



Σκέψις

BIBLIOTHIKI NOUS 4
Variazioni Wagner

Slavoj Žižek
Variazioni
Wagner

Traduzione introduzione e note di
Fabio Francescato

Asterios

Prima edizione: Maggio 2012
Titolo originale: *Variations Wagner*

© Nous, 2010

Asterios Editore è un marchio editoriale della
Servizi Editoriali srl

Via Donizetti, 3/a – 34133 Trieste
tel: 0403403342 – fax: 0406702007
posta: info@asterios.it – info@abiblio.it
www.asterios.it – www.abiblio.it

© Servizi Editoriali srl,

I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.

ISBN: 978-88-95146-53-9

Indice

INTRODUZIONE, 9

Note dell'introduzione, 24

PRIMA PARTE

PERCHÉ DOBBIAMO SALVARE WAGNER

La clemenza e le sue trasformazioni, 33

La quarta scelta, 42

Ciò che Brunilde sapeva, 53

Il Cristo con Wagner, 76

Note della prima parte, 93

PARTE SECONDA

POLITICA DELLA REDENZIONE

Il sublime wagneriano, 99

Wagner con Kierkegaard, 106

Wagner come teorico del fascismo, 116

Il marxismo contro lo storicismo, 120

L'amore e le sue vicissitudini, 129

Janáček contro Wagner, 138

Parsifal come pièce didattica, 153

Note della seconda parte, 163

INTRODUZIONE

Nella pagina finale del saggio “La politica della redenzione” Žižek sintetizza le sue riflessioni sulla grandezza dell’opera di Wagner, pari ai suoi occhi a quella della tragedia greca e della poesia di Shakespeare, e risponde così al compito che il titolo stesso della prima parte di queste *Variazioni* – “Perché noi dobbiamo salvare Wagner” – aveva posto.

“In questi ultimi anni, dopo la pubblicazione delle lettere di Jürgen Habermas, di Jacques Derrida, di Richard Rorty e di altri filosofi, abbiamo assistito a numerose discussioni sul rinnovamento dei valori europei fondamentali quale antidoto al nuovo ordine mondiale americanizzato. Se vi è un evento culturale nel quale, al giorno d’oggi, questa tradizione europea si condensa e si incarna, questo è Bayreuth. Così, per parafrasare Max Horkheimer, coloro che non vogliono parlare di Bayreuth dovrebbero egualmente tacere sull’Europa”.

A questa figura centrale della tradizione culturale europea Žižek ha dedicato molte pagine, che si sommano e si intrecciano ai testi delle tante conferenze (il termine è poco puntuale, ma è forse il più adatto considerando le sedi e le occasioni diverse) che il filosofo di Lubiana ha tenuto negli ultimi anni in Europa e negli USA. Per limitarsi ai due testi pubblicati dalla casa editrice Nous sotto il titolo *Variations*

Wagner può essere utile far riferimento a due conferenze che hanno avuto ampia diffusione sulla rete Internet.

La prima, in senso cronologico, risale al maggio del 2006: Žižek era stato invitato a parlare nell'ambito del "Séminaire musique et philosophie" dedicato dall'École Normale Supérieure di Parigi al tema "Parsifal, une oeuvre du nostre temps?". Il titolo del suo contributo era: "Parsifal, une pièce du théâtre didactique brechtien". Il saggio "La politica della redenzione" si rifà – con qualche modifica – a questo intervento, che Žižek tenne nella lingua dell'ospitante scusandosi fin dall'inizio per le difficoltà del suo francese.¹

La seconda è l'intervento che Žižek tenne il 17 giugno del 2009 a Londra, presso il Birbeck Institute for the Humanities, durante la Masterclass da lui organizzata sul tema: "Notes Towards a Definition of Communist Culture". L'argomento del suo contributo era: "Wagner's Ring as a Communist Narrative". Anche in questo caso bisogna tener presente che il testo "Perché noi dobbiamo salvare Wagner" non corrisponde esattamente al testo del suo intervento durante la Masterclass.

Entrambe le registrazioni sono facilmente rintracciabili in rete.

Nell'approccio al musicista tedesco seguito da questo "grande wagneriano della scena filosofica contemporanea" – per dirla con Alain Badiou – fondamentali sono due testi pubblicati rispettivamente nel 1996 e nel 2001, in cui troviamo gran parte delle riflessioni che poi, organicamente legate, saranno presenti nelle *Variations Wagner*.

Nel 1996 compare sulla rivista "New German Critique" un

saggio che la dice lunga sulla impostazione che fin dall'inizio Žižek aveva dato alla sua filosofia: *'There is no Sexual Relationship': Wagner as a Lacanian*. La presenza di Lacan è stata costantemente al centro della sua filosofia ed ha sostanziato tutti i campi della sua indagine, da quello politico (al riguardo basti pensare al suo *Il godimento come fattore politico*, del 2000) a quello della "lettura" della società contemporanea e dei suoi aspetti più ricorrenti (come testimonia *Leggere Lacan*, del 2009). Una presenza centrale anche nelle sue riflessioni sull'arte: ai suoi occhi, infatti, solo con Lacan la psicoanalisi ha raggiunto quella maturità e quelle capacità di analisi che sono necessarie per comprendere l'arte moderna e contemporanea. Mentre Freud aveva una comprensione superficiale dell'arte moderna e limitava le sue interpretazioni alle grandi opere della tradizione, accontentandosi di psicoanalizzare i personaggi e gli stessi autori, Lacan – agli occhi di Žižek – aveva fatto tesoro della lezione di Saussure adottando la nozione "puramente differenziale di significante", la sola in grado di comprendere la musica del Novecento, in particolare la musica di Schoenberg: un musicista che Žižek cita molto spesso in riferimento alla rottura aperta dall'ultimo Wagner.ⁱⁱ

Nel saggio *'There is no Sexual Relationship': Wagner as a Lacanian* troviamo anche preziose indicazioni sul "metodo" seguito dall'autore. Una prima dichiarazione esplicita "convoca" – per usare un'espressione cara alla filosofia francese contemporanea – Claude Levi-Strauss. Parlando del "significato" del *Tristano* Žižek dichiara di voler seguire l'"interpretazione strutturalista dei miti elaborata da Claude

Levi-Strauss, egli stesso un grande wagneriano”. Basterà tener presente la centralità della componente “mitologica” nella *Tetralogia* – lo stesso Levi-Strauss definì Wagner “padre irrecusabile dell’analisi strutturale dei miti” – per comprendere l’importanza di questa affermazione.ⁱⁱⁱ

Attento al fondamentale contributo che Levi-Strauss aveva dato alla comprensione dello scambio sociale, Žižek individua il problema centrale di tutto il *Ring* nello “scambio costitutivamente diseguale”: Wotan, il “vero dio dei patti”, pretendendo di porsi al di fuori dei limiti che ogni contratto impone, finisce con l’entrare in conflitto con se stesso, mentre Alberico, il re dei nibelunghi, è molto più “onesto” ed è disposto a scambiare l’amore con il potere, rispettoso del principio che in ogni società ordinata nessuno può possedere tutto. Il suo approccio sincronico coinvolge analiticamente varie parti del *Ring* senza cadere nella superficialità insita, secondo Žižek, in ogni storicismo, che si limita ad inserire l’opera del musicista tedesco in un “prima” e in un “poi” della storia dell’opera senza cogliere la struttura fondamentale, profonda, che lega le varie parti di quella grande opera che è la *Tetralogia*.

La comprensione si arricchisce quando emerge in tutta la sua tragicità che la scelta del potere non solo comporta la perdita dell’amore (e viceversa), ma conduce anche alla perdita completa del potere stesso. Non solo Alberico finisce privo di quel potere che era stato la sua unica aspirazione, ma anche coloro che avevano scelto l’amore concludono la loro storia in modo drammatico. Se gli innamorati rimangono uniti il loro futuro ha solo due sbocchi: o morire as-

sieme o ridursi ad una banale coppia borghese, come testimonianza l'eroina di Flaubert. E questo secondo esito, denunciato da Nietzsche dopo la rottura con Wagner, certamente non poteva riguardare i personaggi del *Ring*. L'intera opera di Wagner si risolve in un certo senso in una variazione su questo tema: "Dall'*Olandese volante* fino al *Ring* ogni appagamento procede in modo fallimentare e può concludersi soltanto con la morte". La presenza di Lacan si fa sempre più puntuale: in ultima analisi il desiderio è desiderio di morte, come lo struggente canto di Isotta davanti al corpo di Tristano morente ha testimoniato in eterno.^{iv}

L'immagine fantasmatica che Wagner ha del rapporto sessuale ('fantasm of sexual relationship') offre una grande capacità interpretativa: "È mia intenzione – scrive Žižek – usare il fantasma di relazione sessuale che Wagner fa sua come struttura per interpretare entrambi gli aspetti della sua arte rivoluzionaria, l'aspetto musicale come quello politico". In campo politico la relazione "sessualizzata" tra il principe ed il suo popolo: il principe adotta un comportamento passivo, "femminile", nei confronti del suo popolo, arrivando ad atteggiarsi a suo servitore, ma nella realtà delle cose tutto questo è solo un mezzo per riaffermare il suo completo potere sui sudditi. L'esaltazione della donna in quanto essenza, in quanto realtà "metafisica" – tali sono, in sostanza, le eroine dei suoi drammi – va di pari passo con la dominazione sulla donna in carne ed ossa, sulla donna "empirica" che abita il nostro mondo. Per questo motivo Žižek ritiene del tutto infondata l'interpretazione delle eroine wagneriane quali eroine della lotta contro "l'universo maschile dei con-

tratti”, come la visione utopica di una nuova vita che vada al di là della moderna soggettività tutta intrisa di spinte aggressive.

