

«GÖTTERDÄMMERUNG», O DELL'INIZIO

Giorgio Grimaldi

doi: 10.7359/762-2015-grim

1. WAGNER COME «OCCASIONE»

Per Nietzsche, e in misura minore per Adorno, Wagner è un'occasione in senso eminente, kierkegaardiano. Il sistema dialettico hegeliano, tutto teso a rintracciare un senso definito della realtà in un corso storico che può apparire costituito da una sequenza di accidentalità, cercava di fare i conti con questa distinguendola dagli eventi autenticamente razionali, e quindi davvero reali: il puro accidentale, l'individuale in sé e per sé come irrelato, appare come irrilevante.

E invece proprio ciò che sarebbe irrilevante nella dialettica assume la massima importanza in Kierkegaard, che nelle strutture dell'avversario rimane impigliato, anche solo perché vi si oppone. Potenza della dialettica poter assimilare ed elaborare dentro di sé ciò che le è estraneo e persino ostile. Proprio per questo l'*occasione* kierkegaardiana contiene un momento di verità, perché spezza la circolarità della dialettica dell'identico, che si esaurisce come contraria a sé divenendo pura posizione che giustifica continuamente se stessa, non più pensiero ma asserzione arbitraria.

In Kierkegaard il «passaggio dalla sfera dell'idea alla realtà»¹ non ha alcun rapporto stringente con la necessità pensata dalla logica che ricostruisce e comprende con rigore un movimento razionale, ma è affidato a ciò che è più vicino e affine alla casualità assoluta, a quell'«occasione» che può anche mai determinarsi:

Su questo la logica dovrebbe riflettere! [...] Nell'idea può essere esaurita tutta quanta la realtà, ma senza l'occasione non diventerà mai reale! L'occasione è una categoria della finitezza, ed è impossibile per un pensare immanente affer-

¹ Kierkegaard 2008, 139.

rarla; a tal fine essa è troppo paradossale. Lo si vede anche dal fatto che quanto scaturisce dall'occasione è qualcosa di totalmente altro dall'occasione stessa, il che è un'assurdità per ogni pensare immanente.²

Siamo di fronte a una contrapposizione assoluta con la dialettica hegeliana, chiamata in causa ogni volta che si nomina il «pensare immanente». Dalla dialettica, proprio perché è immanente, non può determinarsi «qualcosa di totalmente altro» da ciò che costituisce la fase precedente: per movimento interno, immanente, la dialettica è superamento. Perciò il «totalmente altro» non si dà, perché ciò comporterebbe la necessità dell'intervento di una trascendenza assoluta, tale in quanto totalmente extra-dialettica.

Contro le determinazioni del *lógos* che si muovono secondo un piano razionale pienamente coglibile dalla ragione umana, Kierkegaard vibra un colpo tremendo alla dialettica, tanto più che la colpisce proprio con ciò che essa risolve come irrilevante: l'*occasione* che non ha alcuna necessità di accadere. E infatti l'occasione è un «nulla»:

L'occasione, dunque, in sé e per sé è nulla, ed è qualcosa solo in rapporto a ciò che occasiona, e in rapporto a questo propriamente è nulla. Infatti, appena che l'occasione fosse qualcos'altro che nulla, cadrebbe in un rapporto relativamente immanente verso ciò che produce, e allora sarebbe o fondamento o causa.³

Vi è perciò contrapposizione assoluta fra il valore di posizione dell'«occasione» in Kierkegaard e il sistema hegeliano, la cui leva non è certo qualcosa di così accidentale. La differenza è tale che per Kierkegaard, infine, «non c'è nessuna occasione in generale»⁴.

Nella polemica non manca il tono ironico che sa attraversare *Enten-eller* e, in questo caso, lo scritto su *Den første Kjærlighed* [*Il primo amore*], commedia in un atto di Scribe, tradotta in danese da J.L. Heiberg, e tuttavia l'attacco intende essere devastante, volendo annichilire il sistema dialettico hegeliano proprio attraverso ciò che è assolutamente accidentale, e così tanto accidentale da non essere nemmeno fissato come categoria dell'accidentalità.

Ma questa accidentalità, così sfuggente da non poter costituire alcuna categoria, risponde in Kierkegaard a una stringente e impetuosa *necessità*, anch'essa non pensata affatto nei termini di una logica e delle sue categorie. Questa accidentalità è una corrispondenza incalcolabile di una necessità interiore, che proprio per questo sfugge alla *logica* e alle sue determinazioni:

² *Ibidem.*

³ *Ivi*, 140.

⁴ *Ivi*, 141.

Mentre gli scrittori che chiamano la musa s'imbarcano nell'impresa anche senza che ella venga, quelli qui ritratti per secondi [quelli chiamati dalla musa] sono piuttosto in un nuovo imbarazzo, abbisognando essi, affinché ciò che è diventato una determinazione interiore possa diventare una determinazione esteriore, di un momento in più; questo è ciò che si deve chiamare l'occasione.⁵

Nel chiamare gli scrittori, «la musa li ha attratti fuori dal mondo», e questi, tornati «in sé»⁶, devono realizzare l'opera, la visione, ma hanno bisogno di un impulso, di un evento tanto accidentale quanto necessario:

[...] tuttavia qualcosa manca ancora, manca infatti l'occasione, la quale, se così si vuole, è altrettanto necessaria, sebbene in un altro senso infinitamente insignificante. In tal modo è piaciuto agli dèi di legare insieme le antitesi più grandi! [...] L'occasione è sempre l'accidentale, ed è questo l'immane paradosso, che l'accidentale è assolutamente necessario proprio come il necessario! L'occasione non è l'accidentale in senso ideale, cosiccome quando penso l'accidentale dal punto di vista logico; ma l'occasione è l'accidentale in senso feticistico, e tuttavia in quest'accidentalità è il necessario.⁷

Il Kierkegaard della vita estetica pone fra l'ideale e il reale l'accidentale come necessario: «paradosso» per la logica ma non per chi ha compreso che le categorie della ragione intendono dare conto di una realtà che invece sfugge proprio a esse. L'*occasione* è volontà, quasi capriccio degli dèi: un'immagine, questa, che esplicita che la relazione fra ideale e reale, e fra accidentale e necessario, non è logico-razionale nella sua essenza bensì a-logica, e perciò paradossale per chi si ostina a pensare logicamente, dove per logica si deve leggere logica hegeliana, e dialettica.

Così, l'*occasione* è corrispondenza incalcolabile accordata all'espressione di un'interiorità che rimarrebbe inespressa, necessità di espressione che rimarrebbe irrealizzata, sempre e solo in potenza. L'*occasione* è figlia di una trascendenza assoluta, a-razionale, che dispone dell'immanenza secondo modi che non si pongono secondo il piano della *ratio* umana e che da questa non sono coglibili e perciò comprensibili. L'*occasione* è perciò quell'elemento, quell'estremo particolare, minimo, con cui Kierkegaard intende far saltare il «pensare immanente», la dialettica, la logica che dichiara l'identità fra razionale e reale per movimento immanente, coglibile e ricostruibile razionalmente proprio in base a quella corrispondenza, a quell'identità. E l'*occasione* è quel momento, non dialettico, che mette in relazione potenza e

⁵ *Ivi*, 133.

⁶ *Ivi*, 134.

