

IL WAGNER DI ADORNO TRA FANTASMAGORIA E REGRESSIONE

Leonardo V. Distaso

Università di Napoli Federico II

1. Partiamo a ritroso, dal 1965, quando Adorno torna a scrivere su Wagner in un testo dal titolo *Attualità di Wagner (Wagners Aktualität)*¹. Lì Adorno riprende il confronto iniziato nel saggio del 1937-'39 sottolineando l'urgenza di approfondire quello che considera il problema centrale del testo: *la mediazione tra gli aspetti sociali e gli aspetti specificatamente compositivi ed estetici*².

A) L'argomento che riguarda l'attualità di Wagner è la questione della *posizione della coscienza (progredita)* nei confronti dell'opera. La posizione della coscienza attuale avrebbe a che fare con i termini della *sopravvivenza dell'opera* (wagneriana) nel presente, ossia come essa si sia consegnata nelle nostre mani come qualcosa su cui bisogna ancora lavorare, qualcosa di incompiuto e di fallito, giacché le opere d'arte in generale non sono mai qualcosa in sé definito, ma «formano un campo di tensione di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite.»³

B) Il rapporto attuale con Wagner va pensato nel senso in cui va istituito il vero rapporto con l'opera d'arte in generale, ossia non adattando l'opera alla nuova situazione, ma *decifrando in essa ciò rispetto a cui si reagisce storicamente in modo diverso*. Per Adorno, quindi, la reazione attuale all'opera wagneriana implica che la sua ricezione sia un fattore determinante per la sua comprensione in quanto ne costituisce i termini essenziali della sua *sopravvivenza*; una sopravvivenza che oscilla tra attrazione e repulsione, nell'intreccio fra tratti progressivi e regressivi che costituiscono non solo i caratteri propri dell'opera di Wagner, ma anche della sua ricezione.

2. Alle spalle dell'idea adorniana di decifrazione storica con cui si reagisce nel presente alla sopravvivenza dell'opera vi sono legami con Benjamin. È noto che fin dal 1923 Adorno e Benjamin diedero inizio a un'amicizia intellettuale tra le più feconde della storia del Novecento. Ma fu nell'estate del 1929, in occasione dei colloqui di Königstein – che per Benjamin costituirono una sorta di svolta definitiva in chiave antiromantica delle analisi sulla modernità dell'incipiente *Passagen-Werk*, con la conseguente torsione verso il metodo del materialismo dialettico⁴ – che Benjamin e Adorno intensificarono i rapporti intellettuali che si protrassero per tutti gli anni

¹ Theodor W. Adorno, *Attualità di Wagner*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, trad. it. a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, pp. 57-76.

² Ivi, p. 57.

³ Ivi, p. 60.

⁴ Come attestato dalla lettera inviata da Benjamin a Adorno il 31 maggio 1935, in Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, IX, a cura di R. Tiedemann, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, pp. 1076-1077.

Trenta fino alla morte di Benjamin. In particolare, è proprio durante l'ultimo incontro, insieme a Gretel Karplus Adorno, avvenuto ai primi di gennaio 1938 a San Remo come tappa del viaggio verso l'esilio negli Stati Uniti dei coniugi Adorno, che i due amici si confrontano sullo stato dei loro ultimi lavori. Benjamin gli riferisce gli ultimi esiti del riassetto complessivo di quello che diventerà di lì a poco il testo dal titolo *Über einige Motive bei Baudelaire* (pubblicato sulla "Zeitschrift" nel n. VIII, gennaio 1940)⁵; Adorno gli legge alcuni lunghi passi dei capitoli riguardanti il saggio su Wagner. Benjamin rimane impressionato dalla tendenza del lavoro adorniano a rendere trasparenti i fenomeni musicali da un punto di vista sociale e a «collocare il momento fisiognomico immediatamente, quasi senza mediazione psicologica, nello spazio sociale.»⁶

