il romantico rende infatti possibile quell'«ottica doppia», di cui parla Nietzsche a proposito di Wagner, capace di rivolgersi a un tempo agli ascoltatori più grossolani e ai più eletti (in modo inconsapevole, naturalmente, poiché sarebbe banale introdurre qui l'idea di una speculazione) – con il risultato che opere come il *Lohengrin* possono estasiare il poeta dei *Fiori del male* e insieme servire all'ingenua edificazione popolare; possono condurre insomma, al pari di Kundry, una duplice esistenza, come melodrammi domenicali e come oggetti d'amore per anime esperte, sofferenti e raffinate. L'elemento romantico, e tanto più se alleato della musica, alla quale tende per natura e senza la quale non potrebbe trovare adempimento, non conosce esclusivismi, ignora il «pathos della distanza», non dice a nessuno: «Questo non fa per te»; con una parte del suo essere si rivolge anche all'ultimo povero diavolo, e non si venga a dire che ogni grande arte fa altrettanto. Forse anche altre volte è riuscito alla grande arte di fondere la puerilità con il sublime, ma l'unione della bonarietà fiabesca con l'astuzia, il coraggio di concretare le più alte visioni dello spirito come orgia dei sensi e renderle così «popolari», la capacità infine di rivestire il grottesco della santità eucaristica e del melodioso incanto della trasformazione, di accoppiare arte e religione in un audacissimo melodramma del sesso, e di immaginare addirittura in piena Europa quella sacra profanazione artistica come una grotta miracolosa, una Lourdes teatrale per la libidine mistica di un mondo tardo e stanco... tutto questo è *soltanto* romantico, è qualcosa di inconcepibile nella sfera artistica realmente aristocratica del classicismo e dell'umanesimo. Guardiamo l'elenco dei personaggi del *Parsifal*: che strana brigata! Quale somma di bizzarrie estreme e scandalose! Un mago che si è evirato di propria mano; una disperata creatura scissa tra la seduttrice e la Maddalena pentita, con trapassi catalettici tra le due forme di esistenza; un gran sacerdote malato

d'amore che attende la salvezza da un casto adolescente; e infine quest'ultimo, il puro folle, il fanciullo-redentore, così diverso dal vivace eroe che risveglierà Brünnhilde e a modo suo anch'egli un caso di remota diversità. Tutti loro ci rammentano l'accolta di mostri ficcati nella celebre carrozza di Achim von Arnim: l'ambigua zingara strega, il morto Bärenhäuter, il Golem in aspetto di donna e il maresciallo Cornelio Nepote, che è una radice di mandragora cresciuta ai piedi della forca.[36] Il paragone può sembrare blasfemo, eppure i solenni caratteri del *Parsifal* provengono dallo stesso gusto romantico estremo dei personaggi grotteschi di Arnim: se li incontrassimo in una novella li riconosceremmo più facilmente; solo la musica, vestendoli di mito e di santità, dissimula quella parentela, ed è solo grazie al suo spirito patetico che l'insieme, invece di un capriccio scherzoso e orripilante come nel caso dell'autore romantico, appare un sacro mistero di alta religiosità.

È proprio dei giovani farsi eccitare dall'iridescente problema dell'arte e dell'essere artisti, compiacersi malinconicamente delle ironie che giocano fra essenza ed effetto dell'arte. Rammento certe affermazioni dei miei giovani anni, sintomatiche della passione wagneriana filtrata dalla critica di Nietzsche e ispirate a quel «disgusto della conoscenza» che apprendevamo da lui come specifica nota giovanile. Nietzsche dichiara di toccare la partitura del *Tristano* solo con i guanti. «Chi potrebbe osare la parola» esclama, «quella *vera*, per gli *ardeurs* della musica del *Tristano*?»[37] Oggi, molto meglio che a venticinque anni, posso sentire la comicità un poco da vecchia zia di quella domanda retorica. Che cosa c'è da osare, infatti? Sensualità, sensualità grandiosa, spiritualizzata, elevata fino al misticismo e dipinta con il più estremo naturalismo, sensualità che nulla varrà a saziare: eccola la «parola»; e ci si domanda da dove mai sorga improvviso in Nietzsche, nello «spirito libero, liberissimo», l'odio per

