mentalità (e qui Dahlhaus ha mancato di compiere il passo decisivo, sia pur per ovvi motivi).

Questo spostamento di significati *nel* linguaggio musicale, nelle sue nervature, nella sua sintassi, al di là del contenuto referenziale del poema, è d'altronde in sintonia con l'evoluzione teorica dello stesso Wagner. La centralità della musica rispetto alla parola e all'azione scenica è infatti il

ovviamente sminuita dall'assunto che qui intendo dimostrare. Si trova persino in Eugenio Montale (*Si riaccendono le fiaccole per la bella Walkiria*, in “Il corriere d'informazione”, 11-12 febbraio 1955, ora in *Il secondo mestiere*, Mondadori, Milano 1996, p. 547): “Da Wagner, soprattutto da quello del *Tristan*, viene gran parte del cromatismo della musica seriale, dei dodici suoni in libertà”.

principio che Wagner inizia a maturare esattamente nel periodo del *Tristan*, capovolgendo le idee espresse nel precedente *Opera e Dramma*: in *Zukunftsmusik* (1861), infatti, la concezione di una “musica madre” (che genera il dramma da sé e senza il necessario apporto della parola) inizia a prevalere sulla precedente concezione di una “musica amante”, teorizzata in *Opera e dramma* con il principio della priorità della parola che “feconda” la musica per “generare” il dramma²².

Ho voluto ripetere alcuni assunti per spiegare come, partendo dalle idee dello stesso Wagner, sia necessario con il *Tristan* cercare i contenuti sostanziali *nella musica*; ma tali contenuti, pur “assolutamente” propri della musica e quindi deducibili solo con l’esame diretto della partitura, rivelano all’indagine dello storiografo significati storico-culturali, di contesto e di mentalità di quel momento, secondo una prospettiva che non contrasta ma amplia la proposta dahlhausiana.

La mia proposta contrasta invece (in parte) con la prospettiva di Žižek²³, quando nega tre principi di interpretazione wagneriana: la storicizzazione, la contestualizzazione, l’importanza degli effetti. È una lettura che, diversamente dalla precedente, rileva la *presenza* attuale di Wagner, la sua diretta incidenza sull’oggi indipendente dalla storia che l’ha portata fino a noi. La lettura di Žižek, su dichiarate basi lacaniane, ha altrettanti elementi che meritano attenzione. Secondo Žižek possiamo leggere Wagner partendo necessariamente dalla *nostra* contemporaneità; egli ritiene necessaria la decontestualizzazione storica: la “decodificazione”, sostiene, assume aspetto di problema irrisolvibile se storicizzata, poiché ogni “codice” è fatto di pregiudizi (e indica come esempio più evidente quello del carattere semitico, quindi dell’antisemitismo); ogni codice non può infatti essere completamente storicizzato e inevitabilmente genera distorsioni interpretative²⁴.

22 Circa il rapporto musica-parola, in seguito all’esperienza del *Tristan* Wagner avvia una profonda revisione delle sue convinzioni che lo conduce alla giustificazione della “musica assoluta”. Nel saggio *Beethoven* (1870) afferma infatti che il dramma è tutto contenuto nella musica in sé, e che parole e azione gestuale sulla scena sono solo proiezioni intelligibili e sensibili, ma non sostanziali, della musica in sé. Nel successivo *Über die Benennung “Musikdrama”* (1872), Wagner definisce la musica “utero [...] madre del dramma”.

23 S. Žižek, *Variazioni Wagner*, a cura di F. Francescato, Asterios, Trieste 2012 (ed. or. 2010); Žižek non nasconde di aver tratto spunti fondamentali dalla lettura decostruzionista di Alain Badiou.

24 Ivi, pp. 120 segg.

L'antistoricismo, la decontestualizzazione, la lettura dell'opera wagneriana libera da legami con il contesto d'origine e direttamente attualizzata, esaurita nel dialogo con l'attualità porta a risultati che non possono essere trascurati; decostruzione e decontestualizzazione sono sì validi strumenti interpretativi, ma non possono per principio escludere la lettura sul piano della storia culturale, impossibile senza il contesto. L'eccesso laciano porta risultati attraenti, siamo d'accordo, ma porta a trascurare troppi elementi storici, se elevato a teoria e a sua volta dogmatizzato si rivela insufficiente per l'esegesi storica. La contestualizzazione dell'opera d'arte, l'impiego di codici storici, la funzione di testimonianza dell'opera ha ancora forti motivi di interesse e può ancora essere un atteggiamento praticabile. Ma con una fondamentale precisazione: intendere la musica del *Tristan* come testimonianza della mentalità in cui è stata originata non vuol dire scendere a banalizzazioni illustrative ("questa musica significa che ...") e neppure tornare a una teoria del rispecchiamento dogmatica; significa bensì intendere la tecnica compositiva come affioramento del non cosciente collettivo, ossia appunto come oggetto della storia delle mentalità.

Il mito del Wagner anacronistico è senz'altro vero, come anacronistico fu Verdi; ma ciò significa che lo furono in termini critici, e che le loro posizioni non sono affatto anti-storiche, decontestualizzate, fuori del tempo. Proprio per il loro "anacronismo critico" entrambi sono invece sintomi rilevanti della mentalità negativa del "dolore" (ovvio il riferimento a Thomas Mann), che condivisero.

Perciò che il *Tristan* può essere letto come espressione del contesto storico-politico, ma per farlo occorre mettere al centro la musica e solo la musica, lo ripeto fino allo sfinimento mio e del lettore, perché è lo stesso Wagner che ci indirizza in questa direzione nei suoi trattati successivi al *Tristan*, da *Zukunftsmusik a Beethoven*, da *Über die Anwendung der Musik auf das Drama (Sull'applicazione della musica al dramma)* a *Über die Benennung "Musikdrama" Sulla definizione di Musikdrama* (definizione quest'ultima che, come noto, egli guardava con diffidenza proprio perché implicitamente suggeriva una posizione minoritaria alla musica, non riconoscendole sufficientemente quel posto che le compete).