A) Che l'interesse di Benjamin nei confronti dell'interpretazione adorniana di Wagner sia palese – ricordo qui l'essenziale quanto problematico riferimento a Baudelaire che soggiace alla malia di Wagner contenuto nel § 5 dell'exposé del 1935 *Parigi, la capitale del XIX secolo* – non altrettanto palesi, sebbene evidenti a un'analisi comparata, sono i richiami e le influenze che Adorno ricava da Benjamin⁷. Ma è proprio il tema della reazione alla sopravvivenza dell'opera nella comprensione dell'attualità di Wagner che presenta echi benjaminiani. Alle spalle vi è lo scritto di Benjamin su Eduard Fuchs pubblicato sulla "Zeitschrift" nel 1937⁸. Citando la lettera di Engels a Mehring del 14 luglio 1893, Benjamin ne condivide la polemica nei confronti della storia dello spirito inteso come *sviluppo* di un precedente in un susseguente che lo *supera*; egli condivide anche la polemica «contro l'abitudine a presentare simili complessi indipendentemente dal loro effetto sugli uomini e dai solo processi produttivi, sia spirituali, sia economici.»⁹ A partire da questa posizione engelsiana, Benjamin elabora una *teoria della storiografia culturale* (che anticipa le conclusioni cui giunge alla fine degli anni Trenta) del rapporto tra l'opera d'arte e il suo periodo storico per cui l'arte – e l'opera d'arte – non sono mai qualcosa di chiuso nella propria autonomia e purezza enfatica, ma costituiscono un campo di forze oscillante generato dalla costellazione dinamica della loro preistoria con la storia successiva. In questo modo le opere si lasciano alle spalle le intenzioni del creatore per offrirsi all'elemento costitutivo dell'effetto che l'opera esercita sui fruitori, effetto che si fonda «non soltanto sull'incontro con l'opera stessa, ma anche con la storia che l'ha fatto pervenire fino ai nostri giorni.»¹⁰ In questo modo la preistoria dell'opera si trova continuamente coinvolta e integrata nella costellazione critica entro la quale il frammento del passato è incontrato in questo presente. Tuttavia poiché l'attualità dell'opera, ossia la decifrazione critica della reazione storica presente, per dirla con Adorno, non deve essere la mera riproposizione dell'opera nella sua continuità

⁵ Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, VII, trad. it. cit., pp. 378-415.

⁶ Lettera di Benjamin a Horkheimer del 6 gennaio 1938 da San Remo, in Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem e Th.W. Adorno, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, p. 331.

⁷ Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *I "passaggi" di Parigi*, cit., pp. 13-15. Va ricordato che dopo la morte di Benjamin, suo cugino Egon Wissing ricordò che una volta Benjamin aveva affermato che Adorno era stato il suo unico allievo.

⁸ Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, VI, trad. it. cit. pp. 466-502.

⁹ Ivi, p. 467.

¹⁰ Ivi, p. 468.

reificata, la sua ricezione attuale passa, invece, attraverso il prelievo di quegli elementi materiali e spirituali che palesemente si manifestano nell'adeguata esperienza storica del nostro presente, ossia nel modo in cui noi incontriamo il nostro presente, materialisticamente e criticamente. In tal modo Benjamin può scrivere, e Adorno sottoscrivere tra le pieghe del saggio del 1965, che è necessario rinunciare al continuum storico-culturale sigillato e irrigidito nella contemplazione epica dell'opera (posizione tipica dello storicismo e della falsa coscienza del continuo reificato) per interpretare l'opera (wagneriana, in questo caso) in una dinamica *dialettico-materialistica* – o in *un'immagine dialettica*, riformulata – in grado di prendere in carico tutti gli elementi concreti e materiali dell'opera, dalla sua produzione fino alla sua attuale ricezione, ossia all'accadere *nell'adesso* della storia presente.

B) Il punto in questione era stato accennato già nel *Versuch* là dove Adorno analizza il carattere ambiguo della trattazione wagneriana della dissonanza, nel capitolo sul suono. Se la misura espressiva della dissonanza è data dalla differenza implicita dalla consonanza, attestando tuttavia nel tutto il predominio della tonalità, allora la mera sospensione dello spazio tonale non è in grado di disdire né l'idioma musicale vigente, né il suo rapporto effettuale con l'immanenza della società borghese¹¹. Solo il successivo allargamento dello spazio tonale, ben oltre la sospensione, sarà in grado di trasformare il linguaggio musicale mettendo in atto quella *comprensibilità del nuovo che torna a conoscersi* non nel prender parte alle contraddizioni dello stile armonico wagneriano, ma nella piena abolizione della stabilità della transizione che fa vedere l'antico nella sua piena appartenenza al passato e nella sua dispiegata ricezione attuale.