la sessualità, quella sessualità cui la sua domanda allude in termini di psicologica denuncia. Non tradisce egli così la sua parte di campione della vita contro la morale? Non sbuca fuori l'arcimoralista, il figlio del pastore luterano? Egli applica al *Tristano* la formula dei mistici, «voluttà dell'inferno». Giusto: e basta confrontare la mistica di Tristano con quella del «beato struggimento» di Goethe e della sua «più alta congiunzione»,[38] per intuire tutta la distanza che separa Wagner dalla sfera goethiana. Ma per comprendere quanto, nel corso dell'Ottocento, la spiritualità dell'Occidente sia divenuta più aperta al dolore in confronto all'epoca di Goethe, Nietzsche può essere un esempio non meno valido di Wagner. Effetti a un tempo ipnotici ed eccitanti li provoca, non meno di Wagner, anche il mare; ma di fronte a esso nessuno troverebbe opportuno fare della psicologia analitica. Quello che si conviene alla grande natura dovrebbe essere lecito alla grande arte, e quando Baudelaire, assolutamente libero da ogni moralismo, parla con ingenuo entusiasmo d'artista dell'«estasi fatta di voluttà e di conoscenza» in cui l'ha immerso il preludio del *Lohengrin* e si bea delle «ebbrezze dell'oppio», della «voluttà che aleggia nelle altitudini»,[39] dimostra certo maggior coraggio di vita e maggiore libertà di spirito che non Nietzsche con la sua sospettosa «prudenza». Rimane tuttavia giustificata la definizione nietzscheana della mania wagneriana come di una «leggera epidemia di sensualità inconsapevole», e appunto questo «inconsapevole» può risultare irritante per chi alla popolarità romantica di Wagner opponga un certo bisogno di chiarezza; è qualcosa che può anzi indurre a «tenersi in disparte».

La capacità drammatica di Wagner di riunire in una figura l'elemento popolare con quello intellettuale si manifesta soprattutto nel mirabile eroe della sua epoca rivoluzionaria, in Siegfried. Il «rapimento che toglie il

respiro», provato un giorno dal futuro direttore del teatro di Bayreuth mentre assisteva a uno spettacolo di marionette – ne parla egli stesso nel saggio *Attori e cantanti* – è un entusiasmo pratico, divenuto produttivo nella messa in scena della Tetralogia, questo ideale divertimento popolare con tanto di eroe intemerato. Come negare la grande somiglianza di questo Siegfried con il piccolo Arlecchino delle fiere? Ma in pari tempo egli è figlio della luce, nordico mito solare, il che non gli impedisce di essere in terzo luogo qualcosa di molto moderno e ottocentesco, cioè l'uomo libero, il distruttore delle antiche tavole, il rinnovatore di una società corrotta, un Bakunin, come lo chiama sempre nel suo allegro razionalismo Bernard Shaw. Sì, egli è Hanswurst, dio solare e rivoluzionario socialista anarcoide a un tempo; il teatro non può pretendere di più, e quest'arte della mescolanza non esprime altro che la natura di Wagner stesso, commista e polivalente sotto tutti gli aspetti. Egli non è un poeta né un musicista, ma una terza cosa in cui si fondono in modo inusitato quelle due doti, e cioè un Dioniso teatrale capace di dare fondamento poetico a inauditi processi espressivi e, in una certa misura, di razionalizzarli. Ma là dove è pur sempre poeta, non lo è in un senso moderno, culturale e letterario, non per lo spirito e la coscienza, ma in un modo più devoto e profondo: è l'anima del popolo che canta in lui e con lui, ed egli ne è soltanto il veicolo, lo strumento, il «ventriloquo di Dio», per riprendere l'arguto scherzo di Nietzsche.[40] Questa almeno è l'interpretazione corretta e ortodossa del suo poetare, e quel grandioso dilettantismo che vi riscontriamo dal punto di vista culturale e letterario sembra confermare tale concezione.

