DOPPIOZERO

Wagner, il genio che divide

Cesare Galla

4 Maggio 2021

Correva l'anno 1976 e si celebrava il centenario della prima esecuzione completa del *Ring des Nibelungen* di Richard Wagner, quando Pierre Boulez approdò a Bayreuth per un'edizione della Tetralogia destinata a fare storia. In realtà, la storia era destinato a farla soprattutto il suo compatriota Patrice Chéreau, che aveva allora solo trentun anni, e che firmò una regia dirompente, vero e proprio spartiacque fra la tradizione e l'innovazione. Impresa tanto più sintomatica e decisiva in quanto realizzata proprio nel teatro sulla collina appena fuori dalla cittadina dell'Alta Franconia dove i riti wagneriani sembravano destinati a perpetuarsi senza scossoni. Realizzato con sofisticata articolazione "modernista", lo spettacolo appariva ispirato dalle tesi politiche contenute nel *Wagneriano perfetto* di G.B. Shaw (1898): gli antichi miti germanici utilizzati da Wagner come metafora dell'aspro confronto-scontro delle classi sociali dentro al sistema capitalistico tardo ottocentesco.

Al suo primo apparire, questa lettura scatenò virulente contestazioni, che però nel giro di pochi anni si trasformarono in consenso incondizionato. Nel 1980, la conclusione del ciclo di rappresentazioni dell'allestimento di Chéreau fu salutata da un trionfo clamoroso, con ovazioni interminabili. Un successo proseguito in televisione e con la pubblicazione di Dvd che restano in commercio ancora oggi (si possono facilmente ordinare su Amazon), a 45 anni di distanza.

Boulez era un guru della musica d'avanguardia, oltre che un direttore di successo (all'epoca era il direttore stabile della Filarmonica di New York) e per il "libro-programma" di Bayreuth 1976 scrisse un intervento intitolato *Il tempo ri-cercato*, un'acuta analisi delle caratteristiche fondanti del linguaggio musicale di Wagner (fu pubblicata in Italia nel 1983, nell'Oscar Musica che riproponeva la vecchia guida al *Ring* di Max Chop). È singolare in questo testo la maniera in cui sono citate le tesi wagneriane di Theodor Wiesengrund Adorno. «Sarebbe facile – scriveva Boulez – parodiare gli epigoni di Adorno! Le relazioni cromatiche che

rendono così incerta la tonalità di Wagner rifletterebbero i dubbi e le contraddizioni di una società capitalistica in piena espansione, che desidera fondamentalmente una cosa sola, il proprio annientamento... O ancora, la ricchezza dell'orchestrazione di Wagner [...] sarebbe il segno evidente di una borghesia capitalistica avida di ricchezza e di potenza, che dimostra coi segni più vistosi la capacità del suo potere d'acquisto...».

WAGNERISM

ART AND POLITICS IN THE SHADOW OF MUSIC

ALEX ROSS

AUTHOR OF *THE REST IS NOISE*

Difficile dire a quali “epigoni” si riferisse il maestro francese. Probabilmente la sua era più che altro una sorta di “attenuazione” del giudizio nei confronti di uno studioso che a sette anni dalla morte (era scomparso nel 1969) restava a pieno titolo uno dei numi tutelari della Nuova Musica. Certo è però che le tesi di cui parla Boulez sono in realtà, neanche troppo enfatizzate, proprio quelle sostenute da Adorno nel suo celebre *Versuch über Wagner*, un testo che rimaneva importante negli studi wagneriani pur risalendo al 1952. E soprattutto era un “classico” dell’antiwagnerismo, sia pure ideologicamente connotato, ma di inflessibile rigore critico.