3. Ciò a cui mira Adorno, nel ripensare il rapporto tra aspetti sociali e aspetti estetico-compositivi nel saggio sull'attualità di Wagner, è che per comprendere sia la sua opera e sia la sua concezione dell'arte non è possibile eliminarne la dimensione ideologica sperando di ritrovarsi tra le mani solo il *residuo netto dell'arte pura*, un'arte enfatica nel suo concetto e nelle sue promesse di compiutezza, che altro non è – come scriverà nella *Teoria estetica* anni dopo – che il concetto di *un'arte feticizzata bastante a se stessa*, un'arte che si è resa impermeabile rispetto alla società e rispetto al fatto, imprescindibile per Adorno, che l'opera d'arte è il frutto sia dell'essere sociale dell'arte – il *movimento immanente contrario alla società* – sia dell'essere per se stessa – l'*autonomia dell'opera*¹².

4. In altre parole, nel testo del 1965 Adorno annuncia una tesi decisiva della *Teoria estetica*, quella secondo cui le opere d'arte sono prodotti del lavoro sociale non impermeabili alla società: prodotti nei quali è possibile far agire l'esperienza originaria della storia attraverso l'analisi storico-materialistica, ossia prodotti che hanno un chiaro carattere ancipite in quanto *autonomi* e nello stesso tempo *fatti sociali*. Solo una falsa coscienza *li riduce ideologicamente a qualcosa di indipendente dalle condizioni della loro produzione materiale*: una falsa coscienza che separa,

¹¹ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 1975, pp. 70-71.

¹² Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 304.

appunto ideologicamente, qualcosa di a priori spirituale posto in esse dal prodotto materiale frutto del lavoro, occultando con la spiritualizzazione il prodotto materiale.

5. Il rapporto tra l'a priori spirituale posto nell'opera dall'apparato ideologico e le condizioni di produzione materiale dell'opera stessa è un rapporto di dominio del primo sul secondo: questa forma di dominio costituisce *una caratteristica dell'arte tradizionale ripresa dalla concezione borghese dell'arte* che, a sua volta, è determinata dalle forze e dalle condizioni del processo di produzione reale dell'opera. Tale dominio istituisce la presunta verità dell'opera nell'ambito della *concezione artistica del materiale* (l'idea di *artisticità*); dominio che occulta il momento del lavoro materiale dietro la parvenza magica dell'opera d'arte. Questa parvenza magica annulla sia il compimento dell'apparenza dell'opera d'arte, sia la coscienza del lavoro contenuto nell'opera¹³.

6. Nel *Versuch* Adorno afferma che il dominio artistico-spirituale del materiale nella forma attuata da Wagner è un inganno. Il motivo sta nella vittoria della *reificazione* conseguita per mezzo della prassi strumentale pura che, soggettivizzando la sonorità orchestrale, rende *inudibili i momenti dell'immediata genesi sonora* e li occulta dietro una parvenza di oggettivazione totalmente alla mercè del soggetto che compone (sotto la categoria del genio e del direttore)¹⁴. La *spiritualizzazione dell'arte* paludata di oggettività, dissolve l'apparenza estetica nel dominio enfatico della purezza ponendosi al servizio dell'oscurantismo di matrice borghese. Questo processo di spiritualizzazione è mutuato da Adorno da quello di *interiorizzazione* (e in arte di *sublimazione*) che Horkheimer aveva descritto nel saggio *Egoismus und Freiheitsbewegung* (*Egoismo e movimento di libertà*)¹⁵, pubblicato sulla "Zeitschrift" nel 1936 e direttamente citato come punto di riferimento nell'avvertenza che Adorno mette in capo al *Versuch*).

A) Lì Horkheimer descriveva il disciplinamento dei bisogni e dei soddisfacimenti delle masse come trasformazione della dinamica dei processi rivoluzionari in forme di consolidamento dell'ordinamento borghese. Il processo di interiorizzazione aveva lo scopo di trasformare le richieste di emancipazione degli individui nelle logiche della loro integrazione nel modo di produzione borghese, nel perfezionamento della tecnica, nell'accrescimento del potere umano sulla natura e nel consolidamento della realizzazione di una forma superiore di società, tutte dinamiche di disciplinamento «assolutamente impensabili senza il processo della spiritualizzazione o interiorizzazione.»¹⁶ Horkheimer metteva in evidenza il tratto irrazionalistico dello spirito borghese, in dialettica contrapposizione con quello razionalistico (M. Weber): la borghesia ha mostrato una costante vivacità culturale pur diventando sempre più insensibile all'esistenza spirituale, per contrastare la reazione clericale-feudale e per integrare le masse popolari nel proprio ordine. Poiché queste non sono all'altezza di

¹³ Th. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 82.

