

N.696

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università “Insubria”, Varese)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Morris L. Ghezzi (†, *Università degli Studi di Milano*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Cassino*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (†, *Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università di Urbino*), Viviana Segreto (*Università degli Studi di Palermo*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



RACCONTI DI PACE E DI GUERRA

Riflessioni tra arte, politica,
musica e filosofia

a cura di
Viola Carofalo

 **MIMESIS**

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del dipartimento di Scienze
Umane e Sociali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

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

Collana: *Filosofie*, n. 696
Isbn: 9788857567556

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE 7

INIMICIZIA, STATO, DIRITTO

FENOMENOLOGIA DEL MALE E LOGICA DEI DIRITTI
di Bruno Accarino 13

LA GUERRA COME GRIGLIA DI INTELLIGIBILITÀ DEL DIRITTO.
FOUCAULT, HOBBS E IL DIRITTO PENALE DEL NEMICO
di Gianvito Brindisi 29

DAL *CATHÉCON* ALL'*ILINX*. UNA RILETTURA DELLA TEORIA
DEL PARTIGIANO
di Eleonora de Conciliis 43

LA GUERRA E LO STATO. RIFLESSIONI SU CLASTRES,
DELEUZE-GUATTARI, FOUCAULT
di Delio Salottolo 63

COGLIERE L'INVISIBILE ATTRAVERSO IL VISIBILE. IL GIGANTE
COMPOSTO COME ARCHETIPO ICONOGRAFICO E METAFORA DELLO
STATO
di Marina Mascherini 77

PAROLE DI GUERRA: DISUMANIZZAZIONE, CAOS E MEMORIA

MEMORIA E VIOLENZA. UNA TORSIONE DELLA CONDIZIONE UMANA
di Rossella Bonito Oliva 95

SULLA NOZIONE DI “GUERRA” IN ALCUNE TRADUZIONI ITALIANE
DI DUE FRAMMENTI DI ERACLITO
di Alberto Manco 109

L’ORDINE DEL DISORDINE
di Giuseppe D’Alessandro 125

LA GUERRA RENDE MUTI? UNA RIFLESSIONE A PARTIRE DA SIMONE
WEIL
di Viola Carofalo 139

NOTE MUSICALI SULLA GUERRA E LA PACE

IN ASCOLTO. HUMPHREY JENNINGS, LA RICERCA, IL MONTAGGIO
di Peppino Ortoleva 155

LUIGI DALLAPICCOLA E LA GUERRA. LA LOTTA DELL’UOMO CONTRO
FORZE PIÙ GRANDI DI LUI
di Mario Ruffini 169

DANIEL BARENBOIM: MUSICA DI PACE
di Tiziana Pangrazi 187

CANTARE IL PENSIERO: MAHLER OLTRE NIETZSCHE
di Carlo Serra 199

NOTE SULLA SITUAZIONE SOCIALE E POLITICA DELL’ESTETICA
WAGNERIANA
di Leonardo V. Distaso 217

LEONARDO V. DISTASO

NOTE SULLA SITUAZIONE SOCIALE
E POLITICA DELL'ESTETICA
WAGNERIANA

1. *Premessa*

Il presente testo intende offrire alcune riflessioni intorno alla situazione sociale e politica in cui si colloca la concezione estetico-musicale di Richard Wagner. I riferimenti diretti di queste riflessioni sono gli innumerevoli testi nei quali Wagner elabora la sua visione dell'arte e della musica, nonché, nello specifico, un nostro intervento critico sull'argomento che riteniamo il presupposto delle note che seguiranno. L'interpretazione di Wagner compiuta da Adorno costituisce l'altro presupposto¹.

2. *Monumentalizzazione*

L'arte wagneriana si è resa disponibile alla sua monumentalizzazione. Il suo sviluppo sul piano storico l'ha innalzata a emblema della cultura tedesca ed europea otto-novecentesca, e questo in contraddizione con gli intenti dello stesso autore. La storia della ricezione dell'opera di Wagner è caratterizzata dalla concezione tar-do-borghese dell'arte basata sulla divisione sociale del lavoro che separa l'arte, come attività dello spirito, dalle altre attività materiali. Ciò che Adorno ha riconosciuto come uno dei motivi principali dell'opera d'arte wagneriana – la pretesa di esistere occultando la produzione sotto l'apparenza di prodotto, consegnando l'opera a un

1 I testi di Wagner presi in considerazione verranno via via citati; tra gli scritti di Adorno su Wagner si farà particolare riferimento al classico tradotto da M. Bortolotto, *Wagner*, Einaudi 1981³; il nostro saggio a cui si riferisce questo testo è L. V. Distaso, R. Taradel, *Il veleno del commediante*, Ombre Corte, Verona 2017.

