



«Abbasso il Tango e Parsifal!»
Wagner in Italia 1914-1945

a cura di

Pier Carlo Bontempelli e Oreste Bossini

«Abbasso il Tango e Parsifal!». Wagner in Italia 1914-1945
a cura di Pier Carlo Bontempelli e Oreste Bossini

- 7 Pier Carlo Bontempelli – Oreste Bossini, *Introduzione. Per chi
suona la 'campana' di Wagner*

WAGNER E LA GERMANISTICA ITALIANA

- 17 Pier Carlo Bontempelli, *La formazione di Max Koch e il suo ruolo
nella cultura tedesca del Novecento. Tra germanesimo e cosmopoli-
tismo*
- 33 Andrea Camparsi, *Max Koch e la febbre wagneriana*
- 63 Natascia Barrale, *Giuseppe Gabetti e i drammi wagneriani: dalla
produzione del 1919 ai Richard-Wagner-Festspiele*
- 75 Paola Maria Filippi, *Wagner nella lettura e nell'interpretazione
di Vincenzo Errante*
- 93 Elisa D'Annibale, *I drammi wagneriani nell'esperienza politica e
intellettuale di Guido Manacorda*

WAGNER E LA CULTURA MUSICALE

- 115 Oreste Bossini, *Nec tecum possum vivere, nec sine te: l'amore
impossibile tra Italia e Germania*
- 143 Giovanni Guanti, *Annullamento o inserimento della vita dell'ar-
tista nell'opera? A proposito del Gesamtkunstwerk dannunziano*
- 157 Maurizio Giani, *Nietzsche a Villaplavia. Il 'Caso Wagner' di Be-
niamino Dal Fabbro*
- 181 Gregorio Moppi, *«Wagneriani non siamo mai stati». La genera-
zione dell'Ottanta al cospetto di Wagner*
- 199 Cesare Orselli, *Wagner e Giordano: un incontro a distanza*
- 219 Giorgio Pestelli, *Massimo Mila di fronte a Richard Wagner*
- 225 Astrid Dröse, *Lohengrin in Italia (1871-2013)*

- 243 Guido Salvetti, *Wagner in italiano: una sepolta stagione*
 257 Angelo Foletto, *Vizi e virtù, convenienze e inconvenienze del
'Wagner italiano' tra le due guerre*
 285 Marco Targa, *Le messinscène wagneriane in Italia tra le due
guerre*

NOTE TEDESCHE

- 309 Aldo Venturrelli, *Aspetti della Wagner-Rezeption nella produzio-
ne saggitica di Thomas Mann. Spunti per una riflessione*
 319 Hans Rudolf Vaget, *How Hitler Became 'Hitler': The Wagner
Factor*
 341 Leonardo Distaso, *La falsa autonomia del dramma wagneriano.
Note sul Wagner di Adorno*
 355 Stefan Lorenz Sorgner, *Das Gesamtkunstwerke der postbunnen
Zukunft*
 363 Note biografiche

Introduzione

Per chi suona la 'campana' di Wagner

Pier Carlo Bontempelli – Oreste Bossini

Esiste un 'caso Wagner' oltre il fascismo e il nazismo? È possibile delineare i contorni della storia culturale italiana del primo Novecento, senza appiattare il profilo delle idee e dei fatti artistici sulla superficie della contingenza politica, e senza schiacciare il giudizio critico sotto il peso delle tragiche vicende che hanno insanguinato il Ventennio? Vi sono molti segni, in Italia e in Europa, di un risveglio d'interesse per il periodo tra le due guerre, un tempo certamente offuscato dalle atrocità di una strisciante guerra civile ma tuttavia ricco di fermenti artistici e culturali, germogliati nonostante il clima sfavorevole, se non apertamente ostile, a ogni stimolo di rinnovamento e d'indipendenza spirituale. Il convegno tenuto a Roma presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici il 17 e il 18 ottobre 2018, dal titolo un po' provocatorio «Abbasso il Tango e Parsifal!», nasce nel seno di un più ampio tentativo di riflessione sulla cultura italiana durante il fascismo che l'Istituto ha esplorato anche in altri ambiti di ricerca. Lo spunto per mettere al centro dei lavori la figura di Wagner è offerto dalla storia stessa dell'Istituto, fondatao nel 1932 attorno all'importante lascito della biblioteca di Max Koch, germanista e figura di spicco della fase aurorale della *Wagner-Forschung*. Roberta Ascarelli, Presidente dell'Istituto, ha pensato di rivolgersi a due studiosi, Pier Carlo Bontempelli e Oreste Bossini, rispettivamente nell'ambito della germanistica e della musicologia, per mettere a punto un progetto che legasse la figura di Wagner agli sviluppi della storia culturale tedesca in Italia nel primo Novecento, di cui Villa Sciarra è stato uno snodo ineludibile. Il progetto, inoltre, rispecchia la vocazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, che da vari anni come Ente di ricerca promuove lo studio e la riflessione sul proprio passato, ancora in parte inesplorato, anche attraverso progetti come quello denominato Archivi