Il ‘fantasm of sexual relationship’ opera allo stesso modo in campo musicale: descrivendo la musica come “una donna fecondata dalla parola maschile”, Wagner postula la subordinazione della musica alla parola, al pari di quella della donna rispetto all’uomo, ma poi, nella concreta creazione artistica le cose si rovesciano: una volta ancora Wagner si mostra ben poco fedele al suo progetto artistico, alle teorizzazioni di principio.

Nelle sue opere Wagner mette in luce tutti i modi in cui una relazione amorosa porta con sé lo scacco e la morte: con tutta la sua forza emerge nei personaggi del *Ring*, nelle loro sofferte vicende, la “pulsione di morte”, di cui Freud aveva parlato nei primi anni Venti. L’interpretazione che Žižek dà di questa pulsione non ricalca però quella di Freud, che parlava di un sostanziale antagonismo tra Eros e Thanatos: anche in questo segue la lezione di Lacan, che sosteneva invece la sostanziale identità di Eros con la pulsione di morte. È questo tragico destino, immanente ad ogni rapporto amoroso, uno degli elementi che sta alla base della tanto discussa affermazione di Lacan che Žižek pone nel titolo stesso del saggio. “Non esiste un rapporto sessuale”.^v

Il richiamo alla pulsione di morte si accompagna ad una distinzione di fondo che non va dimenticata: oltre alla morte biologica esiste anche la morte simbolica, la “seconda morte”: “Ciò che la pulsione di morte cerca di annichilire non è il ciclo biologico della generazione e della corruzione,

ma piuttosto l'ordine del patto simbolico che dà le regole allo scambio sociale ed è alla base dei propri debiti, degli onori e dei doveri". Così scrive Žižek citando espressamente una pagina dell'*Etica della psicanalisi* di Lacan.^{vi} Negli scritti successivi il tema della "seconda morte" sarà ripreso ed inserito ampiamente nelle sue riflessioni sulla musica e sulla sua storia.

Nel saggio del 1996 a questi temi si aggiungono altri spunti che verranno ripresi poi nelle *Variations Wagner*. Per fare solo un esempio, la discussione sulla natura "isterica" dell'artista Wagner. Nietzsche aveva rimproverato all'ex amico di essere diventato un "decadente malato": "L'arte di Wagner è malata. I problemi che porta sulla scena – tutti problemi di isterismo – le convulsioni delle sue passioni, la sua sensibilità sovraeccitata [...] tutte queste cose insieme rappresentano un quadro clinico che non lascia dubbi. 'Wagner est une névrose'". I suoi personaggi sono tutti nevrotici, sono tante Madame Bovary bisognose di redenzione. "In lui c'è sempre qualcuno che vuole essere redento: ora un ometto, ora una signorina – è questo il suo problema".^{vii}

Žižek "difende" Wagner ribaltando l'accusa. Se l'apparizione della donna "isterica" – da Strindberg a Kafka, da Munch all'*Erwartung* di Schoenberg – è uno dei segnali più rilevanti dell'avvento della modernità, Wagner "non è sufficientemente isterico": una pagina che verrà ripresa quasi alla lettera nella "Politica della redenzione", a testimonianza del rilievo che è venuta via via assumendo la questione del rapporto di Wagner con la modernità.

Per Žižek il problema vero è piuttosto un altro ed è un pro-

blema che ha tormentato a lungo la critica wagneriana: “È possibile, dopo aver accettato appieno il fatto del suo antisemitismo, il suo aspetto profascista, continuare a gioire della sua musica?” La soluzione idealistica gli sembra semplicistica: non possiamo limitarci a dire, come tante volte si è fatto, che la musica sublime “redime” l’uomo e le sue meschinità e considerare così risolta la questione. Per Žižek, invece, l’uscita da questo punto morto è data ancora una volta dal fatto che i drammi musicali di Wagner in realtà non mettono in pratica il suo programma artistico, non sono coerenti con i suoi proclami e le sue teorie estetiche, né con le sue più o meno estemporanee dichiarazioni, ma finiscono anzi per rovesciarli, per annullarli. La vera grandezza artistica di Wagner sta proprio in questa scissione, nella “implicita sovversione del suo progetto ideologico”: “Wagner è grande non nonostante il suo profascismo e la sua visione estetica e politica, ma grazie al modo in cui la realizzazione concreta di questa visione finisce col sovvertirla”. La musica non “sublima” i contenuti profascisti e antisemiti, li cancella, li elimina dal tessuto dell’opera.

Così si conclude il saggio del 1996, che precede di qualche anno la più ampia ed organica stesura del libro *Opera’s Second Death (La seconda morte dell’opera)*, pubblicato nel 2001. Il libro è stato scritto a quattro mani: con Žižek ha collaborato Mladen Dolar, filosofo e musicologo, che nella prima parte del testo si occupa, in un’ottica lacaniana, della storia dell’opera tra il Seicento e il Settecento, di Mozart in modo particolare. La seconda parte del libro è curata da Žižek e prende in esame il periodo che segna la piena matu-

rità di questa forma d'arte fino alla sua morte, nei primi decenni del Novecento.^{viii}

Va detto innanzitutto che Žižek riconosce fin dall'inizio di aver "cannibalizzato" parecchie pagine del suo precedente saggio su Wagner del 1996. Cercherò quindi, nei limiti che sono quelli di una Prefazione, di mettere in luce alcuni aspetti nuovi del percorso che porterà alle *Variations Wagner*.

L'aspetto più nuovo – ed anche il più rilevante, credo – è la volontà di inserire il musicista tedesco nell'evoluzione di quell'arte "impura" che è l'opera.^{ix} Questa arte "impura", questo "enfant mort-né de l'art musical", già nel Seicento è nata "superata", è nata come "soluzione retroattiva" alla crisi della musica e lungo tutto il suo sviluppo si è portata dietro queste stigmati. La sua morte, la sua "seconda morte", si ha con l'avvento della psicoanalisi. Su questo punto Žižek fa suo il tema caro a Hegel della "morte dell'arte": essendo un'attività spirituale non ancora pienamente consapevole di sé, l'arte deve lasciare il passo ad una forma di spiritualità più alta, razionalmente più consapevole. Il posto che Hegel attribuiva alla filosofia, alla "nottola di Minerva", viene attribuito però da Žižek alla psicoanalisi. "L'epoca della nascita della psicoanalisi (agli inizi del xx secolo) è considerata di solito come quella della morte dell'opera: come se, dopo la psicoanalisi, l'opera non fosse più possibile, almeno nella sua forma tradizionale: non deve assolutamente stupire l'abbondanza di richiami freudiani presenti nella maggior parte delle pretendenti al titolo di 'ultima opera' (la *Lulu* di Berg, ad esempio)".^x

Ne è testimonianza esemplare il *Mosé ed Aronne* di Schoenberg. Assistendo impotente alla partenza degli ebrei, che hanno scelto come guida spirituale il fratello Aronne, Mosé riflette disperatamente sul suo fallimento e grida “O Wort, du Wort, das mir fehlt” (“O Parola, tu Parola: questo mi manca!”). Davanti all’irrompere del nuovo, Mosé, intransigente custode dell’ortodossia, non ha più nulla da dire: l’opera si interrompe, non procede oltre, perché nella sua forma tradizionale non ha più nulla da dire agli uomini della “modernità”. L’avvento della psicoanalisi è infatti contemporaneo all’avvento della “modernità”, alla fine di una tradizione secolare: “Non è una coincidenza – scrive Žižek alla fine del suo saggio – che l’*Attesa* di Schoenberg, primo vero capolavoro della musica atonale, metta in musica il poema richiesto da Schoenberg a Maria Pappenheim, una poetessa di modesta statura che faceva parte del gruppo di intimi di Freud (è forse legata a Bertha Pappenheim?) e che scrive sotto le indicazioni dettagliate del compositore”.^{xi}

La scelta di inserire l’opera di Wagner quale momento ultimo, e più alto, di questa parabola e di considerarla in qualche modo un’anticipatrice stessa di questa “seconda morte dell’opera” non deve far pensare ad una adesione di Žižek ad una qualche forma di storicismo, di impianto idealistico o marxista.^{xiii} La lezione dello strutturalismo non è passata invano, come non è passata invano la lettura che di Marx aveva fatto Althusser. Nella sua costante polemica contro la tendenza per tanto tempo imperante di “contestualizzare” un’opera come unica via per la sua comprensione Žižek cita la celebra pagina dei *Lineamenti fondamentali dell’econo-*

mia politica in cui Marx spiega come sia agevole comprendere la poesia di Omero a partire dal contesto storico. Il problema – incalza Žižek – è spiegare i motivi per cui quella poesia dopo più di duemila anni dalla scomparsa del suo contesto continua a piacerci ed a coinvolgerci, perché la sua grandezza è immortale.