artificio che cela ogni traccia di lavoro, istituendosi così nella sua falsa autonomia nella quale è occultato il fatto che il luogo della produzione sia il mondo sociale (idea che Adorno condivideva con Alfred Sohn-Rehtel) – lo si può estendere alla storia della sua ricezione e al suo radicarsi nella cultura tedesca ed europea, musicale e non². L'attacco di Wagner alla concezione borghese della falsa autonomia in nome dell'identità di arte e vita – e del suo corrispettivo artista-uomo – mostra l'ambiguità dell'attacco stesso. Egli pensa che tale identità sia la sola in grado di rendere comprensibile il valore della sua opera, al di là di ogni assolutizzazione astratta. Ma gli strali contro l'opera d'arte assoluta quale mera astrazione, rea di non essere legata né al tempo né al luogo dell'artista e incapace di far entrare nella vita l'opera d'arte, non toccano il rapporto reale dell'opera con la sua dimensione sociale, quanto piuttosto quello tra l'artista e la dimensione pubblica del suo lavoro. Il richiamo di Wagner alla superiorità del sentimento sull'intelletto nella comprensione dell'opera d'arte – e alla comprensione della sua arte basata sulla com-passione e con-divisione della sua vita di uomo – non fanno che ricondurre a un'idea di comprensione come partecipazione emotivo-sentimentale, posizione in grado solo di rispecchiare la soggettività dell'artista che ha occultato la reale dimensione di prodotto sociale dietro la maschera di se stesso con la quale si chiede di simpatizzare³. Per questo, di là dall'accusa nei confronti dell'opera d'arte assoluta, non c'è la coscienza dell'opera come fatto sociale, che torna in sé riunendo ciò che è separato (né c'è una critica radicale alla falsa autonomia), ma soltanto la falsa coscienza di un'arte alla mercé del soggetto che compone e che, in virtù di ciò, pretende che il proprio essere in sé sia interamente sotto il dominio dell'*artistico* (“Ma l'occultamento sociale dell'opera d'arte rispetto alla sua produzione è anche la misura del suo immanente processo, il dominio artistico del materiale.”⁴). Con ciò l'opera wagneriana, pur non volendosi consegnare all'astrazione dell'arte assoluta, si rovescia nella dimensione magica della merce – grazie al gioco della fantasmagoria – pronta a partecipare

2 T.W. Adorno, *Wagner*, cit., pp. 82-84.

3 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici* (1851), tr. it. di F. Gallia, Studio Tesi, Pordenone 1985, pp. 3-5.

4 T.W. Adorno, *Wagner*, cit. p. 83.

al florido destino dell'industria culturale che eleva l'autore a figura olimpica dello *show business* élitario.

L'indice puntato contro il monumentale e l'inattuale sono solo in apparenza la reazione nei confronti del passato e dello *status quo*: le mire pseudo-rivoluzionarie di Wagner hanno l'intento di sostituire, non di emancipare. Il cambiamento in direzione dell'opera d'arte dell'avvenire deve soddisfare il criterio di una vitale spontaneità basata sul disgusto nei confronti dell'arte presente, perlopiù infettata dalla presenza ebraica – come scrive Wagner nel ripugnante testo antisemita⁵. Solo nel riconoscimento della vita che si autocondiziona – ciò che Wagner nel modo più astratto chiama la *vita reale* – vi può essere espressione diretta e sincera nell'arte⁶. Il che significa che la lotta contro il monumentale – che poi non è altro che la lotta per il successo personale e l'affermazione della propria visione dell'arte e del teatro musicale – dovrebbe astrattamente realizzarsi nella formula della *redenzione del redentore*, ovvero nella redenzione dell'artista che si annulla nella certezza evidente dell'espressione sensibile dell'immaginazione creatrice, appagando così il suo bisogno di vivere nella vita⁷. Il richiamo di Wagner a una spontaneità naturale che, da un lato, risponda all'insoddisfazione nei confronti della vita presente e, dall'altro, rilanci verso una vita futura, non fa che radicare ancora più in profondità il sogno borghese di un'arte totalmente scaturita dall'interiorità che si pretende matura ma che, di fatto, si distacca definitivamente dalle condizioni reali della società, neutralizzando l'azione artistica ed eliminandone ogni valore storico⁸. Un'arte dell'interiorità pronta a reificarsi come *l'art pour l'art* o il suo rovescio, arte di intrattenimento. Nel destino di Wagner, non a caso, si realizzeranno entrambe queste opzioni pienamente adatte alla sua ideologia, borghese e popolare allo stesso tempo.

Il programma rivoluzionario di Wagner si può riassumere con queste parole d'ordine: mettere in opera l'istinto vitale del presente;

5 R. Wagner, *Il giudaismo nella musica* (1850) tr. it. a cura di L.V. Distaso, Mimesis, Milano 2016.

6 Id., *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), tr. it. di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1983, p. 102.

7 Ivi, p. 103.

8 Id., *Una comunicazione ai miei amici*, cit. p. 13.

con ciò predeterminare l'avvenire senza alcun riferimento al passato; lasciare che la vita dia forma al presente annullando ogni configurazione già data⁹. In tal modo la lotta al monumentale si presenta come lotta contro la storia e affermazione di un'estetica vitalistica, conforme ai dettami di un'istintiva volontà creatrice dettata dalla metafisica dell'impulso e dall'enfatica genialità dell'individuo borghese nelle quali naufraga il *Gesamtkunstwerk*.

