ciosamente di imitarlo. È un errore considerare questo amore» (vale a dire l'amore sessuale) «solo *una* delle manifestazioni dell'amore, accanto alla quale porre altre e magari più nobili manifestazioni.»[6] Questo ricondurre ogni «amore» al sesso presenta inequivocabilmente un carattere analitico. Vi si ritrova quel medesimo naturalismo psicologico che è pure nella formula metafisica schopenhaueriana del «punto focale della volontà», nonché nelle teorie freudiane sulla sublimazione e sulla cultura. Siamo in pieno Ottocento.

Il complesso erotico materno lo si ritrova del resto anche nel *Parsifal*, nella scena della seduzione al secondo atto; con ciò siamo giunti alla figura di Kundry, la più forte, la più poeticamente audace tra quelle che Wagner ha concepito: egli stesso ne ha avvertito l'eccezionalità. Non da lei aveva preso le mosse, bensì da sentimenti da venerdì santo, ma ben presto l'interesse ideale e creativo va sempre più concentrandosi su Kundry, e l'idea che la selvaggia messaggera del Graal debba identificarsi con la femmina seduttrice, dunque il pensiero della duplicità psichica, diviene decisa ispirazione e allettamento, fa scaturire la voluttà più segreta della meravigliosa impresa. «Da quando questo mi si è rivelato» scrive Wagner «quasi tutto mi è diventato chiaro nel soggetto.» E un'altra volta: «Sempre più viva e più affascinante mi appare una strana creatura, una femmina mirabilmente demoniaca, la messaggera del Graal. Se riuscirò a condurre a termine questo poema ne farò qualcosa di molto originale».[7] «Originale» è una parola commovente, nella sua tranquilla modestia, per definire quello che in realtà egli portò a termine. Le eroine wagneriane presentano sempre un tratto di nobile isteria, di sonnambulismo, di estasi visionaria, che aggiunge al loro eroismo romantico uno strano e inquietante elemento di modernità. Ma la figura di Kundry, rosa dell'inferno, è addirittura un campione di patologia mitica: *instrumentum diaboli* e insieme penitente che anela alla salvezza, è tratteggiata nella sua tormentosa duplicità e lacerazione con tale verità e crudezza clinica, con tale audacia naturalistica nell'indagine e nella rappresentazione di una psiche mostruosamente morbosa, che mi è sempre apparsa insuperabile per scienza e per maestria. Ma non è la sola tra le figure del *Parsifal* a presentare questo carattere estremo. Quando negli abbozzi di quest'ultima e più grande opera troviamo che Klingsor è il demone del peccato nascosto, la furia dell'impotenza contro il peccato, ci sentiamo trasportati in un mondo di cristiana conoscenza di stati d'animo remoti e infernali, nel mondo di Dostoevskij.

Wagner come mitologo, come scopritore del mito per il melodramma, come redentore dell'opera in grazia del mito: ecco la sua seconda forza. Ed effettivamente egli non ha eguali nell'affinità psichica con quel mondo di immagini e di idee, non ha eguali nella capacità di evocare il mito e ridargli nuova vita: egli trovò se stesso quando trovò la via dall'opera storica al mito, e ascoltandolo viene fatto di credere che la musica non sia stata creata per altro, non possa mai più porsi altro compito che servire il mito. Sia che esso ci appaia quale messo di una sfera di purezza inviato a soccorrere l'innocenza e costretto purtroppo, non essendo salda la fede, a ritornare là donde è venuto; sia che ci si riveli come fiabesca filosofia cosmogonica, sapienza, articolata nella parola e nel canto, intorno all'inizio e alla fine del mondo,[8] sempre il suo spirito, la sua essenza, il suo *suono* sono colti con incomparabile sicurezza, con affinità e intuizione istintive, sempre vi si parla il suo linguaggio con una innata immediatezza che non trova altro esempio nell'arte. È il linguaggio che dice «un giorno» nella sua duplice accezione di passato e di futuro. E altrettanto insuperabile è l'atmosfera mitologica estremamente densa, per esempio nella scena delle Norne all'inizio del *Crepuscolo degli dèi*, quando le tre figlie di Erda si abbandonano a una specie di sacro pette-