Ma d'altra parte egli è anche capace di scrivere in una lettera: «Non sottovalutiamo troppo la forza della riflessione; l'opera d'arte creata incoscientemente *appartiene a periodi ben remoti dai nostri*: l'opera d'arte di un'età di

suprema cultura non può prodursi che nella consapevolezza».[41] Questo è uno schiaffo alla teoria di un'origine prettamente mitica della sua produzione; ed effettivamente in essa, accanto a parti che recano in fronte il marchio dell'ispirazione, della cieca estasi beata, vi è tanto di pensato con fine arguzia, tante allusioni e combinazioni razionali, tanto lavorio da gnomo intelligente accoppiato all'impeto del dio e del gigante, che non si può certo credere a una creazione sorta oscuramente dall'inconscio. L'intelligenza eccezionale che Wagner dimostra nei propri scritti critici non serve in fondo lo spirito, la «verità», la conoscenza astratta, bensì la sua opera, che egli vuole spiegare e giustificare onde aprirle la via all'interno e all'esterno; tuttavia, quell'intelligenza è pur sempre un dato di fatto. Rimarrebbe l'ipotesi che egli, creando, restasse del tutto escluso, cedesse per così dire il posto al suggerimento dell'anima popolare. Ma la nostra persuasione che così non sia stato trova conferma in numerose testimonianze, più o meno dirette, del suo ambiente, le quali ci dicono come assai spesso in lui la perseveranza abbia dovuto supplire alla spontaneità, come egli, per sua stessa ammissione, abbia dato il meglio di sé solo aiutato dalla riflessione; sono infine attribuite a lui stesso espressioni di questo genere: «Ahimè, ho tentato e ritentato, meditato e rimeditato prima di trovare finalmente ciò che mi serviva».

Insomma: la sua opera di poeta e d'artista intrattiene rapporti non soltanto con periodi «ben remoti dai nostri», ma anche con altri, in cui si è già da tempo attuato lo sviluppo cerebrale in senso moderno-intellettualistico; a ciò corrisponde l'inscindibile mescolanza di demonismo e spirito borghese che forma il suo essere e presenta forti somiglianze con Schopenhauer, che proprio in ciò è a lui strettamente contemporaneo e personalmente affine. L'estremismo antiborghese della sua natura, di cui egli fa responsabile la musica – «Essa mi trasforma in uomo esclamativo, e in fondo il punto esclamativo è l'unico segno d'interpunzione che mi soddisfi appena mi stacco dalle mie note!»[42] – si manifesta nel carattere esaltato di ogni suo stadio, e soprattutto di quelli depressivi; appare nel suo destino esteriore (giacché il destino non è che proiezione del carattere), nel cattivo rapporto con il mondo, nella sua vita irrequieta, perseguitata, errabonda, così come egli stesso la descrive con drammatico lirismo per bocca del suo Siegmund: «Mi sento sospinto verso gli uomini e le donne: quanti ne incontrai, dovunque li trovai, cercassi un amico o una donna, sempre fui respinto; la sventura grava su di me. Se consigliavo il bene, agli altri appariva male; quel che sembrava male a me, aveva il favore altrui. Dovunque io fossi, venivo a lotta; ovunque andassi, mi colpiva l'ira. Se aspiravo alla gioia, coglievo solo dolore!».[43] Ogni parola sgorga dall'esperienza, non ve n'è una che non sia coniata sulla sua vita, e questi bei versi non fanno che ripetere ciò che egli scrive in prosa a Mathilde Wesendonk: «Poiché il mondo, a ben vedere, non mi vuole», oppure al marito di lei: «È così difficile trovarmi un posto in questo mondo... che non possono mancare i mille errori... È un brutto affare con me... Eccoci, il mondo e io, due ostinati messi di fronte, con quello che ha la testa meno dura che naturalmente se la fa rompere dall'altro: derivano probabilmente da ciò le mie emicranie nervose». Anche questa disperata arguzia fa parte del quadro. Una volta, quarantottenne, parla della «pazza allegria» con cui ha intrattenuto a Weimar la gente, soltanto perché non poteva permettersi di essere serio senza cadere in una debolezza annichilente: «È questo un difetto della mia indole, che va sempre più accentuandosi: cerco di difendermene come posso, perché temo prima o poi di consumarmi in lacrime». Quale intemperante debolezza! Quale eccentricità hoffmanniana, degna del maestro di cappella Kreisler!

