

ARTICOLI

Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo (II parte)

Franco Cambi

1. Il caso Wagner: nazionalismo e *décadence*

Wagner è stato veramente un “caso” (cioè un caso-a-sé) nell'opera lirica dell'Ottocento. Come ben vide Nietzsche, nel Wagner-operista coabitavano il genio musicale, il teorico dell'arte e il maestro di pensiero; egli era il costruttore di un'opera-d'arte-totale carica di messaggi esistenziali e politici, ma, prima ancora, filosofici. Di una filosofia della *décadence* che si appella alla elementarità della passione – e “nulla è più a buon mercato della passione” – e su di essa edifica un universo di simboli ontologici: l'Amore, la Morte, il Nulla, etc., che ci rimandano un'immagine del mondo come Malattia, in cui si manifestano “la vita *immiserita*, la volontà della fine, la grande stanchezza”, ma in cui anche “la modernità parla il suo più intimo linguaggio: non cela né il suo bene né il suo male, ha disimparato ogni pudore di se stessa” (Nietzsche, 1975, p. 5). Il Nietzsche del 1888, liberato dall'annuncio di Zarathustra e fattosi “mediterraneo” e decisamente anti-tedesco, pur polemizzando duramente e anche ingenerosamente con Wagner, coglie del “caso Wagner” gli aspetti fondamentali: 1) il primato della *Weltanschauung* nell'opera wagneriana e la funzione “ideologica” del wagnerismo; 2) l'identità di questa *Weltanschauung* nella *décadence*; 3) la mediazione (ambigua) tra rivoluzione ed estetismo (tra Feuerbach, Bakunin e Schopenhauer, possiamo dire) che viene ad alimentarla, anzi a costituirla; 4) la dicotomia tra la “musica come ‘idea’”, come concezione del mondo, come messaggio, che fa di Wagner il “commediante della musica” e i “frammenti” musicali che, isolatamente presi, attivano un'altra dimensione semantica, connessa alla capacità di costruire “in uno spazio estremamente esiguo un'infinità di sensi e di dolcezza” e estranea all'empito metafisico dell'insieme, costruito attraverso il “pathos wagneriano” che si alimenta del “non-volere-più-allentare-la-presa, caratteristico di un sentimento estremo”, legato alla “lunghezza terrificante di situazioni in cui il semplice istante mira a soffocare!”. Nietzsche, combattendo il Wagner discepolo di Schopenhauer e cerimoniere dei riti di Bayreuth, il Wagner tedesco, troppo tedesco, ne fissa, però, il carattere epo-

cale e l'identità mitica: egli è il prodotto estremo della *Koiné* -romantica (e romantico-tedesca), nutrita di metafisica e di estetismo, alimentata da una scissione radicale tra idea e vita, come è pure il costruttore dei miti-di-massa per questa *Koiné* culturale e politico-sociale ("È pieno di un profondo significato che l'avvento di Wagner coincida con l'avvento del 'Reich': entrambi questi fatti dimostrano una sola e identica cosa - obbedienza e gambe lunghe. Non si è mai obbedito meglio, non si è mai comandato meglio").

Quindi il caso-Wagner è, prima di tutto, il caso di un'ideologia, politico-filosofica ed estetica, che nasce come "sbocco" di tutto un travaglio (culturale e non) della Germania, di cui Wagner si colloca quasi a crocevia. Quindi, ancora, la vera identità wagneriana va cercata non solo nel musicista-operista, ma nella sua complessa figura di intellettuale. Ma proprio questa unità di musicista e di intellettuale fa di Wagner un caso-a-sé nell'opera lirica ottocentesca, poiché nessun altro operista ha costruito il proprio edificio musicale su un lavoro di ricerca estetica, politica e filosofica come ha fatto Wagner e proprio questo aspetto ha dato al suo teatro d'opera un significato diverso (e ulteriore) rispetto ai prodotti operistici del secolo, capace di creare intorno a sé un nuovo pubblico e di fare assumere allo stesso "ascolto musicale" valenze radicalmente nuove. Tutto ciò ha comportato, anche dal punto di vista tecnico (musicale, teatrale, scenico, interpretativo, ma anche letterario), una profonda rivoluzione, una "rottura" rispetto alle pratiche del teatro d'opera ottocentesco e il ripensamento *ab imis* della funzione del "dramma in musica". Proprio questo carattere di impegno intellettuale "totale", questo radicalismo innovatore o volontà rivoluzionaria della prassi teatrale moderna, questo ideale di rifondazione della tradizione operistica, è ciò che fa di questo "caso" appunto un caso-a-sé nell'evoluzione storica di una determinata forma d'arte.

Tutta l'avventura artistica di Wagner porta i segni di tre "incontri" intellettuali che furono, per il maestro tedesco, veramente decisivi e dal cui reciproco innesto prenderà vita l'ideologia del wagnerismo: 1) quello coi Giovani tedeschi e con Feuerbach in particolare; 2) quello con l'anarchico rivoluzionario Bakunin e il suo appello alla rifondazione individualistica della società; 3) quello con Schopenhauer e la sua lettura metafisica del "mondo" e dell'Occidente. Se è vero, come ha sottolineato Dahlhaus, che "l'estetica di Wagner, della quale manca ancora un'esposizione adeguata, non costituisce un'unità conclusiva che possa essere costituita in sistema, ma appare come un complesso di pensieri che muta nel tempo" e se altrettanto può dirsi della sua *Weltanschauung* (prima "rivoluzionaria" poi eroica, decadente e nazionalista), è purtuttavia certo che l'"ismo" a cui dette vita l'opera di Wagner (teatrale, musicale, critica, estetica e politica) presenta caratteri di sensibile unità, che emergono proprio dal *mélange* delle tre radici del suo pensiero. Dalla Sinistra hegeliana Wagner accoglie la critica al filisteismo borghese e tedesco in particolare, il rifiuto del "moderno" capitalistico e liberale, l'appello all'uomo sensibile come rigeneratore della civiltà (attraverso il corpo e l'amore) e l'attenzione all'avvenire come superamento radicale del presente. Da Bakunin assimila un'idea di popolo come portatore di valori rivoluzionari e il modello

dell'eroe come attore di una rottura sociale e politica, nonché il principio di un appello all'umanità naturale per attuare la rigenerazione della società.

Dalla Sinistra hegeliana e da Bakunin accoglie poi un profondo spirito anticapitalistico, un aperto contrasto rispetto alla società dei produttori e all'egemonia esercitata dal denaro e agli effetti dello sfruttamento. Basta rileggere gli scritti politici di Wagner del biennio 1848-'49, ma anche *L'arte e la rivoluzione* e *L'opera d'arte dell'avvenire* per ritrovare emblematicamente esposti tutti questi concetti. Un'eco giovane-hegeliana è poi il tema della redenzione, che attraverso la rilettura nazionalistica del cristianesimo attuata da Hegel si laicizza, e si propone in termini ora politici ora estetici, salvo ricongiungersi, soprattutto alla fine del cammino, con lo stesso messaggio cristiano, di cui Parsifal è (erede di Tannhäuser e di Lohengrin) l'interprete ambiguo.

Da Schopenhauer invece, nella fase della maturità (l'incontro con Schopenhauer avviene intorno al 1868), viene a Wagner l'"impasto filosofico" del suo pensiero (o, più propriamente, metafisico), che coglie il reale in rapporto a una volontà primordiale, sia essa volontà di potere o volontà di annullamento, come testimoniano, in rapporto speculare tra loro, il *Ring* e il *Tristan*. Ma, soprattutto, di lì emergono la concezione del reale come male, della vita come sconfitta, dell'amore come segno ontologico di redenzione, dell'uomo come animale storicamente sofferente che si tratta di ricondurre sulla via del riscatto, attraverso l'arte che allude un mondo nuovo e lo fa, qui e ora, vivere, e non soltanto attraverso la filosofia, che si arresta al di qua (o al di là) della vita vissuta (anche se in Schopenhauer, già wagnerianamente, la filosofia si prolungava nell'arte e l'arte si addensava nella musica come nella sua essenza).