⁷ *Ibidem*.

atto per intervento di un *tertium datur* il quale, svincolato dal *lógos*, *ab-solutum*, concede, inventa l'*occasione* del manifestarsi esteriore di un contenuto interiore. Evento tanto necessario quanto costretto nel nulla sempre possibile del negarsi dell'*occasione*, che «in sé e per sé è nulla» (pena il diventare una categoria della logica), è la scintilla che fa brillare l'esigenza interiore nella realizzazione di ciò che la musa ha chiamato a cantare.

Capriccio divino o pre-disposizione da parte di *più alti ordini*? Non si può che ammutolire e affidarsi alla potenza che tutto regge, proprio perché imperscrutabile è il suo volere, incomprendibile al *lógos*.

Perché allora, per Nietzsche, Wagner è un'*occasione*? Perché se da un lato l'oggetto è, di necessità, il contenuto wagneriano, dall'altro, soprattutto (ma nient'affatto esclusivamente) nel momento in cui egli rompe con Bayreuth, la polemica diviene un'*occasione*, appunto, il cui vero fine non è il proprio oggetto manifesto ma un confronto di Nietzsche con se stesso.

Non solo: più forte è l'esigenza di una polemica con Wagner (che coincide con un *divenire* pienamente *se stesso* da parte di Nietzsche), più l'*occasione* deve essere trovata, provocata, e la sua causa appare a volte effimera, occasionale. Wagner diviene un pretesto per Nietzsche per pensare a fondo, radicalmente, se stesso.

Il confronto è continuo e accompagna Nietzsche fino alla fine. Egli stesso lo ammette, come avviene in una lettera del 25 luglio del 1882 indirizzata a Peter Gast; dopo l'ascolto del *Parsifal*, che lo fa inorridire soprattutto per il contenuto (ma su questo torneremo), riconosce: «Lo confesso: con vero terrore mi sono di nuovo reso conto di *quanto* vicino e *affine* sono proprio a Wagner»⁸.

Ma quanto, allora, il Wagner di Nietzsche è davvero wagneriano e quanto è invece nietzscheano? Ciò non vale nel senso per cui ogni oggetto dell'interpretazione è anche il prisma attraverso cui l'interprete fa sprigionare la luce della propria espressione, ma in quanto nel Wagner di Nietzsche a volte risuona la sola voce di questi: solo lui ascoltiamo, il suo oggetto è scomparso e ne viene agitato solo un fantasma verso cui scagliare strali o un semidio capace di realizzare la vera musica. Wagner diviene, così, assente.

Perciò è un'«occasione»: perché, sì, Nietzsche parla di Wagner, ma l'oggetto è accidentale, sarebbe potuto essere, indifferentemente, *altro*. Eppure, «paradosso» dell'«occasione», l'oggetto è, di *necessità*, proprio Wagner. Questo intreccio è quello che Kierkegaard magistralmente mette in rilievo. Così, Wagner è l'*occasione* di Nietzsche per parlare di Nietzsche; il conte-

⁸ In Nietzsche 2007, 267, n. 42.

nuto, ora dell'esaltazione ora della critica, è sì Wagner, ma come *occasione*, non come vero *oggetto*. E tuttavia, Nietzsche avverte la necessità del confronto proprio con Wagner: questi è il suo avversario a cui commisurarsi, il negativo dal quale liberarsi per *divenire se stesso*. Ma è ancora sempre *se stesso*. Perciò quando leggiamo il Wagner nietzscheano vediamo che Wagner è *l'occasione*, quasi indifferente (perché vi riconosciamo non Wagner ma la lotta di Nietzsche con se stesso), eppure necessaria (da Wagner, come da pochi altri, Nietzsche trae la forza dinamica di emanciparsi per *divenire se stesso*). Questa necessità il cui oggetto è marmoreo e trasparente al tempo stesso è la necessità in Nietzsche di un'occasione in un senso specifico quale le pagine di Kierkegaard possono contribuire a chiarire, pur non sovrapponendone i casi.

Non manca, al di là delle intenzioni dell'autore, un contenuto oggettivo nel Wagner di Nietzsche, che esaspera critiche fino all'insulto, e queste critiche (gusto dell'*effetto* che predomina sul contenuto, disposizione a un evento artistico che spersonalizza e massifica pur presentandosi come elitario e sacrale⁹, l'accusa di diletterantismo dovuto al voler controllare direttamente ogni sezione del *Gesamtkunstwerk*) saranno riprese nel *Wagner* di Adorno. Steso nel 1937-1938 e pubblicato nel 1952, qui Wagner diviene a sua volta (sulla base di un'analisi storico-musicologica rigorosa, tutt'altro che arbitraria) *l'occasione* per prendere posizione contro il nazionalsocialismo e la sua barbarie politica e culturale. Nel dopoguerra¹⁰ Adorno riprenderà i fili del discorso, discostandosi in maniera più netta dall'eredità nietzscheana, e ripensando Wagner in una Germania da ricostruire soprattutto nella morale.

In Nietzsche la ricerca di un contenuto oggettivo wagneriano è invece sottotraccia: non però perché l'ammirazione prima e l'astio poi ne offuschino l'obiettività (il che è tanto vero quanto ovvio rilevare), bensì in quanto

⁹ «A Bayreuth si è sinceri soltanto come massa, come individui si mente, si inganna se stessi. [...] A teatro si diventa popolo, gregge, femmine, farisei, bestie elettorali, membri di patronati, idioti – *wagneriani*: laggiù anche la coscienza più personale soggiace all'incantesimo livellatore del gran numero, laggiù è il vicino che governa, si *diventa* il vicino...» (Nietzsche 2007, 216; è un passaggio della *Gaia scienza* ripreso in *Nietzsche contra Wagner*). Al di là dell'astio soggettivo e dell'asprezza elitista dell'analisi di Nietzsche, si tratta dell'osservazione di elementi che possono essere rivoltati criticamente a favore del progresso, contro la neutralizzazione della democratizzazione della cultura operata dall'industria culturale.

¹⁰ Cf. Adorno 2004, 57-76. Si tratta del saggio «Attualità di Wagner» («Wagners Aktualität»), comparso su *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung* (1965), Braunschweig.

Wagner diviene appunto l'accidentale in senso eminente, il *caso*, in entrambe le accezioni, perché Nietzsche parli a se stesso e a noi.

Assai meno lo è per Adorno, che nel saggio del 1965 «Attualità di Wagner» riconosce la contestualizzazione storica del suo lavoro precedente: «Non voglio prendere le distanze da quel libro, né rinnego la sua concezione generale. È la situazione complessiva nei confronti di Wagner che si è modificata»¹¹. Adesso, in un lavoro teso a schiudere il contenuto di verità dell'opera di Wagner, occorre realizzarne le promesse: un'*occasione*, certo, per ricostruire la Germania dopo la devastazione bellica e morale in cui l'ha precipitata la volontà di potenza del Terzo Reich, e quindi lettura attuale di Wagner, storicamente determinata. Ma, in questa determinazione, volta al suo contenuto oggettivo, che proprio nella storia ha il suo ambito e si schiude.

Il Wagner di Nietzsche è sì storicamente determinato, e frutto di un Nietzsche che a sua volta non può non riflettere, pur considerandosi inattuale, la propria determinatezza storica. Ma l'*occasione* che Wagner è per Nietzsche parla di Nietzsche stesso, e tramite se stesso dice di un'epoca, mentre in Adorno Wagner dice di un'epoca e non di un'epoca soltanto, perché il suo contenuto di verità ne attraversa, pur storicamente determinato, diverse. Così Adorno si esprime come individuo rivolto al mondo, mentre Nietzsche si riflette nello specchio.