2. La musica di Wagner: distinzioni dalle idee schopenhaueriane e oggetto della mentalità

Torniamo all'ambivalente rapporto di Wagner con Schopenhauer. Per dimostrare la parziale autonomia che il compositore testimonia col suo lin-



guaggio musicale propongo la rilettura di un estratto dal *Libro bruno*²⁵: Wagner colloca qui la musica come termine medio in un sistema triadico, dove la dipendenza dalle idee del filosofo è sì chiara, ma con un riadattamento in chiave buddhistica. Allo schema Wagner fa seguire una riflessione su un progetto drammatico, che riprende sue precedenti ipotesi di libretti su Buddha, sulla giovinezza di Cristo, e possibili congruenze con un ulteriore progetto dei *Vincitori*, tutti eroi della rinuncia²⁶:

Verità	=	Nirvâna	=	Notte
Musica	=	Brâma	=	Crepuscolo
Arte poetica	=	Sansâra	=	Giorno

Da questa sintesi si possono dedurre altre triadi; dal basso in alto: maschile-femminile-sintesi; mondo solare-crepuscolo romantico illusorio-notte romantica delle verità, ecc.²⁷. Nello schema e nelle riflessioni che Wagner ne trae, la musica non contiene la verità, ma soltanto “riporta la memoria del paradiso perduto”: la musica-Brâma è quindi “desiderio”, non verità noumenica (e già qui si avverte una distinzione da Schopenhauer). Il desiderio-musica si colloca fra due opposti, può tendere verso due direzioni, da un lato può sposare le arti della parola, la ragione, la definizione, la realtà del giorno implicitamente illusoria, dall’altra può attingere al nirvana della verità. Se riportiamo questo schema agli “atti della musica resi visibili”²⁸ nel *Tristan*, il linguaggio cromatico rappresenta la tensione del desiderio (*Wille*) e l’illusione della luce del giorno, è la musica che si volge al Sansâra, appunto il desiderio gettato nel giorno e nel mondo dell’illu-

25 *Das braune Buch* è una raccolta di memorie, appunti, abbozzi dal 1865 al 1882, che Wagner appuntava in un quaderno regalatogli da Cosima Liszt, sua futura seconda moglie, al quale evidentemente riservava grande attenzione; il manoscritto fu reso noto solo nel 1975. Si cita da R. Wagner, *Il libro bruno. Note di diario 1865-1882*, a cura di J. Bergfeld-S. Sablich, Passigli, Firenze 1992, p. 155; l’appunto risale al maggio 1868.

26 Cfr. R. Wagner, *Poemi e abbozzi non musicati*, a cura di F. Gallia, Studio Tesi, Pordenone 1994.

27 Molto studiato è il collegamento (non identità, tuttavia) fra la concezione wagneriana-tristaniana della notte e la tradizione che origina in Novalis (vedi ancora Nattiez, op. cit., pp. 125-6, 135); non altrettanto indagata è la contiguità fra la simbologia del crepuscolo in Wagner l’accezione romantica, per esempio in Joseph con Eichen-dorff, poeta centrale rilievo nella tradizione del *Lied* da Schumann a Strauss.

28 È una celebre definizione che Wagner impiega in *Sulla definizione di Musikdrama* (Über die Benennung “Musikdrama”, 1872, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Olms, Hildesheim 1976, IX, pp. 302-308: 306).



sione, ciò che precede il crepuscolo in cui ogni contorno è sfumato, tutto perde identità come dice Eichendorff. Al polo opposto della musica crepuscolare che “regredisce” alla luce del giorno, Wagner colloca la musica che “si eleva” alla notte nirvanica, che realizza l’annullamento delle tensioni, che spinge l’aspirazione alla risoluzione di ogni dissonanza (nel *Tristan* questa “elevazione” corrisponde all’armonia consonante tonale, la musica-redenzione). Se applichiamo queste idee al *Parsifal*, è anche troppo facile collegare il cromatismo di Klingsor al “regredire” della musica verso il giorno, e d’altro lato collegare l’altrettanto potente diatonismo tonale del cenacolo del Graal (il “begrenzte Kreis”) all’elevazione alla “verità”. In questo sistema, semplificando all’estremo, il cromatismo è l’illusorio, è il mondo del senso e del desiderio; l’armonia consonante tonale è il sostanziale, la liberazione dal tendere e dall’inganno del giorno, è il noumenico e il redentivo. Ma poiché, fra i due poli in opposizione-tensione, è il linguaggio cromatico quello più efficace dal punto di vista percettivo e sul piano storico più fecondo di futuro, il ragionamento dovrebbe portarci ad alcune inferenze logiche tanto ovvie quanto paradossali. Per dirla in termini estremamente banalizzanti, nell’opposizione fra positivo e negativo, fra bene e male (d’altronde anche Nietzsche ricorre a questi termini nel *Caso Wagner*) il cromatismo è manifestazione del male da superare, l’armonia tonale tradizionale è la manifestazione del bene da conquistare, la redenzione-trasfigurazione-rinuncia (e i due finali del *Tristan* e del *Parsifal* ne sono monumentali rappresentazioni). Questo sillogismo induce tuttavia a inevitabili paradossi:

1) o capovolgiamo i valori: l’illusione è superiore alla verità, l’effimero è superiore al sostanziale (dove con “superiore” intendo più “puramente umano” e perciò più interessante per Wagner: specifico soggetto del *Tristan* sarebbe quindi il desiderio, non la liberazione da esso). Quest’ipotesi sarebbe motivata sia dalla nostra percezione immediata (le sezioni di lunga sospensione cromatica sono “più coinvolgenti” delle sezioni di armonia tonale), sia per inveramento nella storia (la musica dell’illusione, il cromatismo, si è rivelata poi nella reale storia della musica successiva “l’origine della musica moderna”, la via del futuro)

