

critica dello statuto borghese, sebbene da posizioni che non sono immediatamente politiche e anzi comportano la possibilità di rovesciarsi in un atteggiamento di rigorismo aristocratico e di moralistica solitudine»; questa linea — Chiarini vi include a solo titolo esemplificativo nomi come Karl Kraus, Franz Blei, Carl Sternheim, — traeva senz'altro insegnamento anche da Nietzsche, che fornì così

« più sottili e incisivi strumenti alla parte più avanzata della cultura tedesca alla svolta del secolo. [...] La critica della ideologia borghese venne 'gestita' allora, in Germania, non tanto da Marx quanto piuttosto da Nietzsche (e in parte da Freud), con tutte le conseguenze che ben conosciamo; ma si trattò di una 'supplenza' che forse non ebbe un significato propriamente antagonistico e di decisa alternativa, bensì semmai — appunto — 'surrogatorio' » (ib.).

Ci sembra, quest'ultima, una ipotesi suggestiva, meritevole di approfondimento nell'ambito di quella rigorosa indagine storica del pensiero nietzscheano e della influenza da esso esercitato, la cui necessità — come abbiamo visto — è più volte ribadita nell'introduzione di Chiarini; a tale indagine questa nuova edizione laterziana della *Nascita della tragedia* ha recato senza dubbio un suo preciso contributo.

ALDO VENTURELLI

PETER WAPNEWSKI, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München, Beck, 1978, 8°, 319 p., 14 ill., DM 34.

« Der 'Fall Wagner' war und ist seit Nietzsche ein menschlicher Fall [...] » (p. 16). La valutazione nietzscheana della personalità di Wagner è punto di partenza dell'analisi che Wapnewski conduce in questo libro. E, accanto a quella di Nietzsche, ancora un'altra presenza: quella di Thomas Mann, la cui definizione dell'opera wagneriana « leidend und groß, wie das Jahrhundert, dessen vollkommener Ausdruck sie ist, das neunzehnte » viene fatta propria dall'autore. In tal senso, infatti, Wagner è qui considerato come momento culminante e altamente rappresentativo del suo secolo, come catalizzatore dei diversi elementi culturali che lo caratterizzano, come « Verkörperung bestimmter Wesenseigentümlichkeiten dieses Jahrhunderts » (p. 17).

Al di là di ciò, tuttavia, ancora altri sono i nodi problematici che costituiscono il nucleo critico del libro. Se si assume come punto di riferimento l'affermazione di Wapnewski, che assimila il concetto di analisi del testo a quello di regia in quanto « Aufdeckung und Aufarbeitung eines existentiellen Potentials in einem Kunstwerk » (p. 16), anche il sottotitolo di questo studio, *Richard Wagner in seinen Helden*,

acquista, visto in tale prospettiva, un significato particolare. Esso non sta qui solamente a significare l'identificarsi dell'artista con le sue creature, ma piuttosto, in modo più ampio e certamente più suggestivo, l'enucleazione della personalità di Wagner stesso attraverso una 'lettura' critica delle sue realizzazioni drammatiche. Quando infatti Wapnewski sintetizza il rapporto tra il compositore e i suoi personaggi dicendo: « Er ist in ihnen allen, sei es im Sinne von Sympathie, sei es im Sinne von Kontrast und Gegentypik » (p. 18), sente allo stesso tempo il bisogno di sottolineare in modo più preciso l'articolarsi del rapporto stesso. Così prosegue infatti:

Wagners Bösewichte sind weniger böse als ihre Rollentradition es will, und Wagners Helden weniger heldisch. Es ist in dem großen Ensemble dieser gemischten Charaktere mehr versehrte Menschlichkeit, als die Tradition der Wagner-Darstellung lange Zeit wahrhaben mochte, [...] (p. 18).

Le molteplici problematiche affrontate in questo studio non sono tuttavia unicamente riconducibili ad una semplice analisi delle fonti medievali, punti di partenza dei drammi wagneriani. Piuttosto, l'indagine sulle fonti, molto spesso testuale, si rivela di più vasto respiro nel momento in cui viene a mettere in luce, in essi, una interpretazione e manipolazione delle fonti stesse da parte dell'autore, secondo precisi interessi oltre che letterari anche culturali in senso lato, e quindi anche 'politici'.