Il wagnerismo si manifesta quindi come un amalgama di rivoluzione e *décadence* e come un passaggio (più circolare che lineare) dalla storia alla metafisica, ad una lettura metafisica del reale, che si articola intorno ai principi del denaro, dell'amore, della salvezza (estetico-religiosa). Esso è, ad un tempo, *Weltanschauung* e ideologia, messaggio etico-culturale e operazione politico-sociale, in vista di una riforma della società che sempre più si lega al primato della Germania, al mito Grande Tedesco e alle idee della stirpe, alla riforma-affermazione dello spirito nazionale ricostruito intorno ai modelli della tradizione culturale tedesca, la quale può essere recuperata/riattivata attraverso i miti germanici, profondi custodi dell'identità genuina di un popolo. L'iter wagneriano (e l'amalgama del wagnerismo) si dispone intorno al doppio passaggio dalla rivoluzione alla metafisica e dalla metafisica al nazionalismo, mantenendo fluida, aperta la circolazione attraverso (e di) questi tre nuclei strutturali. Il carattere però forse più forte di questa ideologia wagneriana – e il suo connotato più stabile e costante nel tempo – va collocato nella radicale critica del moderno che essa implica, una critica-rifiuto che attiva, al contempo, la necessità di un ritorno del mito, per riempire semanticamente quell'"avvenire" verso cui la critica si proietta, e che da una dimensione antropologica (feuerbachiana o anche schopenhaueriana) si fa nazionale, in nome del popolo – visto come umanità genuina – che ne ispira i processi e i valori. La critica del moderno coinvolge la società, la cultura e l'arte. A

livello di società sono largamente accettabili, proprio per la *pars destruens* del pensiero wagneriano, le osservazioni di Shaw, contenute nel suo saggio *Il wagneriano perfetto*. Certamente le tesi di Shaw sulla *Tetralogia* si collocano in aperto contrasto con la lettura mitico-eroica del wagnerismo e del testo wagneriano colgono solo un aspetto, svolgendolo in modo risolutivo e militante, ma colgono nel segno, mettendo in luce la critica del moderno rispecchiato nella civiltà industriale e capitalistica. Così il *Ring* è l'interpretazione negativa della parabola della modernità che contrappone l'oro e l'amore, la plutocrazia e l'uomo e indica la sconfitta dell'eroe e della soluzione anarchica che egli incarna. Il *Crepuscolo degli dei*, infatti, anche col suo ritorno al linguaggio operistico, bene manifesta questa sconfitta, l'impossibile rigenerazione dell'uomo attraverso l'amore e l'eroismo, ma fissa emblematicamente la condanna delle forze che hanno prodotto la catastrofe della redenzione. La prospettiva schopenhaueriana si sostituisce all'ideale anarchico, il nihilismo sovrasta la scelta del superuomo ed apre a nuove proiezioni risolutive: o bloccarsi nel Nulla che chiude l'essenza dell'individuo nella dialettica amore/morte tematizzato nel *Tristano* o radicarsi nel mondo della stirpe come viene abbozzato nei *Maestri* o avventurarsi verso un nuovo eroe che si è fatto carico del messaggio cristiano rivisitato come avviene in *Parsifal*. Le tre uscite al dramma cosmico/storico del *Ring* ne convalidano comunque il messaggio di riflessione filosofica sulla storia umana, pensata *dentro* il suo esito moderno e indirizzata necessariamente alla sua radicale sconfitta.

Al di là (prima e oltre, forse) del moderno stanno solo il popolo e l'eroe, la nazione e il "superuomo", che ora si intrecciano ora si alternano, ma che comunque sono gli esiti ultimi e comuni di un travaglio cosmico e storico. Il popolo è l'espressione genuina dell'umano, che vive nel "suo slancio vitale istintivo" e che sente come "la forza della necessità che lo anima", che distrugge "quel che è degno di essere distrutto" e produce da sé l'"avvenire"; il popolo è l'interprete verace dello spirito; così notava Wagner in *L'opera d'arte dell'avvenire*. Come tale il popolo sta oltre e contro il presente, è la voce dell'umano che lotta dentro e contro la storia. L'eroe è anch'esso il rappresentante del puro umano; è Sigfrido che incarna "la palpitante manifestazione sensibile dell'uomo nella sua più naturale e serena pienezza" che proviene "dalla più intima fonte della sua gioia di vivere" e costituisce "l'incarnazione virile dello spirito spontaneo, del principio eterno ed unico della creazione, l'autore di gesta reali", l'uomo nella pienezza della sua forza più alta e più immediata e della sua più indiscussa amabilità". Eroe-guerriero in Sigfrido, eroe-nirvanico in *Tristano*, eroe-mistico in *Parsifal*, ma sempre eroe dell'umano metastorico e antistorico, e soprattutto antimoderno. Popolo e eroe, inoltre, non sono alternativi tra loro ma simmetrici e ciò viene a creare quel complesso e ambiguo amalgama tipico del wagnerismo, il suo oscillare tra *nazionalismo e décadence*, quel sintomo di "malattia" su cui Nietzsche ha richiamato lo sguardo e che ha offuscato (e stravolto) le categorie critiche del pensiero wagneriano che proprio Nietzsche intende recuperare, restaurare e sviluppare, portandole al loro compimento.

Se l'avventura della storia e del moderno, che ne è l'esito-decantazione, sia pure riletta alle "origini", attraverso il mito, approda al duplice traguardo della sconfitta e della speranza e al riconoscimento del ruolo-chiave della cifra suprema dell'arte che sola può fissare concretamente, e quindi partecipare, queste verità-certezze-visioni e farne elementi della volontà, anche l'arte è a sua volta coinvolta in questa avventura storica, in questo *décalage* dentro il moderno e anch'essa attende di essere "salvata". E salvata tornando alle origini. L'arte dell'avvenire deve rompere col presente e ritrovare, attraverso il mito (popolare e eroico) la genuinità dell'umano e la forma genuina dell'espressione. Essa è quindi rivoluzionaria, ma per essere tale deve produrre un'opera d'arte antimoderna, un'opera-d'arte totale che si radichi prima e dopo la modernità che lavori sul mito e si ancori al linguaggio artistico più originario e totale: quello del teatro. Quale teatro? Non il teatro-di-società dei moderni, ma il teatro-rito, sacra rappresentazione o manifestazione collettiva, tipico degli antichi. Nel teatro bisogna tornare ai greci, recuperare lo spirito delle loro rappresentazioni e aggiornarle al tempo del dopo-la-modernità. *Opera e dramma*, ma anche *Una comunicazione ai miei amici* o altri scritti sul *Musikdrama* ruotano attorno a questo appello. Nel dramma antico il poeta "ideava i miti, quindi li narrava ad alta voce nell'epos recitato in pubblico e infine li rappresentava direttamente nel dramma vivo", mischiando apollineo e dionisiaco, costruendo un testo fatto di "sentenze" e arricchito dalla "dizione poetica", nutrito di musica. Ma al centro del dramma antico si collocava la lotta, suprema e titanica, contro il Fato, la Legge, lo Stato, che dava vita a miti universali (Prometeo, Edipo, Antigone). Il dramma appariva quale "opera d'arte più perfetta", unità delle varie arti e di intenzione e sentimento. I moderni, invece, anche quando hanno ricreato questa forma teatrale mitica e totale, con l'opera, l'hanno ben presto impoverita, imborghesita. Si tratta invece di restaurarla nel suo volto originario, seguendo le tracce segnate da Mozart e da Beethoven, poi accolte da Weber, che indicano, dopo Rossini, dopo Mayerbeer, la via di soluzione della crisi del teatro operistico: lo conducono verso una liberazione della musica dalla dialettica di forme obbligate e precostituite, verso un'espansione dell'ambito musicale strumentale, verso un restauro della parola mitica. Il programma teatrale di Wagner guarda ad un *Musikdrama* come simbiosi totale di dramma e musica, in cui la musica "si sente chiamata ad assumere di nuovo la sua antica dignità di seno materno, anche del dramma". Ne consegue che poeta e musicista devono essere la stessa persona. Testo e commento musicale devono procedere uniti, strettamente intrecciati. Infatti, nell'opera di Wagner, specialmente in quella della maturità, poesia e musica strettamente si sostengono tra loro; sono i miti, i grandiosi miti del testo, a sollecitare, motivare, spiegare la musica complessa, audace, sublime che li accompagna, come pure le tecniche costruttive di essa (in particolare quella del *Leitmotiv*), ma è anche la musica a sviluppare il significato del testo, ad avvilupparlo in un'aura semantica più ampia, più densa, che ne dilata e ne carica il significato, dando alla parola un potere più incisivo, più simbolico e più magico.