2) oppure i valori sono confermati, la verità sostanziale non è il continuo tendere del desiderio irretito nelle illusioni del mondo (illusione e tendere = cromatismo), ma il raggiungimento dello stato di quiete *oltre* la volontà (= armonia tonale, risoluzione, rinuncia, redenzione). E allora il valore supremo non sarebbe il cromatismo, ma l’armonia tonale, per cui Wagner



diverrebbe un grande conservatore e la storia della musica successiva lo avrebbe frainteso incamminandosi sulla strada del “negativo” cromatismo. Il cromatismo avrebbe così condotto la storia del progresso (sul piano tecnico) nonostante per Wagner fosse il linguaggio della negazione del futuro (sul piano ideale)

3) c'è però una terza possibilità: si può intendere lo sviluppo della musica d'arte occidentale come lucida comprensione del sistema di valori wagneriano e come deliberata o inevitabile negazione della possibilità di redenzione; e a tale negazione corrisponderebbe la scelta del linguaggio cromatico, il linguaggio dell'illusione, il rifiuto della pacificazione del non-desiderare, che in Wagner è rappresentato dalla triade consonante simbolo dell'armonia cosmica. La “musica moderna” diverrebbe paradossalmente la fine della metafisica: l'arte avrebbe così scelto la strada dell'immanenza (cromatismo-desiderio) eliminando il linguaggio della redenzione (armonia tonale-risoluzione delle dissonanze). In realtà questa terza ipotesi si potrebbe intravedere già nelle parole di Nietzsche quando nel *Caso Wagner* ritrae la cecità con cui i giovani compositori seguono il “sistema compositivo” del “grande commediante” Wagner, non comprendendo la profonda falsità (dal suo punto di vista) che in esso si nasconde.

Sono riflessioni paradossali e provocatorie, oggetti di riflessione più che conclusioni. Luogo comune vuole che il *Tristan* sia l'opera schopenhaueriana per assioma; luogo comune vuole che Wagner assimili da Schopenhauer l'idea che la musica rappresenti non i fenomeni, non le idee, ma direttamente la volontà di vita; così la musica cromatica, la “*unendliche Melodie*” realizzata dalla corrente di motivi senza conclusione cadenzale, sarebbe la rappresentazione sensibile del “puramente umano”, ossia appunto del tendere inesausto. Come vuole Schopenhauer, la struttura sostanziale del mondo è la volontà, per cui i tre atti del *Tristan* che protendono uno smisurato arco di tensione armonica sorretto da enormi pilastri sostanziali dal *Tristan-Akkord* sarebbero la più evidente rappresentazione di tale volontà. Poiché luogo comune vuole che fra illusione e sostanza, fra effimero e sostanziale, fra rappresentazione e volontà il secondo termine costituisca la verità, sia quindi “superiore” al primo, automaticamente la musica che rappresenta il sostanziale sarebbe la “verità”, e per questo coglierebbe il noumenico laddove ogni arte imitativa non coglierebbe che il riflesso nel fenomeno: un platonismo un po' bizzarro, ma i musicologi hanno di solito il palato grosso e non gradiscono troppe distinzioni. E spesso qui si esaurisce la spiegazione del significato schopenhaueriano della musica, e del



Tristan come correlativo musicale della filosofia della negazione. Ma per Schopenhauer i due aspetti della realtà, il fenomeno e il noumeno, la rappresentazione e la volontà, non costituiscono l'opposizione valoriale kantiana, bensì sono aspetti del reale (interno ed esterno) entrambi ugualmente da negare; anzi il noumenico, la volontà, è la vera radice oscura e tragica dell'esistenza. A questo punto, se fosse vero che la musica wagneriana-tristaniana coglie questa essenza noumenica, ossia appunto il *Wille*, non sarebbe affatto per questo il linguaggio della redenzione; semmai, se la musica nel suo cromatismo manifesta il tendere senza sosta del *Wille*, ossia il fondamento tragico dell'esistenza, essa musica è la più terribile delle azioni umane concepibili, esattamente l'opposto della redenzione: è la volontà stessa fatta materia, o meglio fatta materia cromatica, fatta *unendliche Melodie*, fatta "corrente di motivi". Se la musica coglie la volontà, e la volontà è la struttura tragica dell'esistenza, inevitabilmente essa musica *non* libera affatto dalla ruota di Issione, ma semmai lega ancor più indissolubilmente l'uomo a quel fondamento tragico irredimibile. Il sillogismo è talmente semplice ... o almeno così parrebbe.

Tale sillogismo potrebbe sembrare valido in termini generali, se davvero il *Tristan* seguisse *sic et simpliciter* la filosofia di Schopenhauer. Ma, come detto, il compositore *non* aderisce passivamente alle idee del filosofo; anzi la sua qualità di compositore-filosofo gli consente quell'autonomia che lo distingue dal nucleo tragico della filosofia della volontà; ed è proprio questo apporto autonomo del compositore assume particolare importanza sul piano della storia delle mentalità. La sua posizione e la sua divergenza dal filosofo chiariscono infatti più di ogni altra testimonianza la mentalità rinunciataria di quel momento, dopo la delusione per le fallite rivoluzioni, che coinvolge tutta la sua generazione.