3. *Puramente umano come puramente tedesco. Il disprezzo della rivoluzione*

Fin dai suoi scritti giovanili, e per tutta la sua produzione saggistica, in Wagner è presente un principio di discontinuità della storia. Per se stesso, e per gli altri, egli dovrebbe rappresentare un elemento di rottura. Come trapassare da una fase a un'altra? Lo strumento sarebbe la rivoluzione. Anche Wagner fa suo questo concetto in anni in cui esso è al centro delle riflessioni, come delle azioni politiche. Il suo concetto di rivoluzione è lo specchio nel quale si riflette quello dell'arte che, a sua volta, è lo specchio di quella: "il mio interessamento nei confronti del mondo politico era sempre stato solo di natura artistica"¹⁰. Quale momento di discontinuità, per Wagner la rivoluzione è realizzata dal popolo nel momento in cui, nella sua coscienza, si risveglia l'attività inconscia della natura, la necessità interiore del mondo. È l'inconscio naturale che si rende cosciente (manifesto) e che produce il *nuovo*. Nell'affiorare alla coscienza di tale inconscio, ciò che è naturalmente inconscio diventa certezza sensibile: l'essenza si palesa alla coscienza quale opera d'arte, in sintonia con la lezione appresa dall'idealismo trascendentale di Schelling. L'arte, quale espressione della verità un tempo invisibile, è espressione diretta della coscienza e soddisfacimento della necessità naturale. Il nuovo è la realizzazione della necessità. La necessità, nel suo manifestarsi, non può che esprimersi nel nuovo: nel creare un mondo non esistente, come scrive a Mathilde Wesendonck nel 1854. Ma si tratta di un mondo di favola. Per Wagner il soggetto, nella cui coscienza

9 Ivi, p. 14.

10 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 96.

si risveglia la necessità naturale – in cui si attiva l'inconscio della natura in vista del nuovo – è il popolo¹¹. Ciò è mostrato artisticamente nel rapporto tra Elsa e Lohengrin: ella è l'inconscio nel quale la coscienza di Lohengrin anela a confondersi; è lo spirito del popolo dal quale Wagner attendeva la sua liberazione¹². Non è il singolo artista, o l'inventore, che opera secondo la necessità interiore (questi sarebbe l'artista egoista), ma solo l'artista che sa esprimere ciò che si è risvegliato nella coscienza del popolo: “Il vero e proprio inventore è stato sempre soltanto il popolo. I cosiddetti singoli inventori non hanno fatto altro che trasferire la sostanza dell'invenzione già fatta su altri oggetti affini: non sono che derivatori. Il singolo non può inventare, può solo impadronirsi dell'invenzione”¹³.

Ancora una volta la dimensione creativa viene spinta nei sotterranei dell'irrazionale là dove, per necessità, scaturisce istintivamente nella forma di una *hybris* collettiva: solo il popolo agisce in modo giusto, scrive Wagner, secondo una necessità naturale istintiva che attiva la volontà di volere ciò che si vuole. Alla domanda: chi è il popolo? Wagner risponde: tutti coloro che vivono nel bisogno e che riconoscono nel proprio bisogno il bisogno generale; tutti coloro che riconoscono il bisogno generale, che *sentono* un bisogno generale, appartengono al popolo in quanto quel bisogno è *reale*; tutti coloro che agiscono istintivamente e per necessità. L'azione dell'artista, dunque, consiste nell'esprimere il venire alla coscienza della vita inconscia del popolo: il poeta può creare solo quando comprende la creazione del popolo; solo quando è in grado di comunicare al popolo, attraverso la manifestazione sensibile dell'opera, la necessità inconscia della natura di cui il popolo ha preso coscienza. In questo senso solo il popolo può creare tramite il risveglio dalla dimensione inconscia della storia e, con ciò, liberarsi dalla storia stessa¹⁴.

Il carattere irrazionale della necessità inconscia e il suo dipendere dal motore della volontà di matrice schopenhaueriana, portano Wagner a consegnarsi a un populismo etnico il cui fondamento ri-

11 Id., *La professione d'artista del futuro* (1849), in *Scritti scelti*, tr. it. di S. Daniele, Guanda, Parma 1988, pp. 111-112.

12 Id., *Una comunicazione ai miei amici*, cit., pp. 86-87.

13 Id., *La professione d'artista del futuro*, cit., p. 113.

14 Ivi, pp. 114-115.

siede nella forza primigenia e creatrice del *Volk*. La base del popolo è etnica, la sua origine è pre-umana, la sua storia è mitica. Non vi è in Wagner un programma politico nazionale, neppure un manifesto di riunificazione tedesca, né un ideale di Germania: vi è un'idea mitica del *Volk* tedesco e una vaga concezione della rivoluzione; la prima è l'idea di un popolo riunificato secondo una radice etnica e di sangue, la seconda non ha nulla a che vedere con le idee di emancipazione, di trasformazione dei rapporti di produzione, di ricomposizione della società su principi di eguaglianza, ma solo con il risveglio di una coscienza che determinerebbe l'identità popolare in base al necessario bisogno collettivo di *sentirsi* comunità di sangue e di suolo.