¹⁴ Ivi, p. 81.

¹⁵ Max Horkheimer, *Egoismo e movimento di libertà*, in *Teoria critica, II Scritti 1932-1941*, trad. it. di G. Backhaus, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-81.

¹⁶ Ivi, pp. 33 e 35.

una politica autonoma che soddisfi i loro interessi, nel processo di integrazione nell'ordine borghese esse sono costrette a interiorizzare i propri desideri feticizzando persone e idee. Questa tendenza ostile allo spirito in nome di *un'astrazione concettuale* di natura etico-politica si è manifestata nell'arte contro tutto ciò che contravviene alla morale connessa con l'interiorizzazione, compreso il lusso e il godimento.¹⁷

7. Uno dei motivi principali della falsa dissoluzione del continuum storico-culturale da parte di Wagner risiede nel fatto che la totalità del suono strumentale puro ripropone l'idealistica priorità della *possibilità* sulla *realtà* oscurando in tal modo proprio gli essenziali momenti (parziali) di produzione materiale¹⁸. Si tratta di un punto sul quale Adorno era già intervenuto nel 1932 nello scritto *L'idea della storia naturale*, una risposta alla conferenza francofortese di Heidegger del 1929, *Philosophische Anthropologie und Metaphysik des Daseins* (HGA 80.1)¹⁹. Lì Adorno aveva recuperato marxianamente il movimento reale della possibilità intesa come una categoria storica, quindi materiale, quindi reale. L'errore della filosofia ontologica, secondo Adorno, risiedeva nella fondazione della categoria di *storicità* che definiva la storia come un movimento che avviene nell'ambito della possibilità e non in quello della realtà. Tale determinazione idealistica della storicità schiacciava la realtà vigente ontologizzandola e purificandola dei suoi elementi oggettivi, ossia della sua fatticità storica. Questo processo di *feticizzazione ontologica* di un vigente che si presenterebbe come storicità e non come storia, come possibilità e non come realtà, riduceva l'oggetto a una mera determinazione del soggetto, istituendo così un soggettivismo ontologico-idealistico che abbandonava l'oggettività storica alla mera indeterminatezza. Contro questa visione Adorno aveva proposto di lasciar cadere la separazione di realtà e possibilità eliminando la categoria di storicità in nome della *trasformazione della storia concreta in natura dialettica – l'idea della storia naturale* – per riuscire finalmente a *comprendere l'essere storico come un essere naturale* (proprio là dove esso è maggiormente storico), per poi *comprendere la natura come un essere storico* (proprio là dove essa si mostra come natura apparente). Alla base della possibilità di comprensione della storia naturale vi era il *concetto di allegoria* avanzato da Benjamin nel 1925 con il *Dramma barocco tedesco*, nel legame che Adorno istituiva tra la costellazione dei fenomeni storico-naturali e la nuova prospettiva dialettica.

8. Il pieno recupero della fatticità è, in tal senso, operato da Adorno nell'ambito della visione materialistica della storia: «Le opere d'arte – scrive nel *Versuch* – devono la loro esistenza alla divisione sociale del lavoro, alla separazione di lavoro spirituale e fisico. Pure, si presentano esse medesime come esistenza; il loro medium non è lo spirito puro, in sé, ma quello che ritorna nell'esistenza e in forza di tale movimento afferma l'unità di ciò che è separato.»²⁰ Da qui l'esigenza, ribadita nel 1965, di comprendere i termini della sopravvivenza dell'opera *decifrando in essa ciò rispetto a*

¹⁷ Ivi, pp. 47-48 e 51-52.

¹⁸ Th. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 80.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *L'idea della storia naturale*, in *L'attualità della filosofia*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano 2009, pp. 67-69.

²⁰ Ivi, p. 82.

cui si reagisce storicamente nel presente della sua ricezione. Dietro questa affermazione, e insieme alla critica dell'arte pura come spiritualizzazione feticistica dell'arte bastate a se stessa, non c'è solo il Marx del § 4 della prima sezione (*Merce e denaro*) del Libro I del *Capitale – Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*²¹, testo che determinerà la scrittura dell'altro saggio importante del 1938 relativo alla messa in questione del rapporto arte/società, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*²² – ma in special modo le interpretazioni del *concetto di reificazione* del Lukács di *Geschichte und Klassenbewusstsein (Storia e coscienza di classe, 1923)*²³.