Il Wagner tristaniano ha perso la tensione al futuro. Finite le illusioni rivoluzionarie, rientrate le grandi speranze di rigenerazione sociale con il fallimento della "Primavera dei popoli", molti appartenenti alla generazione nata a inizio secolo non sentono più la vocazione a costruire un mondo migliore, al progresso come realizzazione di superiori valori umani (fratellanza, unità di popolo socialista, eliminazione anarchica dei sistemi di potere, "comunismo" feuerbachiano, hegeliana realizzazione dello spirito assoluto, autodeterminazione dei popoli o che altro sia); a quella mentalità, nel Wagner dei primi anni zurighesi, subentra la disposizione rinunciataria della sfiducia del futuro e di lì viene la predisposizione a identificarsi con la filosofia della negazione della volontà. E non si tratta di un fenomeno individuale, ma di una nuova mentalità, dalla quale evidentemente la cerchia di Zurigo (*grosso modo* 1850-1860) rappresenta uno dei segnali



più precoci²⁹. Rifiuto della dimensione pubblica sociale, percezione/sentimento della perdita del futuro, preferenza per la regressione al notturno regno delle madri, annullamento deliberato della spinta al miglioramento dell'uomo nella vita collettiva: una costellazione di negazioni pessimistiche che certo predisponavano il Wagner di questo momento alla ricezione della filosofia di Schopenhauer. Wagner era già indirizzato nella direzione della perdita del futuro: “bisogna imparare a morire”³⁰ scriveva come estrema sintesi di questa sua nuova disposizione spirituale pochi mesi *prima* di leggere Schopenhauer. Eppure in questa predisposizione schopenhaueriana dell'ex-rivoluzionario deluso qualcosa non torna, emergono alcune contraddizioni di fondo.

Prima contraddizione: *perdita di futuro?* Il *Tristan* inteso come “l'origine della musica moderna” non si accorda con la mentalità della perdita di futuro, della fine delle speranze nel progresso. Nello stile di Nietzsche verrebbe da dire: ma come, la filosofia della rinuncia al futuro porterebbe alla musica che apre il futuro della musica moderna (il cromatismo, origine della negazione della tonalità)?

Seconda contraddizione: *la musica è la sola possibilità per l'uomo di giungere all'unica sostanza, andare al di là dell'inganno dei fenomeni.* La musica è la sola azione umana che possa cogliere il noumenico, ossia la volontà stessa. Ma tale sostanza volontaristica deve essere superata per Schopenhauer attraverso la compassione, l'amore o la *noluntas*. In questo ordine, la musica come diretta espressione della volontà deve per sillogismo divenire anch'essa oggetto di rinuncia: sarebbe la teoria della morte della musica (e non sarebbe nulla di sorprendente; ma rispecchia il pensiero di Wagner?). O forse dovrebbe essere negato, come disvalore da abbandonare, proprio quel tendere continuo che è l'armonia cromatica, come il tendere continuo della volontà: l'aspetto più moderno della composizione di Wagner sarebbe proprio quello da negare, da superare. Come prima, la contraddizione è stridente. Già il Nietzsche che accusava il vecchio Wagner di *décadence* aveva intuito questa faglia, questa profonda spaccatura dell'arte e della teoria wagneriane, non nascondendo una falsità intima e, appunto, una contraddizione irrisolta.

29 In realtà è difficile parlare di “cerchia”, dato che Wagner vive quasi in isolamento in questi anni. Frequentazioni importanti sono quelle di Gottfried Keller (seguace e studioso di Feuerbach, quindi rappresentante piuttosto del passato rivoluzionario per Wagner) e soprattutto di Georg Herwegh; fu quest'ultimo a suggerire a Wagner la lettura della nuova edizione del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

30 Lettera di Wagner a Röckel, 25 gennaio 1854 (Richard Wagner, *Briefe an August Röckel*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894, p. 35).



Nel Wagner tristaniano la musica cromatica, il tendere continuo senza soddisfazione è la volontà stessa, ossia il “profondo umano” tragico; se Wagner fosse uno schopenhaueriano senza residui, l’armonia cromatica sarebbe nulla altro che la più forte rappresentazione del fondo oscuro della vita, la volontà cieca e irrefrenabile, il nucleo profondo del tragico. E poiché lo sviluppo della “musica moderna” sarebbe scaturito da questo stadio della composizione wagneriana “ai limiti della tonalità”, per logica la musica moderna sarebbe una conseguenza del tragico intravisto da Wagner attraverso Schopenhauer. Non nego che simili inferenze possano esercitare grande fascino: la musica ‘oltre’ la tonalità (in tutte le sue possibilità), ossia esattamente ciò che ha dominato la storia della musica d’arte successiva a Wagner, potrebbe diventare il sintomo del mondo dominato dal *Wille* (ma anche dall’irrazionalismo volontaristico). Il ragionamento non è da trascurare, ma non tutto torna: il valore indicato da Wagner come redentivo è l’unione nella morte d’amore, realizzata con la grande e tonalissima cadenza a Si maggiore, che chiude il *Tristan* risolvendo l’enorme tensione cromatica precedente. In tale sistema simbolico la liberazione dalla volontà è quindi rappresentata dal ritorno alla tonalità³¹. Dobbiamo concludere che la risposta al tragico per Wagner non è affatto rivoluzionaria né progressista, ma proprio all’opposto è il rifugio nella “antimoderna” armonia tonale, come strumento di liberazione dalla volontà, quindi di redenzione dal tragico. Se nella storia della tecnica compositiva ha invece prevalso il linguaggio del cromatismo, fino alla dissoluzione della tonalità, questo è il sintomo musicale dell’affermazione della volontà nella prassi concreta realizzatasi nella storia. Spostando questa dinamica dal piano della tecnica compositiva a quello della mentalità (del non-cosciente collettivo), l’estremizzazione dell’equazione “cromatismo=tendere continuo della volontà” diviene il sintomo dell’idea di progresso come spinta del volere individualistico, l’atteggiamento che sospinge e giustifica lo sviluppo utilitaristico dell’Occidente. Ma precisamente questa mentalità pragmatica è quanto di più lontano dallo spirito tragico del Wagner tristaniano della rinuncia. E torniamo alle contraddizioni: la mentalità che Wagner rappresenta non è infatti quella che la storia politica ha poi affermato, ma quella del rifiuto,

31 E in ogni caso anche la stretta inferenza tonalità-liberazione dalla volontà non è immune da dubbi. La tonalità di Si maggiore, infatti, non è certo la più adatta a questo scopo: il Si infatti *non* risolve percettivamente le tensioni accumulate, dato che *non* assume grande rilievo nei precedenti tre atti, *non* ha acquisito il valore sonoro di altri centri tonali come il La bemolle della notte, il Do della luce, il Mi del dolore di *Tristan* ecc.



della negazione del progresso, la mentalità anacronistica della “perdita di futuro”. Non sorprende quindi la sua estraneità verso la crescente egemonia della Prussia e la personale diffidenza (ricambiata) verso Bismarck, nel cui progressismo forzoso e anti-idealista la mentalità di Wagner vedeva quella “barbarie” indicata *ex post facto* da Golo Mann). Come si vede, è un groviglio di contraddizioni non di semplice interpretazione; e su questo occorre quindi una breve riflessione conclusiva.