“Questo genere di storicismo” mostra i suoi limiti soprattutto quando si prende in considerazione l’opera di Wagner. Non a caso Žižek sceglie come esempio il *Parsifal*: è fin troppo facile parlare al riguardo dell’ossessione antimodernista e dell’antisemitismo così presenti alla fine dell’Ottocento; come è facile spiegare l’opera a partire dalle ossessioni senili di Wagner, dalla sua insistenza sul tema della purezza del sangue alla sua scelta vegetariana, da Gobineau a Houston Chamberlain. Rimane comunque la questione in tutta la sua portata: “la vera grandezza” dell’opera sta altrove ed il contesto, per quanto possa sembrare paradossale, finisce solamente col rendere le cose più oscure ed incomprensibili.

Nel saggio sulla “Seconda morte dell’opera” questa rivendicazione di autonomia svolge un ruolo importante anche su un’altra questione, forse la più spinosa per chi si propone il compito di “salvare” Wagner e lo affronta come un “dovere”: un proposito che risulta ancor più difficile per chi come Žižek – e lo stesso discorso vale per Badiou, l’altro “grande wagneriano della scena filosofica contemporanea” – si dichiara apertamente comunista.

Nell’affrontare questo delicato problema la centralità assoluta del “testo”, dell’“opera” nel caso di Wagner, viene ancora una volta rivendicata con forza. Žižek ricorda quanto

abbia inciso nella sua formazione il grande contributo che Althusser aveva dato negli anni Settanta, quando il dibattito sullo strutturalismo sembrava al centro di ogni discussione tra gli intellettuali. Quando, lo ricordava cantando anche Francesco Guccini nella sua *Via Paolo Fabbri 43*, “Gli arguti intellettuali [...] hanno deboli sorrisi solo se si parla di strutturalismo” e confessava il suo auspicio segreto: “Ma pensa se le canzonette me le recensisse Roland Barthes!”.

Il “contesto” viene sempre dopo, quali siano il suo spessore e la sua natura. È fin troppo facile condannare certi scritti wagneriani intrisi di squallido antisemitismo: bisogna andare a vedere se poi le sue creazioni artistiche risentono di questa ispirazione. E qui le cose stanno in modo ben diverso. Lo testimonia la centralità della figura dell’Olandese volante nella sua intera produzione musicale: Wagner stesso, al pari di Wotan che finirà i suoi giorni come “Viandante”, al pari dell’“ebreo errante”, è senza patria e senza dimora!

A questa impostazione Žižek è rimasto sempre fedele, come testimonia un’intervista televisiva risalente a qualche mese fa. Commentando l’intervista concessa a Cannes nel maggio del 2011 dal regista Lars von Trier – “Io comprendo Hitler!...” – Žižek dichiara di aver appreso dal “marxista Althusser” che tutti i grandi artisti hanno un loro “progetto”, ma che la realizzazione concreta delle loro opere molto spesso tradisce questo progetto, se non addirittura lo stravolge. L’analisi, quindi, va fatta sulle opere e non sulle dichiarazioni estetiche più o meno intimiste, più o meno teorizzate. “La vita può essere spiegata dall’opera. L’opera è la vera sostanza”. Le parole spesso tradiscono e questo è ac-

caduto anche a von Trier, “ma il suo film *Melancholia* è tutt’altra cosa”. “Io e Badiou” – prosegue nell’intervista – “seguiamo questa lezione di Althusser: Wagner era un anti-semita, politicamente era un opportunista, ma non dobbiamo guardare a questi aspetti, dobbiamo prendere in considerazione soltanto la sua opera, che è totalmente diversa”.

Un altro contributo significativo presente nel saggio sulla “seconda morte dell’opera” è l’analisi del rapporto tra libertà e necessità quale emerge dalle vicende degli eroi del *Ring* e del suo intimo legame con quella pulsione di morte che trascina molti protagonisti, dall’Olandese a Kundry, da Amfortas a Tristano ed Isotta, che accettano di scomparire nell’abisso del Nulla (“Néant”) come ultimo compimento del loro amore. Così Wotan, sovrano tra tutti gli dei: “Egli vuole liberarsi della sua colpa per morire in modo conveniente e sfuggire al destino del mostro non-morto che, incapace di trovare la pace nella morte stessa, assilla i semplici mortali. [...] Esiste dunque una dimensione della vita che la pulsione di morte vuole annichilire: non la semplice vita biologica, ma la vita ‘non-morta’ dell’eterno desiderio ‘tra le due morti’”.^{xiii}

Così Tristano, l’“eroe” prediletto da Žižek: “Nell’atto terzo Tristano non è disperato perché ha paura di morire: ciò che lo disperava è che senza Isotta *non può* morire e si vede condannato al desiderio eterno: attende ansiosamente il suo arrivo al fine di poter morire. Non teme la prospettiva di una morte senza Isotta (pianto tipico dell’innamorato), ma di una vita eterna senza di lei. [...] È di questo sforzo per vivere

la vita senza la sua compiutezza in eccesso che trattano le opere di Wagner. Questo eccesso si iscrive nel corpo umano sotto forma di una ferita che rende il soggetto ‘non-morto’, lo priva della sua capacità di morire”.^{xiv}

Solo tenendo presente questa dinamica della psiche si può spiegare che senso possa avere, quando una cosa è inevitabile in sé, volerla con tutta la forza e la disperazione del coraggio, accettarla consapevolmente e contribuire così a farla accadere. A fianco di Lacan viene “convocato” anche Schelling, un altro autore particolarmente caro a Žižek, che sul tema della libertà dell’uomo e della necessità cosmica aveva costruito agli inizi dell’Ottocento le sue *Ricerche filosofiche sull’essenza della libertà umana*.^{xv}

Questa “libera scelta forzata”, questa paradossale forma di volontà, ha il suo fondamento nella scissione della legge tra l’“Io ideale”, l’immagine idealizzata di sé che ha ogni soggetto e il “Super-io”, la legge segreta, “oscena” e non scritta.^{xv} Una scissione che non si limita a tormentare gli eroi del *Ring wagneriano*, ma che si riscontra anche nelle dinamiche caratteristiche delle società umane, con tutte le drammatiche conseguenze di cui la storia è piena. Questa “libera scelta forzata”, infatti, è anche la garanzia ultima del mantenimento del legame sociale, di un rapporto stabile tra i membri di una società, sempre minata dallo “scambio costitutivamente diseguale” che è fonte di violenza e di autoannientamento: “Le società ex-comuniste – commenta al riguardo – presentano un caso estremo di questo tipo di libera scelta: gli individui erano bombardati senza posa da ordini che invitavano i soggetti ad esprimere liberamente il loro atteggiamento nei ri-

guardi del Potere, ma tutti sapevano con cognizione di causa che questa libertà si limitava in modo rigoroso a dire di sì al regime comunista”.^{xvi}

In questo contesto, anche Bertolt Brecht è “convocato”: “Ad un livello diverso Brecht ha trattato con intensa partecipazione questo problema nelle sue ‘pièces d’apprentissage’, soprattutto in *Colui che dice sì (Jasager)*, dove si chiede al giovane ragazzo di accettare liberamente quello che in ogni caso sarà il suo destino (essere precipitato nel fondovalle)”.^{xvii} Il richiamo all’esperienza brechtiana apre così la via all’interpretazione “comunista” del *Parsifal* che Žižek esporrà all’ENS durante la *Journée Parsifal, une oeuvre pour notre temps*.

Non è un caso che il *Parsifal*, l’ultima opera di Wagner – è stata messa in scena nel luglio del 1882, un anno prima della morte del musicista – sia tradizionalmente considerata, assieme al *Tristano*, il suo capolavoro. Ma è anche l’opera che sembra aprire nuove strade alla musica del Novecento: per Žižek, come per Badiou, è un’opera decisiva per comprendere sia la grandezza artistica del musicista sia le molteplici implicazioni che rendono plausibile una sua attualizzazione “politica”. Mentre Badiou, nell’ultima delle sue *Cinque lezioni sul ‘caso’ Wagner*, dall’emblematico titolo *L’enigma del Parsifal*, utilizza a piene mani il “suo” Mallarmé ed invita a praticare “l’intrusione nelle feste future”, nelle nuove “cerimonie” libere dai compromessi tra restaurazione e innovazione,^{xviii} Žižek è più interessato ad un approccio ai singoli personaggi di tipo psicoanalitico, ma finisce col sostenere che senza una lettura “politica” del *Par-*

sifal, fortemente vissuta come “pièce didattica” di impronta brechtiana, sia impossibile restituire la grandezza di questo capolavoro. Solo così potrà essere soddisfatto appieno l’auspicio espresso nella *Seconda morte dell’opera*: che “l’amore per l’argomento trattato [dall’autore] lasci almeno qualche traccia nella sua scrittura”.

Un grazie a Patrizia e alla sua severa matita rossa.