Per Adorno Wagner è l'*occasione* per comprendere l'ascesa e i caratteri del Terzo Reich e, nel dopoguerra, per pensare un avvenire proprio rivoltando il negativo contro se stesso e schiudendo il contenuto progressivo dell'opera d'arte totale: l'oggetto è, qui, meno indifferente che in Nietzsche perché più lontana è l'esigenza meramente individuale, che, non a caso, preme in primo luogo a Kierkegaard. E tuttavia Wagner, soprattutto nel primo scritto adorniano, non è ancora pienamente Wagner, ma è l'*occasione*, necessaria e (in misura minore) indifferente, per parlare del presente sociale e politico di volta in volta attuale.

Ma il contenuto oggettivo non può darsi che storicamente, nella forma dello storicamente determinato e in figure universali concrete, e non è affatto detto che il contenuto di verità discenda da una trascendenza *ab-soluta* dall'immanenza e la determini in senso unidirezionale: il contenuto di verità è invece all'interno di un'immanenza che, trascendendo continuamente se stessa per movimento e potenza immanenti, realizza il contenuto stesso di verità. Ciò significa che il rapporto fra immanenza e trascendenza è più stretto e consequenziale di quello secondo il quale agisce l'*occasione* kier-

¹¹ Adorno 2004, 57.

kegaardiana, che va ripensata proprio perché, qui, l'inizio del *Rheingold* e la fine della *Götterdämmerung*, inizio e fine dell'intero *Ring des Nibelungen*, saranno l'*occasione* per cercare di pensare l'inizio.

2. L'«OCCASIONE» COME MOMENTO DIALETTICO

L'«occasione» dell'*Enten-Eller* della vita estetica, nella sferzante polemica contro la dialettica, non sfugge a essa: non solo perché per pensare contro la logica razionale occorre utilizzare contro di essa i suoi strumenti e quindi ribadirne il dominio continuamente, ma perché la dialettica ha in sé la forza di comprendere entro sé anche ciò che le è estraneo e ostile. Anzi, questo momento è quello che le permette il movimento autentico perché la salva dalla ripetizione prodotta dall'assenza di antitesi.

L'«occasione» kierkegaardiana rifiuta di divenire categoria logica, eppure, in questo rifiuto viene al contempo pensata e insieme ne resta «nulla», quel nulla che dovrebbe far saltare la dialettica. Ma quel nulla, nel momento in cui è pensato, è posto, e in quanto posto, è qualcosa, altrimenti è un nulla del tutto indeterminato che nulla a sua volta può determinare, tanto meno un'«occasione». Tuttavia il «nulla» in questione non deve essere pensato, così come abbiamo fatto anche adesso, logicamente, perché al nulla logico non corrisponde necessariamente un «nulla» che sfugge alla logica stessa, che qui dimostrerebbe i suoi limiti. A questo punto, per accedere a tale «nulla», il pensiero non deve solo arrestarsi, ma annullarsi, perché è l'intero impianto logico che viene messo in discussione nella sua verità, e non solo una parte (come avviene nel Kant critico della metafisica). E allora si pensa fino in fondo, radicalmente, per poi confutare il valore di verità del pensiero, il che conduce a due posizioni: se si rifiuta il pensiero allora perdono di validità anche gli strumenti che hanno condotto alla confutazione, per cui la confutazione stessa non è valida; in un secondo caso, strettamente affine al primo, nel momento in cui non si considera più valido il valore di verità del pensiero, ci si deve assumere la decisione radicale di non pensare più la sua non-verità, in quanto la si potrebbe pensare solo pensando, e cioè attraverso ciò che non si ritiene possa avere valore di verità. Per cui se il pensiero non riesce ad avere valore di verità che non sia l'ammettere di non avere valore di verità, allora bisogna decidere di non pensare. Se questa decisione comporti la fede assoluta o un pensiero che sia diverso da quello logico-razionale è questione affascinante ma che concerne chi non accetta il valore di verità del *lógos*.

Questo è uno dei punti di dissidio interiore maggiore che animano la riflessione di Kierkegaard: poter pensare senza la dialettica, da cui egli riesce a differenziarsi soprattutto perché i tre stadi (estetico, etico, religioso) non sono in relazione dialettica tra loro. *Enten-Eller*, *aut-aut*, e non *Aufhebung*. Eppure l'impianto risente della stessa struttura dialettica che nega. In questa luce, la sua opera è il dibattersi del *lógos* ai propri limiti, prima del grande silenzio. Kierkegaard deve *pensare* l'irriducibilità delle vie, e, per quanto ci interessa qui, deve *pensare* l'incalcolabilità dell'«occasione» che, al contempo, è necessità. Con ciò rifiuta la coappartenenza dialettica degli elementi, che si determinano per movimento immanente che trascende se stesso.

Se gli elementi sono tenuti irrelati non c'è alternativa: l'«occasione», nella sua quasi giocosa volubilità e nel rispondere all'esigenza interiore, che quasi consuma, della chiamata della musa, non può che essere «paradosso», quando invece fra l'accidentale e il necessario vi è una rispondenza dialettica che rende l'accidentale partecipe e coappartenente al necessario, così come il particolare, nella dialettica, non scompare, bensì si eleva all'universale.

Così, l'«occasione» del Wagner di Nietzsche vede l'intrecciarsi dell'accidentalità della polemica, non di rado personale, con il contenuto oggettivo di Wagner. Allo stesso modo l'«occasione» di Adorno scaturisce dall'accidentalità di un contesto storico determinato per svilupparsi in un lavoro teso anch'esso a rilevare il contenuto oggettivo di Wagner, che non è solo quello progressivo, come se si potesse escludere ciò che risulta sgradevole, ma che comprende l'insieme degli elementi in un'unità differenziata. A partire da ciò è possibile iniziare a pensarne il contenuto di verità, che supera dialetticamente il negativo (non lo ignora o lo liquida) e che si costituisce a partire non da un piano assolutamente trascendente, bensì proprio nell'immanenza della determinatezza storica, individuale e sociale, che è il luogo della realizzazione della verità. Il particolare e il soggettivo hanno valore (e sono autenticamente tali) solo in quanto sono in relazione con l'oggettivo e con l'universale, il quale li eleva a sé in sé mantenendoli distinti nella loro verità.

Solo l'accidentale, il particolare, il contingente possono esprimere il necessario, l'universale, l'«eterno», così come solo il necessario, l'universale e l'«eterno» determinano l'accidentale, il particolare e il contingente. Compito della metafisica «è conoscere, nella parvenza di ciò ch'è temporale e transeunte, la sostanza che è immanente e l'eterno che è presente»¹², e di coglierli, distinguendoli, nella loro co-appartenenza.

¹² Hegel 2004, 14.

Che cos'è allora, qui per noi, sulla scorta di Kierkegaard ma pensando diversamente l'indicazione, un'occasione? È quell'accidentale che in apparenza meramente tale accende il movimento verso il contenuto di verità espresso nel concetto.

Quando, perciò, Wagner scrive l'inizio del *Rheingold*, pensa l'inizio, e quando scrive la fine della *Götterdämmerung* pensa la fine e al contempo di nuovo l'inizio. Cercheremo di pensarli attraverso ciò che accade nella musica e che la musica dice, perché essa esprime concetti.