Lo scritto sui *Vibelunghi* del 1848 e il testo *Was ist Deutsch?* del 1865 ne sono una conferma. Il testo sui *Vibelunghi* non è soltanto il manifesto che origina e dà motivo alla saga dei *Nibelunghi* di trasformarsi nel *Ring*, ma è la presentazione del quadro teorico in cui iscrivere la *storia mitica*, ossia la scoperta della profonda analogia tra storia e leggenda che spazza via ogni concezione della storia nella quale iscrivere quella del popolo tedesco¹⁵. Il testo wagneriano mostra la risalita all'unità originaria di religione e saga – il fondamento primitivo di natura mitico-religiosa – conservata nello spirito sincero e geniale del popolo, che la esprime consciamente nelle manifestazioni poetiche popolari attraverso le quali comprende se stesso. Il modello è la *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm (1835). Alla storia mitica corrisponde la *poesia naturale* quale prodotto genuino e puro che esprime l'unione del popolo con la sua origine. Radicarsi di nuovo nel mondo mitico delle origini vuol dire, per Wagner, ritrovare quella totalità contenuta nell'inconscio popolare da cui sola può scaturire la poesia. In questo senso l'opera di Wagner, pretendendo per sé di essere poesia popolare naturale, si fa epica dell'avvenire¹⁶: “la nuda storia, in sé e per sé, in generale ci offre di rado e sempre incompletamente la materia necessaria al giudizio degli impulsi più intimi e per così dire istintivi di quell'incessante brama e aspirazione che anima tutte le schiatte e tutti i popoli: noi dobbiamo cercarla nella religione e nella saga... Religione e saga

15 Id., *La mia vita*, tr. it. di M. Mila, Edizioni Ghibli, Milano 2013, p. 275.

16 Richard Wagner, *I Vibelunghi* (1848) tr. it. E. Lo Gatto, Editrice italiana, Napoli 1919, p. 31.

sono le forme più fruttifere della concezione popolare dell'essenza delle cose e degli uomini.”¹⁷ È sulla base della storia mitica e della poesia naturale che le rivendicazioni dei Nibelunghi diventano quelle del Wagner profeta del *Volk* tedesco. Alla separazione tra il potere regio dell'imperatore e quello religioso del pontefice romano, Wagner oppone la fusione in un'unica potestà entro la linea di discendenza Wotan-Siegfried. Wotan è il massimo dio dei tedeschi, il padre primo e divino della stirpe germanica di derivazione asiatica da cui discendono tutte le singole schiatte esistenti. Siegfried è il figlio di Dio da cui discende la più antica schiatta regia del mondo, quella dei Nibelunghi, “ai quali appartiene il mondo nel nome e per la felicità di tutti i popoli”¹⁸. Siegfried è per gli ariani ciò che Cristo è per gli ebrei-cristiani ai quali va strappato per essere riconosciuto come il fondatore del cristianesimo germanico¹⁹. Liberare la saga del Sacro Graal dal regno astratto della poesia e dell'idea per restituirla al popolo tedesco, discendente di Wotan-Siegfried, fa tutt'uno con lo sradicare Cristo dalla genealogia ebraico-cristiano-semitica: grazie al ritorno alla storia mitica, verrebbero restituite al popolo tedesco le sue prerogative regie sul mondo e l'essenza del vero cristianesimo. Così il popolo tedesco potrebbe prendere di nuovo possesso del suo feudo primigenio con il quale tornerebbe a dominare su tutte le schiatte e su tutti i popoli. Wagner si sente erede di Federico I Hohenstaufen e pronto a realizzare nell'arte il suo sogno infranto, congiungendo con una linea ideale Kyffhäuser a Bayreuth.

La conferma è data dalla scoperta che il cosiddetto *puramente umano* (*das Reinmenschliche*) – concetto che tanto nobilita l'animo dei wagneriani convinti – non sia altro che il *puramente tedesco*. Le conferme vengono ancora una volta da *Una comunicazione ai miei amici* e dalla spiegazione che Wagner dà al suo rivolgersi all'antico medioevo germanico. Per ritrovare la realtà della patria moderna Wagner si immerge, grazie alla poesia e alla saga medioevali, in quello che chiama “l'elemento originario” della *Heimat*. Da lì risale, attraversando il mito tedesco primitivo, fino a incontrare *l'uomo*, “con la bellezza della sua giovinezza e l'esuberante freschezza della