La falsa autonomia del dramma wagneriano. Note sul Wagner di Adorno Leonardo Distaso

Adorno torna a scrivere in modo importante su Wagner in un testo del 1965 dal titolo *Attualità di Wagner* (*Wagners Aktualität*)¹. A distanza di quasi trent'anni dal saggio del 1937-1939 (*Versuch über Wagner*) Adorno riprende il confronto con l'arte musicale del compositore sulla base di ciò che considera il problema centrale del testo: la mediazione tra gli aspetti sociali e gli aspetti specificatamente compositivi ed estetici². La questione riguardante l'attualità di Wagner risponde alla 'posizione della coscienza (propredata)' nei confronti dell'opera: una coscienza in grado di essere all'altezza dell'opera wagneriana e collocata in una situazione progressiva rispetto al proprio sviluppo. In tal modo la posizione della coscienza progressiva nella sua attualità sarebbe in grado di avere a che fare con la 'sopravvivenza dell'opera' (wagneriana) nel presente: in tal modo la coscienza acquisirebbe la consapevolezza di come l'opera si sia consegnata nelle nostre mani come qualcosa su cui bisogna ancora lavorare, qualcosa di incompiuto e di fallito, di emergente e di estinto, poiché le opere d'arte in generale non sono mai qualcosa di in sé definito, ma «formano un campo di tensione e di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite»³.

Il rapporto attuale con Wagner, scrive Adorno, va pensato nel momento in cui s'istituisce il vero rapporto con l'opera d'arte in generale, ossia non adattando l'opera alla nuova situazione che la schiaccia su un vidente in grado di consumarla, ma decifrando in essa ciò rispetto a cui si reagisce storicamente in modo diverso. Per Adorno, quindi, la reazione attuale (siamo nel 1965) all'opera

¹ Theodor W. Adorno, *Wagners Aktualität* (1965), trad. it. di Gianmario Borio, *Attualità di Wagner*, in Theodor W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali* 1955-65, Einaudi, Torino 2004, pp. 57-76.

² *Ivi*, p. 57.

³ *Ivi*, p. 60.

wagneriana implica che la sua 'ricezione' rappresenta un fattore determinante per la comprensione in quanto va a costituire l'orizzonte della sua 'sopravvivenza'; una sopravvivenza che oscilla tra attrazione e repulsione, nell'intreccio di tratti progressivi e regressivi che determinano non solo i caratteri 'propri' dell'opera di Wagner, ma anche quelli della sua fruizione. In tal modo la reazione attuale all'opera wagneriana, scrive Adorno, non è un elemento secondario né accessorio del 'per sé' dell'opera, ma ne delimita il senso e la sua stessa comprensione. D'altronde la stessa storia della ricezione di Wagner darebbe prova di ciò: così come nell'opera s'intrecciano tratti regressivi e progressivi, allo stesso modo la storia della reazione a essa è altrettanto interessata di questi tratti. Lo dimostra l'impossibilità di eliminare la sfera ideologica dall'arte wagneriana nell'illusione idealizzante di conservare solo il residuo dell'arte pura, e fare i conti solo con essa: l'elemento ideologico è costitutivo sia del suo 'per sé' (nell'oscillazione tra mondo moderno e mondo premoderno) che della posizione che la coscienza ha avuto di volta in volta nei suoi confronti (tra apologeti reazionari e antiwagneriani di destra e di sinistra). Leggere l'arte wagneriana nella sfera del 'puro musicale' è tessuto di quella stessa ideologia che l'ha condotta a essere colonna sonora del Terzo Reich⁴.