3. SULL'«INIZIO»

L'inizio del *Rheingold*, che è al contempo l'inizio del ciclo del *Ring*, deve non solo introdurre alla singola opera ma all'intero contesto della tetralogia: deve introdurre e presentare «un mondo». Si tratta di un momento e di un compito decisivi per tutto il *Ring*, perché quel «mondo», e quel mondo particolare, nonostante si ispiri e acquisisca a piene mani dalla tradizione, *prima* non c'è, e solo la musica lo fonda.

Per Massimo Mila l'operazione wagneriana è in questo caso pienamente riuscita: «in nessuna [opera] egli riuscirà tanto felicemente a creare non soltanto un dramma con i suoi personaggi, la sua atmosfera, bensì a creare un mondo, nel senso più completo della parola»¹³.

Così, l'inizio del *Rheingold* è, a suo modo, anche una genesi. Non perché descriva l'inizio come genesi, ma perché presenta in successione, disponendo, i vari elementi del *mondo*, un *mondo* già generato ma che deve rivelarsi.

Se «in principio Dio crea la confusa totalità delle cose»¹⁴ («in principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque»¹⁵), e la creazione quindi è inizialmente creazione di *qualcosa* che successivamente viene determinato come sempre maggiormente differenziato, particolare, distinto, allora Wagner non può che imitare questa differenziazione graduale, che nel suo caso non è creazione bensì disvelamento progressivo di un mondo che è ma che giunge alla presenza. Infatti Wagner non ne descrive la ge-

¹³ Mila 1977, 249.

¹⁴ Quinzio 2008, 45.

¹⁵ Gn 1, 1-2; *La Sacra Bibbia* 1989.

nesi, ma ne disvela l'esistenza imitando la differenziazione dall'indistinto e dell'indistinto della genesi.

L'inizio del *Rheingold* non è una cosmogenesi, ma la scena si svolge già «Auf dem Grunde des Rheines»¹⁶, sul letto del Reno: non vi sono sul libretto indicazioni descrittive e prende subito la parola la ninfa Woglinde. Ma prima un *mondo* è stato man mano disvelato: un suono continuo e profondo emerge e si stabilizza divenendo il fondamento e la condizione di possibilità del presentarsi dei motivi musicali, dei *Leitmotive* che si sviluppano a seconda della determinatezza dei fatti e della situazione emotiva dei personaggi. Non solo l'inizio è l'inizio di una *melodia infinita*, ma è propriamente il disvelamento di un *mondo* che innanzitutto è «confusa totalità delle cose», perché indistinto nel venire inizialmente alla presenza, e successivamente viene descritto nelle sue determinazioni (i motivi musicali) come in un progressivo schiarirsi di un chiaroscuro. In questo senso, Wagner deve, in un colpo solo, condensare genesi e disvelamento di un *mondo*: deve cioè, come se fosse una genesi, disvelare un *mondo*. La genesi non è oggettiva, ma è solo un venire alla presenza.

E non solo è decisivo l'inizio e il determinarsi progressivo della scena, che diviene man mano chiara, come se il presentarsi dei motivi fosse l'emersione dall'oscurità del velamento di un intero *mondo*, delle sue montagne, dei boschi, dei fiumi, finché si giunge, in un contesto ormai illuminato, al letto del Reno, e solo a esso. Ancor più decisivo è il momento iniziale dell'inizio¹⁷, *prima* dell'inizio, appena prima, in cui dal silenzio, dal nulla, si *decide per l'inizio*, perché l'inizio *sia*. È un momento incalcolabile, su cui infine torneremo.

Per ora abbiamo concentrato l'attenzione su un inizio che non è solo l'inizio di un'opera (il *Rheingold*) o di un ciclo (il *Ring*), ma che è presentazione iniziale, disvelamento primo di un *mondo*, e insieme, per il *momento* iniziale dell'inizio, che decide dell'inizio, rappresentazione dell'*inizio* in senso pieno, e quindi indicazione per pensare il concetto di inizio.

Certo, Nietzsche, e il Nietzsche in consonanza con Wagner, rifiuta il pensiero concettuale in quanto logicizzazione dell'espressione che si vincola al *lógos*:

L'elemento *poetico* in Wagner si mostra in ciò, che egli pensa per fatti visibili e sensibili, non per concetti, cioè che egli pensa miticamente, così come ha sempre pensato il popolo. Alla base del mito non sta un pensiero, come presumono i figli di una cultura ammanierata, bensì è esso stesso un pensare;

¹⁶ Wagner 2012, 12.

¹⁷ Sul problema dell'inizio, in una particolare prospettiva, vd. Cacciari 2008.

esso esprime una concezione del mondo, ma nella successione di fatti, azioni e dolori. L'*Anello del Nibelungo* è un enorme sistema di pensiero senza la forma concettuale del pensiero.¹⁸

E però il «mito» è sì «esso stesso un pensare», ma nel senso che il mito è una forma del *lógos*, mentre per Nietzsche il *lógos* è mito in senso deteriore, inganno, arma dei servi (deboli) contro i signori (forti).

Del resto ai suoi occhi è proprio Socrate, con il suo pensare il *lógos* e nel *lógos*, per concetti, ad avere iniziato a distruggere la vera arte, che è al di sopra della logica del concetto: in uno scritto del 1870 (*Socrate e la tragedia*), in piena fase wagneriana, Nietzsche aveva definito Socrate come «il padre della logica, che presenta nel modo più netto il carattere della scienza; egli è il distruttore del dramma musicale, che aveva raccolto in sé i raggi di tutta l'arte antica»¹⁹. Per Nietzsche Socrate è inoltre un plebeo, che, come tale, non avendo la potenza dalla sua parte, utilizza il pensiero razionale per rovesciare la posizione di superiorità dei signori: «con la dialettica la plebe rialza il capo»²⁰.

Quando, nel 1888, Nietzsche esplicita duramente la polemica con Wagner (la quale attraverso spesso solo implicitamente i testi a partire dal primo volume di *Umano, troppo umano*, che deluse e infastidì entrambi i coniugi Wagner), fra le varie accuse, che colgono o meno nel segno (vi sono toccati impietosamente alcuni nervi scoperti, che, pur nell'estremizzazione di una polemica *ad personam*, fanno luce su alcuni importanti contenuti di verità²¹), ve ne sono alcune in cui il giudizio di valore nei confronti di Wagner è esattamente rovesciato rispetto all'apprezzamento manifestato in

¹⁸ Nietzsche 2007, 135.

¹⁹ Nietzsche 1991, 40.

²⁰ Nietzsche 2002, 35: la frase è del 1888, il che mostra, nell'evoluzione pur profonda del pensiero di Nietzsche, una continuità e una continua radicalizzazione di motivi.