17 Ivi, p. 30.

18 Ivi, pp. 70-71.

19 Ivi, p. 46 e 66-67.

sua forza”²⁰. Wagner conferma il rifiuto della storia a favore del mito: l’uomo che pretende di incontrare non è l’uomo storico, colui che vive nelle situazioni concrete e nei reali rapporti sociali. Questi, anzi, obbligano, con potere coercitivo, l’*uomo vero* a piegarsi agli eventi insignificanti, spezzandogli le ali che potrebbero librarlo in alto: l’anelito di Wieland è una chiara accusa rivolta alla storia. Solo il mito scaturito dallo spirito inconscio del *Volk* è in grado di spiegare la natura dell’uomo vero quale creatore spontaneo, fedele alla necessità naturale e capace di elevarsi al di sopra delle deformazioni monumentali della storia per realizzare l’opera d’arte dell’avvenire: “la storia in quanto tale non ha alcun valore né interesse per l’arte”²¹. Tuttavia questo “naturale” è solo una maschera della storia mitica e il suo puramente umano rimanda forzatamente “a un soggetto che non conosce storia né soprannaturale, e neppure il naturale vero e proprio, che dev’essere al di là di categorie siffatte. L’essenza è introdotta nell’immanenza che tutto significa, l’immanenza è messa al bando dai simboli. Ma questo livello dell’indistinto è il mitico”²². La congiunzione mitica di Federico I, Wieland e Siegfried, insieme alle figure di Lohengrin e Tannhäuser, consentono a Wagner di approdare all’idea di un puramente umano che emerge emblematicamente, nella sua forma autentica, dall’inconscio del *Volk* germanico. *Heimat* e *Volk* hanno in comune questo inconscio a cui l’artista-Wagner attinge per costruire le sue ali: “Wagner gabella per essenza l’esistenza storica del passato tedesco. Così ha insufflato in concetti come quelli di popolo e di antenati quell’assolutezza che scoppiò poi nell’orrore assoluto”²³.

Il richiamo all’irrazionale fondativo è presente con insistenza nello scritto del 1865 *Was ist Deutsch?* là dove ciò di cui un popolo può impadronirsi è ciò che comprende attraverso il suo sentire innato. Lo spirito tedesco è l’unico in grado di ricreare il puramente umano nella sua originalità all’interno della sfera estetica dell’arte. Il motivo per cui lo spirito tedesco riesce a portare a termine questo compito è dovuto, per Wagner, al fatto che la sfera estetica

20 Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 99.

21 Ivi, p. 102.

22 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 107.

23 Ivi, p. 111.

dell'arte non ha un legame con la politica²⁴. La separazione tra politica e arte, che Wagner suppone essere una qualità propria dello spirito tedesco, conferma il carattere propriamente germanico del puramente umano nella cornice della concezione borghese dell'arte basata sul disinteresse. Tale identificazione gli giova per stabilire l'elemento propriamente creativo del popolo tedesco, nella direzione opposta all'ideale umanistico dello sviluppo universale di matrice goethiana. Rispetto agli italiani, quali imitatori dell'antico, e ai francesi, quali eleganti formalisti, i tedeschi sono creatori del *nuovo* che emerge grazie al manifestarsi della forza primigenia del *Volk*. La liberazione dello spirito tedesco contenuto nell'inconscio del *Volk* consiste nell'affrancarlo dalle potenze esterne che lo assediavano e ne impediscono il volo: il cattolicesimo romano, la *latinitas* politico-giuridica, il formalismo francese, il cristianesimo semitico, il capitalismo ebraico, il controllo dello Stato. L'arte tedesca, per poter essere, deve emanciparsi dai vincoli storici che l'avrebbero soffocata ed egli è pronto a raccogliere il ruolo di suo redentore. In ciò consiste l'apoliticità dell'arte wagneriana: nella liberazione dal politico prescindendo da ogni reale rapporto sociale, e nella pretesa separazione dell'arte da ogni dimensione sociale, nel momento in cui essa si congiunge alla vita. Con ciò la concezione dell'arte borghese giunge al suo acme politico vestendo i panni dell'arte di popolo. La continuità con la stessa idea romantica qui è evidente nel suo tardoromanticismo. Il *nuovo* per Wagner consiste nel liberare i tedeschi dai fardelli che la storia gli ha imposto: il mondo cristiano-semitico, con l'arte e la politica che gli sono propri, devono essere rigettati per fare spazio al nucleo originario della *Heimat* germanica espressa esemplarmente nella sua opera d'arte.

L'arte wagneriana è propriamente espressione di un'interiorità contenuta in un mondo interiore più vasto: la totalità dell'animo inconscio del *Volk*. La percezione dell'artista è espressione della percezione popolare così che egli possa vedere il mondo così come lo vede il popolo. Il *Volk*, perciò, dovrebbe non solo rispecchiarsi nell'azione artistica, ma operare un controllo cosciente della stessa operazione. Questo se davvero il popolo fosse in grado di possedere una tale coscienza critica, ma poiché la sua unità si fonda interamente

24 R. Wagner, *Was ist Deutsch?* (1865), in *Civiltà musicale*, n. 69, LoGisma 2015, tr. it. a cura di G. Guanti e F. Ragni, p. 14.