Il terreno sul quale questa ricerca si muove non comprende tutta intera la produzione wagneriana, bensì è limitato ad una (pur vasta) parte di essa. È escluso dall'analisi il primo Wagner, quello di *Die Feen*, del *Liebesverbot* e del *Rienzi*. È escluso anche il Wagner dello *Holländer*, mentre solo incidentalmente sono presenti il *Tannhäuser* e il *Lohengrin*. Al centro dell'interpretazione di Wapnewski stanno pertanto i grandi *Worttondramen*, dal *Tristan*, ai *Meistersinger*, alla 'tetralogia' del *Ring*, fino al *Parsifal*. I grandi 'drammi' perché, in senso propriamente wagneriano, non è più concesso parlare di 'opere'. E dietro, o meglio parallelamente ai drammi, è studiato il complesso dei rapporti politico-culturali che ne hanno segnato la genesi.

È anche questo, forse, uno dei meriti dello studio di Wapnewski: quello di aver rivelato con chiarezza l'insieme dei problemi e delle tematiche che, spesso intrecciandosi tra loro, caratterizzano il processo culturale seguito da Wagner nel lungo lasso di tempo in cui tali drammi si sono venuti compiendo. Punto di partenza è l'analisi filologica del testo e delle sue fonti, in particolare di quelle che Wagner considerò le 'proprie' fonti. « Ich beziehe mich grundsätzlich im Verlauf des Vergleichs auf *Wagners* Quelle und weise also ihr zu, was durchaus schon in wiederum ihrer Vorlage gestanden haben mag » (p. 22).

In sintesi il lavoro di Wapnewski, isolando in modo particolare un aspetto del complesso e multiforme insieme degli interessi che

caratterizzano l'universo wagneriano, e cioè il rapporto con il medioevo, utilizza poi i risultati di questa indagine filologica in vista di un più ampio discorso sul significato storico e filosofico dell'opera di Wagner. Già il romanticismo aveva segnato un momento di notevole interesse per l'età di mezzo, di riscoperta del mito, della tradizione germanica. Tuttavia il mito assume, nella concezione wagneriana della storia, un significato ancora più vasto nel senso non di un ripiegamento verso il passato, bensì di un proiettarsi nel futuro. Ciò consente a Wapnewski di interpretare sotto una nuova luce quel processo di manipolazione delle fonti al quale sopra si è accennato. E non più soltanto nel senso di una nuova visione del mondo, ma anche in quello più specifico di una nuova concezione dell'opera d'arte. Wagner, mediatore del medioevo, non ripropone ma ricrea; e ricreare significa innanzitutto appropriarsi dei contenuti del mito, per farli rivivere come contenuti del suo tempo, conferendo loro una impostazione che è in primo luogo di tipo psicologico.

Così, ad esempio, quel *Tristan*, ideato e scritto nel breve spazio di soli due anni tra il 1857 e il 1859, sotto l'impulso di incontri stimolanti quali quello con i Wesendonck e con la filosofia di Schopenhauer ma anche sotto la spinta pressante del bisogno materiale, costituisce, all'interno di questa analisi, un chiaro esempio di come venisse inteso da Wagner il confronto con il mito. Se, infatti, numerosi e diversificati sono i temi nell'opera in questione (la polarità amore-morte di derivazione schopenhaueriana, la visione della notte e della morte di Novalis, il significato particolare che Wagner attribuisce al filtro mortale nel suo identificarsi con il filtro amoroso), è soprattutto su una figura che si ferma l'attenzione di Wapnewski. È la figura di re Marke, la portata della quale va, in tale studio, decisamente al di là dell'opera in esame. Il ruolo svolto da questo personaggio pone sul tappeto, a nostro avviso, una problematica che, trascendendo il personaggio stesso, stabilisce, per così dire, un collegamento tra il *Tristan*, il *Ring* e il *Parsifal*. È il tema del dolore di chi assiste impotente al crepuscolo di un mondo. È la 'mestizia' di Marke, è quella di Wotan, ma anche, in un certo senso, quella di Amfortas. È infine quella che, legata ai concetti di « Entsagung » e di « Erlösung » (in questo dramma, ma anche in quelli più sopra citati), sta alla base della creazione dei *Meistersinger*. Ma rinuncia e aspirazione a una redenzione, vissute nel segno di questa 'mestizia', sono allo stesso tempo momenti fondamentali dell'esperienza di Wagner, uomo e artista, e in questo senso vengono messe in luce da Wapnewski. Egli ne fa una sorta di *Leitmotiv* che si sviluppa e si svolge tra le pagine della sua 'partitura'.