²¹ Si pensi al già citato rischio di massificazione e spersonalizzazione del gusto, pur in un contesto che voleva presentarsi popolare (rivolgendosi al popolo tedesco) e al contempo elitario (solo pochissimi potrebbero cogliere il senso più profondo dell'opera d'arte totale): oscillazione che anticipa il populismo totalitario e che risente, rovesciandola, della fascinazione libertaria del Wagner giovane, ma di cui Wagner non è artefice e creatore in senso assoluto, bensì parte di un processo sociale oggettivo che è già preparazione dell'industria culturale. Similmente, l'accusa di dilettantismo calca la mano su alcuni limiti di tecnica compositiva (che negli anni vengono man mano risolti) che Wagner maschererebbe con l'*effetto* sonoro, e si concentra anche sul fatto che questi, per il *Gesamtkunstwerk*, intende avere il pieno controllo dell'intero materiale, non eccellendo però in tutto. Si tratta di un'accusa che mostra di certo alcune verità, ma attraverso un'eccessiva parzialità del giudizio: se la pretesa di eccellere in tutte le parti che costituiscono il *Gesamtkunstwerk* non può che imbattersi nei limiti individuali che immanabilmente sono presenti anche nel migliore degli uomini, ciò

precedenza. Adesso Wagner, lungi dall'essere capace di un «sistema di pensiero senza la forma concettuale del pensiero», è invece un hegeliano:

Ricordiamoci che Wagner era giovane all'epoca in cui Hegel e Schelling affascinarono gli spiriti; che egli indovinò, toccò con mano, l'unica cosa che il Tedesco prende sul serio – «l'idea», voglio dire qualcosa che è oscuro, incerto, carico di presagi; [...] Wagner [...] divenne l'erede di Hegel... La musica come «idea» - -²²

Così come, deluso da un popolo tedesco incapace di farsi guidare verso una nuova gloriosa fase di grande arte e politica, Nietzsche attacca i tedeschi, e i wagneriani, in quanto massa spersonalizzata e tendente ai modi plebei, che egli guarda con disprezzo, così, adesso, Wagner non costituirebbe più l'alternativa al *concetto*, non sarebbe più creatore di vera arte, quella che rifugge il *lógos* di ascendenza socratica, ma ne sarebbe invece l'erede.

Ma il *lógos* non effettuava quella logicizzazione che intendeva, appunto, spiegare, e così corrompeva e dissolveva, il contrasto e l'equilibrio dell'arte dionisiaca e apollinea²³, che certo non sono comprensibili secondo categorie della logica, a cui sfuggono? Perché ora l'«idea» è «qualcosa» di «oscuro, incerto, carico di presagi»? Perché la logica, anziché schiarire, oscura e confonde?

Il giudizio di Nietzsche non solo accomuna Wagner, Hegel e Schopenhauer in una polemica di *Nietzsche contra omnes* dove gli avversari sono posti in un insieme bollato come negativo e in cui le differenze scompaiono del tutto: egli riprende anche una critica assai diffusa (e mai spenta) sull'oscurità dei testi hegeliani, che nasconderebbero, per i suoi detrattori, un vero e proprio *bluff*²⁴. Un'analisi in questa direzione ci porterebbe troppo distanti dal nostro oggetto; tuttavia possiamo sottolineare che Hegel intende chiarire e mostrare come pienamente razionale la struttura del reale, e se l'operazione comporta un linguaggio di certo in alcuni luoghi assai oscuro, ciò mette in evidenza la tensione, che traspare proprio nel lessico, di illuminare con il *lógos* tutti gli spazi del reale, anche quelli che risultano complessi e aspri per l'intelletto.

Ma l'obiettivo di Nietzsche, che celebra chiarezza e oscurità a seconda di come intenda marciare ciò verso cui è ostile, è sempre la razionalità di matrice socratica, che nelle sue varie manifestazioni ora egli critica come

non significa che l'intera opera d'arte totale naufraghi per le manchevolezze individuali, e parziali, di Wagner.

²² Nietzsche 2007, 189-190.

²³ Su entrambi gli elementi, centrali in Nietzsche, vd. Nietzsche 2009 e Colli 2010.

²⁴ Come, in sostanza, si sostiene in Popper 2003, 9-94 e 494-497.

portatrice di chiarezza (falsa, perché il mondo non è affatto strutturato secondo il *lógos*) ora di oscurità ingannatrice, ma in ogni caso è bollata come plebea e, in quanto tale, incapace di affrontare la durezza della realtà, che nella sua essenza è tragica (nessuna redenzione, cristiana o meno, può testimoniare la verità: solo l'*amor fati* che dice sì alla vita e ne accetta, nella pienezza, il carattere tragico).

Ed è proprio l'avvicinarsi, agli occhi di Nietzsche, a tale carattere cristiano (e quindi, in qualche maniera, affine a quello plebeo, come la massificazione di Bayreuth testimonierebbe) a risultare uno degli elementi decisivi della reazione a Wagner²⁵. Con il *Parsifal*, che segue idealmente la *Götterdämmerung*, Wagner abbraccia e canta il cristianesimo, che per Nietzsche è la religione servile per eccellenza. È un approdo e una soluzione inaccettabile per Nietzsche, che nell'*Epilogo a Il caso Wagner* non a caso attacca frontalmente il cristianesimo di cui Wagner non sarebbe nemmeno degno: «Nella più ristretta sfera dei cosiddetti valori morali non è possibile trovare un'antitesi maggiore di quella esistente tra una *morale dei signori* e una morale delle nozioni *cristiane* dei valori»²⁶. Ma Wagner, appunto, e Liszt non ne sono nemmeno all'altezza: «Il bisogno di *redenzione*, il compendio di tutti i bisogni cristiani, non ha niente a che fare con siffatti pagliacci»²⁷. Al di là dell'insulto, che di certo non è un contributo a un giudizio obiettivo e men che meno sereno, l'affondo nietzscheano intende colpire al cuore uno dei nuclei principali della poetica wagneriana, se proprio il *Parsifal* si chiude con le parole «Erlösung dem Erlöser!»²⁸ («redenzione al

²⁵ Nietzsche arriva persino a insinuare un'origine ebraica di Wagner, una vera e propria coltellata verso l'ex-amico violentemente antisemita: cf. Nietzsche 2007, 195 n., dove Nietzsche allude a origini ebraiche del tutto infondate di Wagner. Si tratta evidentemente di uno dei punti più bassi della polemica antiwagneriana di Nietzsche, che, dopo un primo ripensamento in merito, pubblicò il passaggio in nota al «Poscritto» de *Il caso Wagner*. L'antisemitismo di Wagner è evidente, come descritto con assoluta chiarezza da Adorno (2008, 17-19), nel personaggio di Alberich, colui che, rifiutato dalle ninfe del Reno, sottrae l'Anello mettendo in moto uno dei meccanismi principali del dramma del *Ring*: «Alberich che arraffa l'oro, sfruttatore invisibile e anonimo; Mime che alza le spalle e blatera in smisurata vanità e malizia; Hanslick-Beckmesser [con questo nome Adorno si riferisce al critico antiwagneriano reso caricaturale in un personaggio del *Die Meistersinger von Nürnberg*], l'impotente critico intellettuale; tutti i personaggi respinti sono nell'opera wagneriana altrettante caricature di ebrei» (*ivi*, 17-18). Rimuovere il chiaro e feroce antisemitismo di Wagner per salvarne l'opera sarebbe operazione critica non solo fallace ma anche ipocrita.

²⁶ Nietzsche 2007, 204. Per il valore plebeo e servile del cristianesimo in Nietzsche, vd. Nietzsche 2002 e 2006.

²⁷ Nietzsche 2007, 205.

²⁸ Wagner 1981, 133.

Redentore!») e il *Ring* racconta anche di una storia di redenzione attraverso il sacrificio e la morte.

Non considerando, per eccesso di disprezzo, il *Parsifal* wagneriano propriamente cristiano, Nietzsche è andato piuttosto lontano ma meno di quel che si pensi. Quanto è cristiano, infatti, il *Parsifal*?