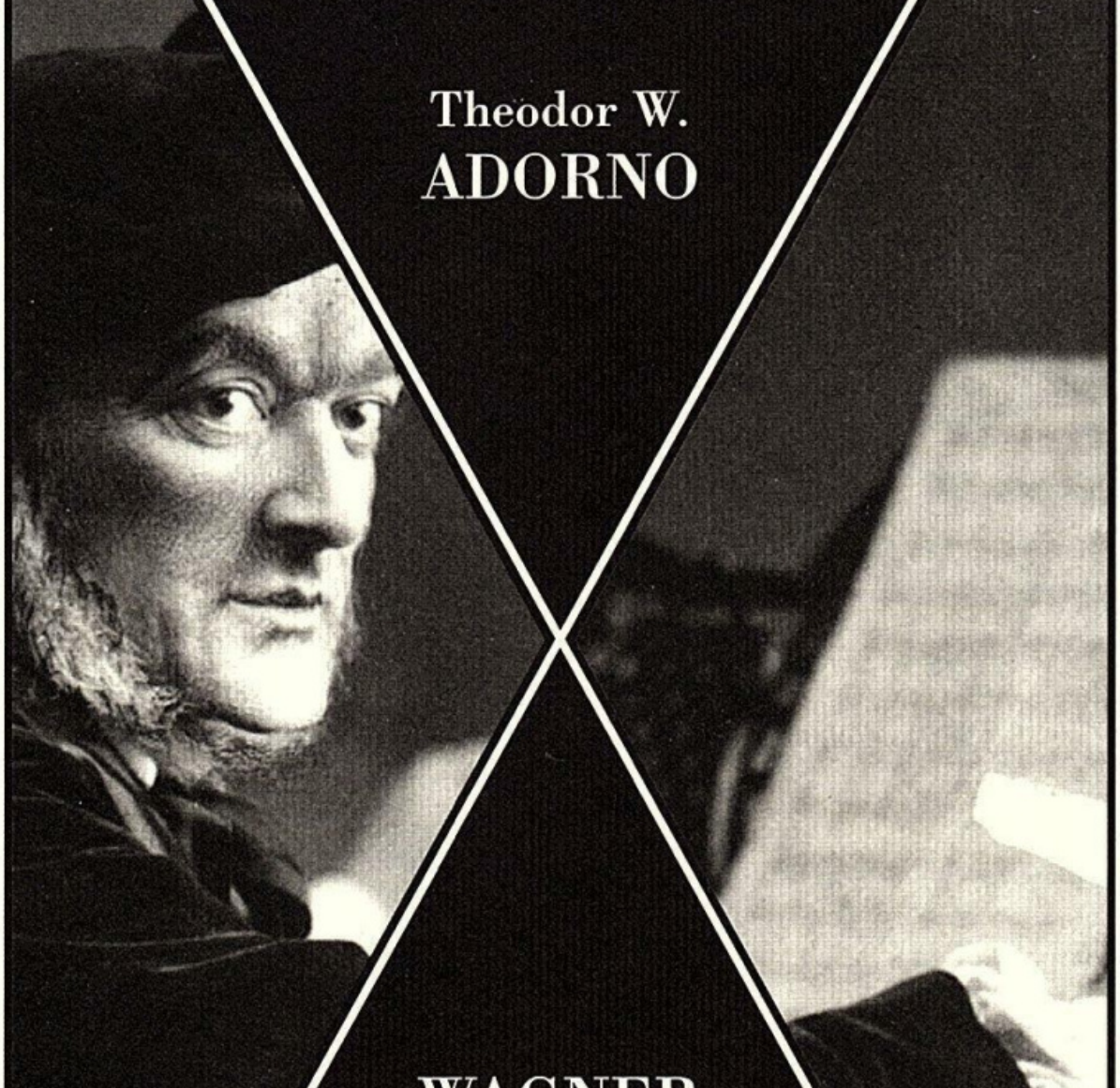
Il lavoro era stato in realtà scritto in due fasi diverse, una delle quali prima della Seconda Guerra Mondiale, visto che quattro capitoli furono pubblicati “in esilio” sulla Rivista per la Ricerca Sociale dell’omonimo Istituto nato negli anni Trenta a Francoforte. In Italia, lo studio adorniano, intitolato semplicemente *Wagner*, fu pubblicato la prima volta nel 1966, nella traduzione di Mario Bortolotto, per i Saggi Einaudi, e quindi riedito nel 1988 nella popolare Piccola Biblioteca dell’editore torinese. Ora torna in libreria, sempre nella stessa versione, per iniziativa della casa editrice Abscondita, nella sua raffinata collana “Aesthetica”.