sull'elemento vitalistico e spontaneo, il ruolo dell'artista torna a essere decisivo più del previsto. La contraddizione wagneriana risiede proprio in ciò: che l'artista, nonostante la sua ansia di sparire dietro l'opera come espressione del *Volk*, diventa un vate redentore pronto a innalzarsi come monumento dell'*arte pura*, ossia di un'arte che, romanticamente, pretende che si faccia a meno il più possibile delle mediazioni che la portano a espressione. Essendo egli il solo mediatore, finisce per porsi nell'unico posto dove non vorrebbe essere, ossia nel ruolo di artista che esprime e controlla criticamente ciò che non gli appartiene. Wagner finisce per insistere nell'ebbrezza dell'individualità sintetizzatrice del *Wort-Ton-Drama* – nell'enfatica parte del genio che si disinteressa dell'utilità pubblica e si proclama veggente – e nel disincanto del mondo che restaura la sovranità dell'artista al sorgere dell'industria culturale²⁵. Il tardoromanticismo wagneriano svuota di senso l'ironia romantica nell'aprire la strada all'ideologia del *Volk*. Poiché la stagione della grande lirica romantica è finita nel 1848, Wagner si richiama al mito contenuto nell'inconscio del *Volk* da risvegliare dal sonno moderno aprendo gli occhi sul passato medioevale: l'appello alla Germania feudale precapitalistica e ai suoi miti popolari gli danno agio di non cedere alla banale apologetica capitalistica e borghese, ma la sua critica è basata sulla spontaneità della poesia naturale che diventa ideologia dell'altrettanto mitica purezza etnica. In nessun momento Wagner ha la consapevolezza di un Heine, che egli tanto critica ogni volta che gli si presenta l'occasione. Se Heine è cosciente che il capitalismo è la fase distruttiva di ogni cultura e di ogni grandezza umana, lo è non in nome di un ritorno a idilliache condizioni primitive precapitalistiche. In un primo momento, egli vede nell'iniziale slancio rivoluzionario del periodo eroico della borghesia una fase di uscita dal mondo feudale precapitalistico, per poi passare a un'elaborazione del sansimonismo che lo conduce a una parziale radicalizzazione del materialismo filosofico contenuto negli ideali della rivoluzione francese, con il conseguente passaggio dalla fase eroico-borghese – con tutte le conseguenze reazionarie che ha prodotto il fallimento del 1848 – a quella di una pallida azione rivoluzionaria dell'elemento plebeo-democratico²⁶.

25 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 101.

26 G. Lukács, *Heinrich Heine come poeta nazionale* (1935), in *Scritti sul realismo*, tr. it. Einaudi, Torino 1978.

Il nuovo che emerge dalla necessità non si iscrive nel mondo moderno: la modernità è giudicata da Wagner un pericolo per i tedeschi, una moda culturale sostenuta dall'intelligencija liberale ebraica a scapito della borghesia e dei contadini tedeschi²⁷. La modernità pertiene alla moda e non all'arte: lo ripeterà decenni dopo lo storico dell'arte conservatore Wilhelm Pinder nella sua *Storia dell'arte tedesca* del 1935, nel momento in cui si riaffaccia il problema su quale sia il carattere specifico dell'arte tedesca. I tedeschi hanno bisogno di una mitologia dalla quale scaturisca un'arte germanica manifesta e comprensibile per tutto il popolo; hanno perciò bisogno di un artista redento capace di redimere l'intera arte e riconoscerla come tedesca, accompagnando con tale redenzione quella delle potenze mitiche in grado di governare il mondo di domani. L'ideologia politica dell'arte wagneriana è apparenza dell'apolitico che cela la totalità irrazionale insita nell'identità di arte e vita. Dallo stabilire questa identità a concepire la modernità come sinonimo di "non tedesco" vi è solo un passo breve. Il rifiuto wagneriano della modernità artistica, accusata di seguire le fugacità della moda e scaltra nel sedurre la sfera pubblica, approda di nuovo nella sfera dell'interiorità come base dell'arte dell'avvenire nazional-popolare. Ciò fa di Wagner un campione di antic cosmopolitismo e un nemico dell'arte moderna internazionale, accusata di essere nelle mani degli ebrei²⁸. Ma mostra anche tutte le insicurezze proprie del partito della reazione e della sua concezione di *che cosa sia tedesco nell'arte*, che si svilupperà nei decenni successivi fino ad approdare alla generazione artistica della *Weltanschauung* nazionalsocialista e che distinguerà arte tedesca da arte degenerata.

Insieme alla redenzione del redentore compare la parola d'ordine della mobilitazione: tipico di chi riconosce che i tedeschi devono "diventare" qualcosa che non sono ancora. Il pericolo che Wagner intravede nella Germania sua contemporanea è quello di abbandonarsi alla importata democrazia franco-giudaico-tedesca. L'innata capacità di approfondimento, di immersione nella riflessione,

27 R. Wagner, *Modern* (1878), in *Civiltà musicale*, n. 69, cit., pp. 49-50.

28 Abbiamo ampiamente discusso l'antisemitismo wagneriano nel testo citato *Il veleno del commediante*, e nell'introduzione all'edizione italiana del testo antisemita di Wagner *Il giudaismo nella musica*, cit..