3. *La mentalità rinunciataria nell'Europa di Wagner*

I commentatori wagneriani si dividono fra chi vede una continuità fra gli scritti teorici pre-1848 e quelli post-Schopenhauer, e chi invece come Nattiez sottolinea piuttosto la svolta e la rottura fra le due fasi, l'illusione rivoluzionaria e la disillusione pessimistica. Magee ricostruisce brevemente il clima rinunciatario che segue il 1849 in Germania, proponendo una continuità fra un apparente “ottimismo razionale” delle prime opere e la fase del “pessimismo” inaugurata dal *Tristan*. Per sostanziare la proposta, Magee ravvisa già nell'*Olandese volante*, nel *Tannhäuser* e nel *Lohengrin* il tema della rinuncia e quello della più o meno conscia tensione alla negazione, anticipando il “rifiuto del mondo” e la “necessità di andare verso la morte” dei protagonisti.³² Ciò conferma quanto la lettura di Schopenhauer sia stata solo una presa di coscienza di idee verso cui Wagner tendeva per autonoma inclinazione negli anni zurighesi. Il passo che Magee non compie quando indica la “disillusione della politica” di Wagner³³ è di inquadrarlo nella mentalità della delusione e disillusione generazionale. Questo passo permette di leggere il Wagner tristaniano in stretto parallelismo con il Verdi coevo, ma anche con altri grandi pessimisti di metà Ottocento (Stirner, Herwegh, Hartmann Baudelaire, Flaubert, Turgeniev, Dosto'evskij). Nella Germania coeva questa svolta wagneriana risulta del tutto disomogenea, in controtendenza, persino anacronistica. Alla nuova mentalità del “dire di sì” alla vita (Nietzsche) il Wagner zurighese e il Verdi coevo oppongono la più malinconica negazione. Gli anni di composizione del *Tristan* corrispondono all'ascesa di Bismarck e alla preparazione del *Kulturkampf*; ma Wagner

32 B. Magee, *Wagner and Philosophy*, cit., pp. 174 segg.

33 Ivi, p. 186.



sembra non accorgersene, tanto quel nuovo nazionalismo di potenza è lontano dal suo stato d'animo³⁴.

Prima di Golo Mann, già Benedetto Croce aveva indicato quel rischio nella fine del liberalismo medio-ottocentesco (liberalismo classico), determinata dal nuovo sistema statale-economico, tanto quanto dalla nuova antropologia dell'*homo æconomicus*³⁵. Con l'età di Bismarck, e in particolare dopo la vittoria nella guerra fra Prussia e Austria del 1866

si insinuava [...] qualcosa di malsicuro e di poco sano [...]. La coscienza morale d'Europa era ammalata da quando, caduta prima l'antica fede religiosa, caduta più tardi quella razionalistica e illuministica, non caduta ma combattuta e contrastata l'ultima e più matura religione, quella storica e liberale, il bismarckismo e l'industrialismo e le loro ripercussioni e antinomie interne, incapaci di ricomporsi in nuova e rasserenante religione, avevano foggato un torbido stato d'animo, tra avidità di godimenti, spirito di avventure e conquiste, frenetica smania di potenza, irrequietezza e insieme disaffezione e indifferenza, com'è proprio di chi vive fuori centro, fuori di quel centro che è per l'uomo la coscienza etica e religiosa.³⁶

Non dico che Wagner sia il testimone privilegiato di questo momento, poiché la sua figura intellettuale è e resta quella di un isolato e un inattuale; ma certo il tristanismo, la larga influenza di atteggiamenti di rifiuto della

34 L'avvicinamento tentato e subito fallito di Wagner a Bismarck indica l'estraneità profonda verso il "nuovo" modello della "locomotiva d'Europa" (metafora già in sé indicativa della disumanizzazione, come ben comprende Zola in due suoi notevoli ritratti della contemporaneità, *La débacle* e *la Bete humaine*). *Ring e Reich* è un collegamento fra fenomeni contemporanei sostenuto da Cosima, ma radicalmente negato sul piano della storia della cultura. La diffidenza fra i due segnala la profonda estraneità della posizione di Wagner rispetto all'indirizzo politico-economico della Germania bismarckiana. Questi temi sono stati proposti anzitutto da Golo Mann (op. cit., pp. 305-306), il quale conferma l'estraneità di Wagner allo spirito del Reich; successivamente sono stati ripresi da Wapnewski (op. cit., pp. 26-27).

35 Non s'intende qui la teoria classica di Mill, quanto le successive relativizzazioni che hanno inserito nello schema puramente razionale le reazioni comportamentali nella teoria dell'*homo æconomicus*, riconoscendo in esso le pulsioni dell'io, il seme dell'individualismo distruttivo.