L'ottuso e ridicolo Marke, quale Gottfried von Straßburg aveva creato, si è trasformato, nella concezione wagneriana, in una figura altamente problematica. Il tradimento non è più infatti accadimento del privato nel momento in cui viene a coincidere, per Marke, con la

distruzione di un'esistenza, prima, di un regno, poi. In tal senso l'inganno dei due amanti diviene crimine contro l'autorità, contro l'ordine. E il dramma di Marke, lo ripetiamo, è quello di chi assiste con consapevolezza alla rovina del mondo al quale è preposto ed è infine costretto ad ammettere il proprio fallimento.

Più che altrove questo tema acquista significati di estremo interesse nella 'tetralogia' del *Ring*, dove Wotan riassume in sé le problematiche innanzitutto politiche e ideologiche che ne caratterizzano la genesi.

Es ist aber der 'Ring' nichts anderes als eben die künstlerische, die musikalisch-dramatische Verwirklichung einer politischen Utopie (p. 121).

Anche in questo caso alla base dell'operazione condotta da Wagner vi è il mito, vi sono i 'grandi' temi da esso tramandati. Ancora una volta lo studio e il confronto operati sulle fonti, dal *Nibelungenlied* ai canti dell'*Edda*, servono a Wapnewski per mettere in luce i significati e i valori che Wagner aveva inteso proporre nella sua opera. Il fatto storico del *Nibelungenlied*, assunto a mito, diviene proiezione in un futuro che, al di là di ogni concezione nazionalista, è futuro dell'umanità. Per dirla con Dahlhaus:

Der Mythos wurde also von Wagner weniger restauriert als destruiert, oder genauer: er wurde restauriert, um destruiert zu werden¹.

E Wapnewski:

Der *Nibelungendichter* aktualisiert die Sage und ihre mythischen Elemente, um in die Gegenwart seiner Gesellschaft hineinzuwirken. Wagner aktualisiert den Mythos und seine sagenhaften Elemente, um in die Zukunft der Menschheit hineinzuwirken (p. 128).

E mentre il significato politico del *Nibelungenlied*, rappresentando gli orrori che accompagnano la caduta di un popolo, si esaurisce in un appello alla pace e alla ragione in un'epoca di profonda crisi storica, il *Ring* wagneriano si muove su un piano ben diverso, fino a prospettare la realizzazione di un mondo nuovo, che trova la sua libertà nel ripudio degli dèi e delle leggi che li rappresentano. Il dramma di Wotan, il 'dio triste', lo « Schöpfergott », è il dramma di chi vive la tensione di un mondo che, intorno a lui, si va disgregando. Di chi ha creato un mondo felice, ma è causa della distruzione di esso e, allo stesso tempo, della propria funzione di dio. Di chi, primo tra gli dèi, è infine costretto a cercare la propria salvezza e quella dei suoi simili per mano dell'uomo libero, che agisca in piena indipendenza, al di fuori del controllo degli stessi dèi. Nella mente di Wotan, con il quale Wagner, « Gottschöpfer »,

¹ CARL DAHLHAUS, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, p. 111.

sembra così identificarsi totalmente, vi è un unico grande progetto, quel « großer Gedanke » come estremo tentativo di una salvezza universale che, nel dramma, si concretizza nell'incessante tentativo di conquista dell'anello simbolo del potere.

Potere, amore, rinuncia, significato e valore del fato, ma soprattutto, gli ideali politici e drammatici di Wagner: tutto ciò è presente nel *Ring*. Infine, la grande 'mestizia' di Wotan che, permeandole di sé, sembra conferire risonanza, quasi dilatandole, a tutte queste tematiche. Una 'mestizia' sempre presente nel complesso avvicinarsi di azioni e pensieri, di dèi ed eroi. Una 'mestizia' della quale Wotan, e con lui Wagner, sono incarnazione:

In Traurigkeit: die Gemütsstimmung der Trauer und des Traurigseins ist die dem resignierenden Bewußtsein Wotans angemessene Haltung (p. 273).

È, ancora una volta, la 'tristezza' di chi è senza speranza; è, per Wapnewski, la chiave di una interpretazione, il rivelarsi di un mondo che prepara il suo 'crepuscolo'.

Nell'autunno del 1874 fu terminata la composizione della *Götterdämmerung*, e con essa della *Tetralogia*. Ma già in questi anni Wagner lavorava alla sua ultima opera, il *Parsifal*, che, iniziato con l'abbozzo in prosa nel 1865, si conclude nel 1882. Ancora una volta, la genesi del dramma si rivela quanto mai complessa, nell'intrecciarsi e il sovrapporsi dei dati cronologici, degli stimoli culturali che hanno agito sull'autore.