Sullo sfondo dell'idea adorniana di decifrazione storica, con la quale si reagisce nel presente alla sopravvivenza dell'opera, si vedono legami con Walter 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 Benjamin interpretò come una svolta definitiva in chiave antitromantica delle analisi sulla modernità che diedero avvio al *Passagen-Werk*, una chiave che portò alla conseguente torsione verso il metodo del materialismo dialettico⁵ – nei quali Benjamin e Adorno avviarono gli intensi rapporti intellettuali che si protrassero per tutti gli anni Trenta fino alla morte di Benjamin. In particolare, è proprio durante l'ultimo incontro che i due amici si confrontarono sullo stato dei loro ultimi lavori. L'incontro avvenne ai primi di gennaio 1938 in un caffè di Ospedaletto, nei pressi di Sanremo, quale tappa del viaggio verso l'esilio negli Stati

Uniti dei coniugi Theodor e Gretel Karplus Adorno. In quell'ultima occasione Benjamin gli riferì gli esiti del riasserto complessivo di ciò che diventerà di lì a poco il testo *Über einige Motive bei Baudelaire* (pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» nel n. VIII, gennaio 1940). Adorno gli lesse alcuni lunghi passi dei capitoli riguardanti il saggio su Wagner. Benjamin rimase impressionato dalla tendenza del lavoro adorniano, in particolare del modo col quale Adorno riusciva 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.

Che l'interesse di Benjamin nei confronti dell'interpretazione adorniana di Wagner fosse palese – ricordo qui l'essenziale quanto problematico breve riferimento a «Baudelaire che soggiace alla malattia di Wagner» contenuto nel § 5 dell'*exposé* del 1935 *Parigi, capitale del XIX secolo* – non altrettanto palesi, sebbene rintracciabili con un'analisi comparata, sono i richiami e le influenze che Adorno ricavò da Benjamin⁷. 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 für Sozialforschung» proprio nel 1937⁸. Citando la lettera di Engels a Mehnig del 14 luglio 1893, Benjamin condive la polemica nei confronti della storia dello spirito inteso come 'sviluppo' di un precedente in un susseguente che lo 'supera', rifiutando con ciò l'idea che la 'reazione' a uno stadio della storia dello spirito sia un suo 'superamento'. Egli condivide anche la polemica «contro l'abitudine a presentare simili complessi indipendentemente dal loro effetto sugli uomini e dai soli 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) circa il rapporto tra l'opera d'arte e il periodo storico in

⁶ Lettera di Benjamin a Horkheimer del 6 gennaio 1938 da Sanremo, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Briefe*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen v. Gershom Scholem – Theodor W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966, trad. it. di Anna Manicci – Giorgio Backhaus, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 331.

⁷ Va ricordato che dopo la morte di Benjamin, suo cugino Egon Wissing rammentò che una volta Benjamin aveva affermato che Adorno era stato il suo unico allievo.

⁸ Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937), trad. it. di Enrico Filippini, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, cit., 6, pp. 466-502.

⁹ *Ivi*, p. 467.

⁴ Su questo mi permetto di rinviare al mio testo, scritto insieme a Ruggiero Taradell, *Il veleno del commediante. Arte, utopia e antisemitismo in Richard Wagner*, Ombre corte, Verona 2017.