36 B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1967 (ed. or. 1928), pp. 227-228; la descrizione di sintomi comportamentali fatta qui da Croce collima sorprendentemente con l'immagine della disillusione di Wagner, della sua biografia personale più che della sua opera. E dico "sorprendentemente" perché è arcinota l'avversione di Croce per "la capricciosa e sterile negazione della vita" di Schopenhauer" (ivi, p. 230).



vita sociale e del progresso, che si ritrovano nella generazione di Ludwig II, così come lo scavo della psiche intesa come testimonianza di un ripiegamento sull'individuo irrelato e antisociale, sono manifestazioni diverse di un sentire condiviso. Con solo apparente contraddizione, l'annullamento del *principium individuationis* e il crescente individualismo sono due aspetti complementari del medesimo processo che ho sopra sintetizzato.

La lettura di Croce è esattamente antitetica a quella di Nietzsche, ma sorprendentemente le due convergono su alcuni aspetti. Da un lato Nietzsche afferma che la "coincidenza" dell'"avvento di Wagner [...] con l'avvento del Reich" sia un fenomeno "pieno di un profondo significato"³⁷; dall'altro lato Croce sostiene che Bismarck e la forza del Reich segnarono la caduta dell'idealismo e del liberalismo ottocentesco. Ciò che collega queste posizioni non per altro collegabili è il senso di una perdita epocale, dello svuotamento ideale da un lato, della caduta della tensione verso un futuro da realizzare *nella* storia dall'altro. Questa è la mentalità da cui trae origine la fortuna del wagnerismo: suprema testimonianza della negazione della storia, della perdita di futuro e della rinuncia in coloro che *non potevamo* credere nel "progresso a tappe forzate" del bismarckismo.

In una Germania che punta sulla costruzione di una nazione potente, affermativa e progressista, che sarà modello per altre nazioni, fa dunque riscontro la dilagante moda wagneriana fatta invece di rinuncia e perdita del futuro, rifiuto del mondo e della vita. Il linguaggio musicale del cromatismo come supremo progresso tecnico-compositivo diventa il sintomo della corruzione che il nuovo sistema valoriale pragmatico propone illusoriamente; il "tendere", espresso dal cromatismo, della volontà ora divenuta "volontà di potenza" diviene il valore supremo, esattamente all'opposto di come Wagner intendeva quel linguaggio del *Sehen* e dello *Streben*, per lui da negare e risolvere nella redenzione dell'armonia tonale pacificata e 'oltre' la volontà. Se questo "nuovo" linguaggio cromatico ha costituito la base della successiva storia della musica moderna, la storia stessa può leggersi come il più evidente inveramento della contraddizione scaturita dalla morte dei grandi sistemi idealistici. D'altronde già Nietzsche, ovviamente prendendo le distanze, aveva accusato Wagner di essere l'ultimo idealista,³⁸ sebbene non potesse dividerne i principi sia per l'eccessiva vicinanza cronologica sia per l'intollerabile esperienza privata. Il linguaggio del vuoto della volontà senza principi, il cromatismo del puro tendere, anziché disvalore da redimere attraverso la rinuncia, estremizzandolo fino

37 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, cit., p. 193.

38 Ivi, p. 190.



alla crisi della tonalità è divenuto il linguaggio stesso della modernità, e questo ben oltre le intenzioni del suo iniziatore Wagner.

Nel sistema rappresentato dalla musica di Wagner (sempre inteso fra il *Tristan* e il *Parsifal*) lo strumento della negazione della volontà, del superamento dell'illusione del mondo, coincide con la sospensione dell'armonia cromatica e con il ritorno negli argini della tonalità, affermandone quindi il valore ideale e sovrastorico. La conclusione che se ne trae è obbligata: il rifugio nei valori culturali della tradizione (la tonalità) contro la violenza dell'attualità, la rinuncia al linguaggio del progresso tecnico (il cromatismo) contro l'azione della volontà (la continua tensione della *Melodia infinita*) e contro la perdita di futuro, in Wagner sono manifestazioni della mentalità rinunciataria e pessimista. È la mentalità comune della sua generazione, alla quale, tramontate le speranze di rivoluzione democratica, tutto nella vita sembra illusione caduca; tanto da capovolgere l'ago della storia e sostituire il rifugio in valori del passato alle giovanili aspirazioni al progresso. In questo Wagner è contemporaneo di Verdi, altro disilluso, altro testimone della perdita di futuro. “Torniamo all'antico, sarà un progresso” è una celeberrima frase verdiana: alla luce delle riflessioni che ho condotto fin qui, spero sia chiaro quanto essa rispecchi la medesima mentalità del Wagner tristaniano.

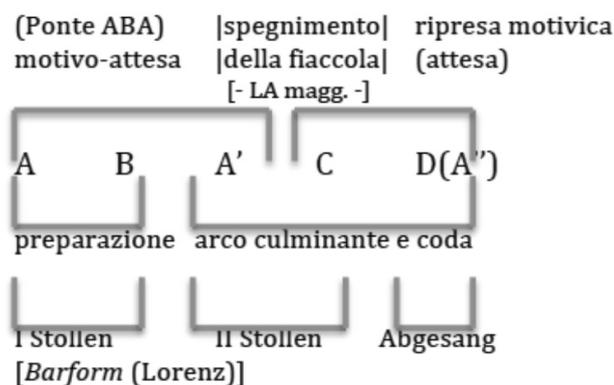
4. La 'nuova musica' tristaniana

Bastano ora pochi esempi dal *Tristan* per mostrare gli elementi di fondo del precedente discorso: l'illusorietà delle forme e loro significati, l'opposizione cromatismo-armonia tonale, l'impiego della consonanza triadica senza la logica sintattica funzionale, funzioni del *Tristan Akkord* e aggregati della stessa famiglia.