Diviso in dieci capitoli dal titolo spesso rivelatorio (come “Fantasmagoria”, “Dio e mendicante”, “Chimera”) il testo di Adorno offre allo stesso tempo un’acuminata disamina musicologica e una polemica analisi estetica, filosofica e sociologica di impronta marxiana del dramma musicale wagneriano, a partire dalla complessità, contraddittorietà e singolarità del personaggio-Wagner. La prosa è complessa, densa, spesso enigmatica – Massimo Mila nei primi anni Sessanta aveva definito lo studioso tedesco “Minerva oscura della musicologia contemporanea” – eppure capace di improvvise illuminazioni, di formidabili sintesi. Secondo Adorno, il tuffo nella mitologia germanica del compositore tedesco fu la conseguenza della sua impasse dopo il ’48: da rivoluzionario mancato e molto utilitarista, Wagner abbracciò ambiguamente le ragioni della borghesia capitalistica nel nascente Impero germanico. Queste ragioni sono rispecchiate nella sostanziale “impotenza” di un monumentale edificio drammaturgico-musicale la cui vera essenza è ingannatoria (fantasmagoria, appunto) e il cui effettivo destino consiste nell’auto-annientamento. Lo sottolinea Mario Bortolotto nel saggio introduttivo (ora pubblicato come postfazione), quando annota che non è possibile distogliere lo sguardo «... dalla realtà di fondo che la musica di Wagner inaugura: vi è, al di là della fallacia insita nel “Gesamtkunstwerk” [...] il negativo musicale».

Soltanto un aspetto dello stile wagneriano non viene demolito da Adorno, ed è la capacità del compositore tedesco di creare una nuova dimensione del suono grazie alla sua prodigiosa inventiva di orchestratore.