Senza entrare nel merito di una questione davvero vastissima quale l'essenza del cristianesimo, facciamo riferimento alle osservazioni di Mario Bortolotto, che nel cristianesimo del *Parsifal* rileva elementi gnostici, induisti, ibero-celtici²⁹, in una miscela che vede anche la sostituzione del simbolo della Croce con quello «schiettamente esoterico della colomba»³⁰. Potremmo definirlo un cristianesimo fortemente mistico-esoterico che intende essere un cristianesimo per un *Herrenvolk*, per un popolo dei signori, e su un punto saremmo d'accordo con Nietzsche: si tratterebbe di un cristianesimo fondato su una contraddizione in termini. E in effetti quello del *Parsifal* non è affatto un cristianesimo degli umili e degli ultimi (e perciò risulta assai difficile se non impossibile considerarlo davvero cristianesimo), e tuttavia ha il suo contenuto di verità nella redenzione, che ne è il nucleo tematico e che nella musica (intesa come linguaggio autonomo, con buona pace di Wagner e del pur grandioso progetto di opera d'arte totale) esprime anche *altro* rispetto al libretto.

Dopo la *Götterdämmerung* il mondo del mito si è consumato nella catastrofe finale, che è sì, appunto, una fine, ma allo stesso modo (se non in misura maggiore) il preludio a un inizio, la sua condizione di possibilità. Perciò la *Götterdämmerung* segna una fine e al contempo, prepotentemente, un inizio. Dopo di essa Wagner ha posto la redenzione del *Parsifal*, ma sarebbe superficiale pensare che alla fine del mondo pagano succeda quello cristiano, anche solo se si mantiene fermo un punto appena trattato: è, il *Parsifal*, davvero cristiano?

Apparentemente sì, ma, come abbiamo appena rilevato, nient'affatto esattamente nella sostanza. E, al di là della lettera wagneriana, dobbiamo domandare: quale concetto esprime la musica nel suo dire apparentemente a-concettuale, dato che si esprime in un linguaggio diverso da quello utilizzato nella comunicazione verbale ma che ha addirittura una potenzialità ancor più universale di questa?

Con questo non si intende che il linguaggio musicale sia più alto di altri perché più universale e astratto, in quanto, se da un lato ha questo pregio, dall'altro ha l'indeterminatezza che il linguaggio verbale ha come

²⁹ Cf. in Nietzsche 2007, 43-46.

³⁰ In Nietzsche 2007, 44.

proprio compito di superare. E tuttavia la musica è una forma del *lógos*, persino quando lo nega, così come la dodecafonia fa saltare la musica tonale solo in quanto l'accetta.

Perciò, oltre all'ascolto in consonanza con la struttura del *Gesamtkunstwerk* (che ha il suo carattere progressivo nell'esprimere un contenuto artistico nella sua forma totale sottraendola alla divisione del lavoro che ne osserva solo i particolari, in questo modo potenzialmente nulli perché fuori da qualsiasi insieme), occorre cercare di pensare il contenuto musicale oggettivo che passa per l'interpretazione soggettiva, tesa però verso quello e non al rispecchiamento di se stessa come irrelata.

Così l'«orchestra più che mai agglutinata e compatta nella sua densità»³¹ del *Parsifal* wagneriano non descrive e racconta solo gli avvenimenti del libretto, così come solamente il senso che Wagner infonde alla redenzione nel *Parsifal*, bensì esprime l'idea di redenzione oltre la determinatezza dell'opera, intende dire dell'idea stessa di redenzione, di cui la trama, nel suo contenuto determinato, diventa *occasione* in senso eminente e pieno.

La redenzione nel *Parsifal*, ma non solo nello sviluppo drammatico, bensì proprio in ciò che la musica esprime, è la redenzione dell'uomo e della natura, e inaugura un tempo di cui non dice.

Così il finale chiude al tempo consueto e apre contemporaneamente al mondo redento, dove il sacro, permeando tutto, svanisce come differenza. Che ne è infatti del sacro in un mondo redento, illuminato? In esso il sacro non dilegua bensì si libera, così come, se a sua volta osservate nel loro concetto³², indicano le Scritture: oltre il tempo ultimo

A Gerusalemme non ci sarà più nulla di sacro, perché tutto sarà sacro (Zc 14, 20-21): in essa ci sarà il trono (22, 3) ma nessun «santuario» (21, 22), il tempio che era nel cielo (11, 19; 15, 5) infatti non discende sulla terra ma scompare insieme a tutta la sua liturgia. [...] non ci sarà l'assenza del tempo ma la continuazione del tempo nei suoi ritmi di sempre (22, 5; 22, 2). Non ci sarà nessuna specie di identificazione 'mistica' con Dio: Gerusalemme è a «misura d'uomo» (21, 17). Tutto è perfettamente terrestre. Il rapporto degli uomini con Dio è ancora espresso, nell'ultima pagina dell'Apocalisse, come rapporto di servitori che adorano (22, 3; 22, 9), secondo l'antico schema tradizionale dei ministri che «giudicano» insieme al re partecipando della gloria del suo regno (22, 5), ammessi alla sua intimità (22, 4) come parenti e figli (21, 7), ricompensati in misura proporzionata al loro merito (22, 12). [...] Dio sarà perfetta-

³¹ Mila 1977, 250.

³² Il concetto della redenzione è l'*Aufklärung*, l'*Aufklärung* è redenzione profana, che libera e realizza il sacro.

mente uomo, e sarà consolato come un uomo, secondo la profezia santissima del Cantico dei cantici, il libro che non parla più di Dio.³³

Oltre l'evento apocalittico, il tempo ultimo, scorre di nuovo il tempo e «tutto è perfettamente terrestre» in una pienezza del sacro, del tempo e del reale.

La redenzione nel *Parsifal*, come espressione della redenzione in sé, chiude un tempo e ne apre un altro, che non si manifesta ancora affatto, ma la cui condizione di possibilità è la redenzione stessa. Il finale del *Parsifal*, qualunque cosa inauguri, non è ripetizione, ma ricomposizione che apre a un tempo nuovo, alla pienezza assoluta dei tempi. Sì, la trama prosegue nel *Lobengrin*, e le vicende di questi, figlio di Parsifal, mostrano come la *redenzione del redentore* non abbia redento il mondo, che la pienezza dei tempi è ancora lontana. Ma se guardando alla trama, che non può certo essere elusa, ciò risulta segno di una complessità del reale che non si scioglie d'improvviso in un'unità semplice, osservando il materiale musicale del *Parsifal* nel suo indicare non solo la redenzione di questi ma la redenzione in sé, nella sua tensione a schiudersi come concetto, allora il finale annuncia un tempo nuovo, che sorge in un contrasto drammatico.

La redenzione *deve* inaugurare il tempo dell'assolutamente conciliato ma non può che farlo sorgendo per tramite del negativo, che la dialettica conserva in quanto però supera. Sia detto per inciso, se Dio «sarà consolato come un uomo», allora il negativo non sarà scomparso, anche se dovesse pur restare come ricordo. Vi è comunque una continuità storica persino dopo l'evento messianico-apocalittico definitivo. E però si tratta di un tempo nuovo.

