Questo tratto non soltanto antico-borghese ma moderno, *bourgeois*, appunto, è innegabile nella sua personalità umana e artistica: è il gusto dell'opulenza, del lusso, della ricchezza, del velluto, della seta e dello sfarzo caratteristico degli anni intorno al 1870, un aspetto prima di tutto della sua vita privata, ma che invade anche quella intellettuale e artistica. In fondo, l'arte di Wagner e il *bouquet à la Makart* con penne di pavone che adornava i salotti imbottiti e dorati della borghesia hanno la medesima origine nel tempo e nel gusto, ed è del resto noto che Wagner avrebbe voluto farsi dipingere degli scenari da Makart. Scrive alla signora Ritter: «Da qualche tempo mi è tornata la mania del lusso (chi intuisse quel che esso deve surrogarmi, mi troverebbe tuttavia di facile contentatura): la mattina mi accomodo in mezzo a questo lusso, e lavoro; e qui sta l'essenziale, giacché una mattina senza lavoro vuol dire una giornata d'inferno...».[45] Non si sa che cosa sia qui più borghese, se l'amore per il lusso o il ritenere insopportabile una mattina senza *lavoro*. Ma qui ci avviciniamo al punto in cui l'elemento borghese rimbalza in quello misteriosamente artistico, folle ed equivoco, assumendo un carattere di morbosità commovente e nobilmente interessante, per il quale il termine «borghese» non appare più in alcun modo adatto: siamo nello strano territorio della *stimolazione*, che Wagner in una lettera a Liszt descrive con parole prudenti: «Ma davvero è con autentica disperazione che io ogni volta mi rimetto all'opera: quando ciò accade, quando devo di nuovo rinunciare alla realtà e rituffarmi nelle acque della fantasia artistica per appagarmi in un mondo immaginario, bisogna per lo meno che la mia fantasia venga aiutata, la mia immaginazione soccorsa. Allora non posso vivere come un cane, giacere sulla paglia e trovare ristoro nell'acquavite: bisogna che qualcosa mi lusinghi perché la mia mente riesca nel compito crudele di plasmare un mondo inesistente... Nel momento in cui ripresi il piano dei *Nibelunghi* e della loro effettiva redazione, molte cose dovettero far sorgere in me la necessaria disposizione artistico-voluttuosa: mi fu inevitabile condurre una vita migliore che negli ultimi tempi!».[46] La sua «mania del lusso», lo stimolante che deve venire in soccorso alla sua immaginazione, è nota: le seriche vestaglie imbottite in cui si avvolge, le coperte da letto di raso con bordi e ghirlande di rose, segni tangibili di fastosa opulenza per i quali egli contrae debiti altissimi. Gli abiti di raso colorato sono il lusso di cui si adorna per affrontare al mattino il lavoro, il compito crudele. Così paludato trova la «disposizione artistico-voluttuosa» per evocare la primigenia epopea nordica, il sacro simbolismo della natura, per far forgiare dall'eroico fanciullo solare la spada vittoriosa sul maglio sfavillante; per creare quelle immagini che alla gioventù tedesca gonfiano il petto d'alti sensi virili.

Il contrasto non prova nulla. Le mele fradicie nel cassetto di Schiller, il cui odore faceva quasi svenire Goethe, non servono a nessuno come argomento contro la sua opera sublime. Le condizioni di lavoro di Wagner furono casualmente più dispendiose, e forse ci si potrebbero immaginare sussidi di abbigliamento, magari monastici o soldateschi, più adatti al rigido sacerdozio dell'arte che non le vestaglie di raso. Ma nell'uno e nell'altro caso si tratta d'una nota innocua e misteriosa di patologia dell'artista, dalla quale soltanto i filistei si lasciano sconcertare. Una differenza peraltro è innegabile: nell'opera di Schiller non vi è traccia delle mele fradicie, il cui puzzo gli faceva da stimolante; ma chi potrebbe negare che in qualche modo il raso è presente nell'opera di Wagner? È vero: la volontà idealistica di Schiller si realizza nell'azione della sua opera, nel modo con cui essa conquistò l'umanità, cioè in un modo più puro, assai meno ambiguo del modo in cui la concezione etica di Wagner abbia saputo esprimersi nell'azione