golezzo universale, oppure nelle apparizioni di Erda stessa nell'*Oro del Reno* e nel *Siegfried*. I grandiosi accenti musicali che accompagnano la salma di Siegfried non si rivolgono più al fanciullo della foresta partito per conoscere la paura; essi rivelano al sentimento ciò che in realtà si svolge dietro calanti veli nebbiosi: l'eroe solare giace sulla bara, atterrato dalla livida tenebra; e la parola soccorre e interpreta il sentimento: «Fu la furia di un cinghiale selvaggio»; e più avanti Gunther dice, accennando a Hagen: «Ecco il maledetto cinghiale che dilaniò questo eroe».[9] La prospettiva che qui si spalanca riconduce ai primissimi sogni immaginosi dell'umanità, Tammuz e Adone, abbattuti dal cinghiale, Osiride e Dioniso, i dilaniati che ritorneranno sotto l'aspetto del Crocifisso, al quale una lancia romana dovrà lacerare il fianco perché sia riconosciuto... Qui la visione mitica abbraccia tutto ciò che fu e sempre è, l'intero mondo della bellezza sacrificata, assassinata dal rigore invernale: e dunque non si dica che il creatore del *Siegfried* ha tradito se stesso creando il *Parsifal*.

La passione per l'opera incantatrice di Wagner accompagna la mia vita fin da quando ne ebbi conoscenza e cominciai a conquistarla, ad addentrarmi in essa. Non potrò mai dimenticare quanto piacere e insegnamento essa mi ha dato, quante ore di profonda felicità solitaria tra le folle dei teatri, ore piene di brividi e di voluttà dei nervi e dell'intelletto, illuminate da intuizioni commoventi e grandiose quali solo quest'arte sa concedere. Mai si è allentata la mia curiosità, mai mi sono saziato di ascoltarla, di ammirarla, di sorvegliarla... non senza diffidenza, lo ammetto; ma i dubbi, le riserve, le critiche non la intaccarono, come non la intaccò l'immortale critica di Nietzsche a Wagner, che a me è sempre apparsa un panegirico di segno opposto, una diversa forma di esaltazione. Essa era odio amoroso, autoflagellazione.

L'arte di Wagner fu nella vita di Nietzsche la grande passione amorosa. Egli l'ha amata non meno di Baudelaire, il poeta dei *Fiori del male*, del quale si racconta che ancora nell'agonia, nella paralisi e nel semiottundimento dei suoi ultimi giorni, abbia sorriso di gioia sentendo pronunciare il nome di Wagner: «*Il a souri d'allégresse*». Così, nella notte della paralisi, Nietzsche pareva ridestarsi al suono di quel nome e diceva: «L'ho molto amato».[10] Egli lo ha molto odiato, per ragioni intellettuali ed etico-culturali che non sono qui in discussione. Ma sarebbe strano se mi trovassi solo a ritenere che la polemica nietzscheana contro Wagner sia valsa assai più a stimolare che a raffreddare l'entusiasmo per quell'arte.

Ciò che ho sempre criticato, o meglio ciò che sempre mi ha lasciato indifferente, è la teoria wagneriana, e a malapena mi induco a credere che mai alcuno l'abbia presa sul serio. Che dire di questa addizione di musica, parola, pittura e gesto che vuole spacciarsi per l'unica verità, per il coronamento di ogni aspirazione artistica? Che dire di un'estetica in base alla quale il *Tasso* dovrebbe essere inferiore al *Siegfried*? Ci vuole un bel coraggio, mi pare, per far derivare le singole arti dalla decadenza di un'originaria unità teatrale cui esse dovrebbero fare ritorno per la loro felicità. L'arte è intera e compiuta in ognuna delle sue manifestazioni: non occorre sommarne i generi per renderla compiuta. Ragionare così è *scadente* diciannovesimo secolo, un modo di pensare penosamente meccanico: la vittoriosa opera wagneriana non è dimostrazione della sua teoria, bensì solo di se stessa. Essa vive e vivrà a lungo, ma l'arte le sopravviverà nelle arti commuovendo gli uomini come sempre ha fatto e sempre farà. Sarebbe puerile barbarie ritenere che l'altezza e l'intensità dell'efficacia artistica possano risultare dalla somma delle sue capacità di aggressione sensuale.