4.1 *Forme*

Già Dahlhaus aveva notato la possibilità di leggere alcune forme nel *Tristan*, contraddicendo il principio rigoroso di Lorenz, in modo volutamente ambiguo soprattutto nel livello micro-formale (non nella pianificazione delle grandi scene, che di solito seguono la “lenta transizione” degli stati psichici). In uno dei tanti momenti in cui l'illusione dei sensi altera la percezione, nella prima scena del secondo atto, quando Isolda attende l'arrivo di Tristan, Wagner crea una forma leggibile in almeno tre modi:

Schema 1 (atto II, scena 1)



Poiché C è la sola sezione che affermi (sempre nel mare del cromatismo) la tonalità di La maggiore, la tonalità di Isolda secondo Nattiez, posso leggere la prima parte come un “ponte” ABA’, in cui il terzo segmento (A’) conclude tonalmente al La, avviando la sezione C, seguito da una ripresa dell’attesa di Isolda (D = A’). Oppure posso leggere due onde crescenti della medesima attesa, in lenta “transizione” verso la decisione di spegnere la fiaccola (C). Ma posso anche leggere la forma con la “chiave universale” di Lorenz, come una *Barform* in cui il primo AB costituisce la prima *Stollen*, il secondo A’C è la risposta variata come secondo *stollen*, lo spegnimento della fiaccola con il nuovo ritorno ai temi del *Vorspiel* del secondo atto, D è la sezione di *Abgesang*: AB (I *Stollen*) / A’C (II *Stollen*) / D (*Abgesang* prevalentemente orchestrale con ritorno al motivo dell’attesa come in inizio). Ognuna di queste ipotesi formale è sostenibile, ognuna è al tempo stesso illusoria, e di qui il significato.

Non solo: una “relazione gestaltica” collega i due temi principali di questa scena (A e C, l’ansia dell’attesa e la premonizione dell’arrivo di Tristan, il grande tema in La maggiore, che infatti verrà ampiamente ripreso nella prima sezione della grande scena con il tenore che segue immediatamente) sono legati da una “relazione subtematica” (esempio 1 a-b)³⁹.

39 “Relazione subtematica” è ancora terminologia che Dahlhaus adotta per Beethoven, e indica una analogia delle strutture di fondo fra due temi percettivamente diversi; nell’esempio i segni di collegamento fra i due pentagrammi indicano appunto tali relazioni. Nell’es.1 è evidenziata nei pentagrammi 2 e 4.

Es. 1a: motivo dell'attesa, Atto II sc.1 [il pentagramma basso indica il profilo gestaltico]

5ª giusta

6ª minore

3

8ª

Es. 1b: motivo centrale (sez. C), Atto II sc. 1 [il pentagramma basso indica il profilo gestaltico]

5ª giusta

6ª minore

8ª

4.2 Indeterminatezza referenziale e “legami intermotivici” dei Leitmotive⁴⁰

In tutti i momenti in cui la volontà, il desiderio o l'amore spingono i due protagonisti, si intrecciano molti *Leitmotive*; anche qui le continue reazioni fra motivi assegnano ad essi uno scivoloso, cangiante e ancora illusorio campo semantico. Un *Leitmotiv* non “significa”, non “simboleggia”, non “indica”, ma apre campi psichici diversi a seconda delle relazioni con altri *Leitmotive*. Per esempio la ricorrenza del motivo del desiderio durante il grande dialogo degli amanti in II,2 anche se identico come *Gestalt* non è affatto uguale come contenuto suggestivo quando lo riascoltiamo in mezzo ai motivi di morte del monologo di Tristan morente (III,1; esempio 2 a-b).

40 Con “legami intermotivici” intendo soprattutto, oltre le numerose analogie di “gestalt” per strutture intervallari profonde, la condivisione di incisi comuni fra motivi distinti, o per relazioni di inversione e retrogradazione fra *Leitmotive*. Ovviamente il “legame intermotivico” indica anche una relazione sul piano del significato.

**Es. 2a: Atto II, scena 2 (*Liebesnacht*)**

Trist.

Es. 2b: Atto III, scena 1 (monologo Tristan morente)

Trist.

Tr.

Oppure due *Leitmotive* che presentano all'ascolto un'apparenza completamente diversa si rivelano all'esame più ravvicinato uno l'inversione dell'altro, ovviamente per indicare un legame semantico. Il caso supremo è l'identità fra il motivo dell'onore di Tristan e il motivo del dolore di Marke; e il senso allusivo di questa analogia è anche troppo chiaro, il dolore del re è la conseguenza dell'infrazione della *Ehre* da parte del nipote-vassallo (esempio 3 a-b).



Es. 3a: motivo “Tristan Ehre”, Atto I sc. 5

Trist.

Tri - stan Eh - re höch - ste Treu! Tri - stan E - lend kühn - ster Trotz!

vi - vle *p* *f* *ff* *sf* *sf*

f cl - c.i. fg - cor cor - c.i. - ob archi

Es. 3b: motivo “Dolore di Marke”, Atto II sc. 3

Es. 3a+b: motivi comparati (inversione)

(Tristan)

(Marke)

E a sua volta questo legame intermotivico si estende ad altri *leitmotive*: l'inciso sopra esemplificato ricorre infatti come cadenza del “primo motivo della morte” (*Todgeweihtes Herz!*); poi come inciso conclusivo e cadenzante nel monologo Isolda immediatamente successivo alla morte di Tristan (*Ha! Ich bin's, ich bin's, süssester Freund!*, III, 2).