Trieste, Marzo 2012

Fabio Francescato

Note dell’Introduzione

- i. Il testo in lingua inglese, dal titolo *Wagner, Anti-Semitism and ‘German Ideology’*, è stato pubblicato nel 2010 dalla casa editrice Verso come “Afterword” delle *Five Lessons on Wagner* di Alain Badiou. Non è un caso che i richiami alle riflessioni di Badiou siano ripetuti. Come non sono casuali i riferimenti che Badiou fa a Žižek “grande wagneriano della scena filosofica contemporanea”. Cfr. Alain Badiou, *Cinque lezioni sul ‘caso’ Wagner*, Asterios, 2011, p. 55.
- ii. Queste considerazioni si trovano, ad esempio, nella pagina finale del saggio *Opera’s Second Death*. L’importanza di questo saggio è testimoniata anche da Badiou, che trova “molto interessanti le sue riflessioni di stampo laciano su Wagner”.
- iii. Il saggio, inserito nel n. 69 della *New German Critique* interamente dedicata a Wagner (1996), è pubblicato dalla Duke University Press, nel cui sito Internet è anche possibile rintracciare un’ampia parte del testo scritto da Žižek.
- iv. Non è un caso che questa pagina di Wagner sia universalmente conosciuta con la parola “Liebestod”, “Morte per amore”.
- v. Lacan non ha mai trasformato in un “mathema” questa affermazione – Jacques-Alain Miller lo ha ripetutamente sottolineato – e il termine “rapporto” non va inteso nell’accezione corrente. Come chiarirà Žižek in una pagina delle *Variazioni* analizzando la sorpresa di Sigfrido davanti al seno di Brunilde – “per

quanto Sigfrido ricerchi veramente una donna, non si attende che questa non sia un uomo... Ciò che ha scoperto è la diade eccesso/mancanza non coperta dal significante binario, cioè il fatto che la Donna e l'Uomo non sono complementari ma asimmetrici, che non vi è un equilibrio Yin-Yang: in breve che non vi è rapporto sessuale". Cfr. Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento* (in particolare il Paradigma 6: "il non-rapporto") in Jacques-Alain Miller, *I paradigmi del godimento*, a cura di Antonio di Ciaccia, Astrolabio, 2001, pp. 33-41. Su questo tema vedi J. Lacan, *Il Seminario, Libro XX, Ancora 1972-1973*, Einaudi, 2011.

vi. Il tema del "tra-la-vita-e-la-morte" è espressamente affrontato da Lacan nella "Essenza della tragedia. Un commento all'*Antigone* di Sofocle", che fa parte del Libro VII del *Seminario*. Cfr. J. Lacan, *op. cit.*, Einaudi, 2008, pp. 315-330.

vii. Cfr. *Il Caso Wagner*, in F. W. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Bur, 2007, pp. 63-68. Sul tema dei personaggi femminili, sul ruolo da loro svolto nelle opere di Wagner e sulla natura "androgina" del musicista, è fondamentale il saggio di Jean-Jacques Nattiez *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*. Il testo è stato pubblicato in lingua italiana dalla casa editrice Einaudi nel 1990.

viii. Le citazioni che seguono sono tratte dalla traduzione francese del saggio di Žižek Cfr. S. Žižek, *La Seconde mort de l'opera*, Circé, 2006. A pagina 14, nella stessa nota, Žižek dichiara di aver "cannibalizzato" anche numerose riflessioni sul *Tristano* – "opera di livello zero, formulazione perfetta e definitiva di una certa visione filosofico-musicale" – dal suo *Tarring with negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, pubblicato nel 1993.

viii. Anche Badiou, nelle sue *Cinque lezioni sul 'caso' Wagner*, ha ricordato spesso che l'opera rappresenta un modello di "composizione terribilmente impura". Cfr. A. Badiou, *op. cit.*, Asterios, 2011, p. 250.

ix. Cfr. S. Žižek, *La seconda morte dell'opera*, *op. cit.*, p. 7.

x. *Ibidem*, p. 182.

xi. Basta pensare al fatto che un capitolo della "Politica della redenzione" ha per titolo "Il marxismo contro lo storicismo"!

xii. *Ibidem*, p. 25.

xiii. Illuminanti le osservazioni che Žižek aggiunge a queste parole: "Il paradosso della 'pulsione di morte' freudiana è che questa ha il nome freudiano del suo esatto opposto, del modo in cui la psicoanalisi considera l'immortalità, cioè come un inquietante ECCESSO (in maiuscolo del testo) di vita, un desiderio di 'non-morto' che persiste al di là del ciclo (biologico) della vita e della morte, della generazione e della corruzione". Cfr. *op. cit.*, p. 18.

xiv. Nelle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* (1809) l'eredità della tradizione mistica tedesca, e di Böhme in particolare, costituiva il fondamento della concezione di un male originario, necessario alla piena manifestazione di Dio, interna al divino e quindi all'uomo, nella cui accettazione si identificano libertà e necessità e si fonda la forma più alta di moralità. Schelling, anche attraverso la lettura che a metà degli anni Trenta ne aveva dato Heidegger, è sempre stato uno degli autori cari a Žižek, che gli ha dedicato molte pagine. Tra queste il libro *The Indivisible Remainder: On Schelling and Related Matters*, del 1997, che è stato pubblicato nel 2011 dalla casa editrice Orthotes di Napoli con il titolo *L'invisibile resto. Su Schelling e cose correlate*.

xv. È importante tenere sempre a mente l'uso che Žižek fa di queste nozioni. Utile è un richiamo diretto ad una sua pagina, dove sottolinea che "Il Super-io, per Lacan, non ha niente a che fare con la coscienza morale per quanto concerne le sue esigenze più cogenti: il Super-io è, viceversa, l'agire (*agency*) antitetico, il biasimo del nostro tradimento etico". Cfr. *Leggere Lacan, Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 97-98.

xvi. S. Žižek, *La seconda morte dell'opera*, *op. cit.*, pp. 28-29.

xvii. Composto nel 1930 per essere presentata nelle scuole, *Der Jasager* si rifà ad un vecchio racconto giapponese del xv secolo intitolato *La caduta nella valle*. È la storia di un ragazzo che vuole portare al di là della montagna, assieme al suo maestro e a tre compagni, la medicina necessaria per salvare la madre gravemente ammalata. Non è in grado di superare la cresta, né in una direzione né nell'altra ed allora, secondo il vecchio costume, gli si chiede di accettare liberamente quello che in ogni caso sarà il suo destino, quello di precipitare nel fondovalle... o di esservi gettato. *Ibidem*, p. 26. Più avanti, accogliendo un consiglio di Kurt Weill, Brecht scriverà due versioni, una delle quali lascerà aperta la possibilità ad una risposta negativa da parte del ragazzo. *Der Jasager/Der Neinsager* verrà musicato da Kurt Weill.

xviii. Cfr. A. Badiou, *op. cit.*, p. 281.

PRIMA PARTE

PERCHÉ DOBBIAMO SALVARE WAGNER

Il mio amico israeliano Udi Aloni mi ha raccontato la storia di un incidente che mostra meglio di ogni altra cosa il carattere molto relativo dell'antisemitismo di Wagner. Una quindicina di anni or sono faceva parte di un gruppo di giovani provocatori di buona cultura che, per contestare il divieto di rappresentare Wagner in pubblico che allora era in vigore in Israele, aveva annunciato sui giornali il suo intento di presentare nel loro club la versione filmica completa del *Ring*.

Ben inteso, se qualcosa doveva impedire questo progetto, la serata poteva essere dedicata al bere ed alle danze. Man mano che l'ora si avvicinava, un numero crescente di vecchi ebrei, uomini e donne, vestiti secondo la ridicola vecchia moda della Germania prehitleriana, si presentò al club. Per loro una esecuzione pubblica di Wagner, in ultima analisi, contava di più che il cattivo uso che i nazisti avevano fatto della sua musica: era, per loro, il ricordo della buona, vecchia, Repubblica di Weimar. Qui, le opere di Wagner avevano rappresentato a quel tempo un'esperienza culturale fondamentale. Va da sé che i provocatori, per rispetto di questi ospiti inattesi, rinunciarono alla loro serata gioiosa, che fu dedicata ad un ascolto rispettoso della musica classica.

Nel 1995, durante una conferenza alla Columbia University

di New York, dopo che la maggior parte dei presenti aveva fatto a gara nel denunciare la dimensione antisemita e proto-fascista dell'arte wagneriana, un membro del pubblico pose una domanda di una meravigliosa ingenuità: "Se tutto ciò che voi dite corrisponde a verità, se l'antisemitismo non è una semplice idiosincrasia personale di Wagner, perché dunque dovremmo ascoltare musica di Wagner al giorno d'oggi, dopo l'esperienza dell'Olocausto? E quando proviamo piacere nell'ascolto di questa musica, ciò ci rende complici, o, per lo meno, indulgenti nei confronti dell'Olocausto?".

I partecipanti, tutti in preda ad un grande imbarazzo, tranne l'onorevole eccezione di un onesto fanatico antiwagneriano che era veramente di questo avviso e suggeriva di porre fine alle rappresentazioni delle opere di Wagner, risposero in maniera piuttosto confusa: "No, ben inteso, non è questo che intendevamo dire, Wagner ha composto della musica meravigliosa...". Un compromesso che non era affatto convincente e che valeva ancor meno della risposta estetizzante prevalente: "In quanto persona privata, Wagner aveva i suoi difetti, ma ha composto una musica di una bellezza incomparabile e nella sua arte non vi è traccia alcuna di antisemitismo".

Il nostro appassionato attaccamento a Wagner è così destinato a rimanere un segreto vergognoso, sconfessato in pubblico dal discorso accademico?

Il problema è più generale e tocca il cuore stesso dell'identità ideologica tedesca. Secondo una tesi molto diffusa esistono due Germanie: una è la Germania "prussiana", fondata

su una disciplina implacabile e votata al servizio dello Stato, e l'altra, la Germania austro-bavarese-sveva, centro della cultura, dell'arte e della gioia di vivere di raffinata spiritualità. Quando, negli ultimi anni della sua vita, Goethe constatò che si assisteva in Germania ad una decadenza della cultura ed alla crescita di un nazionalismo politico tedesco, inorridì al pensiero dei pericoli che ciò rischiava di generare. (Si potrebbe difendere l'idea che nella seconda metà del xx secolo la vera contrapposizione tra la Repubblica Federale Tedesca e la Repubblica Democratica Tedesca era l'espressione stessa di questa opposizione. D'altronde, spesso si è notato il carattere "prussiano" della Repubblica Democratica Tedesca). In questa prospettiva il nazismo appare come l'apogeo della Germania prussiana. Goethe avrebbe forse scoperto, fin dalla sua origine, l'ombra della minaccia nazista? Una simile conclusione non mi sembra difendibile.