Wagner, appassionato uomo di teatro, si può anzi dire maniaco del teatro, inclinava a tale credo, giudicando

prima esigenza dell'arte la trasmissione più diretta e completa di tutto il dicibile ai sensi. Ed è ben strano osservare nell'*Anello del Nibelungo*, il suo capolavoro, la sorte toccata proprio in grazia di tale inesorabile esigenza al *dramma*, a cui pure mirava ogni suo sforzo e di cui riteneva legge fondamentale la rappresentazione del sensibile. La storia della nascita della Tetralogia è nota: Wagner, intento a plasmare il progetto drammatico *La morte di Siegfried*, trovava intollerabile, come egli stesso narra, che vi fossero tante vicende da presupporre, tanta trama prima dell'inizio da dover poi inserire nel dramma. Alla fine prevalse il bisogno di dare concretezza sensibile a quelle premesse, ed egli cominciò così a scrivere a ritroso: compose *Il giovane Siegfried*, poi *La Valchiria*, poi *L'oro del Reno*; non trovò pace finché non ebbe portato sulla scena tutto in assoluta presenza, tutto in quattro serate, dalla cellula prima, dal mi bemolle dei fagotti del preludio dell'*Oro del Reno*, con cui egli inizia solennemente e quasi impercettibilmente il suo racconto. Ne nacque qualcosa di mirabile, e si comprende l'entusiasmo del creatore di fronte all'attuazione del suo piano gigantesco, ricco di così nuovi e profondi effetti. Ma che cosa ne era sorto in realtà? L'estetica ha condannato ripetutamente la forma artistica del dramma diviso in più parti. Così ha fatto ad esempio Grillparzer, il quale riteneva che i rapporti fra le diverse parti conferissero all'insieme un carattere *epico*, pur aggiungendogli grandiosità. Ma con ciò si definisce appunto la natura della Tetralogia wagneriana, il carattere della sua grandezza, e noi dobbiamo constatare come quel capolavoro debba la propria grandiosità essenzialmente allo spirito epico, dalla cui sfera del resto proveniva il soggetto. *L'anello* è un'epopea scenica nata dalla ripugnanza per l'antefatto in agguato dietro le quinte, ripugnanza che, com'è noto, non fu condivisa né dalla tragedia classica né da quella francese. Ibsen, con la sua tecnica analitica e la sua abilità nello svolgere gli antefatti, è in ciò assai più vicino al dramma classico. E non è privo di una certa ironia il fatto che fu proprio il suo teorema sul sensibile nell'arte drammatica a sedurre Wagner in modo così meraviglioso all'epica.

Vale la pena riflettere sul suo rapporto con le singole arti, dalle quali egli creò la sua «opera d'arte totale»: vi è in esso qualcosa di singolarmente dilettantesco, e del resto lo stesso Nietzsche, nella quarta delle *Considerazioni inattuali*, ancora così devotamente wagneriana, a proposito dell'infanzia e adolescenza del musicista dice: «La sua giovinezza è quella di un dilettante eclettico che pare non approdi a nulla. [...] Non vi era, a limitarlo, un severo esercizio dell'arte per tradizione familiare: la pittura, la poesia, l'arte drammatica, la musica gli si avvicinarono come educazione per un avvenire da dotto; chi guardava superficialmente poteva credere che fosse nato per essere un dilettante».[11] In realtà, guardando non superficialmente ma con passione e ammirazione, si può affermare, anche a rischio di essere fraintesi, che l'arte di Wagner è un dilettantismo reso monumentale, elevato anzi fino alla genialità, da un'intelligenza e un'energia volitiva straordinarie. L'idea stessa di una fusione delle arti implica qualcosa di dilettantesco, e nel dilettantismo sarebbe naufragata se il suo inaudito genio espressivo non avesse sottomesso tutte le arti con forza sublime. Vi è qualcosa di equivoco nel suo rapporto con le arti; benché sembri assurdo, esso tradisce talvolta un'insensibilità artistica: l'Italia, le arti figurative, lo lasciano in fondo del tutto indifferente. Scrive a Roma alla Wesendonk: «Veda e contempli anche per me: ho bisogno che qualcuno lo faccia per conto mio... Io sono un caso strano: me ne sono avveduto spesso, e finalmente, con molta chiarezza, in Italia. Per un certo tempo le cose colpiscono con molta intensità il mio occhio, ma non dura a lungo... Evidentemen-

te, quale organo per percepire il mondo l'occhio non mi basta».