E nel costruire i suoi drammi Wagner guarda agli esempi più alti e lontani: a Omero, a Shakespeare. Al loro procedere per figure-simbolo, al loro intento epico, al gusto aulico-mitico della loro parola, al tessuto universale, comprensibile per tutti, delle loro trame. La tradizione operistica si è del tutto allontanata da questa prospettiva, anche con Gluck, e solo tra Mozart e il *Freischütz* ha ritrovato le orme di questo percorso. Essa ha perduto la chiarezza della parola e la sensatezza delle trame, l'uso di un verso piegato alle leggi dell'accentazione musicale, quindi lo ha stravolto; "il 'senso' del verso è diventato cosa difficilmente comprensibile che io stesso, abituato al semplice ascolto della parola cantata, fui costretto a riflettere sulla situazione non appena fui colpito da questa inintelligibilità", scrive a proposito di un ascolto del *Freischütz*.

Il restauro dell'opera ha, quindi, un ben preciso itinerario: dal testo alla musica. E nel testo: dalla parola al verso, alla scena, al dramma, alla sua trama e al suo significato. La parola deve avere semplicità, ma contenere anche capacità evocativa (la parola dell'*epos*); il verso deve essere piano e corretto nelle accentazioni, comprensibile dall'ascoltatore; la scena funzionale, il dramma percepibile e leggibile da parte del pubblico. Da questo restauro del linguaggio potrà prendere corpo il dramma musicale, mitico e archetipico, che pone in luce l'intensità dei personaggi, dando voce alla realtà dell'anima. Tutta questa riflessione di Wagner, che è un po' l'entroterra su cui si edificano i suoi capolavori operistici, è stata anche la prima teoria "a farci intuire la verità sul ruolo che la grande musica ha nell'opera e sui suoi rapporti col dramma".

Il libretto, anche nella riflessione teorica wagneriana, si pone come un elemento cruciale, essenziale del dramma musicale, sia per l'artista, sia per il pubblico. È dal libretto che scaturisce la musica, anche se poi essa lo dilata e così facendo se ne allontana, si introduce in un *altro* orizzonte semantico, ma non è solo un pretesto, è la matrice della musica come la musica lo è del dramma nel suo complesso. E per il pubblico il libretto è la prima via per la partecipazione al rito-spettacolo dell'opera rinnovata, per cogliere i percorsi della musica e il significato del dramma. E la stessa pratica di Wagner poeta-compositore si richiama direttamente alla teoria: egli lavora lungamente ai testi, li lima, li organizza, li rielabora. Inoltre, come ha rilevato Smith, "i libretti di Wagner appartengono al genere di lavori scritti primariamente come espressione e per piacere di se stessi", e perfino "l'intera concezione plastica del leitmotiv musicale, che subiva tutti i cambiamenti legalizzati dalle situazioni in scena, è squisitamente librettistica" (Smith, 1981, p. 244).

Proprio dai libretti – già dai libretti – si definisce il primo orizzonte del wagnerismo, dei suoi miti e della sua *Weltanschauung*. Anche se Dahlhaus ha scritto che "nel dramma musicale è proprio la musica, e non tanto il testo, ad assumere la funzione, propria della parola parlata nel dramma, di estendersi e di completare gli elementi visibili con quelli riflessivi", attraverso il *Leitmotiv*, ma anche attraverso il flusso della "musica infinita", gli aspetti linguistico-testuali del dramma wagneriano hanno invece un valore primario (se pure non esclusivo) per delineare il messaggio ideale/ideologico del wagnerismo, che al di là delle amplificazioni musicali, si radica in una trama di miti, di simboli, di

eroi, di situazioni esemplari, etc. La sintassi ideologica e filosofica (o altro che fosse) di Wagner è più leggibile, in forma nuda, nella sua griglia essenziale, già dentro i libretti e nella “prosa musicale” che li costituisce.

Il libretto in Wagner, più che in ogni altro compositore dell'Ottocento, (perfino in Verdi) si colloca così su un piano privilegiato per comprendere (e rivivere) quell’”ismo” (filosofico-culturale-ideologico) a cui l'opera del maestro di Bayreuth dette vita: essi furono sentiti come la matrice-prima della sua musica e il compendio del suo messaggio, dell'itinerario anche della sua costituzione e/o della sua trasformazione. Da *Rienzi* a *Tannhäuser* a *Lohengrin*, poi da *Tristan* a *Siegfried*, a *Parsifal*, il teatro wagneriano è teatro di eroi, di eroi-simbolo, e quindi di miti. Il tribuno, il cavaliere cristiano e tedesco, il salvato, l'eroe forte e puro, il “puro folle” sono archetipi di un'umanità errante alla ricerca del significato, grumi di valori individuali e sociali, simboli di un umano possibile, densi e compatti, univoci e organici.

Accanto all'eroe c'è poi il dinamismo della lotta, tra bene e male, tra amore e morte, tra sconfitta e salvezza, ma un dinamismo ambiguo che oscilla tra le opposte tentazioni e si risolve nell'oblio del nulla o del misticismo. E di questo dinamismo ambiguo si alimentano *Tannhäuser* e *Tristan*, il *Ring* e *Parsifal* nelle loro oscillazioni tra spirito e carne, tra amore e morte, tra oro e redenzione, tra redenzione e “passione”.

Ma è il contrasto/unità decadente tra amore e morte che domina su tutti i dualismi wagneriani e che tutti li integra nella loro doppia oscillazione, così come si manifesta nelle parole finali di Isolde:

“In quei profumati vapori,/dolcemente, disfarmi,/svanire?/Nell'ondeggiante flutto/dell'armonie sonore, nel palpito del Tutto./Nell'alitar profondo/del respiro del mondo/naufragare .../affondare .../senza più coscienza . ./suprema voluttà!” .

Tuttavia la lotta dell'eroe è anche legata alla stirpe, al popolo e alla nazione, ai valori di una terra e di un'origine. Ed è il finale dei *Meistersinger* che sottolinea nettamente questa componente del sangue e della memoria: “se mai un giorno il popolo tedesco e l'impero cadranno/nella falsa maestà latina/... e se latino fumo e leggerezza latina/essi trapianteranno in terra tedesca/nessuno allor saprà più che cosa sia genuino e tedesco/se non vivrà nell'onore dei Maestri tedeschi”.

E ancora: “anche se dovesse andare in polvere/il sacro romano impero,/a noi rimarrà sempre/la ricca arte tedesca!”.

Nel *Ring* eroismo e stirpe si fondono in un gioco complesso di miti e in vista, come abbiamo accennato, di un superamento critico del moderno attraverso l'appello a valori nuovi, in quanto originari, da far giocare nello scontro, se pure votati alla sconfitta. La redenzione è impossibile, ma la lotta accende nuovi valori, nuovi modelli, li addita come compiti. Cadono gli dei, cadono gli eroi, la morte avvolge tutto, ma restano, come nuclei di un riscatto, sia pure impossibile, la voce della natura, l'eroismo incorrotto, il sublime dell'amore. E sono tutti segnali che ondeggiano sulle ceneri di un mondo distrutto, e alludono al futuro. Ad una ripresa, come miti attivi di una rigenerazione. È qui

che, magistralmente e ambigualmente, decadentismo, nazionalismo e rivoluzione si congiungono, per additare insieme e la consapevolezza di una fine e l'inizio di un riscatto. Dentro gli archetipi, dentro il *pathos* metafisico del *Ring* corre un messaggio di rinascita, ambigua, oscura, ma, almeno nell'universo allusivo dell'arte, possibile.

Anche *Parsifal* si colloca su questa lunghezza d'onda, pur nella sua tonalità mistica, nel suo ambiguo fascino cristiano, additando un'uscita all'*impasse* del mondo: la redenzione nei valori del nuovo Lohengrin, saturo del dolore cristiano e pervaso dell'incantesimo del venerdì santo. Più che di una "grande ritrattazione" in *Parsifal*, si tratta di una ascesa verso un altro punto-di-vista possibile per resistere alle deviazioni della storia e ricostruire un asse per l'azione o l'inazione e la coscienza dell'uomo.