⁵ Come attestato dalla lettera inviata da Benjamin ad Adorno il 31 maggio 1935, in Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1982), trad. it. di Enrico Gami, *I «passagen» di Parigi*, in *Opere complete*, 9, Einaudi, Torino 2000, pp. 1076-1077.

cui si manifesta, 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 contellazione dinamica della loro preistoria con la storia successiva. Compito dello storico dialettico sarebbe quello di integrare la preistoria dell'opera con la sua storia successiva. In questo modo le opere si laciano alle spalle le intenzioni del loro creatore per offrirsi all'elemento costitutivo dell'effetto che esse esercitano 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. Così 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 – ovvero la decifrazione critica della reazione storica presente, per dirla con Adorno – non deve essere la mera riproposizione dell'opera nella sua continuità reificata, la sua ricezione attuale passa invece, attraverso il prelievo di quegli elementi materiali e spirituali che palesamente 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 1967, che è necessario rinunciare al *continuum* storico-culturale sigillato e irrigidito nella contemplanza 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, là dove per ogni presente è in azione l'esperienza materialistica stessa della storia in quanto esperienza originaria. In questo senso anche Adorno legge l'arte wagneriana all'interno della prospettiva del materialismo storico di matrice benjaminiana, facendo agire – e interpretando – tale opera nell'ambito della storia della ricezione e del suo successo, prelevandola da quello della continuità storica reificata.

Il punto in questione era stato accennato già nel *Versuch über Wagner* là dove Adorno analizzava il carattere ambiguo della trattazione wagneriana della dissonanza, nel capitolo sul suono. Se la misura espressiva della dissonanza è data dall'acquisizione di un carattere di soggettività autarchica rispetto alla consonanza,

atstando tuttavia nel tutto il predominio della tonalità, è anche vero che 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 borghese: le immagini musicali della sospensione tonale sono interamente assorbite nell'idioma borghese vigente¹¹. Solo il successivo allargamento dello spazio tonale, la divisione dell'ottava in dodici semitoni equabili, ben oltre la sospensione e in vista della dissoluzione del campo tonale, sarà in grado di trasformare il linguaggio musicale mettendo in atto quella 'comprendibilità 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 attuale¹².

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 eliminare 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»¹³.

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, sublimando ideologicamente,

¹¹ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* (1952), trad. it. di Mario Bortolotto, *Wagner*, Einaudi, Torino 1975, pp. 70-71.

¹² Qui è implicito il richiamo a Schönberg e alla linea di sviluppo che dalla *Kammersymphonie* op. 9 passa per i *Drei Klavierstücke* op. 11 e giunge alla *Suite* op. 25 e alle *Variationen* op. 31.

¹³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. di Roberto Di Stefano e Giovanni Marone, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 304.

qualcosa di *a priori* spirituale posto in esse dal prodotto materiale frutto del lavoro e, nello stesso tempo, ne occulta, proprio attraverso questo processo di spiritualizzazione, lo stesso prodotto materiale.

Il rapporto tra l'*a priori* spirituale, posto nell'opera dall'apparato ideologico grazie al processo di sublimazione, 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, viene a essere 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 reificandola nell'estraneità della merce, sia la coscienza del lavoro contenuto nell'opera che viene a sua volta reificata nella falsa conciliazione¹⁴.

Nel *Versuch über Wagner* 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 mercé del soggetto che compone (sotto la categoria del genio e del direttore)¹⁵. 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 *Egoismo e movimento di libertà*¹⁶, pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» nel 1936 e direttamente citato come punto di riferimento nell'avvertenza che Adorno mette in capo al *Versuch über Wagner*. Nel saggio Horkheimer descriveva il disciplinamento dei bisogni e dei soddisfaccimenti delle masse in seno alla trasformazione della dinamica dei processi rivoluzionari in forme di consolidamento dell'ordinamento borghese. Il processo d'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»¹⁷. Horkheimer metteva in evidenza il tratto irrazionalistico dello spirito borghese, in dialettica contrapposizione con quello razionalistico (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 una politica autonoma che soddisfi i loro interessi, nel processo d'integrazione nell'ordine borghese esse sono costrette a interiorizzare i propri desideri feticizzandolo 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 godimento¹⁸.

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 materiale¹⁹. 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*²⁰. Lì Adorno aveva recuperato marxianamente il movimento reale della possibilità intesa come 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

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. cit., p. 82.

¹⁵ *Ivi*, p. 81.