dell'opera. Le sue idee di riforma culturale si indirizzavano contro l'arte come lusso e contro il lusso nell'arte; miravano a purificare, a spiritualizzare il melodramma, il cui concetto coincideva per lui con quello dell'arte. Egli definiva Rossini, con disprezzo, «il voluttuoso figlio d'Italia sorridente in grembo al lusso più sfarzoso», la musica operistica italiana una «donna di piacere» e quella francese una «civetta dal gelido sorriso».[47] Ma questa opposizione, quest'odio da moralista artistico riescono poi davvero a manifestarsi appieno e felicemente nell'essenza e nelle forme della sua arte, in ciò che gli valse ad affascinare e a soggiogare la società borghese d'Europa e del mondo? Non fu piuttosto l'elemento estatico, l'ardore sensuale e struggente, la greve ebbrezza, l'ipnotica carezza, l'imbottitura e il trapunto, non fu insomma il lusso estremo della sua musica a buttargli fra le braccia le folle borghesi? Eichendorff, nella sua poesia sui baldi compagni, uno dei quali sciupa la propria vita nella lussuria, per caratterizzare l'elemento della perdizione parla di «onde seduttrici», del «variegato e sonante abisso delle onde».[48] È meraviglioso: solo un romantico sa dipingere con tanta suggestione il peccato, e Wagner lo eguaglia nel *Tannhäuser* e nel *Parsifal*. Ma non è anche la sua orchestra un «variegato e sonante abisso» dal quale ci si ridesta, come il baldo giovincello di Eichendorff, «stanchi e invecchiati»?

Se si può in parte rispondere affermativamente a queste domande, è per constatare una «tragica antinomia», una di quelle antitesi e intricate contraddizioni del carattere di Wagner che andiamo qui indagando. Esse sono numerose, e poiché non poche riguardano il rapporto fra l'intenzione e l'effetto, è assai importante insistere sull'assoluta e specchiata purezza, sull'idealismo della sua arte, allontanando ogni malinteso che potrebbe sorgere dal carattere massiccio del successo di Wagner, dalla sua capacità di sedurre le masse. Ogni critica, anche quella di

Nietzsche, tende a ricondurre gli effetti di un'arte all'intenzione cosciente e calcolatrice dell'artista, suggerendo il sospetto di una speculazione; ciò è falso, è del tutto erroneo: come se ogni artista non creasse proprio ciò che egli *è*, ciò che a lui appare buono e bello; come se esistesse un'arte i cui effetti sono motivo di scherno all'artista medesimo, e non in prima linea effetti da lui stesso subiti! Anche se innocenza è la parola meno applicabile all'arte, l'artista è innocente. Un successo clamoroso come quello ottenuto dal dramma musicale di Wagner non è mai toccato alla grande arte. Cinquant'anni dopo la morte del maestro il globo terrestre è avvolto ogni sera in quella musica. In quest'arte del teatro e della commozione di massa sono presenti elementi imperialistici e prepotenti, violenti, dispotici, demagogici e seduttivi, che sembrerebbero avere come movente una profonda ambizione, una cesarea volontà di potenza. La verità è un'altra: «Questo Le dico» scrive Wagner da Parigi all'amata, «solo il senso della mia *purezza* mi dà questa forza. Io mi sento *puro*: nell'intimo di me stesso io so di avere operato sempre per gli altri, non per me; e le mie diuturne sofferenze ne sono testimonianza».[49] Se anche non è vero, è però tanto verosimile che ogni scetticismo ammutolisce. Wagner ignora l'ambizione: «Della grandezza, della gloria e del dominio sulla folla non so che farmene» assicura a Liszt. Neanche del dominio sulla folla? Magari nella mite forma della popolarità quale irradia dai *Maestri cantori* con tanta bonomia e cordiale solennità, come ideale e aspirazione, come atteggiamento romantico-democratico dell'arte e dell'artista. Sì, la popolarità di Hans Sachs, contro il quale nulla può la «scuola intera» perché il popolo lo porta in palma di mano, è proprio l'inconscio sogno di Wagner. Se nei *Maestri cantori* si cerca di lusingare il popolo quale giudice supremo in cose d'arte, ciò è antitetico alla severità artistico-aristocratica ed è caratteristico del sentimento democratico-rivoluzionario di Wagner