Questa inquietudine passionale, il pathos tragico e impetuoso della propria natura – stilizzato in nero, nel personaggio maledetto, assetato di pace e di redenzione – egli lo ha rappresentato nel modo più espressivo nell'*Olandese*, valendosene per ravvivare e colorire in modo straordinario il personaggio: sono i grandi intervalli in cui ondeggia il canto del protagonista, i quali già da soli danno, e in un modo fortemente caratteristico, quell'impressione di selvaggia irrequietezza.

No, un uomo simile non è un borghese nel senso della regolarità o del conformismo. Tuttavia lo avvolge un'atmosfera borghese, l'aria della sua epoca, la stessa che avvolge anche Schopenhauer, il filosofo capitalista: il pessimismo moralistico, il senso della decadenza messo in musica, caratteri, questi, propri dell'Ottocento, il quale li congiunge alla monumentalità, alla grande forma, quasi che la grandezza fosse un attributo necessario della morale. Intorno a lui, ripeto, vi è l'atmosfera borghese, e non soltanto in questo senso generale, ma anche in uno assai più personale. Non insisterò sul fatto che Wagner fu un rivoluzionario del 1848, cioè un combattente della borghesia, un borghese politico, giacché egli lo fu a modo suo, da artista e nell'interesse della propria arte, che era rivoluzionaria e per la quale egli si attendeva da un rivolgimento politico vantaggi ideali e migliori possibilità d'azione. Al di là di questi vi sono tratti più intimi della sua personalità che, pur fra tanto genio ispirato, hanno carattere decisamente borghese: per esempio quando, esule, dalla verde collina presso Zurigo, in uno stato di pieno benessere scrive a Liszt: «Tutto è sistemato secondo i miei desideri e i miei bisogni, nulla è provvisorio, tutto è al posto che gli conviene. Il mio studio è arredato *con la pedanteria e l'elegante comodità che ti sono note*; lo scrittoio è davanti alla grande finestra...». Ordine pedantesco ed eleganza borghese dell'ambiente, a lui indispensabili per lavorare, si accordano con quel tratto di superiorità e avveduta assiduità artistica di cui il demonismo della sua produzione non sa fare a meno, e che ne costituisce appunto l'elemento borghese. Quando più tardi vorrà impersonare la parte del «Maestro tedesco», con berretto alla Dürer, ciò avrà una propria legittimità interna e naturale; sarebbe un errore trascurare nella sua opera, a esclusivo favore degli aspetti vulcanici e ardenti, quello del buon artigiano antico-tedesco, quella paziente giovialità, fedeltà all'opera e pensosa industriosità che ne è pure parte essenziale. Scrive a Otto Wesendonk: «Permetta che La informi brevemente sullo stato del mio lavoro. Quando lo iniziai, mi abbandonai alla speranza di poterlo terminare con gran rapidità... Ma in parte fui trattenuto da cure e da affanni d'ogni sorta, fino a essere spesso e per lungo tempo incapace di produrre; in parte poi presi così chiara e immutabile coscienza del mio strano rapporto con i miei lavori presenti (non riesco proprio a buttarli giù superficialmente; al contrario posso compiacermene solo se anche il minimo dettaglio mi viene esclusivamente da buone ispirazioni e se lo elaboro in modo adeguato), che dovetti rinunciare a un lavoro abbozzato e schizzato, il solo possibile in così breve lasso di tempo».[44] Questa è la «fedeltà e onestà» che Schopenhauer ha ereditato dai suoi avi mercanti, e ha voluto trapiantare nel campo intellettuale. È solidità, diligenza assidua tutta borghese quale si rispecchia nelle sue partiture mai scarabocchiate ma, al contrario, sempre estremamente accurate e pulite; persino quella dell'opera più estatica, la partitura del *Tristano*, è un modello di calligrafia chiara e meticolosa.

Non si può negare d'altra parte che l'inclinazione di Wagner all'eleganza borghese tende a degenerare, ad assumere un carattere che non ha più nulla a che vedere con il Cinquecento tedesco, con la dignità del nobile artigiano e il berretto alla Dürer, ma è pessimo Ottocento internazionale: è insomma il carattere del *bourgeois*.