ABSCONDITA

Theodor W.
ADORNO



WAGNER

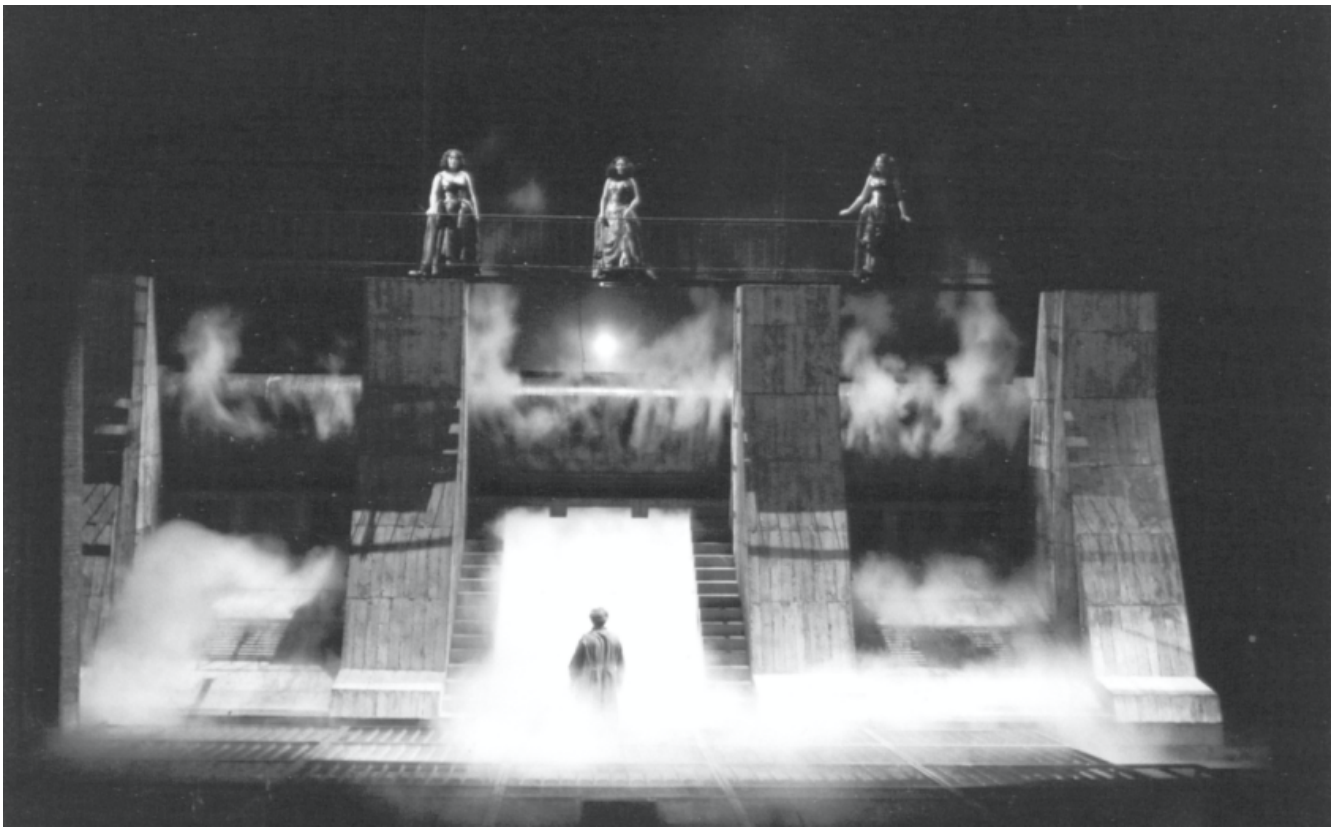
A cura di Mario Bortolotto

ABSCONDITA

Per il resto, tutti i pilastri della “musica dell’avvenire”, dalla “melodia infinita” al cromatismo spinto, per arrivare appunto al concetto stesso di opera d’arte totale, o “Gesamtkunstwerk”, vengono sottoposti a una critica radicale. Il trattamento più severo viene riservato a un altro architrave del dramma wagneriano, la tecnica dei “leitmotive”, i motivi conduttori o temi ricorrenti. Su di essi Adorno affonda decisamente la lama: lungi dal costituire un simbolistico percorso insieme arcano ed espressivo, egli osserva, questi temi svolgono una funzione meramente allegorica, quasi didascalie musicali delle storie fantastiche inventate dall’autore. Lo aveva già osservato Debussy all’inizio del secolo (e Boulez, nel saggio citato, non può fare a meno di annotarlo): sono niente più che “cartelli segnaletici”. Per dirla con le parole del filosofo: «Il bisogno di commentari fu da sempre una dichiarazione di bancarotta per la stessa estetica wagneriana dell’unità immediata. Il tramonto del “leitmotiv” è immanente ad essa: e scavalcando l’agile tecnica illustrativa di Richard Strauss, porta direttamente alla musica da film, ove il “leitmotiv” annuncia eroi e situazioni unicamente per orientare più alla svelta lo spettatore».

Per singolare coincidenza, quasi in contemporanea con il *Ring* del centenario e della svolta a Bayreuth, la saga cinematografica di *Star Wars* (il primo film è del 1977) s’incaricava di attuare in maniera esemplare la teoria adorniana. La partitura di John Williams, peraltro eccellente, intesse infatti la colonna sonora di tutte le pellicole del ciclo con decine di motivi conduttori che sono stati minuziosamente studiati e “censiti” e che hanno proprio la funzione indicata nel saggio su Wagner: una comunicazione immediata su situazioni e personaggi, una didascalia musicale alle immagini.