artista, della sua concezione dell'arte quale libero appello al sentimento popolare, in contrasto deciso con quella passata concezione aristocratica classico-cortese, da cui viene il motto di Voltaire: «*Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu*». Tuttavia, quando legge Plutarco, ben diversamente dal Karl Moor dei *Masnadieri* Wagner prova ripugnanza per quei «grandi uomini» e non vorrebbe a nessun costo essere uno di loro: «Brutte nature meschine, violente, insaziabili, che non avendo nulla in se stesse devono di continuo alimentare la loro brama dall'esterno. Lasciatemi in pace con questi grandi uomini! Preferisco la massima di Schopenhauer: non il conquistatore è degno di ammirazione, ma il superatore del mondo! Dio mi salvi da queste nature "possenti", questi Napoleoni e simili!».[50] Wagner è stato un superatore o un conquistatore del mondo? A quale dei due è rivolto il senso del suo «Io stesso allora sarò il mondo», accentuato dal tema dell'erotismo universale?

L'insinuazione di un suo calcolo ambizioso in senso volgarmente mondano è da respingersi comunque, giacché Wagner cominciò a comporre senza alcuna speranza né prospettiva di immediato successo, essendone ogni probabilità negata dalle circostanze e dalle condizioni dei tempi; egli creò nello spazio vuoto della fantasia, per un immaginario teatro ideale la cui realizzazione era allora impensabile. No, davvero non vi è traccia di calcolo prudente e di ambizioso sfruttamento di possibilità in parole come queste, che scrive a Otto Wesendonk: «Una cosa comprendo: sono completamente ciò che sono soltanto quando creo. L'esecuzione vera e propria delle mie opere appartiene a un tempo più puro, a un tempo che io devo prima preparare con le mie sofferenze! Gli amici a me più affini manifestano tutt'al più stupore per le mie nuove opere: chiunque abbia dimestichezza con la nostra vita artistica pubblica si sente troppo debole per la speranza. Non incontro che compassione e malinconia. E hanno ben ragione. Nulla potrebbe meglio mostrarmi con quale balzo terribile io abbia superato ciò che mi circonda».[51] Mai la solitudine del genio, il suo distacco dalla realtà ha trovato parole più commoventi. Ma saremmo noi, gli ultimi decenni del diciannovesimo secolo e il primo terzo del ventesimo con la guerra mondiale e la decomposizione del tardo capitalismo; proprio noi, mentre nei nostri giorni la musica wagneriana domina i grandi teatri trionfando ovunque in esecuzioni perfette, saremmo quel «tempo più puro» che egli doveva «preparare con le sue sofferenze»? L'umanità fra il 1880 e il 1933 è davvero adatta a dimostrare, con il successo grandioso tributato a quell'arte, l'altezza e la bontà di essa?

Non chiediamocelo. Constatiamo piuttosto la riconferma di quella sua grandezza vedendola farsi incontro al mondo, cercare di adeguarvisi senza potervi riuscire. Una piccola opera comica, un dramma satiresco dopo il *Tannhäuser*, a sollievo suo e del pubblico, un sincero desiderio di qualcosa di leggero e di gradevole: ed ecco ne nascono i *Maestri cantori*! Qualcosa d'italiano, per una volta, di melodico e di cantabile, con pochi personaggi, di facile esecuzione, verrà benissimo: ma quel che gli sorge dalle mani è il *Tristano*. Non ci si può rendere più piccoli di quel che si è, non ci si può rendere diversi. Si crea quel che si è: l'arte è verità, la verità sull'artista.