Non è un caso che nel finale dei *Maestri cantori* Wagner, che i nazisti consideravano come loro predecessore, celebri la sopravvivenza dell'arte tedesca dopo il declino del Sacro romano impero di nazione germanica. Non è un caso che Hitler, ammiratore fanatico di Wagner ed affascinato dalla cultura tedesca ben più che dal militarismo prussiano, fosse austriaco, come nemmeno è un caso che il motivo dominante della difesa conservatrice della Germania durante la Prima guerra mondiale (a cominciare dalle *Considerazioni di un impolitico* di Thomas Mann, che risalgono al 1918) consistesse nel difendere la "Kultur" tedesca contro la "Zivilisation" dei francesi e degli anglo-sassoni.¹ (Questo, en passant, ci permette di proporre una definizione succinta

della barbarie che potrebbe inglobare il nazismo, come i fondamentalismi islamici e cristiani del giorno d'oggi: la barbarie non è il contrario della cultura, è piuttosto la "culture" allo stato puro, la "culture" senza la "civilisation". Il nazismo non era "prussiano"). Direi piuttosto che era la sintesi in atto delle due Germanie: l'appropriazione completa della Germania "prussiana" da parte della Germania della "culture". Si può al riguardo fare un richiamo a Philippe Lacoue-Labarthe, per il quale la fonte del nazismo era da ricercare nella "estetizzazione del politico" operata dopo Kant da Schiller e da i romantici conservatori.²

Ma ritorniamo a Wagner. Malgrado il trionfo riportato dal *Ring* all'Opera di Stoccarda, questa messa in scena, al pari di quella sconvolgente di Patrice Chéreau per il centenario di Bayreuth, ha esaurito le possibilità di fornire le chiavi di un'interpretazione precisa, chiara, dell'opera di Wagner. Due dei più significativi allestimenti post-Chéreau, e cioè il *Ring* di Ruth Berghaus all'Opera di Francoforte (1985-1987) e il film *Parsifal* (1982) di Hans-Jürgen Syberberg, si situano entrambi nella scia del saggio *Contro l'interpretazione* di Susan Sontag. A prima vista, le due versioni non potrebbero essere più differenti tra di loro. Berghaus ci dà una lettura post-moderna, che mira alla decostruzione, che distrugge l'unità estetica del *Ring*, rendendo visibile l'inconsistenza di tutti i segni e di tutti i motivi ideologici e giocando con essi. L'unità vivente dell'opera è denunciata come montaggio di una molteplicità incoerente; i personaggi sono marionette che eseguono diversi cliché. Berghaus, un'allieva di Brecht, svuota il *Ring* della sua sostanza senza peraltro for-

nirci un criterio di interpretazione sicuro: tutto rimane nel gioco senza fine di frammenti significanti privi di consistenza.

Al contrario, Syberberg rifiuta del tutto la lettura ideologica e critica che è tipica della cultura di sinistra: egli cerca di resuscitare l'impatto mitico dell'opera di Wagner e lo fa senza fare astrazione dalla storia, ma incorporando la storia stessa in un contesto mitico. Ciò che sorprende è la somiglianza tra le due versioni, nonostante i loro punti di divergenza. Il *Parsifal* di Syberberg è anch'esso infarcito di simboli inconsistenti per i quali è necessaria una griglia interpretativa precisa. Un eccesso di significati distrugge la coerenza, e tutto ciò che rimane è l'impressione generale che vi sia un significato profondo, mitico, insondabile. In entrambi i casi ci troviamo davanti alla stessa molteplicità inconsistente di segni: dapprima in uno stile esangue, artificiale e sprovvisto di ogni senso dell'insieme, poi in uno stile più profondo e pesante che sconfinava nell'insondabile.

Syberberg ha ragione nel rifiutare le letture storiciste che pretendono di mettere in luce il vero significato delle allegorie wagneriane (Hagen come l'ebreo che si masturba, la ferita di Amfortas come la sifilide, etc.). Ha trovato sostenitori l'idea che Wagner in realtà mettesse in moto codici che erano universalmente conosciuti in quel frangente storico: se un personaggio faceva un passo falso, cantava con una voce esageratamente alta, oppure aveva dei gesti nervosi, "tutto il mondo sapeva" che si trattava di un ebreo. Comunque stiano le cose, cosa può insegnarci tutto questo? Una contestualizzazione storica di questo non è forse superflua?

Per di più non è un vero ostacolo? E se, per cogliere veramente la portata di un'opera come *Parsifal*, fosse necessario *dimenticare* tutti questi orpelli storici? Il riduzionismo storicista e l'estetismo astratto sono le due facce dello stesso atteggiamento. Un'opera è eterna non in contrapposizione al suo contesto storico, ma per il modo in cui essa risponde alla sfida del suo momento storico.³

È necessario fare astrazione delle futilità storiche, *decontestualizzare* l'opera, tirarla fuori dal contesto nel quale era immersa all'origine. Nella struttura formale del *Parsifal*, che autorizza differenti contestualizzazioni storiche, vi è più verità che nel suo contesto d'origine. Nietzsche, il grande critico di Wagner, è stato il primo a praticare una tale decontestualizzazione ed a proporre una nuova figura di Wagner: non è più il Wagner poeta della mitologia teutonica, della grandezza ampollosa, è il "miniaturista", il Wagner della femminilità ridotta ad isterismo, l'uomo dei brani di una grande delicatezza, caratteristici della famiglia borghese decadente.

È in questo che consiste uno degli aspetti più innovatori dello studio che Alain Badiou propone di Wagner: uno studio attraverso il quale egli riafferma l'unità artistico-politica dell'*evento che ha nome Wagner*. Lontana da ogni orpello storico, l'opera di Wagner è al contempo l'incarnazione di una certa visione e la risposta all'impasse in cui è finita l'Europa moderna: visione e risposta che in nessun modo potrebbero essere congelate come proto-fasciste.

C'è mai stato un artista che abbia posto in discussione in modo così radicale i veri fondamenti del potere e della do-

minazione? Invece di vedere nella figura wagneriana di Hagen un ebreo che si masturba, non è più utile e più importante vedere in lui il primo ritratto senza equivoci di un leader populista fascista? Invece di rifiutare il legame fraterno del Graal per la sua natura di comunità maschile, omosessuale ed elitaria, non è più utile ed importante discernere i contorni di un collettivo rivoluzionario post-patriarcale?

La battaglia a favore di Wagner non è terminata: al giorno d'oggi, dopo la crisi dei paradigmi di ispirazione critico-storicista ed estetica, la battaglia è entrata ormai in una fase definitiva. Per illustrare la posta in gioco di questa battaglia bisogna ritornare a Mozart e, forse, anche ai primi momenti della storia dell'opera.

La clemenza e le sue trasformazioni

È abbastanza raro che un'opera (relativamente) impopolare come *La clemenza di Tito* svolga un ruolo così fondamentale nella storia della musica. Come vedremo, ciò che l'ha resa impopolare non è il suo carattere arcaico, ma, tutt'al contrario, la sua inquietante contemporaneità. È un'opera che fin dall'inizio pone le questioni cruciali del nostro tempo. *La clemenza di Tito* deve essere nuovamente inserita nella serie che ha inizio con i primi passi dell'opera. Per quale motivo la storia di Orfeo è il soggetto preferito dell'opera nel suo primo secolo di vita, al punto che ne troviamo circa un centinaio di versioni? La figura di Orfeo che chiede agli dei di restituirgli Euridice prende posto in una costellazione di rapporti intersoggettivi che, per così dire, fornisce la matrice

elementare dell'opera, o, per essere più precisi, delle grandi arie d'opera: il rapporto del soggetto (nei due sensi del termine: come agente autonomo principio di azione e come sottomesso al potere della legge) con il suo Signore – il suo “Maître” – (la divinità, il re o la dama del signore cortese, *die Minne*) si esprime attraverso l'aria cantata dall'eroe (il contrappunto è assicurato dalla collettività personificata dal coro) e consiste fondamentalmente in una supplica al suo Signore. La supplica è di mostrarsi clemente, di fare un'eccezione, o, ancora, di perdonare all'eroe i suoi peccati. La prima forma, rudimentale, di soggettività è così questa voce del soggetto, che implora il Signore di sospendere per un po' di tempo la legge che è solo sua. La tensione drammatica del soggetto nasce dall'ambiguo rapporto tra potenza ed impotenza che si coglie nel gesto di grazia con il quale il Signore risponde alla preghiera del soggetto.