L'amore, la stirpe, l'eroismo, la fede si collocano come messaggi di risposta al grande tradimento della storia, e si attivano dove e quando la storia tace e fa parlare la natura, nelle sue potenzialità più profonde, che non sono sottratte alla lotta (e alle possibilità di distruzione che essa implica), ma che fanno comunque apparire un altro uomo, altre corde dell'umano.

In questa sintassi generale del messaggio wagneriano e che sta alla base, nella sua ambiguità, dalle stesse evoluzioni del wagnerismo nelle sue diverse facce (ora decadenti ora nazionaliste) – qui indicata, un po' didascalicamente e schematicamente, nelle sue linee essenziali – si riuniscono poi altri miti collaterali, come quello della donna (compagna, ispiratrice, complemento dell'uomo ma che vive riassorbita nel suo orizzonte), quello dell'arte (che è voce del genio e della stirpe, che veicola quell'umanità più nascosta e originaria), quello del mondo nordico (come mondo più intatto, più naturale, più genuino).

L'*iter* wagneriano attraverso la sua produzione artistica e critico-estetica è anche e soprattutto un viaggio ideologico, alla ricerca di interpretazioni del mondo e di prospettive di risposta e d'azione. Wagner è anche una *Weltanschauung* che egli veicola a piene mani dentro e insieme alla malia delle sue architetture sonore. Lo riprova il fatto che il teatro del maestro tedesco non è stato soltanto un fatto teatrale, ma attraverso Bayreuth e fuori di esso è divenuto un "verbo", una presa di posizione di fronte alla storia, alla società, alle ideologie e si è affermato come una estetizzante, confusa anche, contraddittoria sia pure, ma forte concezione-del-mondo attraverso l'arte e proponendo nell'arte il mezzo-principe per giungere ad una concezione del mondo radicale e audace. Che poi si corresse il rischio di dar corso a una filosofia-da-teatro, mitico-estetica e assai poco filosofica, è altrettanto vero. Ma ciò non toglie la consapevole funzione che il teatro di Wagner intese esercitare: educare una generazione europea (e le successive) ad una visione tragica del mondo, ma sempre percorsa da un'aurorale speranza, affidata ai simboli elaborati dagli artisti e dagli eroi.

Non è un caso, infatti, che Wagner sentisse come urgente e primario il problema del *suo* pubblico e che a questo problema abbia risposto con una creazione originale (il teatro di Bayreuth), che è un po' il punto di arrivo del

suo messaggio estetico-ideologico. Bayreuth deve essere il luogo di un rito, al quale si deve assistere con concentrazione, per farsi immergere nella magia di un'arte/concezione-del-mondo e trattenerne il distillato più profondo, ideale prima che estetico.

Il pubblico, il *suo* pubblico, per Wagner doveva essere un nuovo pubblico, diverso e opposto a quello tradizionale dell'opera. Un pubblico alla ricerca di una propria identità spirituale, di un messaggio esplicito e lineare, ma profondo e totale, lontano da ogni ricerca di divertimento, di distrazione. Un pubblico non-borghese. Ne *L'opera d'arte dell'avvenire* il nuovo pubblico è il popolo, inteso in senso romantico-rivoluzionario, quel popolo che “ha bisogno, con la forza della necessità che lo agita, di rendere *non esistente* quanto da lui *non voluto*, di distruggere quel che è degno di essere distrutto”. E che si oppone alla moda e si fa veicolo di “*un'arte vera*”. A Bayreuth il pubblico sarà una borghesia intellettuale illuminata dalla filosofia/ideologia, anti-piccolo-borghese, costituita di “singoli”. “Far capire il mio punto di vista costituisce sempre più la mia principale occupazione e, per essere certo di questa comprensione, mi rivolsi allora istintivamente non più alla ‘massa’ che mi era estranea, ma agli individui singoli che mi facevano cogliere distintamente la loro emozione e la loro opinione”, scrive nella *Comunicazione ai miei amici*, nel 1851, ma riferendosi già agli anni precedenti al *Lohengrin*; e ribadirà più oltre: “l'uomo ricco di sentimento perfettamente soddisfatto della sua suprema forza di ricezione, può essere in grado di comprendere anche la nuova materia”.

Bayreuth, invece, fu sì la “comunità dei wagneriani” ma oscillò tra il santuario e il *clan*, si mise al servizio di un Verbo ambiguo politico-estetico; in esso ebbero peso non lieve i legami col *Reich*; si aprì sempre più nettamente a un pubblico comune, aristocratico-borghese, che del messaggio del maestro accoglieva proprio le oscillazioni tra nazionalismo e decadentismo: un pubblico eterogeneo, con alcuni intellettuali e artisti, e con molti borghesi. Dal '76 al '96: “Chi andava a Bayreuth allora? [...] artisti lirici, compositori, professori di conservatorio, ma anche ingegneri di Blois, architetti di Clermont-Ferrand, avvocati di Marsiglia, consiglieri alla Corte dei Conti, attaché di ambasciata, ministri plenipotenziari, Prix de Rome, critici d'arte, pittori, scultori, molti ebrei, molti nobili, molti banchieri” (Mosse 1976).

Tuttavia Bayreuth fu anche l'esperienza-limite di Wagner, poiché dette vita a quel teatro-opera-d'arte-totale che era stato nei voti della riforma della vita teatrale intrapresa dal maestro fino dagli anni '40: fu la creazione di uno spazio sacro alla rivelazione di un Verbo, in cui tutto assumeva la specifica solennità di un rito, in cui la concentrazione sull'azione teatrale era massima (attraverso il buio in sala, il “golfo mistico”) e l'avvolgenza di musica e parole raggiungeva la massima tensione. Ciò garantiva – almeno nei voti – una “transustanziazione” degli spettatori, la loro immissione in atmosfere più alte e sublimi, la predisposizione ad accogliere un messaggio carico di *pathos* sonoro, ammaliante e perturbante, la loro identificazione non con la scena, ma col suo significato.

Il teatro wagneriano fu, nel corso del melodramma ottocentesco, il caso più estremo di incontro tra opera e ideologia, il caso anche più esplicito e, quindi, anche l'esempio massimo della funzione educativa – e qui consapevolmente educativa – del teatro d'opera. Educazione ad una *Weltanschauung* e educazione ad accoglierla. Fu formazione di un nuovo pubblico, di *élite*, a cui il messaggio restò destinato, ma attraverso questa *élite* tale messaggio operò davvero, in area tedesca, come un educatore nazionale. Al di là delle stesse avventure che presero corpo nel corso del Terzo Reich, già in età guglielmina il teatro di Wagner e il suo rito a Bayreuth avevano agito come un tracciato educativo, come un serbatoio di miti e un nutrimento dell'immaginario.

2. Ascolto, ideologia e psicologia

È stato Adorno a mettere in rilievo che “la costituzione non concettuale e astratta della musica resiste a coordinamenti e identificazioni concreti tra essa – nelle sue diverse dimensioni – e le classi o gli strati sociali”, poiché “il nesso tra musica, ideologia e classi” è debole e sfuggente (Adorno, 1971, p.67). La teoria estetica adorniana, che stabilisce un rapporto tra arte e ideologia attraverso il dispositivo della forma e che colloca la musica in un orizzonte di semanticità-non-immediata, fa da supporto a tali affermazioni, che vengono, però, storicamente a mutarsi se rivolgiamo uno sguardo retrospettivo all'ascolto, soprattutto operistico, tipico dell'Ottocento. Lo stesso Adorno lo ha ricordato sottolineando la struttura emancipativa del melodramma e la funzione di apertura ideologica che ha esercitato. Anche qui, tuttavia, non si tratta di un'ideologia di classe, articolata in programmi e scandita in segmenti coordinati, quanto di un'*aura* che produce sì fasci di miti, ma sorretti da una tensione uniforme e generale, da un progetto che fa parte di tutta una temperie spirituale, borghese, capitalistica, contraddittoria e problematica al proprio interno. Anche Verdi, anche Wagner, danno vita o rispecchiano ideologie, si nutrono di esse e le rappresentano, le amplificano, ma non come ideologie *tout-court*, bensì come “clima spirituale”, prospettive di visioni-del-mondo, ideali e modelli di esistenza.