Anche nel caso del *Parsifal* la tecnica del confronto con la fonte medievale costituisce per Wapnewski il punto di avvio dell'analisi. Il Parzival di Wolfram von Eschenbach, l'eroe che, nello spirito cavalleresco e cortese, passa di avventura in avventura, responsabile della propria vita e del proprio passato, si trasforma in Parsifal, personaggio statico, contemplativo, puro:

Um sündenlos zu sein, muß Parsifal zum Exponenten radikaler Reinheitsideologie werden, gewissermaßen Inkarnation der Fleischlosigkeit, und da 'Schuld' solche des Fleisches ist, ist Wagners Parsifal prinzipiell schuldunfähig, insofern auch unfähig eines tragischen Geschicks (p. 248).

Il dramma, nell'opera wagneriana, non è pertanto quello di Parsifal, catalizzatore dell'azione piuttosto che suo motore. Il vero dramma è invece quello di Amfortas:

Hier geht es um die angemessene Deutung der Amfortas-Gestalt, und sie wird nurdann sowohl empfindet wie als Kontrafakt Christi: er ist sein Jünger zugleich und sein 'Verräter' (p. 266).

Il dramma di Amfortas, « Mittelpunkt und Hauptgegenstand »

dell'opera ma anche « pervertierter Christus » (p. 216), si collega pertanto problematicamente alla passione di Cristo. Il « trauriger König » è il dio dolente, ma è anche il suo contrario. Da una parte dunque il rapporto tra la figura di Amfortas e quella di Cristo², tra la tematica religiosa della passione e quella mistico-religiosa del Graal, dall'altra l'antitesi tra il dramma di Cristo e quello di Amfortas, diverso nella sua essenza da quella del Cristo eppure, come questo, legato al concetto di redenzione. Egli, solo peccatore tra innocenti, porta su di sé il peso di una passione sentita come espiazione di una colpa che è unicamente la sua; la redenzione riguarda se stesso e non, a differenza di Cristo, l'umanità colpevole.

Tuttavia la redenzione non è problema esclusivo di Amfortas; lo è anche di Parsifal, anche di Kundry, anche di Klingsor, così come fu motivo centrale dell'opera di Wolfram von Eschenbach: « Der Schrein nach Erlösung ist das eigentliche Leitmotiv in diesem Werk Wagners. Ist darüber hinaus das Leitmotiv im Werk Wagners » (p. 268). Ma nel dramma wagneriano essa si colora ancora una volta di più complessi significati allorché viene a caricarsi di quella componente dolorosa, vera portatrice — in definitiva — dell'elemento drammatico dell'opera. Il « trauriger Gott » della *Tetralogia* diviene ora « trauriger König » e lo diviene soprattutto quando l'espiazione del suo peccato, il peccato della carne, gli si rivela in tutta la sua drammaticità: « Die Schmerzen des Amfortas verlangen Linderung und Tod. Die Linderung spendet der gleiche Gral, der den Tod verhindert » (p. 215).

Ancora una volta, inoltre, 'redenzione' e 'mestizia' non sono concepite unicamente come elementi del dramma, ma nascono e si dilatano sulla scena o tra le pagine della partitura come momenti di quella complessa 'visione del mondo' che per Wagner aveva origine dalla fusione dell'arte con la vita.

MADDALENA FUMAGALLI

² Le analogie tra Amfortas e la figura del Cristo è sostenuta inoltre da argomentazioni che toccano anche la sfera musicale, laddove numerose si rivelano essere, all'interno dell'opera in esame, le 'citazioni' dalla *Matthäuspasion* di Bach. All'interesse wagneriano per l'opera di Bach Wapnewski dedica un intero capitolo (*Bachs Matthäuspasion in Wagners Bühnenweihfestspiel*) nel quale, sulla scorta tra l'altro dei diari di Cosima Wagner, vengono poste le basi per un approfondimento delle corrispondenze, stilistiche ma anche sostanziali, tra l'opera di Wagner e quella di Bach. In riferimento allo stile musicale di quest'ultimo, infatti, afferma l'autore « Die Aura des erhabenen Prunks, des sakralen Poms, die Ingeniosität der musikalischen Erfindung wie ihrer technischen Umsetzung, all dies muß Wagner insbesondere bewegt haben, als er sich an sein Lebens-Werk macht: Am dreißigsten Oktober 1878 beginnt er mit der Komposition des Dritten Aktes 'Parsifal' » (p. 262).