Riferita all'ideologia ufficiale, la grazia è l'espressione del potere supremo del Signore, del potere di elevarsi al di sopra della propria legge: solo un Signore veramente potente può permettersi la clemenza. Abbiamo qui una sorta di scambio simbolico tra il soggetto e il suo divino Signore: quando il soggetto, l'uomo mortale, attraverso l'offerta di sacrificarsi supera la sua finitezza e raggiunge le vette della divinità, il Signore risponde con il gesto sublime della Grazia, che è la prova ultima della sua umanità. E tuttavia questo gesto di grazia è al contempo segnato dall'impronta irriducibile di un gesto forzato e vuoto: in ultima analisi, il Signore fa di necessità virtù nella misura in cui innalza al rango di atto libero ciò che in realtà è costretto a fare: se rifiuta la sua cle-

menza corre il rischio che la domanda rispettosa del soggetto si muti in ribellione aperta.

In questo contesto, l'evoluzione dall'*Orfeo* di Monteverdi all'*Orfeo ed Euridice* di Gluck è cruciale:⁴ Gluck ha contribuito a creare una nuova forma di soggettività. In Monteverdi abbiamo la sublimazione nel suo aspetto più puro: essendosi voltato indietro per guardare Euridice, Orfeo con questo stesso gesto l'ha perduta e la divinità lo consola. Certamente l'ha perduta in quanto essere di carne e di sangue, ma da quel momento potrà ritrovare in ogni cosa i suoi tratti splendidi: nelle stelle del cielo come nello scintillio della rosa del mattino... Orfeo non impiega molto tempo ad accettare il beneficio narcisistico del suo atto: la glorificazione poetica di Euridice che lo attende lo riempie di entusiasmo. Per dirla in poche parole: non è Euridice che egli ama, ma la visione di se stesso che celebra il suo amore per lei.

Ciò evidentemente getta una luce differente sull'eterna domanda: perché Orfeo si è voltato indietro, sconvolgendo così l'intera vicenda? La questione che ci sta ora davanti è, senza riserve, il legame tra la pulsione di morte e la sublimazione creatrice. Lo sguardo che Orfeo rivolge dietro a sé è *strictu sensu* un atto perverso: egli sceglie di perdere Euridice al fine di riaverla come oggetto di un'ispirazione poetica sublime (questa idea è stata sviluppata da Klaus Theweleit).⁵ Ma non dobbiamo forse andare ancora più avanti? Non è forse la stessa Euridice che, nella consapevolezza della via senza uscita in cui si trova il suo amato Orfeo, lo ha intenzionalmente spinto a volgersi indietro?

E se il ragionamento di Euridice fosse in realtà qualcosa

del genere? “Io so che egli mi ama, ma è nelle sue possibilità diventare un grande poeta, questo è il suo destino. Egli non potrà adempiere a tutto ciò se è felicemente sposato con me. L’unico atto etico che spetta a me è quello di sacrificarmi, di indurlo a volgersi indietro ed a perdermi. Solo così sarà in grado di diventare il grande poeta che merita di essere”. Ed è così che lei comincia con grande dolcezza a tossire o a fare qualcosa del genere per attirare la sua attenzione.

Gli esempi di questo genere abbondano. Come Euridice, che libera la creatività di Orfeo sacrificando se stessa ed in questo modo gli permette di proseguire la sua missione poetica, Elsa, nel *Lohengrin* di Wagner, pone intenzionalmente la domanda fatale liberando così Lohengrin, il cui desiderio profondo è quello di rimanere l’artista solitario che sublima la sua sofferenza attraverso la creatività.⁶ La Brunilde di Wagner, “questa donna sofferente, che si sacrifica”, è il nostro ultimo esempio: essa desidera l’annientamento di sé, non come il mezzo disperato per sanare la propria colpa, ma come un atto d’amore destinato a redimere l’uomo che ama. Come Wagner stesso scrisse in una famosa lettera a Franz Lizst: “L’amore di una donna dolce mi ha reso felice; lei ha osato gettarsi in un oceano di sofferenze e di agonie per potermi dire ‘Io ti amo’! Chiunque ignori la sua grande dolcezza non può giudicare a quale punto essa abbia potuto soffrire. Niente ci è stato risparmiato, ma il risultato è che io sono stato redento e che lei è tanto felice poiché ha preso coscienza di tutto ciò”.

Una volta ancora dobbiamo ridiscendere dalle altezze del mito alla realtà borghese: la donna è cosciente del fatto che,

attraverso la sofferenza – che rimane invisibile agli occhi della gente – nata dalla rinuncia *per e/o dell'*uomo amato (le due cose sono in rapporto dialettico poiché, nella logica fantasmatica dell'ideologia occidentale dell'amore, la donna deve rinunciare all'amato per il bene dell'uomo), lei ha reso possibile la redenzione dell'uomo, il suo trionfo pubblico, sociale, esattamente come Traviata, che abbandona il suo amante e gli permette così di reintegrare l'ordine sociale.

Nel caso di Gluck, invece, la conclusione è del tutto diversa: dopo aver volto indietro la sguardo e avere così perduto Euridice, Orfeo canta il suo celebre: “Ho perduto la mia Euridice”, con il quale annuncia la sua intenzione di darsi la morte. In questo preciso momento di totale abbandono di sé, la dea dell'Amore interviene e gli restituisce la sua Euridice. L'aggiunta che Gluck ha introdotto sul tema consiste in questa particolare ricostruzione della soggettività: l'intervento della Grazia, non come semplice risposta alla preghiera del soggetto, ma come risposta che arriva nel momento preciso in cui il soggetto decide di mettere in gioco la propria vita, di rischiare ogni cosa.

Ciò che è cruciale in tutto questo è il legame tra l'affermazione di una soggettività autonoma e “la risposta del reale”, la clemenza mostrata dal grande Altro: lungi dall'essere in contrasto, dipendono l'una dall'altra. Il soggetto moderno può affermare la propria radicale autonomia solo nella misura in cui la sua autonomia trova il sostegno del corpo sociale. Non deve sorprendere il fatto che questo gesto “di autonomia e di clemenza”,⁷ di clemenza che interviene nel momento preciso in cui il soggetto afferma la propria com-

pleta autonomia, è presente molto spesso nella storia dell'opera, da Mozart a Wagner. Nell'*Idomeneo* o nel *Ratto del Serraglio*, l'Altro (Nettuno, Bassa Selim) dà mostra di clemenza nel momento stesso in cui l'eroe (o l'eroina) è pronto (pronta) a sacrificare la propria vita. La stessa cosa si ripete, e persino in due riprese, nel *Flauto magico* (l'intervento magico dell'Altro impedisce il suicidio di Pamina e di Tamino); nel *Fidelio*, la tromba annuncia l'arrivo del ministro nel momento stesso in cui Eleonora mette la propria vita in gioco per salvare Florestano, ed infine nel *Parsifal*, dove l'eroe stesso interviene e salva Amfortas nel preciso momento in cui questi chiede ai suoi servi di pugnalarlo.

Ciò che si realizza tra Monteverdi e Gluck è così lo scacco della sublimazione: il soggetto non è più pronto ad accettare la sublimazione metaforica, a scambiare "l'essere con il senso", cioè la presenza in carne ed ossa dell'amata con il fatto di avere la possibilità di vederla dappertutto, nelle stelle e nella luna. Egli preferisce sacrificare la propria vita, preferisce perdere tutto ed è in quel momento che la clemenza deve intervenire per prevenire la catastrofe totale, per sostituire il rifiuto della sublimazione, dello scambio metaforico. Ancora oggi noi viviamo nell'ombra di questa sublimazione mancata.

I romanzi di Michel Houellebeck⁸ sono al riguardo molto interessanti. L'autore non cessa di creare variazioni sul motivo dello scacco della sublimazione nelle società occidentali contemporanee, caratterizzate "dall'annientamento della religione e della tradizione, dall'adorazione senza limiti del piacere e della giovinezza, e dalla prospettiva di un avvenire

che si risolve nella razionalità scientifica e nell'assenza di gioia".⁹

Questa è la faccia oscura, triste, della rivoluzione sessuale degli anni Sessanta: la completa banalizzazione della sessualità. Houellebeck descrive il mattino dopo la Rivoluzione sessuale, la sterilità di un universo dominato dal comando di godere imposto dal Super-Io. Tutta la sua opera è centrata sull'antinomia tra amore e sessualità: il sesso è una necessità assoluta, rinunciare significa deperire, per cui l'amore non può fiorire senza il sesso; allo stesso tempo, tuttavia, l'amore, è impossibile proprio a causa del sesso, questo sesso che "prolifera come epitome della dominazione del capitalismo avanzato, ha definitivamente corrotto i rapporti umani in quanto questi riproducono inevitabilmente la natura disumanizzante della società liberale; ha, in ultima analisi, portato l'amore alla rovina".¹⁰ Per usare il linguaggio caro a Derrida, il sesso è allo stesso tempo la condizione della possibilità e dell'impossibilità dell'amore. Il miracolo della sublimazione consiste proprio nel risolvere temporaneamente questa antinomia: grazie ad essa, l'amore continua a manifestarsi nelle imperfezioni stesse del corpo sessuale che sta andando in rovina.