Nel *Ring* la catastrofe che travolge il Valhalla e il mondo degli dèi da un lato segna la fine del tempo del mito e dall'altro ripristina la condizione iniziale (l'Anello torna alle ninfe del Reno), ed è perciò ripetizione. Anche nel *Parsifal*, però, la redenzione, come redenzione dal peccato originale, ristabilisce una condizione originaria pur aprendo al nuovo. Del resto la «Gerusalemme futura»³⁴ non è identica al paradiso terrestre: «In mezzo alla città ci sarà l'albero della vita' che stava nel mezzo del paradiso terrestre (22, 2; 22, 14; Ez 47, 12; Gn 2, 9; 3, 22)»³⁵, ma, appunto, ciò sigla simbolicamente

³³ Quinzio 2008, 819-820 (i riferimenti senza indicazione dei libri biblici sono dell'*Apocalisse* di Giovanni). La citazione di questo passaggio di Quinzio non intende affatto presentarla affine a un'impostazione quale quella da noi finora tentata. Sono invece il rigore e l'intensità della pagina di Quinzio a rappresentare, proprio nella radicale differenza rispetto a quanto qui si cerca di pensare, una tensione altissima verso la verità, che riluce nell'opposizione, la quale crea un contatto fra le differenze.

³⁴ *Ivi*, 818.

³⁵ *Ivi*, 819-820 (di nuovo, i riferimenti senza indicazione dei libri biblici sono dell'*Apocalisse* di Giovanni).

la continuità della storia della relazione fra umano e divino attraverso un elemento originario posto in un contesto nuovo.

Allo stesso modo nel *Ring* il ristabilimento di un *ordine* destinale (il possesso dell'Anello da parte delle ninfe del Reno) avviene in contemporanea con la fine del mondo degli dèi. Si deve domandare: che cosa ne è adesso, dopo la *Götterdämmerung*, delle ninfe del Reno? Hanno, ora che il Valhalla si è consumato nel fuoco, la potenza di custodire l'Anello?

Così come nel *Parsifal* la fine ripristina l'originario (la redenzione libera dal peccato originale) e al contempo annuncia, come tempo della redenzione, un tempo nuovo, allo stesso modo al termine del *Ring* l'Anello torna sì alle ninfe, ricomponendo un *ordine*, ma senza più l'intero contesto che lo reggeva. In entrambi i casi il ritorno è apparenza, ma apparenza estremamente potente.

Adorno, a partire dal carattere tecnico, ne coglie il profilo concettuale comune all'intera opera wagneriana:

In realtà Wagner conosce solo motivi e grandi strutture, e non temi. La ripetizione funge da sviluppo, la trasposizione come elaborazione tematica. [...] Mentre la musica di Wagner risveglia incessantemente apparenza, attesa ed esigenza del nuovo, di nuovo in essa, nel senso più stretto, nulla avviene. [...] L'identico si presenta come se fosse nuovo [...].³⁶

Il *Ring* ne costituisce un caso di prima grandezza:

L'eternità della musica wagneriana, simile a quella ch'è nel poema del *Ring*, è l'eternità del nulla-è-successo [...]. Le Figlie del Reno, che all'inizio giuocano con l'oro e alla fine lo recuperano per giocare, sono l'ultima conclusione della saggezza e della musica di Wagner. Nulla muta [...].³⁷

Ma la *Götterdämmerung*, che per Adorno non mantiene ciò che promette (il senso, drammatico e definitivo, del crepuscolo degli dèi)³⁸, contiene, per riconoscimento proprio di questi, i momenti in cui viene spezzata la circolarità del destino: «alla fine della *Götterdämmerung* vi è» è «il motivo della redenzione»³⁹. Lo nota anche Bloch, come segnalato simpateticamente da Bortolotto:

³⁶ Adorno 2008, 38.

³⁷ *Ivi*, 36.

³⁸ «È innegabile che l'ultimo atto sia debole, fallimentare rispetto al soggetto. Wagner non ci dà quella musica capace, come egli promette, di rappresentare la fine del mondo; è una musica deludente, inferiore all'aspettativa della catastrofe suprema a essa collegata, nonostante l'orrore di parti come quella di Guttrune prima che il cadavere [di Sigfrido] venga riportato in scena» (Adorno 2004, 72-73).

³⁹ Adorno 2008, 113.

Alla fine della *Götterdämmerung*, e in altri luoghi, vi è, osserva Bloch, una risonanza ambigua, un suono di sorgente dischiusa. «Nella trasparenza di quel risonare vi è sempre di nuovo una pienezza d'attesa, come se le forze sotterranee, ctonie, creassero un lontano». ⁴⁰

Ciò che appare a Bloch come lavoro delle forze elementari e originarie è l'automovimento che nel mito schiude al *lógos*. Le aperture presenti al termine della *Götterdämmerung* sono le fenditure del libero che si manifesta spezzando il mondo degli dèi come destino. In questo senso, il finale procede oltre le proprie promesse.

Vi traspare l'origine del ciclo del *Ring*, che non doveva suggellare «una fenomenologia dello spirito come destino» ⁴¹, come la ritiene Adorno attraverso questa felice espressione che però ne esprime solo un lato, bensì celebrare Sigfrido quale figura dell'emancipazione, secondo gli ideali del giovane Wagner: l'eroe, «che restituisce alla figlie del Reno l'oro, fonte dei mali umani, era il sovvertitore dell'ordine capitalistico, il restitutore della libertà primigenia dell'uomo» ⁴². Ne resta traccia, pur dopo il rivolgimento della struttura dovuto all'influenza di Schopenhauer, la quale conduce Wagner a pensare all'«annientamento finale del *Crepuscolo degli Dei*» ⁴³, sia nella figura di Sigfrido («ciò nonostante Sigfrido resta essenzialmente un simbolo di vita e di vittoria» ⁴⁴) che, possiamo aggiungere, nel contenuto concettuale stesso del *Ring*, come il suo finale esplicita.

Il finale non è infatti affatto tragico, catastrofista, ma sereno: e quale serenità si può esprimere se sul palcoscenico vi è un olocausto di fuoco?

Dobbiamo allora cercare di cogliere il concetto che il finale del *Ring* manifesta nella musica più che sulla scena. Infatti, come vede Nietzsche, il «Wagner musicista [...] si immerge anche nell'aurora, nella foresta, nella nebbia, nel burrone, nella cima del monte, nel brivido della notte e nello splendore della luna, e scopre in loro un desiderio segreto: essi vogliono anche risonare» ⁴⁵, ma (su questo Nietzsche si oppone) anche il concetto vuole risuonare. E nel finale della *Götterdämmerung*, e quindi dell'intero *Ring*, risuona la libertà che emerge per forza immanente (le aperture sorgono *dentro* la musica che esprime la tragedia) e che per tale forza, che è movimento, trascende il tragico e annuncia il tempo del conciliato. Non

⁴⁰ *Ivi*, XXIII.

⁴¹ Adorno 2004, 71.

⁴² Mila 1977, 248.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, 248-249.

⁴⁵ Nietzsche 2007, 141. È il Nietzsche ancora wagneriano che parla.

come immediato, perché infatti sorge nel contrasto, nel conflitto con il negativo, ma come risultato immanente dell'intero movimento, che risale all'inizio del *Ring*.

Tale inizio, come sappiamo, esprime due elementi insieme: è inizio del *Ring*, del dramma, e, quale disvelamento di un mondo, introduce a esso come a un intero. Ma è anche, come ogni inizio, momento in cui l'inizio è deciso: solo che nel *Rheingold* non è solo posto un inizio, e deciso, così come avviene in ogni inizio, ma il materiale musicale, che dall'unità semplice si arricchisce nel complesso determinato, è materiale che esprime il pensare l'inizio.