Tuttavia non è detto affatto che tali messaggi, pur sfumati e allusivi, pur spiritualizzati e mediati dalla forma-arte, pur generici, non abbiano agito sullo spettatore come un'ideologia, o almeno come una quasi-ideologia. Come interpretazione di un ordine del mondo, di un ordine di esistenza, di un destino e di un compito; come lettura del sé in questo ordine del mondo; come autenticazione di un “sentire” storico, di un “clima” della sensibilità etico-sociale. L'ideologia quindi è presente, attiva nell'opera, e vi si palesa in un pluralismo di forme: legate alle diversità dei messaggi ma anche alle varie aree linguistico-etniche e al diverso ruolo assunto in esse dal teatro d'opera, alle varie “epoche” di una cultura (quella borghese del XIX secolo), alla diversità dei linguaggi dell'opera (dal serio al buffo, dall'epico-romantico al *larmoyant*, al verista, al decadente). Attraverso questo pluralismo essa agisce in basso e in alto nella

società, avvicina ceti e classi, li rende partecipi di un comune messaggio, ma anche li lega a quella *Weltanschauung* fundamentalmente borghese che tutta quanta la ispira, nella convergenza strutturale dei contrasti a cui dà voce.

E l'azione dell'opera è, in tutto il corso del secolo, diffusa e capillare, ricordava Parmentola: "Il popolo faceva code infinite per accedere ai loggioni dei grandi teatri per ascoltarvi quelle opere che suonava nelle bande, o che ascoltava dalle bande, e affollava i teatri minori, dove agli spettacoli di varietà si alternavano allestimenti economici e approssimativi di opere. Inoltre, alla lenta decadenza dei teatri di provincia faceva da ampio contrappeso lo sviluppo dei teatri minori delle grandi città, come pure si affermava l'enorme diffusione della pratica e dell'ascolto locale non più al livello delle 'ragazze di buona famiglia', ma al livello del macellaio, del fabbro, del ciabattino, del piccolo impiegato, de esso comunale, e a un livello indifferenziato nelle numerose bande dell'esercito, della marina, dei vigili urbani, dei vigili del fuoco". L'opera era un "fatto di costume diffuso", sempre più diffuso. E con la presenza sociale e culturale veicolava anche l'ideologia che ne alimentava i testi e le note, funzionale al dominio della borghesia, in quanto ne, riconfermava i valori e le strutture, la *Weltanschauung*.

L'azione educativa – di educazione dell'immaginario – dell'opera lirica, diffusa, collettiva, si caratterizzava come formazione a un cosmo di valori, di percezioni, di atteggiamenti interiori che proprio anche attraverso l'opera (come attraverso il romanzo, il teatro, etc.) trovano la possibilità di confermarsi *de jure e de facto*. L'opera fu, quindi, una vera e propria agenzia educativa, che agì in profondità nell'immaginario collettivo e, per i mezzi tecnici e culturali di allora, produsse una vera e propria azione educativa di massa. Solo il cinema, in anni assai più recenti (gli anni Trenta), agì così in profondità nell'immaginario collettivo, attraverso il coinvolgimento diretto dell'immaginario individuale. Forse di più, anche molto di più, come rivelano alcune testimonianze, ma con profonde analogie rispetto alle modalità dell'azione, se non al mezzo o al messaggio che nel cinema si fanno l'uno più sottilmente coinvolgente, meno condizionato dalla mediazione estetica, l'altro più elementare, generico e martellante. La modalità d'azione si dispone però sulle stesse corde e sulla stessa traiettoria dell'opera. Si tratta di un processo educativo 'informale – come sono sempre quelli che coinvolgono l'immaginario –, ma potente, che affonda le radici nelle profondità emotive e percettive del soggetto, deponendovi un orientamento attraverso l'interpretazione delle attese e delle lacerazioni, pur elementari, pur schematizzate che fossero.

Gramsci ha interpretato con acume questa funzione educativa del melodramma soprattutto verdiano, rifacendosi al "nazionalpopolare": ne ha colto una delle valenze fondamentali, una delle procedure di azione nella collettività. "Il melodramma è il gusto musicale, cioè la cultura nazionale", si è detto, è un po' il *plafond* della mentalità dell'italiano popolare, che si è formato attraverso "la musica verdiana, o meglio il libretto e l'intreccio dei drammi musicali da Verdi", a cui vanno fatti risalire "una serie di atteggiamenti 'artificiosi' di vita, di modi di pensare, di uno 'stile'"; e Gramsci sottolinea criticamente:

“il melodramma è il più pestifero, perché le parole musicate si ricordano di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende una forma nel suo fluire”. Ma ritornando successivamente su questi problemi in una nota su *Letteratura popolare*, il discorso si fa più ampio, più articolato e sottile. Prima di tutto in Italia il melodramma ha tenuto il posto del romanzo popolare, in particolare per la profonda identità tra le due forme culturali: “il romanzo e il melodramma hanno l’origine nel Settecento e fioriscono nel primo 50° del secolo XIX, cioè essi coincidono con la manifestazione e l’espansione delle forze democratiche nazional-popolari in tutta l’Europa” e “i sentimenti e le passioni del dramma riflettono la particolare sensibilità europea settecentesca e romantica”. E al posto del romanzo il melodramma ha educato il “gusto” dell’italiano del popolo (e, possiamo aggiungere, non solo del popolo, anche della borghesia, escluse forse le *élite* intellettuali) ed è proprio attraverso il melodramma che i “laici” hanno esercitato il “loro compito storico di educatori ed elaboratori della intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione” e “hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo”.

Attraverso il dispositivo, pur ambiguo, del nazional-popolare Gramsci coglie – per l’Italia – la funzione educativa esercitata dal melodramma e la centralità in questo processo assunta dal libretto e proprio per l’amplificazione musicale che lo avvolge e sostiene, che lo rende fortemente persuasivo. Il dispositivo usato da Gramsci gli impedisce, invece, di leggere, adornianamente, il ruolo ideologico giocato dal melodramma, non storico-sociale, ma appunto storico-ideologico, connesso alla *Weltanschauung* borghese e alle sue ambiguità e lacerazioni, ma anche alle sue permanenze ed ai suoi, diciamo così, assiomi.

Il lavoro di una critica dell’ideologia del melodramma, come lettura dei “fondamenti” a cui dà vita e da cui si genera, resta estranea alla cultura storicistica di Gramsci, mentre è proprio questa prospettiva che è stata messa al centro nel lavoro svolto intorno ai libretti negli ultimi decenni, almeno negli interventi di più ampio e solido respiro. Ma, va sottolineato, questa critica all’ideologia del melodramma incontra, subito e in primo piano, la sua funzione educativa, di educatore-nazionale, che il melodramma storicamente, nel secolo scorso, ha svolto e sulla quale Gramsci ha richiamato, con forza, l’attenzione.

In queste pagine, abbiamo tentato di avvicinarci a questa linea complessa di indagine, presentandone un abbozzo, che solleva anche ulteriori problemi generali o specifici, relativi al rapporto tra opera e ideologia, oppure alle diacronie ideologiche del melodramma italiano e non dell’Ottocento, ma che si muove secondo un doppio ordine di ipotesi/certezze: quella di una riarticolazione più ampia dei “luoghi” dell’educare, già nell’Ottocento (e che riguarda la storia dell’educazione), e quella della centralità del libretto per studiare il nesso tra ideologia, educazione e melodramma (e che riguarda tanto la storia dell’educazione, quanto quella dell’opera).

Ancora Adorno, nella *Introduzione alla sociologia della musica*, ha parlato dell’ascoltatore tipico dell’opera, soprattutto oggi, come di un “*consumatore di*

cultura”, che è “informato” e “insaziabile”, ma in cui la “struttura dell’ascolto” è “atomizzata”, poiché “sta in attesa di determinati momenti, di melodie ritenute belle, di istanti grandiosi” e poiché attento alla tecnica, al “mezzo fine a se stesso” che gli “incutono rispetto”.