Nel film *Romance* di Catherine Breillat compare una scena fantasmatica¹¹ che mostra perfettamente questa faglia radicale tra amore e sessualità. L'eroina immagina se stessa distesa nuda ventre a terra su una piccola tavola bassa, divisa a metà da uno spazio con un buco abbastanza grande per il suo corpo. Con la parte superiore del suo corpo si trova faccia a faccia con un partner amabile e gentile, con il quale

scambia delle parole tenere e dei baci da innamorati, mentre con la parte inferiore del suo corpo è a disposizione di uno o più maschi, vere macchine sessuali che la penetrano in modo selvaggio e ripetuto. Tuttavia, il vero miracolo si realizza quando queste due serie vengono momentaneamente a coincidere, quando, per transustanziazione, il sesso diventa atto d'amore. Vi sono quattro modi di distruggere questa unione al contempo impossibile e reale dell'amore e della "jouissance" ("godimento")¹² sessuale:

1) celebrare l'amore "puro", asessuato, come se il desiderio sessuale dell'amato mettesse in evidenza la inautenticità dell'amore da lui dichiarato;

2) affermare al contrario che l'intensità del sesso è "la sola cosa reale", il che riduce l'amore ad essere nulla più che un'esca ingannevole, puramente immaginaria;

3) dividere questi due aspetti attribuendoli a due individui diversi: si ama la dolce sposa (o la Dama idealizzata e inaccessibile), mentre si hanno rapporti sessuali con una "volgare" maîtresse;

4) imporre all'amore ed al godimento sessuale una identificazione falsa ed immediata. In questo quadro si suppone che l'intensità sessuale sia la prova che "si ama veramente" il proprio partner come se, per provare che un amore è un vero amore, ogni atto sessuale dovesse essere il proverbiale "coito del secolo".

Queste quattro possibilità sono tutte false, sono un modo per evitare di accettare l'unione al contempo impossibile e reale dell'amore e del sesso; un vero amore è bastevole a se stesso, rende il sesso superfluo. Ma proprio perché, in ul-

tima analisi, “ciò non ha importanza”, noi possiamo gioirne senza che il Super-Io imponga la minima pressione. L’amore e il sesso non sono solamente distinti, sono in ultima analisi incompatibili, operano a livelli completamente diversi, come *agape* ed *eros*: l’amore è caritatevole, disinteressato, pudico, mentre il sesso è intenso, auto-affermativo, possessivo e di una intrinseca violenza (o, rovesciando, un amore possessivo contro una generosa indulgenza nei piaceri sessuali). In ogni modo, comunque stiano le cose, il vero miracolo si realizza quando (eccezionalmente, non di regola) per un breve lasso di tempo queste due serie coincidono, quando il sesso subisce una transustanziazione che ne fa un atto d’amore, una “réussite” reale/impossibile nel senso preciso indicato da Lacan. In quanto tale è caratterizzato dalla sua intrinseca eccezionalità. Questo miracolo è il miracolo della sublimazione: l’oggetto dell’amore non viene idealizzato, è accettato con tutte le sue imperfezioni: è in lui ed attraverso di lui, nelle sue imperfezioni, che si manifesta la Cosa assoluta. È il motivo per cui l’amore ossessivo di Scottie per Madeleine nel film *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Hitchcock è un falso amore: se il suo amore fosse un vero amore avrebbe accettato la completa identità della comune e volgare Judy e della sublime Madeleine. È in questa identità scorretta tra contrari irriducibili, tra il sublime e il ridicolo, che risiede la commedia dell’amore, o, come dice Fernando Pessoa, “Tutte le lettere d’amore sono comiche. Non sarebbero lettere d’amore se non fossero comiche”.

La quarta scelta

Wagner ha aperto la porta che conduce al neo-romanticismo tardivo? È ciò che Adorno non smette di ripetere. Non mancano certamente aspetti che puntano in questa direzione. Quando, due o tre anni or sono, Placido Domingo ha accettato l'incarico di direttore artistico dell'Opera di Los Angeles, ha dichiarato immediatamente la sua intenzione di avvicinare l'opera all'industria più popolare del cinema hollywoodiano (attraverso l'utilizzazione degli effetti speciali, digitali, etc.). Non ci stupirà il fatto che il suo primo progetto sia stato quello di mettere in scena il *Ring* hollywoodiano. Si trattava di ridurre la *Tetralogia* di Wagner e le sue temibili quattordici ore di spettacolo ad un collage di grandi numeri, reso brillante grazie a tutti i lustrini offerti dalla tecnologia.

I critici vicini all'impostazione culturale di Adorno si sono affrettati a sottolineare che non si trattava soltanto di una volgare profanazione della "grande arte" di Wagner, poiché la natura cinematografica del *Ring* è stata più volte segnalata. Le istruzioni per la messa in scena del secondo atto della *Walkiria* (la cavalcata delle Walkirie attraverso le nubi, etc.), ad esempio, non possono essere rispettate se non facendo ricorso al cinema e, ciò che è ancora più importante, proprio al cinema del giorno d'oggi, con le manipolazioni digitali nello stile del *Signore degli Anelli* (è noto che il libro di Tolkien ha preso in prestito il suo titolo dall'*Oro del Reno*, dove Alberico è indicato per nome come il "Signore dell'anello"). In ciò abbiamo un buon esempio del modo in cui una antica forma d'arte può sviluppare delle nozioni che

fanno appello ad una nuova forma d'arte nata dalle invenzioni della tecnologia. E la natura cinematografica di Wagner serve allora a denunciare l'aspetto kitsch della sua musica. Non ci si stupirà che la tecnica dei temi conduttori sia stata largamente utilizzata da Hollywood. È poi veramente Wagner colui che ha fatto il primo passo verso una riduzione piuttosto kitsch della musica a "feticcio": una trasformazione che ha conosciuto il suo apogeo all'epoca classica di Hollywood?

E se, dopo tutto, il peccato originale fosse stato commesso da Beethoven? La musica beethoveniana ha senza alcun dubbio degli aspetti kitsch, come si può rilevare pensando allo sfruttamento ripetitivo dello splendido motivo principale del primo movimento del *Concerto per violino ed orchestra*, o a certi momenti parossistici piuttosto insipidi dell'ouverture *Leonora n. 3*. Che volgarità in questi momenti parossistici (*Leonora n. 2* è ancora peggio: è una versione molto noiosa)¹³ se si confrontano con la ouverture del *Flauto Magico*, dove Mozart conserva ancora ciò che si potrebbe chiamare un senso della *decenza* musicale, sia interrompendo la linea melodica prima di raggiungere il momento parossistico – dove la ripetizione sarà affidata a tutta l'orchestra – sia passando direttamente agli staccati finali. Si può immaginare questa ultima ouverture riscritta nello stile della *Leonora n. 3* di Beethoven, con la ripetizione magniloquente della linea melodica? Forse Beethoven stesso si è accorto di questo pericolo, dal momento che ha composto alla fine un'altra breve ouverture, concisa, penetrante, quel *Fidelio op. 72 c.* che è tutto il contrario della *Leonora n. 2* e

della *Leonora n. 3*. (Il vero nocciolo, tuttavia, è la *Leonora n. 1, op. 138*, molto ingiustamente sottostimata e la cui data di composizione è incerta. È del migliore Beethoven, con tutti i suoi sublimi crescendo parossistici, priva di ogni eccesso imbarazzante).

Wagner ha forse ampliato in modo kitsch il peggior Beethoven? Io non lo penso. Il vero successo di Wagner è quello di aver dato una perfetta forma artistica a ciò che in Beethoven funziona ancora come un eccesso kitsch. (Un esempio paradigmatico nell'*Oro del Reno*, la più bella opera di Wagner, il livello zero del “dramma musicale”,¹⁴ che fa sparire ciò che è trascritto sulla superficie e rende così possibile che degli elementi dell’opera, dopo aver subito una sorta di “transustanziazione”, possano riapparire fin dal primo atto della *Walkiria* e culminare nel trio della vendetta del *Crepuscolo*. Vi è tuttavia un tratto che alcune opere di Wagner condividono con (alcuni) film popolari: la progressione narrativa verso il momento finale in quanto gesto culminante: si pensi al riguardo a *Luci della città* di Chaplin ed alla *Setta dei Poeti Estinti* di Peter Weir (titolo originale del film *Dead Poets Society*). Non sorprende assolutamente il fatto che in Wagner uno dei segni degli antagonismi non ancora risolti sia lo scacco dei grandi finali. Al riguardo si deve attribuire un posto del tutto speciale al finale del *Crepuscolo*, il più grande di tutti, il padre di tutti i finali. Non solo perché, come si sa, Wagner ha oscillato tra testi differenti, ma anche perché la stessa versione finale dell’opera presenta in qualche modo una sorta di due finali: da una parte la morte di Sigfrido e la marcia funebre che la segue, dall’altra il sacrificio di Brunilde.

Trovare una conclusione appropriata per il *Ring* ha causato a Wagner enormi difficoltà. La sua concezione del finale è cambiata numerose volte a seconda dell'evoluzione delle sue idee politiche e filosofiche. La storia di questi cambiamenti è talmente nota che sarà sufficiente riassumerla brevemente. Il percorso del *Ring* ha inizio con il primo progetto scritto, "Il mito dei nibelunghi, come abbozzo di un dramma" (*Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*), che risale al 1848. In esso Sigfrido e Brunilde si ergono al di sopra della pira funeraria di Sigfrido per raggiungere il Walhalla, al fine di purificare Wotan del suo crimine e salvare gli dei: nulla qui suggerisce il futuro annientamento degli dei. In una seconda versione, scritta un anno più tardi, dal titolo "La morte di Sigfrido", la preghiera finale di Brunilde mette l'accento sull'effetto purificatore della morte di Sigfrido. "Ascoltatemi, voi, potenti dei. La vostra colpa è tolta; l'eroe la assume sulle sue spalle. La schiavitù dei nibelunghi è finita ed Alberico sarà liberato. Questo anello che io vi rendo, sagge sorelle delle profondità delle acque, fatelo fondere e vegliate affinché nulla gli accada".