L'intero *Ring* è una *Götterdämmerung*, e il suo inizio è l'introduzione a un mondo che sta declinando, che è già decadente mentre compie il suo splendore. Quando i giganti Fasolt e Fafner terminano la fortezza del Valhalla, lo spettatore ha già assistito alla sottrazione dell'Anello alle ninfe del Reno, ed è già avviato l'intreccio narrativo attraverso cui Wotan cerca di ricompensare i giganti per la loro opera, ma non mantenendo la promessa del consegnare loro Freia, dea della giovinezza e sorella della moglie Fricka. Entra così in gioco l'Anello. Anziché celebrare la costruzione del Valhalla, si preparano i fumi del suo incendio: appena completato, perfetto, esso è già immagine in rovina. Nel finale della *Götterdämmerung* il libretto wagneriano presenta gli dèi composti, immobili nella grande sala, come sono sin dal primo atto, adesso avvolti dalle fiamme⁴⁶: si compie un destino che, sin dall'inizio, ce li ha mostrati apparentemente all'apice della potenza, ma in realtà già al tramonto. La scenografia di Guy Cassiers, Enrico Bagnoli, Arjen Klerkx e Kurt D'Haeseleer⁴⁷, nel presentare dapprima in movimento le figure che comporranno il bassorilievo (il quale, scendendo nel finale, chiuderà la visuale del palcoscenico, sancendo la conclusione dell'opera), mostra plasticamente la consegna, nell'irrigidirsi delle sue figure, degli dèi al mito. Ora essi non sono più, ma sono compiutamente divenuti mito, e perciò sono superati. Adesso vi è un nuovo inizio, di cui la libertà che si fa strada e si annuncia nella musica della fine degli dèi è contenuto concreto. Ma una libertà che non è ancora risultato, bensì possibilità che scaturisce dal movimento stesso che supera il mito⁴⁸. Perciò la *Götterdämmerung*, nella fine dice l'inizio, un inizio che è parte di una continuità storica, quale

⁴⁶ Cf. Wagner 2012, 119.

⁴⁷ Ci riferiamo alla *Götterdämmerung*, diretta da Daniel Barenboim, andata in scena nella stagione 2012-2013 del Teatro alla Scala di Milano (regia e scene di Guy Cassiers; scene e luci di Enrico Bagnoli; video di Arjen Klerkx e Kurt D'Haeseleer).

⁴⁸ È, questa libertà, un destino?

neanche il *Parsifal* riesce a interrompere nella compiutezza, nell'acquietarsi del movimento immanente/trascendente.

La *Götterdämmerung* non indica un contenuto determinato del superamento del mito, ma il superamento stesso, che può assumere questa o quella configurazione concreta e determinata. Perciò il passaggio dalla *Götterdämmerung* non è semplicemente passaggio dal mondo degli dèi a quello cristiano, ma espressione (vero e proprio *dire* che interpella e tocca l'interiorità del sentimento, che non è affatto contrapposta assolutamente al *lógos*, ma sua forma nella differenza e nella opposizione) del movimento dell'*Aufklärung*, del *rischiaramento* del mondo che diventa chiaro a se stesso e si realizza nella sua essenza, che è la libertà.

Essa non si realizza attraverso incendi e distruzioni che annullano la continuità storica, bensì nel movimento che supera (*Aufhebung*) ciò che è storicamente determinato e ne salva il contenuto di verità: infatti il mito, forma del *lógos*, non viene liquidato (presupposto per un suo agire irriflesso e quindi potenzialmente regressivo), bensì resta, fissato, come ricordo, e le sue figure divengono, da rappresentazioni, concetti.

L'inizio in cui si risolve la *Götterdämmerung* scaturisce quindi dal movimento come continuo e come intero, e non è inizio in quanto iniziale così come quello del *Rheingold*. Questo non è iniziale in quanto dà inizio al *Ring*, e di certo è più iniziale degli altri tre in quanto deve introdurre al mondo del *Ring*.

Qual è, allora, la provenienza di tale inizio?

L'inizio a cui l'inizio del *Ring* fa rivolgere il pensiero è il momento di quell'*appena prima* dell'inizio del suono, che decide, e da cui si decide, l'inizio, così come avviene in ogni inizio iniziale.

È un momento incalcolabile, proprio perché decide dell'inizio del tempo, e però non è fuori dal *lógos*, perché il *lógos* lo pensa, riesce ad afferrarlo nella sua indeterminatezza, che è una forma di determinazione.

La provenienza del momento incalcolabile in cui l'inizio è deciso, e che quindi lo precede perché lo decide, è l'essere, che non è un ente, bensì è l'Aperto⁴⁹ in cui gli enti si danno, condizione di possibilità degli enti. L'inizio ha, così, il suo momento originario in quell'immisurabile che dà la misura a tutte le cose.

⁴⁹ La differenza dell'essere dall'ente e l'essere come Aperto sono indicazioni heideggeriane che noi decliniamo in senso diverso rispetto a quello proprio del pensiero di Heidegger. Su tali temi vd. Heidegger 1999 e 2007.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adorno 2004 Th.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Torino, Einaudi, 2004 (*Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959, 1963, 1978).
- Adorno 2008 Th.W. Adorno, *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008 (*Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1952).
- La Sacra Bibbia* 1989 *La Sacra Bibbia*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana, 1989.
- Cacciari 2008 M. Cacciari, *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi, 2008.
- Colli 2010 G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, Milano, Adelphi, 2010.
- Hegel 2004 G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello stato in compendio*, Roma - Bari, Laterza, 2004 (*Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Berlin, Nicolai, 1821).
- Heidegger 1999 M. Heidegger, *Parmenide* Milano, Adelphi, 1999 (*Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 54. Parmenides*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1982).
- Heidegger 2007 M. Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, Milano, Adelphi, 2007 (*Gesamtausgabe. III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Band 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1989).
- Kierkegaard 2008 S. Kierkegaard, *Enten-Eller. Tomo secondo*, Milano, Adelphi, 2008 (*Enten-Eller. Et Livs-Fragment*, København, Universitets-boghandler C.A. Reitzel, 1843).
- Mila 1977 M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977.
- Nietzsche 1991 F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Milano, Adelphi, 1991 (*Die Philosophie im tragischem Zeitalter der Griechen. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, Berlin - New York, W. de Gruyter, 1973).
- Nietzsche 2002 F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, Milano, Adelphi, 2002 (*Götzen-Dämmerung oder Wie man dem Hammer philosophiert*, Leipzig, C.G. Naumann, 1888).

- Nietzsche 2006 F. Nietzsche, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Milano, Adelphi, 2006 (*Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, Leipzig, A. Kröner Verlag, 1888).
- Nietzsche 2007 F. Nietzsche, *Scritti su Wagner. Richard Wagner a Bayreuth. Il caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Milano, Adelphi, 2008 (*Richard Wagner in Bayreuth*, 1876; *Der Fall Wagner*, 1888; *Nietzsche contra Wagner*, 1888).
- Nietzsche 2009 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2009 (*Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, E.W. Fritsch, 1872).
- Popper 2003 K.R. Popper, *La società aperta e i suoi nemici*, II. *Hegel e Marx falsi profeti*, Roma, Armando, 2003 (*The Open Society and Its Enemies*, 2. *The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx and the Aftermath*, London, Routledge & Kegan Paul, 1945).
- Quinzio 2008 S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, Milano, Adelphi, 2008.
- Wagner 1981 R. Wagner, *Parsifal*, Berlin, Deutsche Grammophon, 1981.
- Wagner 2012 R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen. The Libretti*, London, Decca, 2012.