di predisposizione alla contemplazione – tutti caratteri propri del tedesco quale popolo dell’interiorità, secondo Wagner – possono tuttavia risultare pericolosi e controproducenti per l’affermazione dell’autentico puramente umano insito nello spirito tedesco²⁹. Tali capacità possono rovesciarsi nell’ozio e nell’autocompiacimento, anestetizzando lo scaturire dell’inconscio quale motore della salvezza. I tedeschi soggiogati da questi elementi eterogenei hanno dimenticato la necessità di *voler* diventare qualcosa. È implicito un richiamo alla rivolta contro ciò che è giudicato estraneo – che riecheggia lo stesso disagio mostrato nel 1799 da August e Caroline Schlegel sulle pagine dell’*Athenäum* in nome di un’arte autenticamente tedesca – a una germanicità interiore che nulla ha a che fare con il “chiassoso moto del 1848”, né con una genia di uomini estranei allo spirito tedesco e portatori di una visione politico-religiosa che deve essere eliminata dallo spazio tedesco di per sé intimamente conservatore³⁰. In Wagner non è presente uno spirito nazionale, poiché la sua germanicità è radicata nel popolo e non nella nazione. La sua personale ricerca di un’arte tedesca non si accontenta di registrare una *maniera tedesca dell’arte*, ma di realizzare un’arte *propriamente germanica* che non fosse soltanto nazionale. In questo Wagner segue i Romantici più che anticipare i prussiani di lì a venire, nella ricerca di un *Volksraum* piuttosto che uno *Staatsraum*. Da qui ancora l’ambiguità del suo puramente umano. L’appello a Paul Anton de Lagarde a intervenire sulla questione di cosa sia tedesco, aggiunto nel 1878 al momento della pubblicazione sui *Bayreuther Blätter* di questo scritto del 1865, proprio nell’anno in cui quello pubblicava le sue *Deutsche Schriften*, è una dimostrazione del germanismo di Wagner.

4. La Grecia di Wagner: arte pura e arte irreal

Per combattere contro il cristianesimo paolino e la romanità, Wagner utilizza, a suo modo, la Grecia. Essa è il mondo ideale nel quale l’arte si esprime con la gioia di essere se stessi e di appartenere a una comunità; è l’unione di coscienza e istinto vitale che allontana

29 R. Wagner, *Was ist Deutsch?*, cit., pp. 26-29.

30 Ivi, pp. 29-30.

ogni convenzione; è la bellezza sensibile che esprime l'istinto artistico racchiuso nella natura. Il cristianesimo non ha un'arte perché il cristiano ripudia se stesso e la sua vita naturale: odia i sensi e fugge dalla vita che ritiene maledetta³¹. L'arte moderna, mercuriale e mercantile, è votata alla distrazione e all'intrattenimento pubblico. Il suo teatro è falsamente drammatico: l'accusa di essere contro-natura è la peggiore che le possa essere rivolta, ma è lanciata da un piano mitico che pretende per sé la totale onnicomprensività votata al mutismo di una falsa conciliazione con la natura. Tale accusa contiene anche la condanna nei confronti del divertimento: nel rifiutare l'*entertainment*, Wagner ribadisce la serietà dell'arte e rigetta la figura dell'artista come professionista. Egli pretende di essere artista che espone il prodotto del suo lavoro senza che questo possa essere identificato con quello: pensa di essere veggente di un prodotto magico che, nel frattempo, si reifica come merce del mercato culturale nell'esaltazione del wagnerismo e nell'edificazione del "pensiero di Bayreuth", come lo chiama Chamberlain³². Proprio il suo richiamo alla manifestazione sensibile dell'opera porta a compimento il carattere di apparenza con la quale si rivolge agli uomini che egli racchiude nella totalità mitica del *Volk*. La menzogna di Wagner sta nell'occultare la produzione sotto l'apparenza di prodotto e proporre un'autonomia dell'opera come passaggio a magia nell'epoca del capitalismo maturo. Questo è ciò che Wagner chiama *arte pura*³³. Ad essa Wagner risale con un movimento che dovrebbe ricondurre l'arte a se stessa sbarazzandosi di ogni finalità mercantile e spettacolare. L'arte deve tornare a essere pubblica solo se il pubblico è il popolo conscio del valore attivo del suo istinto vitale, vincendo la contrapposizione tra natura e società a favore della prima. Ciò vuol dire che per Wagner, la cultura alta e corrotta deve fallire per poter essere affermata nella sua dimensione popolare. Ma questo progetto volto all'opera dell'avvenire non è che un disincanto che riporta l'arte al suo valore funzionale. Sebbene appaia critico nei confronti della funzionalizzazione borghese, questo movimento