Si capisce! Egli è un uomo dell'udito, è musicista e poeta, e tuttavia appare strano che possa scrivere da Parigi alla stessa destinataria: «Ah, come la piccina si gode Raffaello e la pittura! Com'è bello ciò, com'è dolce e rasserenante! Solo a me *non tocca mai una cosa del genere*! Io resto sempre il Vandalo che dopo un anno di soggiorno a Parigi non è ancora riuscito a visitare il Louvre! Non basta questo a dirLe tutto?».[12] Non tutto, ma certo qualcosa, e di molto caratteristico. La pittura è una grande arte, grande quanto l'opera d'arte totale. È esistita per proprio conto prima di quella e dopo di quella esisterà, ma lui non ne è toccato. Wagner dovrebbe essere meno grande perché non ci sentissimo offesi in nome della pittura! L'arte figurativa non ha infatti nulla da dirgli, né come passato né come vivo presente. Si accorge appena, senza alcun interesse, della grandezza che va sorgendo accanto alla sua opera: l'impressionismo francese. I suoi rapporti con esso si limitano all'avere Renoir dipinto il suo ritratto – un quadro che certo non idealizza eroicamente il soggetto e che, con tutta probabilità, non gli piacque.

È chiaro che egli ha tutt'altra relazione con la poesia. Questa gli ha sempre elargito doni infiniti, per tutta la vita, specialmente con Shakespeare, sebbene la teoria con cui glorificava il proprio talento lo facesse parlare quasi in tono compassionevole dei «poeti della letteratura». Ma che importa tutto ciò, se egli stesso ha donato alla poesia opere possenti che la arricchiscono, opere che, non bisogna dimenticarlo, non sono destinate alla lettura, non sono in realtà opere della lingua, bensì «atmosfera musicale» che ha bisogno del gesto, dell'immagine, del suono e che diviene compiutamente poesia soltanto con l'azione comune di tutti questi elementi. Considerate solo dal punto di vista del linguaggio esse hanno spesso qualcosa di ampolloso e di barocco, anche

di puerile, rivelano tracce di grandioso e sovrano arbitrio, ma con venature di assoluta genialità, di forza, di sintesi, di bellezza primigenia che fugano ogni dubbio, pur non spegnendo la consapevolezza che si tratti di creazioni rimaste un poco in disparte, fuori dall'ambito della grande letteratura e poesia europea, quasi didascalie di una rappresentazione teatrale che esige, fra le altre cose, anche la parola. A proposito di genialità di linguaggio frammiste a temerarietà dilettantesche penso soprattutto all'*Anello del Nibelungo* e al *Lohengrin* che, come testo poetico, è forse quanto di più puro, di più nobile e di più bello sia riuscito a Wagner.

Il suo genio è una sintesi drammatica delle arti che soltanto come totalità, come sintesi appunto, risponde al concetto dell'opera autentica e legittima. Le sue componenti, persino la musica in quanto tale – cioè non in quanto mezzo per raggiungere il fine globale – conservano alcunché di selvatico e di illegittimo che soltanto nella sublimità dell'insieme si annulla. Il rapporto di Wagner con la lingua non poteva essere quello dei nostri grandi poeti e scrittori: mancano in esso quell'austerità e quella delicatezza che regnano là dove il linguaggio è sentito come bene supremo, strumento affidato all'artista, e questo risulta chiaro nelle sue poesie di circostanza, nei dolciastri e romantici componimenti di dedica e di omaggio per Luigi II di Baviera, nelle rime pretenziose e gioviali indirizzate ad amici e protettori. Ogni strofetta d'occasione buttata giù da Goethe è oro zecchino, è alta letteratura in confronto a queste miseriole verbali, a queste banalità rimate che strappano a stento un sorriso alla nostra ammirazione. La quale potrà però consolarsi con i saggi in prosa di Wagner, quei manifesti di estetica, di critica della cultura e di autoanalisi, scritti d'artista di una stupefacente lucidità e di meditata energia, anche se certo non paragonabili, per lingua e per spirito, ai lavori di filosofia dell'arte di Schiller, per esempio all'immortale studio

Sulla poesia ingenua e sentimentale. Vi è sempre in essi qualcosa di faticoso alla lettura, di vago e insieme di rigido, ma anche qualche elemento selvatico e dilettantesco; essi non appartengono propriamente alla grande saggistica tedesca ed europea, non sono propriamente opere di uno scrittore nato, ma frutti sorti per necessità e in linea secondaria. Per Wagner ogni attività particolare nasceva solo per necessità: felice, ispirato, compiuto, legittimo e grande egli è soltanto nell'opera totale.