9. Perché è importante per Adorno smascherare il carattere di inganno della totalità musicale di Wagner? E perché l'arte orchestrale di Wagner, nella sua dimensione cromatico-coloristica, pur se nelle intenzioni wagneriane rappresenta una «fuga davanti al banale con cui il compositore spera di sfuggire alle unificate esigenze del mercato proprie dell'opera», in realtà si radica ancora di più nella dimensione di merce uscendone reificata nella forma del dominio dell'arte pura? (contraddicendo, ma solo in apparenza, la stessa concezione wagneriana della sua arte come massima espressione della *Volksgemeinschaft*). Le risposte sono tra le chiavi per comprendere l'interpretazione adriana di Wagner.

A) Innanzitutto perché pur essendo appartenente alla prima generazione di coloro che vivono privi di una totalità organica e onnicomprensiva, Wagner trasfigura la totalità nel *mito* attestando l'impossibilità degli individui di mutare l'ordine delle cose pur vivendo in un mondo socializzato, gabellando così per essenza l'esistenza storica nel passato tedesco²⁴. *En passant* ricordo che nel già citato saggio del 1932 *L'idea della storia naturale*, Adorno fa riferimento al Lukács della *Teoria del romanzo* per completare il ragionamento che conduce all'idea della storia naturale, là dove ripercorre le pagine del filosofo ungherese sull'irrigidimento delle concrezioni umane in una *seconda natura* nella quale la totalità di senso, oltre che irrigidirsi, si è estraniata in un compatto mondo della convenzione privo di sostanza lirica. In quelle pagine emergeva la tesi che il mondo convenzionale ed estraneo *eternizzava* non più l'interiore solitudine dell'anima (mossa valida fino agli epigoni neoromantici), ma una forma estraniata di potenza che domina ciecamente e immutabilmente nella rinata forma del mito attraverso la legge violenta del mondo pre-storico che, nel caso di Wagner, si manifesta con l'intenzione di infrangere la superficie borghese – ciò che Adorno chiamerà nel 1965 il *momento ontologico della forma* – intenzione che si articolerà nel *senso tettonico della stabilità e immutabilità* della forma musicale wagneriana²⁵. Questo carattere di immutabile totalità si presenta nella doppia veste di

²¹ Karl Marx, *Il capitale*, Libro I, Sez. I, Cap. 1, D4, *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*, trad. it. di D. Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1994, pp. 103-115.

²² Theodor W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 7-51.

²³ György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it di G. Piana, Sugarco, Milano 1991.

²⁴ Th.W. Adorno, *Wagner*, cit., pp. 110-111.

²⁵ Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale*, cit., pp. 70-71; György Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it di F. Saba Sardi, Sugar, Milano 1962, pp. 97-101; Th.W. Adorno, *Attualità di Wagner*, cit., pp. 66-67. In altri luoghi Adorno insiste nella fecondità del carattere progressivo, come per es. nell'analisi del 1932 del concetto di *Konsequenz* in Schönberg e Webern, là dove il primo elabora un contesto di problemi risolti e conservati su un piano più alto di

seconda natura, come prodotto irrigidito nell'apparenza di un continuum storico compiuto e incontrovertibile, e come storia che si confonde con la dimensione mitica e che, anzi, viene trasformata in senso mitico e strappata alla sua fatticità naturale, pur essendo un oggetto della produzione di cui l'astrazione compiuta dalla spiritualizzazione dell'arte ne ha occultato il carattere materiale. Essa è qualcosa che essa stessa disdice.