È un ascoltatore conformista e convenzionale, radicalmente antimoderno, contrario agli esiti delle avanguardie e guarda invece al passato, al gusto musicale di un’altra epoca (il XIX secolo) come al proprio modello. In lui c’è “qualcosa di feticcistico” che è stato prodotto dall’avvento dell’industria culturale, dal cinema ai dischi, che lo hanno sottratto al mito del teatro come macchina-delle-illusioni tipico dei secoli trascorsi (dal Seicento all’Ottocento) – attraverso il cinema – e all’ascolto “patetico” dell’età romantica, tecnicizzandolo – attraverso i dischi. Non solo l’ascolto musicale (e dell’opera) è quindi un fatto storico, storico-sociale e storico-culturale che si scandisce in forme diverse nelle varie epoche, ma è anche un ascolto che si dispone diversamente rispetto alle ideologie di cui l’opera si fa veicolo. Oggi, infatti, secondo Adorno, al pubblico dell’opera sfugge o resta nascosta, incompresa, proprio “la prospettiva della borghesia in via di emancipazione”, presente nell’opera, nell’esaltazione dell’individuo in lotta contro l’esistente, cioè proprio la sua ideologia.

Nell’epoca d’oro del melodramma, al contrario, il rapporto tra pubblico e opera passava anche (e non secondariamente) attraverso le prospettive dell’ideologia. Era un “vissuto” che entrava in circolazione dentro il testo, era un’esperienza del mondo che si decantava, erano le “mosse” di un’esistenza che vi prendevano corpo. Le passioni contemplate sul teatro agivano nel soggetto, intrigavano il suo immaginario, e vi depositavano un messaggio. Messaggi legati a figure, a situazioni, a caratteri – anch’essi ideologici ma risolti in forma narrativa, più strettamente narrativa – e messaggio paradigmatico di una lotta, di costruzione faticosa di processi di liberazione, di interpretazione del reale – in cui più esplicitamente si addensava l’ideologia.

Ideologia – come abbiamo più volte rilevato – che passava attraverso il “sistema di segni dei libretti”, funzionale e organico, come ha rilevato Lavagetto. “Scrivere il libretto è allora, per il pubblico dell’Ottocento, un modo molto semplice di scrivere, in forma narrativa, il proprio universo morale, situato al centro di zone tempestose e proibite: la trama è il racconto del viaggio che le attraversa per ritornare sempre e nuovamente in quel centro (per riconfermarlo, per assicurarne la solvibilità nei tempi lunghi)” (Lavagetto, 1979, p. 190), e ciò vale sì soprattutto per Verdi, ma fa parte del ruolo dell’opera ottocentesca in generale, dove più dove meno.

Ma la forza del libretto, nell’ascolto, non risiedeva soltanto nella sua semplicità letteraria, di “più modesto romanzo”, ma coinvolgeva anche l’aspetto di deposito di una emozione (suscitata dalla parola e dalla musica tra loro intrecciate), legata alla sua funzione di memorizzazione e di rievocazione. Il condensato drammatico dell’opera passa attraverso la parola: e non a caso tanto Verdi quanto Wagner parlavano di “parola scenica” e di “poesia drammatica”. E la parola si addensa di musica, che ne permette la rievocazione in un’*aura*”, la dilata cioè nel suo significato. Il ruolo simbolico della parola

esce, dall'opera ottocentesca soprattutto, ma dall'opera in genere, amplificato, poiché essa agisce – nell'ascolto e nella sua memoria – su due registri semantici: quello letterario-narrativo e quello musicale, sviluppando una lettura enfaticizzata che fa come fermentare il testo. Così anche il deposito ideologico del testo stesso risulta potenziato, amplificato, anche nei significati inerenti alla trama o al personaggio o all'evento, facendogli assumere un aspetto paradigmatico, di simbolo vivo. Ed è la musica che supera ed eternizza il contingente del libretto, lo colloca in una dimensione di cifra. Ma così anche carica l'ideologia – già elementarizzata – del libretto di un significato assoluto, invariante, lo riconferma come Legge.

Questa simbiosi tra vissuto, opera d'arte, significato e ideologia che si realizza in modo esemplare sull'ascolto operistico trae radice, in particolare, dall'aspetto di immedesimazione, di coinvolgimento emotivo totale, di *trance* perfino, come è stato detto, che sta alla base della fruizione del testo d'opera. Lo ricordava anche Mila, riferendosi alla musica in generale, che nel suo ascolto c'è, sempre, un elemento psicologico il quale produce la "vertige" o "demi-évanouissement" di Berlioz o il richiamo alla "lingua perduta" di D'Azeglio, il quale conduce al di là della comprensione tecnica e anche espressiva di un linguaggio, verso una adesione che della tecnica si nutre ma, più o meno indebitamente, la oltrepassa. Mila condanna l'attenzione esclusiva o primaria a questa dimensione della musica, ma non la nega: la riconduce a una delle funzioni sociali, "rivolte a produrre determinati 'effetti' sulla disposizione psicologica dell'uomo" (Mila, 1956, p. 56)

Testimoni esemplari, trasposti in figure narrative, sono la già ricordata Emma Bovary di Flaubert e il Giovanni Castorp di Thomas Mann, e che valgono come due letture diverse e parallele dell'ascolto operistico.

Emma, trascinata dal canto, proietta il suo vissuto negli eventi della *Lucia*, partecipa, si esalta, "vede" se stessa, patisce, ma anche, facendosi sommergere dall'onda musicale e dal testo-trama che la sostiene, si fa trascinare oltre se stessa, oltre la sua identità quotidiana, attingendo un sé più profondo, contrassegnato dall'esperienza, attesa e invocata, dell'amore e delle passioni che lo accompagnano. La rappresentazione di *Lucia* appare sia il culmine di quanto era avvenuto prima", nel romanzo, cioè nella vita di Emma, "sia una preparazione del tumultuoso epilogo, della sua disfatta", ha scritto Lindenberger. Ma l'ascolto di Emma ha, in Flaubert, anche una sua scansione interna, un suo *iter* che va dallo spettacolo sulla scena ai "desideri di Emma, che, eccitati dall'effetto del primo atto, assumono ora il ruolo principale". Poi col terzo atto "ha luogo un ulteriore spostamento della narrazione" che trasporta il desiderio eccitato nell'ambito della realtà, attraverso l'incontro con Leone. E infine, appena un po' enfaticizzando, ma non del tutto a torto, Lindenberger nota: "il mondo operistico che ha colorato proletticamente i primi stadi dello sviluppo interiore di Emma, si libra così, retrospettivamente, sul suo incombente declino e rovina finale". Tuttavia il momento significativo di questo ascolto è il secondo, che stabilisce un corto-circuito tra scena e ascoltatore tra due universi di passioni, l'una esaltata dalla forma musicale, l'altra denudata nella

sua urgenza e radicalità, ma è un incontro che indica assai bene il potere evocativo dell'opera lirica e la sua forza di plasmazione dell'immaginario, *ergo* il suo denso potenziale educativo (o – qui – diseducativo, che fa lo stesso), di orientamento delle emozioni, di dar loro corpo ed emblema, quindi di appropriarsene dando loro un volto, uno stemma.

Per Giovanni Castorp l'esperienza si pone ad un livello più sofisticato rispetto ad Emma Bovary: anche lì fa agire una "trasformazione interiore", ma compiuta in nome della scoperta della bellezza e della forma, che deve avvolgere e sostenere la coscienza e le azioni dell'uomo. Tale trasformazione è anche il culmine del processo di formazione del giovane Castorp che ha incontrato sul suo cammino la Malattia, il Tempo, le Ideologie, la Morte, l'Amore, l'Amicizia e l'Edonismo, per approdare al riconoscimento supremo, in quanto trascendentale in ogni modello di esperienza e, al tempo stesso, valore in sé, della forma connessa alla bellezza e di cui solo l'arte ci offre l'immagine. E, in particolare, un'arte che in sé media, in modo esplicito, vita-passione e trasparenza-di-forma (nella musica), come l'opera lirica. Nel finale di Aida, soprattutto, egli avvertiva "né più né meno che la vittoriosa idealità della musica, dell'arte, del sentimento umano, l'eletta e indiscutibile veste di bellezza con cui essa ricopriva la volgare bruttura delle cose reali", come pure nel *Faune* di Debussy o in *Carmen* o nel *Faust* di Gounod, attraverso i quali diverse emozioni e passioni prendevano corpo e prendevano dimora nell'ascoltatore, spingendolo e nei meandri della passione e nella direzione della forma, di una messa in lettura, limpida, immediata, evidente delle strutture stesse della passione, al tempo stesso esaltandola e dominandola. Con l'opera Castorp entra nel mondo spirito, ne fa esperienza e lo riassorbe nel proprio vissuto e ad esso dà significato e ordine, se pure inquieto e dinamico. Il "godimento" di ascoltatore di Giovanni Castorp nasceva dall'esperienza/scoperta che "un oggetto spirituale, vale a dire un oggetto importante, è 'importante' appunto perché ci addita qualcosa al di sopra di sé, perché è espressione ed esponente di un elemento spirituale più generalizzato, di tutto un mondo di sentimenti e di pensieri che ha trovato in esso un simbolo più o meno complesso, e secondo il quale si misura il suo grado d'importanza". L'opera è un veicolo verso il mondo dello spirito e fa vivere direttamente quel mondo e in quel mondo.