31 Id., *Arte e rivoluzione* (1849), tr. it. a cura di N. Buttini, Libreria Moderna, Genova 1902, pp. 32, 33, 38, 77.

32 H.S. Chamberlain, *Wagner*, tr. it. di G. Cogni, Bocca, Milano 1947, pp. 533-583.

33 T.W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 82.

non fa che feticizzarsi in un concetto di arte pura che maschera il dominio sotto altre forme. Il richiamo all' inutilità dell' opera d' arte per esaltarne il carattere spirituale ("l' arte non deve servire a nessuno scopo utile, bensì piuttosto alla sua stessa gloria³⁴"), non solo separa questo dal lavoro sul materiale, ma esalta una falsa conciliazione tra l' apparente ascesa verso il nuovo e la manifestazione del sempre-uguale nelle vesti del mito. Con ciò è mostrato il carattere ideologico dell' astrattezza di tale disincanto e la sua successiva ricaduta nell' industria culturale in quanto "bene culturale". In Wagner si anticipa il passaggio dal pubblico borghese al popolo, e da questo alla ricezione delle masse, il tutto camuffato da religione dell' arte. All' arte pura Wagner pensa di risalire anche attraverso la distinzione tra arte e mestiere. La sua banale affermazione che l' artigiano potrà trovare godimento dalla sua opera solo se riuscirà a lavorare la materia secondo il suo gusto personale – con ciò affrancandosi dall' automazione del lavoro industriale per avvicinarsi a quello dell' artista che si compiace del prodotto realizzato – non è che un vago richiamo al sistema di produzione precapitalistico che diventa il modello a cui l' artista si riferirebbe per agire come uomo libero. Ma non tiene conto che il lavoro dell' artigiano non è sotto le condizioni naturali di esistenza (come lo è quello dello schiavo o del servo della gleba), bensì sotto le condizioni iniziali dell' economia politica borghese e della sua estraneazione. L' artigiano è già separato dalla natura: egli è proprietario del suo strumento ed è quindi già a un grado diverso di sviluppo della forma produttiva del lavoro; la sua economia è già quella del lavoratore come proprietario all' interno dello sviluppo urbano del lavoro, che è quello dello scambio, dell' autonomia e della mediazione attraverso la proprietà dello strumento. La libertà dell' artigiano sta nel suo rendersi autonomo mediante la proprietà dello strumento, non attraverso il rapporto diretto con la natura: le sue non sono le condizioni naturali di esistenza del produttore³⁵. In questo palese fraintendimento, Wagner mostra ancora una volta di pretendere dall' arte qualcosa che la natura non potrebbe mai offrirgli: quella necessità naturale

34 R. Wagner, *Was ist Deutsch?*, cit., p. 30.

35 K. Marx, *Forme economiche precapitalistiche* (1857-1858), a cura di E. Hobsbawm, tr. it. di G. Brunetti, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 87-90 e 103-104.

immanente che deve realizzarsi, come desiderio artistico di redenzione, nell'opera d'arte totale dell'avvenire, attraverso la spontaneità della coscienza del *Volk*. Tuttavia quell'agire libero, che egli riconosce solo al genio, fa tutt'uno con l'agire artistico che innalza il suo lavoro al livello di una rivelazione che "supera ogni conflitto tra concetto e sensazione" rendendo insalvabile ogni fenomeno di fronte al presunto contenuto divino del dramma musicale³⁶. Con un movimento contrario a quello hegeliano, l'arte non viene superata dalla religione, ma si fonde con essa per diventare il terreno della sua rivelazione (teologia dell'arte).

L'astrattezza del disincanto che separa definitivamente dalla storia e che trova la sua compiutezza nella poesia naturale fa dell'arte di Wagner un'arte non realistica. Egli si sforza di dare voce al suo tempo e di redimere la Germania dalle idee politiche importate da altri paesi europei fino a presagire l'ipotetico risveglio dell'inconscio popolare tedesco attraverso il suo *Wort-Ton-Drama*, ma il suo tempo finisce per non essere il tempo storico della rivoluzione. Al contrario: egli vede nella rivoluzione un pericolo per lo spirito tedesco che vuole rimanere fedele a se stesso. Se l'arte realistica esprime e interpreta il movimento reale dei processi storico-sociali, Wagner si immerge nell'atemporalità del sempre-uguale mitico e nell'interiorità di una totalità inafferrabile. La sua storia è l'ideale del *Volk* tedesco, il suo disincanto è irrealtà incantata. Nel suo divenire arte pura e nel farsi monumento dell'arte tedesca essa si isola e si qualifica per i suoi contenuti: entrerà nel circuito dell'arte borghese di élite come prototipo della vecchia cultura reazionaria e troverà il suo trionfo come espressione della *Weltanschauung* nazional-socialista, per poi rigenerarsi come prodotto reificato dell'industria culturale della musica. Il suo slancio apparente verso un nuovo a venire è il movimento che la stacca dalla società: essa esiste come fatto musicale e drammaturgico, come arte irreale "condannata cioè fatalmente al formalismo e al gergo, e a cadere fuori della storia"³⁷.

36 R. Wagner, *Religione e arte* (1880), tr. it. di E. De Angelis, Melangolo, Genova 1987, pp. 51 e 62.

37 C. Luporini, *Per una nozione di realismo*, in *Estetica del cinema*, Tangenti, 5, a cura di P. Colaprete, D'Anna, Messina-Firenze 1973, da "Il Contemporaneo", Roma 1954, p. 145.