B) Il secondo punto importante dello smascheramento adorniano di Wagner è l'analisi del carattere feticistico dell'arte pura, con la conseguente denuncia della falsa autonomia (dell'opera) dell'arte. Nell'epoca del capitalismo maturo, scrive Adorno, l'autonomia dell'arte è pensata insieme *all'occultamento del lavoro e della produzione sotto l'apparenza di prodotto*, mentre Adorno pensa, e lo ribadirà nella *Teoria estetica*, che l'autonomia non ha il potere di occultare, bensì al contrario, di esporre il carattere sociale dell'opera: «[...] il contenuto di verità delle opere ha comunque il proprio valore posizionale sociale... Qualcosa di sociale questa (l'arte) lo diventa per il suo in-sé, un in-sé per la forza produttiva sociale che agisce al suo interno. La dialettica di sociale e in-sé delle opere d'arte è una dialettica della loro propria natura in quanto esse non tollerano alcun interno che non si renda esterno, alcun esterno che non sia veicolo dell'interno – del contenuto di verità.»²⁶ Le premesse che consentono a Adorno di togliere il velo sulla *falsa autonomia artistica* del dramma wagneriano risiedono nello smascherare l'occultamento del carattere sociale dell'opera – ossia la pretesa che ogni opera d'arte debba avere una propria natura di prodotto sovradeterminato sensibilmente. Una volta operato tale smascheramento verrà rivelato come la forma sociale dell'opera costituisca un arcano (un enigma) che «restituisce agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, facendoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose.»²⁷ Se così non fosse l'autonomia dell'arte si trasformerebbe in feticizzazione culturale (dell'arte e dell'opera), falsa coscienza della spiritualizzazione con conseguente consegna dell'opera al mercato dei beni culturali, *arte per l'arte* slegata da ogni riferimento alla società e pronta ad abbracciare la dimensione di svago e di intrattenimento nell'ambito di un'idealizzazione dell'industria culturale.

C) Se la legge formale di Wagner è «l'occultamento della produzione sotto l'apparenza del prodotto»²⁸, in modo tale che non si possa più posare lo sguardo sulle forze e sulle condizioni della sua produzione reale, ciò è dovuto alla pretesa di Wagner di realizzare il *compimento dell'apparenza* in quanto compimento del carattere illusorio dell'opera d'arte che va a costituirsi come tale nel *dominio assoluto dell'artisticità* oggetto del puro effetto estetico. In questo modo l'arte wagneriana si

progressività, mentre Webern opera un dispiegamento lirico che appare come uno sviluppo senza aperture al nuovo (*Anton von Webern*, in *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, trad. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 44-45). D'altra parte la lotta dialettica tra compositore e materiale, esemplificato paradigmaticamente da Schönberg nel saggio sul progresso del 1941, testimonia dello sviluppo di tale idea rispetto alla sua funzione sociale oltre che musicale (*Schönberg e il progresso*, in *Filosofia della musica moderna*, trad. it. a cura di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1980, in part. p. 41).

²⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 332.

²⁷ K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 104.

²⁸ Th.W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 84.

consegna a un'autonomia dai caratteri feticistici che, da un lato, si rifugia nell'arte pura come dominio ideale astratto della merce (non riconoscendolo in quanto soggettività di una falsa coscienza), dall'altro si rivolge alla società mentendo sul suo momento di produzione e, quindi, rivolgendosi a essa con i caratteri dell'ideologia. Così anche lo spettatore, scrive Adorno, scaricato dal lavoro e attore di una ricezione passiva e contemplativa, non raggiunge più la coscienza del lavoro contenuto nell'opera, disonorando lo stesso lavoro attraverso l'idealizzazione enfatica dell'arte che si presenta come una sorta di arcano meccanismo indipendente da ogni funzione e relazione sociale. Si compie, così, la netta divisione tra opera e società che nessun grado di ricezione, a questo livello, può colmare.

10. Per Adorno le lezioni finora seguite – di Lukács, Horkheimer e Benjamin – gli consentono di mostrare la natura reazionaria contenuta nella dissoluzione dell'apparenza estetica e dell'immanenza del processo reale, causata dall'occultamento sociale dell'opera d'arte rispetto alla sua produzione²⁹. Il carattere di apparenza si cela dietro l'immobilità e l'immutabilità dell'ordinamento feticizzandosi nell'opera come manifestazione della sua purezza, rovesciandosi in un compimento formale frutto della pretesa del regime artistico dell'opera. Ma questo compimento nel regime artistico diviene in Wagner *fantasmagoria*, le cui tracce risiedono nel primato della sonorità armonica e strumentale³⁰. Nel respingere la genesi immediata sonora dalla forma estetica attraverso *la reificazione nella prassi strumentale* (il suono oggettivato)³¹, Wagner – secondo Adorno – si chiude nel ricordo di un'*arcaicità* che non conosce tempo dissimulando completamente la natura mediante la *fantasmagoria*³². La processualità wagneriana ha i caratteri dell'immobilità. Ma per Adorno questi caratteri sono portatori di un *potere magico* che non è frutto di forze trascendenti, bensì di quelle impenetrabili meraviglie, *pendant* del quotidiano della società reificata, che soddisfano le esigenze del *mercato culturale*. In questo modo le opere wagneriane *tendono alla merce e al suo arcano*, poiché «mette davanti agli occhi [della soggettività] il prodotto del suo lavoro, senza che il lavoro vi si possa identificare.»³³