Mondo fatto di idee, di valori, di forme, di significati, di oggetti-di-secondo-grado che si nutre però della vita delle passioni e si erge sul loro travaglio, di cui il soggetto umano, ogni volta che compie in sé questo passaggio decisivo, deve riattivare, ripossedere, sviluppare la complessa dialettica. Così come accade alle passioni, soprattutto nell'opera, avviene anche per altre forme di esperienza che danno corpo ad altre sfere della vita spirituale, come la scienza o la religione o la filosofia, sulle quali ci si forma riattivando sia il problema empirico e vitale da cui sorgono sia le loro formalizzazioni, i loro linguaggi specifici.

Per Thomas Mann l'ascolto è esplicitamente pedagogico, anche se il suo accento si sposta più in direzione di una teoria della cultura, mentre per Flaubert si colloca nell'ordine della psicologia, ma ha – anche in questo caso – un

ruolo educativo; in entrambi è poi un ruolo educativo carico di ideologia, di ideologia dell'individualismo, della scissione tra io e società/mondo, dell'immaginario come compensazione.

Se per Adorno l'ascolto tradizionale – quello non contemporaneo – dell'opera mette al centro *anche* l'ideologia, attraverso Flaubert e Mann vediamo come agisce questa ideologia sull'immaginario, a livelli più sofisticati e profondi, al di là dei suoi rituali più espliciti (e più semplici) che può assumere, ad esempio, nel nesso tra Verdi e il Risorgimento o tra Wagner e il Reich, rituali politici oppure etico-antropologici. Tutto ciò riconferma che, per diverse vie, il melodramma educa, lanciando una serie di segnali che agiscono nei vari livelli del suo linguaggio plurale, e che nell'ascolto aprono processi difformi di identificazione ideologica e di tensione emancipativa; processi, per altro, che manifestano – nell'immaginario – l'ambiguità del mondo borghese e il suo operare in profondità nel soggetto, toccando le corde più fragili e più segrete della sua identità. Così anche l'opera lirica, come il romanzo, come il teatro, è uno dei grandi educatori dell'immaginario borghese.

3. *Il soggetto 'aulico' e la 'borghesizzazione' della tragedia*

C'è un altro aspetto – centralissimo – da sottolineare nella funzione educativa dell'opera lirica, legato al dominio della dialettica delle passioni e al modello di un soggetto fortemente etico, a carattere aulico che l'opera evidenzia e sostiene. Esso si dispone fuori e oltre le dimensioni dell'ideologia e dell'emancipazione, come pure della funzione di educatore collettivo, socio-culturale del melodramma, e riguarda, invece, il modello etico del soggetto che viene veicolato e esaltato dall'opera e nell'opera. Certo, il modello etico è anch'esso ideologico, si colloca nel sociale, ma verte, in particolare, sul tipo di soggettività, di struttura/identità che ispira il modello di *ego* operante nel melodramma. Si tratta di un soggetto profondamente intrecciato a quello fissato dal teatro tragico, ma reso più borghese attraverso la trasposizione nella società della sede della Norma. Non più il Fato o Dio o la Legge sono posti all'origine del Divieto e del Contrasto, bensì un universo più intramondano, più storico-empirico, anche se in esso continua a vigere la rigidità della Norma: sia essa la Famiglia, sia lo Stato, sia il Mito-Cultura.

Il soggetto, però, che si fa erede del tragico, che si dispone tra Norma-Confitto-Sconfitta/Redenzione, mantiene assai forti quei caratteri di aulicità tipici dell'eroe tragico. La sua tendenziale sovrastoricità, il suo *ethos* aristocratico se non regale, la mente-coscienza come identità suprema, l'impossibilità del compromesso, etc. Siamo nei dintorni di quell'etica tragica che tra Corneille e Racine ha trovato la forma più ricca e compiuta nel teatro del *Grand Siècle* e che si manifesta già nel linguaggio di quel teatro: razionale anche nello scandaglio delle passioni, capace di esaltare l'autodominio e di produrlo, rivolto a panneggiare un soggetto autonomo, responsabile, in ascolto di se stesso. Un *ethos* e un lessico che arriva fino ad Alfieri, fino a Schiller, fino ai grandi ispiratori del libretto romantico e che, in quel libretto, agisce come centro di

organizzazione dell'esperienza teatrale, della carica ideologico-educativa, di un lessico.

Alcuni aspetti sottolineati da Barthes per *L'uomo raciniano* valgono anche per l'eroe melodrammatico, perfino nel melodramma romantico. Tale è – cioè aulica – la sua carica erotica fatta di alienazione e non di desiderio, sottoposta a un “rapporto di forza” e sempre posta “in situazione”, che alimenta il “conflitto originario” poiché “non sono i sensi a fare il conflitto, ma il conflitto a definire i sensi”. Così il corpo viene “teatralizzato”, è essenzialmente affanno, defezione, disordine”, in Racine come lo è nel melodramma, in cui il corpo si enfatizza nel gesto e attraverso la fisicità della musica, dilatando la sua valenza barocca. Così pure l'amore come rievocazione e come *trance*, come sogno; il ruolo del conflitto e della violenza, che hanno funzione generativa; l'incombere della morte, come assassinio e come suicidio; il rapporto di autorità come centro dell'azione, tra Padre e Figlio come trascrizione di quello tra “Dio e la creatura”; l'immanenza del rovesciamento, atteso, possibile, frustrato che sia; il “legame terribile” della fedeltà” come contrassegno etico dell'eroe.

I caratteri dell’“uomo raciniano” permangono al centro dell'eroe nel melodramma romantico sia pure imborghesito per *status* sociale e per tipologia psicologica, ma che vive il proprio conflitto attraverso questi processi di proiezione e di idealizzazione ancor fortemente dipendente dal teatro tragico, dal quale trattengono proprio l'aulicità: l'esemplarità/eccezionalità delle situazioni, il lessico e i processi cognitivi eticamente connotati, l'ottica di autonomia del soggetto. E sono modelli che si radicano nel teatro classico e nella sua ripresa rinascimentale, tra Italia, Spagna e Francia, soprattutto, il quale permane come repertorio di regole, di lessici, di situazioni, etc. e funge da matrice al teatro moderno, nel quale il melodramma si dispone non solo come una via di “romantizzazione” (se è lecito così chiamarla) del testo, ma anche di resistenza di un teatro aulico a cui la gestualità lenta e la parola espressiva dell'opera lirica sono assai congeniali, a cui il suo “sublime” espressamente si richiama.

Bene, anche su questo versante si compie un'opera di educazione, si indica un'etica per il soggetto, un suo modo di atteggiarsi e di sentirsi, una forma di autocoscienza che proprio nell'esaltazione aulica (eccezionalità e estremizzazione; autodomínio e sacrificio; etc.) trova il proprio contrassegno. L'ascolto operistico veicola *anche* questa disposizione soggettiva, nell'opera seria, satura di tragico, di mito, di situazioni originarie, che è poi l'opera *tout-court* nel periodo romantico e post-romantico. Si presenta un *topos* di vita eroica in cui si inscrivono sia le fantasticherie emotive di Emma Bovary sia le proiezioni estetiche di Giovanni Castorp, ma a cui attinge anche la presa ideologica del nazional-popolare di Gramsci, poiché dispone verso un'immagine del mondo che nei fermenti della modernità trattiene ancora figure e atteggiamenti pre-moderni: un soggetto che non è nucleo di relazioni, luogo di mediazione sociale, ma radice ontologica, principio assoluto.