Nel 1851, Wagner ha dato seguito alla storia risalendo all'indietro, aggiungendo un ampio sviluppo (che comprende gli avvenimenti raccontati nell'*Oro del Reno* e nella *Walkiria*) in cui si rafforza il ruolo di Wotan, che diventa la figura centrale. Nel nuovo finale, gli dei trovano la loro redenzione, ma soltanto nella morte. E il discorso di Brunilde è diventato: "Andatevene, scomparate nella gioia davanti alle azioni dell'Uomo, questo eroe che voi avete creato. Grazie alla felice redenzione nella morte vi dichiaro liberati da ogni timore".

La versione successiva, scritta un anno più tardi, porta la traccia delle discussioni appassionate di Wagner con Bakunin, non meno che del suo studio di Ludwig Feuerbach. Qui la concezione di Bakunin del ruolo purificatore della distruzione radicale (che libera il terreno per un nuovo inizio) si combina con due idee fondamentali di Feuerbach: gli dei sono soltanto il prodotto dell'immaginazione degli uomini e l'amore sessuale è, tra tutte le azioni umane, la più grande. In questo finale "feuerbachiano", Brunilde annuncia la distruzione degli dei e la loro sostituzione con una comunità umana retta dall'amore: "Non vi saranno più né ricchezze, né oro, né dei splendenti, né case, né palazzi, né esibizioni sontuose. Sono finite le violazioni dei trattati menzogneri, finito il regno incrollabile delle abitudini arroganti: felici nella gioia e nel dolore, solo l'amore sopravvivrà".

Infine, nel 1856, Wagner scrive ancora una volta la fine dell'opera sotto l'influenza della scoperta di Schopenhauer e della lettura dei testi buddisti. Questa fine schopenhaueriana, che è centrata sulla rassegnazione davanti alla natura illusoria dell'esistenza umana e sulla vittoria su di sé attraverso la negazione della volontà, ha trovato la sua espressione più concisa nel nuovo testo pronunciato da Brunilde: "Se non potessi più raggiungere la fortezza del Walhalla, sapete dove andrei? Abbandonerei la casa del desiderio, fugirei per sempre dalla casa dell'illusione; ora chiudo dietro a me le porte dell'eterno divenire. Da donna che ha visto la luce, liberata dal desiderio e dall'illusione, redenta dalla incarnazione, dirigo ora i miei passi verso la terra eletta, la più sacra, meta di ogni migrazione dei terrestri. Sapete voi come

io ho raggiunto questa fine colma di tutte le cose eterne? I miei occhi si sono dischiusi ed io ho visto la fine del mondo attraverso i dolori profondi che l'amore dà”.

Non di meno, dopo matura riflessione, Wagner decise di non mettere in musica questo testo ispirato alla filosofia di Schopenhauer (anche se figura ancora in alcune versioni pubblicate del libretto). Perché? Di solito questa omissione non viene interpretata come il segno dell'allontanamento da Schopenhauer, ma come una prova della sua sensibilità artistica. Alla fine della sua composizione del *Ring* (1874) Wagner avrebbe compreso che spettava alla musica e non alle parole il compito di congedare il messaggio finale dell'opera. Ma le cose stanno veramente così? Non è forse vero che questa interpretazione corrente si basa su una regola estetica piuttosto vecchiotta, semplicistica, secondo la quale il messaggio di un'opera non deve essere formulato esplicitamente, ma deve nascere “organicamente” dal contenuto che essa dipinge?

Ricapitoliamo ancora una volta. La parte finale del *Crepuscolo*, nella misura in cui è coinvolta la sua componente ideologica, oscilla tra tre posizioni fondamentali, che saranno indicate per comodità con i nomi di Feuerbach, Bakunin e Schopenhauer: nomi che rimandano rispettivamente all'amore umano, alla distruzione rivoluzionaria del vecchio mondo e alla rassegnazione, ossia all'estraniarsi dal mondo. A causa di queste oscillazioni non è affatto facile comprendere la natura di quella folla di uomini e di donne che, in preda ad una profonda emozione, sono testimoni della distruzione finale ad opera del fuoco e dell'acqua. Chi sono? Incarnano veramente una società liberata? Si tende di solito

a giudicare l'evoluzione di Wagner, dal giovane rivoluzionario all'uomo maturo divenuto seguace di Schopenhauer, come il passaggio da una fede nelle possibilità degli uomini di trasformare la società esistente attraverso la rivoluzione – in altre parole la convinzione che la nostra realtà è miserevole a causa di ragioni storiche contingenti – ad una comprensione più “profonda” delle ragioni per le quali la realtà è miserevole in quanto tale, per la sua stessa essenza: in tal caso la sola vera redenzione consiste nel ritirarsi nell'abisso della “notte del mondo”. Sembra facile denunciare questa evoluzione come un'operazione ideologica tra le più elementari, quella cioè che consiste nel trasformare un ostacolo storico contingente in una limitazione trascendentale *a priori*. Ancora una volta: quella che l'opera ci offre è in realtà la fine ispirata alla filosofia di Schopenhauer? Per l'argomento che affrontiamo in questa sede è particolarmente importante ciò che Alain Badiou ci ricorda: non si dovrebbero prendere alla lettera le dichiarazioni programmatiche di Wagner, ma al contrario fare lo sforzo di metterle alla prova attraverso un'analisi dettagliata di ciò che poi Wagner fa in realtà.

È un fatto ben noto che negli ultimi minuti del *Crepuscolo* l'orchestra fa sentire una tessitura fin troppo intricata di motivi, in ultima analisi nulla di meno che la ricapitolazione dei molti motivi che costellano il *Ring*. Non abbiamo forse la prova che alla fin fine lo stesso Wagner era incerto sul significato dell'apoteosi finale? In una volta sola, con una sorta di “fuga in avanti”, avrebbe raccolto tutti i motivi in una sorta, per così dire, di ultimo sandwich musicale. Questa, in ogni caso, è l'interpretazione maligna avanzata da Adorno

nel suo *Saggio su Wagner*. Un'interpretazione che è fatta propria da non pochi critici: Wagner non sapeva come finire il ciclo e di conseguenza ha puramente e semplicemente intersecato un certo numero di motivi fin troppo noti. Adorno aggiungeva anche che le ultime battute del *Ring* (il motivo della "redenzione per amore") erano utilizzate soltanto in ragione della bellezza della materia sonora: una bellezza che deve essere intesa nel senso del kitsch e non nel senso di una bellezza autentica, dal momento che, come sottolineava al riguardo Bernard Shaw con toni derisori, "l'effetto di estasi, che è la sua unica qualità apprezzabile, è raggiunto con mezzi talmente facili che non si esagera definendolo la frase più chiassosa ed eccessiva di tutta la *Tetralogia*".

In effetti, si sarebbe tentati di parafrasare questa parte finale con questo splendido motivo usando una formula presa in prestito dalla saggezza sentimentale: "Anche se questo può portare ad un vero disastro, ciò che conta è che ci amiamo!". Così il motivo di estrema bellezza della "redenzione per opera dell'amore" (una splendida, appassionata, linea melodica che prima era apparsa soltanto nel terzo atto della *Walkiria*) non può non farci pensare al commento aspro di Joseph Kerman sulle ultime note della *Tosca* di Puccini, nelle quali l'orchestra riprende con grande magniloquenza la linea melodica patetica dell'aria di Cavaradossi ("E lucean le stelle"). Per Joseph Kerman è come se Puccini, non sapendo cosa fare, come ultima risorsa, avesse ripetuto la più efficace melodia della sua partitura trascurando ogni logica narrativa o emotiva.¹⁵ E se Wagner avesse fatto la stessa cosa alla fine del *Crepuscolo*? Non sapendo come af-

fermare stabilmente e garantire il significato dell'insieme, fece ricorso ad una bellissima melodia il cui effetto equivale all'incirca a questo: "Qualsiasi cosa possa significare in realtà tutta questa questione, assicuriamoci che ciò che rimane dia l'impressione di qualcosa di trionfante e di esaltante nella sua bellezza redentrice...".

In breve, quest'ultima melodia non equivale ad un gesto vuoto?

Comunque stiano le cose, negli ultimi secondi del *Crepuscolo* non solo il motivo della "redenzione per amore" si eleva dal caos della distruzione. Si sentono anche tre motivi supplementari, subordinati: quello delle figlie del Reno che celebrano l'innocenza ludica del mondo naturale, quello del Walhalla che ricorda la maestà del regno della legge, e quello di Sigfrido, l'eroe libero. "Questi temi sono preceduti dalla melodia ascendente di Brunilde, che esprime tutto il suo stupore e la sua ammirazione, ed a questa ci riportano, dal momento che in tutte le ultime misure della partitura la melodia si viene amplificando verso una nuova risoluzione, un trionfo finale, una pace finale. Non è forse vero – come sostiene Alain Badiou – che questi ultimi momenti, nella misura in cui i tre motivi sono colorati – trasfigurati – dal quarto, dall'amore, implicano una condizione del soggetto paradigmaticamente femminile?¹⁶ Persino la più intensa bellezza naturale, il regno della legge o gli atti più eroici, per quanto siano sublimi, sono votati allo scacco. "La possibilità di un amore quale quello che si esprime attraverso l'azione finale di Brunilde cambia tuttavia ogni cosa: e cambia in modo da manifestare l'incapacità dell'eroismo stesso, anche