L'inaudita efficacia universale di quest'arte ha dunque una sua ragione, sia personale che costitutiva, assai spirituale e pura, e ciò anzitutto in grazia del suo livello, che nulla tanto disprezza quanto l'effetto, «l'effetto *senza causa*»; e poi anche perché in essa gli atteggiamenti imperiali, demagogici e volti a dominare le masse vanno intesi in senso totalmente disinteressato e ideale e vanno riferiti a condizioni che essi intendono prima di tutto sovvertire. Questa ingenuità artistica è particolarmente evidente là

dove la volontà d'entusiasmo si manifesta con ricca strumentazione nell'*appello nazionale*, nella celebrazione ed esaltazione del germanesimo, come per esempio, nel *Lohengrin*, la scena della «spada tedesca» del re Heinrich[52] o, nei *Maestri cantori*, i probi discorsi di Hans Sachs. Non è assolutamente lecito conferire ai gesti e alle apostrofi nazionaliste di Wagner il significato odierno, il significato che avrebbero oggi. Questo vuol dire falsificarle e abusarne, vuol dire contaminarne la purezza romantica.

L'idea nazionale, quando Wagner la inserì nella sua opera come elemento di intima efficacia, vale a dire prima che essa si realizzasse, si trovava nella sua epoca eroica e storicamente legittima: aveva il suo buon momento, vitale e sincero, era poesia e spirito, era un valore dell'avvenire. Quando oggi i bassi fanno tendenziosamente rimbombare in platea le note della «spada tedesca» o il motto finale e riassuntivo dei *Maestri cantori*: «Andasse anche in polvere il Sacro Romano Impero, a noi resterebbe sempre la sacra arte tedesca»,[53] essi fanno dell'autentica demagogia per ottenere così un effetto patriottico. Proprio questi versi, i primi definitivi, tanto che già si trovano nella chiusa del più antico abbozzo, quello di Marienbad del 1845, attestano l'assoluta spiritualità e apoliticità del nazionalismo wagneriano; essi testimoniano un'indifferenza addirittura anarchica di fronte all'idea dello Stato, purché sia conservato soltanto il patrimonio spirituale tedesco, l'«arte tedesca». Che egli poi pensasse in fondo non tanto all'arte tedesca quanto al suo teatro, il quale non è del tutto tedesco e ha accolto in sé non solo Weber, Marschner e Lortzing, bensì anche Spontini e la «grande opera», è tutt'altra questione. Forse egli pensava in cuor suo come il più grande dei non-patrioti, Goethe, stando all'insinuazione di Börne: «Ma che cosa vogliono i tedeschi? Hanno già me».

Politicamente Richard Wagner fu per tutta la vita assai più un socialista, un utopista culturale che mirava a una società senza distinzione di classi, liberata dal lusso e dalla maledizione dell'oro e fondata sull'amore – così la sognava come pubblico ideale della propria arte – che un patriota nel senso dello Stato autoritario. Il suo cuore batteva per i poveri contro i ricchi. La partecipazione ai moti del 1848, che gli costò un tormentoso esilio di dodici anni, fu da lui ove possibile sminuita e rinnegata più tardi, quando si vergognò del proprio «basso» ottimismo e si sforzò di scambiare la realtà concreta dell'impero bismarckiano con l'attuazione dei propri sogni. Egli ha percorso il cammino della borghesia tedesca dalla rivoluzione alla delusione, al pessimismo e a un intimismo rassegnato all'ombra del potere. Eppure nei suoi scritti si trovano queste parole, in un certo senso assai poco tedesche: «Chi se la svigna dalla politica mente a se stesso!».[54] Uno spirito così vivo e radicale aveva naturalmente chiara consapevolezza dell'unità del problema umano, dell'inscindibilità di spirito e politica: egli non ha mai condiviso l'autoinganno del borghese tedesco di poter essere uomo di cultura lontano dalla politica, questa follia responsabile della sventura tedesca. Il suo rapporto con la patria rimase, fino alla fondazione dell'Impero e fino a Bayreuth, quello di un solitario incompreso e nauseato, pieno di critica e di scherno. «Ah, come mi entusiasma la Confederazione tedesca della nazione germanica!» scrive da Lucerna nel 1859. «Per l'amor di Dio, che il sacrilego Luigi Napoleone non mi tocchi la diletta Confederazione: sarei disperato se qualcosa dovesse mutare!» La nostalgia della Germania, che lo consuma nell'esilio, viene amaramente delusa dalle esperienze del ritorno: «È un paese miserabile» esclama, «e quel tal Ruge ha ragione, quando afferma che "il tedesco è ignobile"».[55] Ma attenzione, queste aspre dichiarazioni si riferiscono soltanto all'impreparazione della Germania ad accogliere