4.3 Armonia tonale come timbro indipendente dal sistema dell'armonia funzionale tonale

Ho già prima spiegato come la distensione, la sospensione del volere, venga realizzata con l'approdo alla consonanza tonale, ma senza la logica dell'armonia funzionale. L'esempio forse più chiaro è l'inizio della sezione conclusiva del grande duetto del secondo atto, al termine di una smisurata "lenta transizione" dalla violenza del giorno (*Tagesgesprach*), alle due sospensioni tonali della voce fuori scena di Brangäne che avverte l'imminenza del mattino, fino al "naufregare" interrotto dei due amanti. L'inizio, "So starben wir, um ungetrennt", è sonorizzato da una melodia paratattica costruita su triadi consonanti di evidente distensione emozionale, ma senza alcuna logica riferibile alla sintassi tonale:

ES. 4: atto II scena 2 (sezione finale: "So starben wir, um ungetrennt")

Lo stesso potrebbe ripetersi per il cosiddetto "primo motivo della morte" (I,2, bb. 24-30), e non occorre né esemplificare né dare ovvie ipotesi interpretative.⁴¹

4.4 Armonia cromatica

Non è utile ora tornare sull'accordo più famoso e discusso della storia della musica europea d'arte, il *Tristan-Akkord*. Mi limito a indicare come la risoluzione dell'accordo avvenga spesso per discesa di semitono (Fa-Mi) e la prima risoluzione della catena di accordi (*Vorspiel* I Atto, b. 16-17) sia la simmetrica inversione del medesimo movimento (Mi-Fa). È ciò che, qui con significato allusivo, la grammatica tonale definisce "cadenza d'inganno". E di qui il passo è breve alla grande cadenza della *Isoldas Verklarung* finale, dove la lunga sospensione del Fa # come accordo di dominante,

41 Anche questa definizione "primo motivo della morte" è da intendere come generica e allusiva, non occorre tornare sulla qualità non-semanticà e non-razionale dei *Leitmotive* nel *Tristan*.



quindi di fortissimo senso di attesa, non venga risolto come dovrebbe ma scenda al Mi, emulando il percorso che aveva aperto l'opera (Fa-Mi in inizio; Fa#-Mi alla fine). E solo dopo l'ultima ripetizione del motivo del desiderio, ancora sulla progressione "Tristan-Akkord al Fa-Mi" (ora Mi minore), si può "naufragare" nel Si maggiore finale senza tempo e senza volontà. In sostanza: una "eterna sospensione", non una vera "risoluzione" che implicherebbe una dialettica.

In questo minimo esempio emerge l'opposizione non sintattica ma esclusivamente percettiva e significativa fra l'armonia cromatica e la sua sospensione con consonanze tonali. Lo stesso dualismo, forse estremizzato e ancor più chiaro all'ascolto ricorre nelle opposizioni fra i temi del regno di Klingsor nel secondo atto del *Parsifal* e la musica senza tempo e senza brama nel circolo purissimo dei cavalieri del Graal.

Concludiamo: se Dahlhaus leggeva nel *Tristan* un'origine, qui lo abbiamo piuttosto interpretato come una fine: la fine dell'uomo dialettico, il fallimento dello storicismo. Già Nietzsche, per il quale Wagner è un "moderno" che si pone contro il "suo tempo", un moderno che si pone fuori della modernità ("Prefazione" a *Il caso Wagner*), aveva indicato questo aspetto problematico:

[Wagner] deve essere la cattiva coscienza del suo tempo [...] Dove [si] troverebbe, per il labirinto dell'anima moderna, una guida meglio iniziata di Wagner? [...] Attraverso Wagner la modernità parla il suo *più intimo* linguaggio. [...] Comprendo perfettamente un musicista che oggi dica: "Odio Wagner, ma non sopporto più alcun'altra musica". Ma comprenderei anche un filosofo che dichiarasse: "Wagner riassume la modernità. Non c'è niente da fare, si deve cominciare con essere wagneriani".⁴²

Le parole di Nietzsche indicano che l'aspetto di maggiore "modernità" della tecnica compositiva wagneriana è al tempo stesso quello più decadente⁴³; è il principio a cui si sono ispirate le pagine precedenti. A questa "modernità" Wagner reagisce tornando al passato del materiale musicale, alla tonalità come valore sovrastorico, anti-moderno. E tale "modernità", identificata con malattia, nevrosi e tardività, ha reso secondo il filosofo "l'intero ambizioso mondo dei musicisti tanti seguaci della sua arte occulta"⁴⁴.

42 F. Nietzsche, *Prefazione a Il caso Wagner*, cit., p. 164.

43 Ivi, pp. 174-175 *et passim*.

44 Ivi, p. 176.



Quest'accezione di "modernità" come implicita estraneità al proprio presente è stata riformulata in termini attuali da Giorgio Agamben nella conferenza *Che cos'è il contemporaneo?* Richiamando Nietzsche, per Agamben il "contemporaneo" è chiaramente distinto dal "moderno" inteso come "storicamente posteriore" di Dahlhaus:

Nietzsche situa la sua pretesa di "attualità", la sua "contemporaneità" rispetto al presente, in una *sconnessione* e in una *sfasatura*. Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che *non coincide perfettamente* con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, attraverso questo *scarto* e questo *anacronismo*, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. [...] La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo* [corsivi dell'autore].⁴⁵

Sono parole che ritraggono la relazione fra Wagner, la mentalità di cui è portatore, la coeva età bismarckiana, la storia della musica a venire. Continua Agamben: "può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accicare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità"⁴⁶. Tale è la reazione di Wagner alla "luce" del "moderno" linguaggio cromatico, come la sua reazione alla volontà di potenza della Germania imperiale, dalle quali il compositore rifugge per cercare il rifugio nella notte (*Tristan*) o la rinuncia (*Parsifal*). In questo senso la mentalità di Wagner e quella di Bismarck, proprio nel loro contrasto come ombra e luce, ritraggono la "contemporaneità" fatta di antitesi complementari:

Contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo la necessità [...], un'esigenza a cui egli non può non rispondere. È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora.⁴⁷

Di qui, finalmente, la giustificazione del ritorno all'armonia tonale "regressiva", non tanto come "citazione" ma appunto nella sua "nuova rela-

45 G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, pp. 8-9.

46 Ivi, p. 14.

47 Ivi, p. 24.



zione” con il presente e con il progresso della tecnica compositiva. Con una sentenza: Wagner è anti-moderno proprio *perché* testimone della mentalità davvero “contemporanea” all’età bismarckiana, la mentalità che rappresenta la coscienza critica rinunciataria e “ombrosa” in un’età che appare fatta di luci e di certezze.