¹⁶ Max Horkheimer, *Egoismus und Freiheitsbewegung* (1936), trad. it. di Giorgio Backhaus, *Egoismo e movimento di libertà*, in *Teoria critica*, II *Scritti 1932-1941*, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-81.

¹⁷ *Ivi*, p. 33.

¹⁸ *Ivi*, pp. 47-48, 51-52.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. cit., p. 80.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), trad. it. di Mario Farina, *L'idea della storia naturale*, in *L'attualità della filosofia*, Mimesis, Milano 2009, pp. 67-69.

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.

Il concreto recupero della faticità è operato da Adorno nell'ambito della visione materialistica della storia: «Le opere d'arte – scrive nel *Versuch über Wagner* – 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»²¹. Da qui l'esigenza, ribadita poi nel 1965, di comprendere i termini della sopravvivenza dell'opera 'decifrando in essa ciò rispetto a cui si reagisce storicamente nel presente della sua ricezione'. Dietro questa affermazione, e insieme alla critica dell'arte pura come spiritualizzazione feticistica dell'arte bastante a sé 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*²², 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*²³ – ma in special modo le interpretazioni del 'concetto di reificazione' del Lukács di *Storia e coscienza di classe* del 1923²⁴.

²¹ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. cit., p. 82.

²² Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), trad. it. di Delio Cantimori, *Il capitale*, Libro I, Sez. I, Cap. 1, D4, *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*, Editori Riuniti, Roma 1994, pp. 103-115.

²³ Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), trad. it. di Giuseppe Mancioni, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 7-51.

²⁴ György Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), trad. it. di Giovanni Piana, *Storia e coscienza di classe*, Sugarco, Milano 1991, pp. 108-143.

Perché è importante per Adorno smascherare il carattere d'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 mercato proprio 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 *Volksgeistigkeit*)? Le risposte sono tra le chiavi per comprendere l'interpretazione adorniana di Wagner.

Inanzitutto perché pur essendo appartenente alla prima generazione di coloro che vivono privi di una totalità organica e omnicomprensiva, Wagner trasfigura la totalità nel 'mito' attestando in tal modo l'impossibilità degli individui di mutare l'ordine delle cose pur vivendo in un mondo socializzato: così egli gabella per assenza (mitica) l'esistenza storica nel passato tedesco²⁵. *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 'eterizzava' non più l'intimidezza 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 preistorico che, nel caso di Wagner, si manifesta con l'intenzione d'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 wagneriana²⁶. Questo carattere

²⁵ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. cit., pp. 110-111.

²⁶ Theodor W. Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., pp. 70-71; György Lukács, *Die Theorie des Romans* (1920), trad. it. di Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004, pp. 55-58; Theodor W. Adorno, *Attualità di Wagner*, trad. it. cit., pp. 66-67. In altri luoghi Adorno insiste nella fecondità del carattere progressivo, come per esempio 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 progressività, mentre Webern opera un dispiegamento lirico che appare come uno sviluppo senza aperture al nuovo, *Anton von Webern* (1932), in *Musikalische Schriften*, IV, *Impromptus*, Bd. 17,

d'immuabile totalità si presenta nella doppia veste di 'seconda natura', come prodotto irriducibile nell'apparenza di un continuum storico compiuto e incontrovertibile, e come storia che si confonde con la dimensione mitica: storia che 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.

Il secondo punto importante dello smascheramento adornoiano 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 nel contesto dell'occultamento del lavoro e della produzione sotto l'apparenza di prodotto'. Egli pensa, e lo ribadisce nella *Teoria estetica*, che l'autonomia autentica non debba avere 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.²⁷

Le premesse che consentono ad Adorno di togliere il velo sulla 'falsa autonomia artistica' del dramma wagneriano risiedono proprio 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 impermeabile al carattere e alla funzione sociale. Una volta operato tale smascheramento Adorno mostra come si manifesta la forma sociale dell'opera, che costituisce un arcano (un enigma) in grado di restituire «agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, fa

cevoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose»²⁸. 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 swago e d'intrattenimento nell'ambito di un'idealizzazione dell'industria culturale.