Wagner non è forse stato anche musicista solo per bisogno, per giungere alla possente totalità e solo grazie al proprio volere? Nietzsche osserva una volta come la cosiddetta disposizione non possa essere l'elemento essenziale del genio. «Quanto poco talento, ad esempio» egli esclama «in Richard Wagner! Ci fu mai un musicista che nel suo ventottesimo anno fosse ancora tanto povero?»[13] Ed effettivamente la musica di Wagner sboccia da inizi esitanti, scarsi, poco originali, e quegli inizi cadono in un'epoca della sua vita assai più tarda che non per gli altri grandi compositori. Egli stesso dice: «Rammento che ancora intorno ai trent'anni mi chiedevo, intimamente dubbioso, se vi fosse davvero in me la stoffa di un'individualità artistica superiore: nei miei lavori avvertivo ancora influenze e imitazione, e solo con ansia osavo pensare al mio ulteriore sviluppo di creatore originale».[14] Questa è una reminiscenza del 1862, gli anni della sua maestria. Ma solo tre anni prima, quarantaseienne, da Lucerna, in giorni in cui il *Tristano* non vuol procedere, scrive a Liszt: «Non potrò mai dirti forte abbastanza quanto miserabile mi senta come musicista: dal profondo del cuore mi considero un assoluto buono a nulla. Dovresti vedermi talvolta: sto qui seduto a ripetermi: "Dovrò pure spuntarla!", poi passo al piano e metto insieme qualche miserabile porcheria, per poi rinunciarvi imbecillito. Ah, come mi sento! Quale intima convinzione della mia assoluta straccioneria musicale!

Ed ecco che arrivi *tu*, che sprizzi musica da tutti i pori, fiumi e sorgenti e cascate... e io devo ascoltare le tue parole! Non crederle mera ironia mi riesce davvero difficile... Carissimo, è una brutta storia, e credi che da me c'è poco da cavare».[15] Questa è un'evidente depressione, sono parole prive di valore, e Liszt risponde infatti per le rime, rimproverandogli la sua «folle ingiustizia contro se stesso». Ogni artista del resto conosce un simile pudore improvviso di fronte al capolavoro passato o contemporaneo; esso deriva dal fatto che ogni attuazione artistica rappresenta un adattamento nuovo e in sé già molto artificioso di determinate caratteristiche personali e individuali all'arte in generale, tale che il singolo, anche dopo aver prodotto opere riuscite e apprezzate, se le paragona alla maestria altrui può chiedersi d'un tratto: com'è mai possibile mettere sullo stesso piano il mio accomodamento personale con quelle grandi cose? Eppure un simile grado di avvilimento depressivo, una simile disperazione di fronte alla musica, da parte di chi sta componendo il terzo atto del *Tristano*, rimane un fenomeno psicologico sorprendente, che colpisce. Invero la dittatoriale sicurezza di sé del tardo Wagner, che nei «Bayreuther Blätter» scherniva e condannava tanta nobile arte, Mendelssohn, Schumann e Brahms, a esaltazione della propria, è una coscienza di sé pagata all'arte con l'avvilimento e la contrizione degli anni precedenti. Da dove venivano quegli accessi? Di certo dal fatto che egli stesso, in quei momenti, commetteva l'errore di isolare la propria capacità musicale comparandola con le più alte vette, mentre essa va considerata soltanto *sub specie* della sua capacità poetica, e viceversa. E principalmente da questo errore trasse origine anche l'ostilità accanita che la sua musica ha dovuto superare. Noi, noi che dobbiamo al mondo miracoloso di quei suoni e alla loro magia intellettuale tanta gioia e tanto rapimento, tanto stupore dinanzi a un'inaudita capacità, la quale si