A) In tal modo l'opera wagneriana si presenta come falsa presenza assoluta, come opera irrigidita feticisticamente il cui carattere di novità sta nell'aver compiuto passi in avanti verso l'arcaicità – il modello convenzionale del mito, il nuovo riconosciuto come regresso all'antico³⁴. La creazione unitaria del dramma dell'avvenire – la forma unificante del *Gesamtkunstwerk* – si pone come *seconda natura*, ossia come perfetto artificio realizzato da un'orchestrazione che emancipa il colore fino a configurarlo nella sfera di una *fantasmagoria*, un'apparenza dell'antico che aspira all'ideale del

²⁹ Th. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 83.

³⁰ Ivi, p. 84.

³¹ Ivi, p. 81.

³² Ivi, p. 86.

³³ Ivi, p. 88. Si comprende perché Adorno sentirà l'urgenza di ripensare a Wagner, anni dopo, nei termini dell'attualità, così come abbiamo visto.

³⁴ Ivi, p. 91. Il nuovo che fa esplodere l'esperienza del sempre-uguale: l'aureola della merce (Benjamin Lettera a Horkheimer, 14/4/1938).

*fenomeno assoluto*³⁵. È un'idea di totalità, scrive Adorno, che mostra l'irrequietezza di Wagner nei confronti di ciò che è isolato, parziale, ristretto nello spirito oggettivo emblematicamente incarnato dall'individuo privato: è l'eroica protesta – che lo accomuna a Baudelaire – contro la *concezione borghese dell'arte* nella sua esemplare manifestazione Biedermeier. Tuttavia, proprio questa fuga di fronte all'esistenza individuale e alla vita comune – la presunta liberazione degli individui dalla propria individualità – si risolve nel suo contrario: «il mondo delle immagini musicali, che si pone come l'opposto metafisico della monade isolata, deriva dalla società che nega.»³⁶ L'artista sovrano di un'opera feticisticamente autonoma non può che incrociare l'insorgere dell'industria culturale a cui egli si adatta e adatta i risultati della sua intera opera. L'individuo monadologico si rovescia nell'autoaffermazione di sé e della chiusa totalità reificata, pronta a disciplinare le masse per integrarle nell'orizzonte dell'ideologia da cui esse anelavano emanciparsi³⁷. Il richiamo costante da parte di Wagner al *Volk* – come uomo totale e, aggiungiamo, tedesco – fa riemergere lo spirito borghese, da lui apparentemente contrastato, nella dimensione più regressiva e reazionaria: «il *Gesamtkunstwerk* è sostenuto proprio dall'individuo borghese e dall'anima sua, e deve l'origine e la sostanza stessa all'alienazione contro cui protesta.»³⁸ L'esigenza di specializzazione e di divisione del lavoro che si rende necessaria per realizzare la fantasmagoria wagneriana si cela falsamente dietro l'enfatica figura del poeta compositore che assume su di sé il compito di *redentore*. Ma questo redentore dell'artigianato, inconsapevolmente alienato nella stessa dimensione specialistica che pretende di sopprimere, serve un'idea di incantata totalità che si vendica del suo creatore non riuscendo a realizzare ciò che aveva promesso. Per questo, nel momento in cui Adorno ritorna a parlare di Wagner nel 1965, chiude il saggio scrivendo: «questa musica, fallibile, viene consegnata non finita nelle nostre mani come qualcosa su cui bisogna ancora lavorare, di incompiuto in sé. Attende ciò che potrà farla diventare se stessa. Questa è la sua vera attualità.»³⁹

³⁵ Ivi, p. 94.

³⁶ Ivi, p. 99.

³⁷ Ivi, p. 101.

³⁸ Ivi, p. 103.

³⁹ Th. W. Adorno, *Attualità di Wagner*, cit., p. 76.