Se la legge formale di Wagner è «l'occultamento della produzione sotto l'apparenza del prodotto»²⁹, 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 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. I drammi di Wagner diventano così prodotti dello spirito irriducibili nella loro ideologia il cui carattere di merce sfruttata non è affatto nascosto dalla loro ricerca di purezza artistica, anzi al contrario, esso viene maggiormente in luce proprio grazie al carattere feticistico. 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.

Per Adorno le lezioni finora seguite – di Lukács, Horkheimer e Benjamin – gli consentono di mostrare la natura reazionaria contenuta sia nella dissoluzione dell'apparenza estetica nella ricerca dell'effetto, sia nel celarsi dell'immanenza del processo reale causata dall'occultamento sociale dell'opera d'arte rispetto alla sua produzione³⁰. Il carattere di apparenza si dissolve nell'immobilità e immutabilità dell'ordinamento, feticizzandosi nell'opera come manifestazione della sua purezza e rovesciandosi in un compimento formale frutto della pretesa del regime

cit., trad. it. di Carlo Mainoldi, *Anton von Webern, in Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Feltrinelli, Milano 1973, 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. Cfr. Theodor W. Adorno, *Schönberg und der Fortschritt* (1940-1941), trad. it. di Giacomo Manzoni, *Schönberg e il progresso, in Filosofia della musica moderna*, Minnoli, Torino 1959, in part. p. 41.

²⁷ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 332.

²⁸ Karl Marx, *Il capitale*, trad. it. cit., p. 104.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. it. cit., p. 84.

³⁰ *Ivi*, p. 83.

artistico dell'opera. Ma questo compimento nel regime artistico diventa in Wagner 'fantasmagoria', le cui tracce sono tangibili nel primato della sonorità armonica e strumentale³¹. Nel respingere la genesi innescata sonora dalla forma estetica Wagner, secondo Adorno, ha consentito la vittoria della 'refificazione' nella prassi strumentale (il suono oggettivo) facendo della sua arte orchestrale uno spazio sonoro assoluto che cela la sua genesi e si rifugia nel carattere di merce³². In tal modo essa si chiude nel ricordo di un'arcaicità che non conosce tempo dissimulando completamente la natura mediante la fantasmagoria³³. La processualità wagneriana ha i caratteri dell'immobilità. Ma per Adorno questi caratteri sono portatori di un 'potere magico' che non è finito di forze trascendenti, bensì di quelle impenetrabili meravigliose, *pendant* del quotidiano della società refificata, che soddisfano le esigenze del 'mercato culturale'. In questo modo l'opera wagneriana mostra una nifestamente la 'tendenza 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»³⁴.

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'antico, il nuovo che fa esplodere l'esperienza del sempre-uguale: l'aureola della merce³⁵. La creazione unitaria del dramma dell'avvenire – la forma unificante del *Gesamtkunstwerk* – si pone come 'seconda natura': 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 'fenomeno assoluto'³⁶. 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

³¹ *Ivi*, p. 84.

³² *Ivi*, p. 81.

³³ *Ivi*, p. 86.

³⁴ *Ivi*, p. 88. Si comprende perché Adorno sentirà l'urgenza di ripensare a

Wagner, anni dopo, nei termini dell'attualità, così come abbiamo visto.

³⁵ *Ivi*, p. 91.

³⁶ *Ivi*, p. 94.

musicali, che si pone come l'opposto metafisico della monade isolata, deriva dalla società che nega»³⁷. 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 refificata, pronta a disciplinare le masse per integrarle nell'orizzonte dell'ideologia da cui esse anelavano emanciparsi³⁸. Il sorgere dell'arte totale coincide con quello della società totale. 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»³⁹. 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 d'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»⁴⁰.

È utile aggiungere che accanto a questa possibilità lasciata aperta da Adorno – possibilità che ha trovato un lato della sua realizzazione nel fatto che Wagner è divenuto di fatto un prodotto dell'industria culturale – resta quella compiuta da Hitler che ha fatto in modo che l'arte wagneriana diventasse ciò che voleva essere.

³⁷ *Ivi*, p. 99.

³⁸ *Ivi*, p. 101.

³⁹ *Ivi*, p. 103.

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Attualità di Wagner*, trad. it. cit., p. 76.