L'azione educativa del melodramma, il cui nucleo-forte si sviluppa *in primis* intorno al libretto, si dispone, possiamo dire, su tre fronti: quello *ideologico*, connesso alla concezione-del-mondo di una classe sociale, che nell'Otto-

cento subisce una caratterizzazione esplicitamente borghese e che si nutre dei nuovi miti del popolo, della nazione, della stirpe, etc. mostrandosi come uno dei mezzi di diffusione della ideologia presso i vari gruppi sociali e come una delle forme della sua espressione/articolazione; quello *psicologico*, legato alla specificità dell'ascolto operistico, al suo connotato appassionato e passionale, al suo richiamo al rivivere e che mette in moto un processo di proiezioni soggettive, di presa di coscienza di stati d'animo, di condizioni esistenziali, etc. capace di arricchire e di orientare il "vissuto" dell'ascoltatore, di indicargli figure e modelli a cui far riferimento, per comprendersi e per costruirsi; quello *etico*, congiunto a un tipo di soggettività esemplare, estrema, che ha profonde connessioni con quella aulico-eroica del teatro tragico e che mantiene in vita alcuni aspetti dell'*ethos* aristocratico e il tipo di soggettività ad esso immanente, modello che viene sì borghesizzato, ma che mantiene il forte carattere di eticità individuale, per altro funzionale sì al melodramma (che nasce come gioco aristocratico), ma anche al nuovo *ethos* borghese che proprio sull'individuo e sul suo valore etico viene a far centro (tanto in Kant come in Smith, come nel liberalismo o nel darwinismo sociale).

Sono tre linee di azione educativa del melodramma che si collocano sul terreno dell'immaginario e vengono a individuarlo come un ambito centrale di quel progetto di omogeneizzazione/conformazione dell'uomo cittadino che è proprio dello stato moderno e che vede all'opera ogni forma di "propaganda", anche il teatro, e in particolare, quel teatro-in-musica che parla ai sensi e alla passione e che, pertanto, riesce ad agire ai livelli più profondi – poiché pre-razionali – del soggetto. Ma comincia ad agire già dal suo libretto.

Bibliografia

- A.A.V.V., *L'opera italiana in musica*, Milano, Rizzoli, 1965
 A.A.V.V., *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977
 Th. W. Adorno, *Wagner Mahler*, Roma, Einaudi, 1966
 Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Roma, Einaudi, 1971
 F.L. Arruga, *Incontri tra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, serie storia del teatro*, Milano, Vita e Pensiero 1968
 L. Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974
 L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 1975
 G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970
 G. Barblan et all. (a cura di), *Storia dell'opera*, 3 voll., Torino, UTET, 1977
 M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, Bologna, Il Mulino, 1984
 M. Baroni, *Il declino del patriarca*, Bologna, AMIS, 1979
 R. Barthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985
 A. L. Bellina, *L'Europa musicale. Nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, Firenze, Vallecchi, 1988

- B. Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, "Italianistica", 1975,2
- L. Bianconi, (a cura di) *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986
- A. Boito, *Tutti gli scritti*.Milano, Mondadori, 1942
- A. Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973
- F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Milano, Vita e Pensiero, 1968
- F. Cella, *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*,in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna, serie storia del teatro*, Milano, Vita e Pensiero,1968, pp. 217-234
- F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizzetti*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, serie storia del teatro*, Milano, Vita e Pensiero 1966, pp. 519-20
- T. Celli, *Il dio Wagner e altri dei musicali*, Milano, Rusconi, 1980
- C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Pani, Grasset, 1979L. Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*,Milano, Rizzoli, 1990
- M. De Angelis, *Le carte dell'impresario*, Firenze, Sansoni, 1982
- A. Della Corte, *Gluck e i suoi tempi*, Firenze, Sansoni,1948
- A. Della Corte *Drammi per musica*, 2 vol., Torino, UTET, 1958
- F. D'Amico, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962
- F. D'Amico, *Note sulla drammaturgia verdiana*, Torino, Einaudi, 1991
- F. Degrada, *Il palazzo incantato*, Firenze, Olschki, 1994
- D. De Paoli, *L'opera italiana. Dalle origini all'opera verista*, Roma, Studium, 1955
- G. de Van, *L'opera italiana, la produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2002
- A. Fabrizi, *Alfieri e il melodramma ottocentesco*, Firenze, ed. a cura dell'autore, 1974
- G. Flaubert, *La signora Bovary*, Milano, Mondadori, 1964
- Centouno capolavori. Melodramma*, Milano, Bompiani, 1967
- G. Garattini, *Il Siegfried di Riccardo Wagner*, Firenze, Monsalvato, 1944
- C. Gatti, *Verdi*, Milano, Mondadori, 1951
- C. Gatti, *Riccardo Wagner*, Milano, Ceschina,1964
- D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985
- A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950
- G. Gronda, P. Fabbri, (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997
- M. Labroca, *Il flauto magico di Mozart*,Firenze, Monsalvato, 1944
- M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979
- R. Leibowitz, *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti editore, 1966
- H. Linderberger, *L'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 1987
- G. Locchi, *Wagner Nietzsche e il mito sovrumanita*, Napoli, Akropolis, 1982
- A. Machabey, *Il bel canto*, Milano, Ricordi, 1983
- G. Manacorda, *La selva e il tempo*, Firenze, Bemporad, 1933

- Th. Mann, *La montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio, 1959
- H. Mayer, *Richard Wagner in Bayreuth*, Milano, Feltrinelli, 1967
- G. Mazzini, *Filosofia della musica, Opere*, VIII, Cremona, Ed. Cremonese, 1957
- P. Melograni, *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1988
- M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, Milano, Feltrinelli, 1960
- M. Mila, *Lettura delle Nozze di Figaro*, Torino, Einaudi, 1979
- M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1956²
- R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948
- G. Morelli, *L'opera* in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1976
- P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942
- J.-J. Nattiez, *Wagner androgino*, Torino, Einaudi, 1997
- F. Nietzsche, *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo*, Milano, Mondadori, 1975
- F. Nietzsche, *Richard Wagner*, Pordenone, Studio Tesi, 1983
- A. Nicastro, *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi, 1982
- F. Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani*, Bologna, Il Mulino, 1993
- G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo, Sellerio, 1982
- R. Paoli, *La Walkiria di Riccardo Wagner*, Firenze, Monsalvato, 1944
- C. Parmentola, *La Giovane Scuola*, in G. Barblan et al. (a cura di), *Storia dell'opera*, I.2, cit.
- A. Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967
- F. Portinari, *Introduzione a Il teatro italiano V. Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1984
- F. Portinari, *Pari siamo!*, Torino, EDT, 1981
- L. Pestalozza, *La Scuola nazionale russa*, Milano, Ricordi, 1958
- A. Pinelli, *I teatri*, Firenze, Sansoni, 1973
- E. Ragionieri, *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1976
- M. Rinaldi, *Felice Romani*, Roma, sd. 1964
- U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951
- G. Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940
- G. Roncaglia, *Invito all'opera*, Milano, Tarantola, 1949
- J. Rosselli, *Sull'ali dorate*, Bologna, Il Mulino, 1992
- G. Rouget, *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 1986
- C. Sartori (a cura di), *Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1959
- A. Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996
- Storia dell'opera italiana* (a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, Torino, EDT/Musica, 2010
- G. Tarozzi, *Puccini, La fine del bel canto*, Milano, Bompiani, 1972

- P. J. Smith, *la decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981
 R. Tedeschi, *Addio, fiorito asil*, Milano, Feltrinelli, 1978
 G. Tintori, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958
 G. Tintori, *Palco di prosenio*, Milano, Feltrinelli, 1980
 F. Torrefranca, *L'opera come spettacolo*, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1916
Tutti i libretti di Verdi (a cura di L. Baldacci), Milano, Garzanti, 1975
 G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, Milano, Rizzoli, 1951
 G. Verdi, *I copialettere*, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913
 R. Vlad, *Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1958
 R. Vlad, *La musica nel mondo moderno*. "Quaderni ACI", 22, 1957
 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1963
 R. Wagner, *L'ideale di Bayreuth, 1864-1883*, Milano, Bompiani, 1940
 R. Wagner, *La mia vita*, 2 voll., Torino, UTET, 1953
 R. Wagner, *Musikdramma*, Pordenone, Studio Tesi, 1988
 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, Pordenone, Studio Tesi, 1985