Lo osserva Alex Ross, critico musicale del settimanale *New Yorker*, nel più rilevante contributo recente agli studi wagneriani, *Wagnerism*, uscito lo scorso settembre negli Stati Uniti e già disponibile nella traduzione tedesca (entrambe sono disponibili su Amazon), ma non ancora in quella italiana. Il titolo chiarisce il tema del libro: non tanto una ricerca biografica e/o musicologica, ma una monumentale ricognizione sul fenomeno del “wagnerismo”. In altri termini, da un lato sulla ricezione di Wagner, dall’altro sugli “effetti” della sua musica.



Nessun compositore ha avuto, come l'autore del *Ring*, una "presenza" così duratura, dirompente, contradditoria e multiforme, in grado di scavalcare i recinti del dramma musicale per incrociare la politica, il costume e il gusto, non di rado su fronti anche molto lontani fra loro, a volte radicalmente opposti. Pochi autori sono stati strumentalizzati come Wagner, impugnati come vessillo di ideologie anche antitetiche, trasformati – a torto o a ragione – in simbolo e quasi "colonna sonora" per pagine terribili della storia come il totalitarismo nazista. Probabilmente mai un autore fu così divisivo, suscitando sia un'ammirazione sconfinante nella venerazione, sia una ripulsa vicina all'odio, come è accaduto per Wagner, l'artista che Mallarmé definì "un dio" e che W.H. Auden pochi decenni più tardi chiamò "un'assoluta merda".

Il viaggio di Ross attraversa i decenni e scavalca i confini delle poetiche e delle tendenze culturali: da Nietzsche a Baudelaire, dal Simbolismo in Francia al movimento preraffaellita in Gran Bretagna, dal Modernismo letterario alle avanguardie in campo pittorico, dalla Repubblica di Weimar all'Unione Sovietica di Stalin, senza trascurare il cinema e le multiformi manifestazioni del pop contemporaneo e post-moderno, l'autore americano delinea un secolo e mezzo di storia della cultura e della politica "all'ombra della musica", come dice il sottotitolo del suo lavoro.

Un percorso nel quale, ovviamente, una tappa riguarda proprio Theodor W. Adorno, per lo studioso americano meno antiwagneriano di quel che si possa ritenere, se non altro per il fatto che il filosofo tedesco coglieva positivamente quanto di Wagner aveva assorbito ed elaborato Arnold Schoenberg, colui che egli riteneva il creatore della Nuova Musica. Ma un percorso che rivela mille dettagli insospettabili, innumerevoli legami occulti fra Wagner, la sua opera e ciò che è stato nel mondo, dentro e fuori dall'arte, dopo il 13 febbraio 1883, data della sua morte a Venezia. Con il grande merito di mettere a fuoco una volta per tutte il tema scottante dell'antisemitismo (conclamato e spesso orrendo) del compositore, così come quello del suo influsso estetico o del suo "sfruttamento" ideologico nelle folli politiche totalitarie di Hitler e nell'Olocausto.



Alla fine, oltre e contro la politica e la storia, resta evidente la capacità di seduzione musicale di quello che Ross chiama “lo stregone”. E basti pensare al caso emblematico della Cavalcata delle Valchirie. Questa pagina celeberrima fu usata nel 1915 come colonna sonora di *Nascita di una nazione* di David W. Griffith, pietra miliare del cinema muto che inneggia al suprematismo bianco e al razzismo; fu diretta da Toscanini in popolari concerti negli USA durante la Seconda Guerra Mondiale, con patriottico riferimento alle fortezze volanti che bombardavano l’Europa per liberarla dal nazismo; fu resa popolare da Francis Ford Coppola a fine anni Settanta nella celebre scena di *Apocalypse Now*, in cui gli elicotteri americani in Vietnam portano distruzione sparando proiettili insieme

alle sue note.

Wagner era un creatore di universi in cui ciascuno può trovare un luogo per sé stesso. Non per caso era idolatrato da un maestro della letteratura distopica e fantascientifica come Philip K. Dick. Parafrasando Nietzsche, “un musicista per tutti e per nessuno”.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

