

PIETRO TESSARIN

*Il mito e il sacro in
Richard Wagner*

Sacrificio e redenzione
nell'Opera d'arte totale



INDICE SOMMARIO

<i>Prefazione metodologica</i>	1
<i>Introduzione</i>	3
PARTE PRIMA	
<i>Mito, rito e sacro: la tragedia attica</i>	
CAPITOLO 1. <i>La nascita della tragedia: l'importanza del rito sacrificale</i>	11
1.1. Il desiderio, la sua metamorfosi mimetica e la nascita della cultura secondo l'antropologia di René Girard	11
1.2. Il mito: reminescenza trasfigurata dell'assassinio fondatore	21
1.3. La nascita della tragedia dallo spirito del sacrificio secondo l'antropologia di Giuseppe Fornari	45
1.3.1. L'orfismo e i misteri di eleusi sullo sfondo della tragedia attica	52
1.3.2. La tragedia e la riutilizzazione dei motivi dell'orfismo e di eleusi	60
1.3.3. Il principio dell'“impersonalità tragica”	69
1.3.4. La rivelazione del sacro ne Le baccanti di Euripide	70
1.3.5. Il principio di seduzione nel rapporto Dioniso-Penteo	75
1.3.6. La nascita del linguaggio dal sacrificio	79
1.3.7. La funzione della maschera e del coro nella tragedia	80
CAPITOLO 2. <i>Il fallimento della rifondazione sacrificale dionisiaca nel pensiero di Nietzsche</i>	85
2.1. Il filosofo e il suo doppio: la teoria mimetico-triangolare nel rapporto Nietzsche-Wagner	85

2.2. Dioniso smascherato: la rivelazione della morte di Dio	98
2.3. Con Girard, oltre Girard: intervista a Giuseppe Fornari	103

PARTE SECONDA
La tragedia attica e il dramma in Richard Wagner

CAPITOLO 1. <i>L'importanza del rito sacrificale nel Gesamtkunstwerk wagneriano</i>	135
1.1. Il mito e il sacro: il “dramma dell'avvenire” di Richard Wagner	135
1.2. L'origine del linguaggio secondo Wagner e la sua importanza per il dramma dell'avvenire.	148
1.3. La tragedia, la sua risorsa religiosa e il “nuovo sacerdote” sul palcoscenico: l'attore	151
1.4. Il dramma wagneriano e il superamento del duello tra i doppi: il tema della “redenzione”	153
1.5. Esercizi di rilettura de l'anello del nibelungo di Richard Wagner	157
1.6. La rifondazione del teatro-tempio: Bayreuth	176
1.7. Mito e <i>Gestalt</i> . L'unione delle arti e la musicologia futuribile: intervista al prof. Quirino Principe	180
 CAPITOLO 2. <i>La rilettura registica del dramma wagneriano</i>	203
2.1. La complessa diffusione della musica wagneriana in Russia	203
2.2. Gli “strumenti di lavoro” di Ejzenštejn: Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd e Adolphe Appia	208
2.3. Il preambolo alla <i>Valchiria</i> : gli scritti di Ejzenštejn sulla concezione del mito in Wagner	215
2.4. La ricostruzione della regia di Valchiria	217
Atto I	217
Atto II	220
Atto III	224
 <i>Nota bibliografica</i>	227
 <i>Appendice iconografica</i>	235

PREFAZIONE METODOLOGICA

Il libro si divide in due parti, la prima, “Mito, rito e sacro: la Tragedia attica”, sostiene la seconda, “La Tragedia attica e il Dramma in Richard Wagner”. Non si leggono dunque i due capitoli che strutturano la seconda parte – “l’importanza del rito sacrificale nel *Gesamtkunstwerk*” e “la rilettura del dramma wagneriano” – se non alla luce dei due capitoli della prima – “la nascita della tragedia: l’importanza del rito sacrificale” e “il fallimento della rifondazione sacrificale dionisiaca nel pensiero di Nietzsche”.

Per comprendere il progetto artistico di Richard Wagner e le implicazioni che egli vi assegnava, ho ritenuto necessario riferirmi a un ambito antropologico in un’accezione generale, di carattere storico-filosofico. Un approccio musicologico in senso ristretto e formalistico non è perciò possibile se si volessero prendere sul serio le intenzioni e le idee di un grande musicista, pensatore e drammaturgo qual era Wagner. Questo punta a una verifica critica e interdisciplinare di che cosa s’intenda oggi per “musicologia”.

Le precisazioni metodologiche sono dunque richieste e volute *in primis* proprio dall’autore di cui ho inteso occuparmi e alle cui idee è opportuno tornare, liberandole dalle incrostazioni ideologiche che per decenni le hanno rese inavvicinabili impedendo di coglierne il formidabile nucleo esplorativo e conoscitivo.

INTRODUZIONE

«Che cosa innalza di tanto l'opera di Wagner al di sopra di ogni precedente dramma musicale? Sono due le forze che concorrono a tale sublimazione [...]: psicologia e mito. Wagner come mitologo, come scopritore del mito per il melodramma, come redentore dell'opera in grazia del mito. [...] La prospettiva che qui si spalanca ri-conduce ai primi sogni immaginosi dell'umanità, Tamus, Adonis, abbattuti da un cinghiale, Osiride, Dionisos, essi pure dilaniati, che ritorneranno sotto l'aspetto nel Crocifisso [...]. Qui la visione mitica abbraccia tutto ciò che fu e sempre è, l'intero mondo della bellezza sacrificata e distrutta dal rigore invernale: non si dica dunque che il creatore di *Sigfrido* ha tradito se stesso creando il *Parsifal*».

(Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*)

«Il primo moto volontario verso l'arte non è altro che la soddisfazione dell'istinto involontario di imitare ciò che ci ha fortemente impressionato».

(Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*)

La presente ricerca si occupa di mito e del suo rapporto col sacro e di come questo arcaico legame costituisca le solide fondamenta sulle quali poggia la tragedia attica. Il sacro prende le mosse dal rito sacrificale e il mito narra la storia di questa unità. La tragedia nasce quando questa unità si spezza, quando cioè l'uomo attraverso il rito tradizionale non è più in grado di attingere al sacro. Il tragediografo costruisce la sua

opera attingendo alle forme simboliche del mito, dunque del sacro che ne è fondamento, avvalendosi della forza di tutte le arti: poesia, danza, musica. Attraverso la danza, lo spettatore che assiste alla rappresentazione ricorda, secondo la suggestione imitativa di quei movimenti, l'ancestrale sacrificio della vittima circondata, poi sacrificata in una comunità di individui. La marcia al supplizio, il linciaggio sacrificale, poi, vengono "ripercorsi" sul proscenio del teatro, avvalendosi anche del suono percussivo e incantatorio dello strumento musicale, ad esempio il timpano e il flauto, i quali, stando alle testimonianze, erano largamente impiegati nei culti orfici e dionisiaci. La poesia di Eschilo e di Sofocle non ha rivelato il perno attorno al quale ruota la rivalità acerrima dei loro personaggi, troppo ossequiosa nei confronti della divinità e dei sacrifici che quest'ultima richiede.

Un Dio per esistere deve essere ucciso, mentre un uomo per esistere deve vivere. La violenza del linciaggio primordiale da cui è scaturito il divino, o in altri termini il sacro, inizia a ad essere individuata da Euripide che, soprattutto ne *Le Bacchanti*, si interroga per bocca di Penteo sul fenomeno del rito omofagico, mostrandone la violenza e per ultimo la maschera di Dioniso che ne mette in moto l'ingranaggio. Il disvelamento della violenza e del rinnovato sacrificio al sacro che scaturisce dal sangue del rito, vengono superati dalla rivelazione di Cristo che ribalta l'ottica secondo la quale miti e riti siano narrati e condotti unicamente dal punto di vista dei carnefici. Cristo, sacrificandosi, consapevole di essere una vittima, è protagonista di un racconto, quello dei Vangeli, che lo vede solo contro tutti, smontando il complesso e intricato percorso che conduce all'immolazione inconsapevole da parte del tutti contro uno.

Dopo Cristo il *logos* non è più lo stesso.

Richard Wagner è l'unico compositore nella storia della musica che ha compreso, in un'epoca in cui era lunghi dall'esser fatto, l'antica importanza della Tragedia attica in grado di esplorare la sua funzione attraverso l'apporto di tutte le arti unite, attingendo alla dimensione extra temporale ed extra spaziale del

CAPITOLO 2

IL FALLIMENTO DELLA RIFONDAZIONE SACRIFICIALE DIONISIACA NEL PENSIERO DI NIETZSCHE

2.1. *Il filosofo e il suo doppio: la teoria mimetico-triangolare nel rapporto Nietzsche-Wagner*

«Questo incrociarsi dei due libri – mi sembrò che avesse un suono di presagio. Non suonava come si fossero incrociate due spade? ... In ogni modo così lo sentimmo noi: perché ambedue tacemmo».

(Nietzsche, *Ecce homo*)

Il rapporto triadico che si instaura tra un modello che controlla l'oggetto e il soggetto che lo desidera ardentemente si può applicare, secondo la teoria mimetica di Girard, al dualismo Nietzsche-Wagner. Se quello che diventiamo lo dobbiamo all'imitazione di vari modelli, allora, nel caso di Nietzsche, tutto lo induceva ad imitare un modello geniale e ammirato come Wagner. Imitare un modello, però, significa anche possedere i medesimi oggetti – materiali o simbolici – che esso possiede e spesso tale situazione può degenerare in rivalità. Il modello, Wagner, inconsapevolmente indicava al suo soggetto imitatore, Nietzsche, cosa desiderare: la fama come compositore e l'amore per Cosima.

Il filosofo e il suo doppio si sono avvicinati per via di diversi motivi, sicuramente per attrazione intellettuale: Nietzsche agli

CAPITOLO PRIMO

L'IMPORTANZA DEL RITO SACRIFICALE NEL GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO

1.1. *Il mito e il sacro: il “dramma dell'avvenire” di Richard Wagner*

«Dio e gli dei sono le prime creazioni della facoltà poetica umana: in essi l'uomo si rappresenta l'essenza dei fenomeni naturali come derivata da una causa».

(Wagner, *Opera e Dramma*)

L'elemento mitico è basilare nei drammi di Richard Wagner. Egli, per la prima volta, comprese che nel teatro musicale il mito sarebbe stato in grado di spiegare le vicende del reale e non viceversa, dando al pubblico l'opportunità di comprenderle.

I Miti, le leggende arcaiche, le saghe nordiche su cui Wagner concentrò la sua attenzione hanno la funzione di comunicare verità universali sulla condizione umana, non trattandosi di mere favole o “dottrine religiose”, ma essendo veicoli di conoscenza.

Wagner spiega compiutamente nel suo *Una Comunicazione ai miei amici*, quale fu la principale motivazione che lo spinse ad avvalersi di queste antiche narrazioni; nello specifico, il passo citato qui di seguito riferisce del momento in cui dovette sce-

CAPITOLO 2

LA RILETTURA REGISTICA DEL DRAMMA WAGNERIANO

2.1. *La complessa diffusione della musica wagneriana in Russia*

«L'idea di una fusione sintetica di emozione, musica, azione, luce e colore, attraverso tutto lo spettacolo, verrà qui a coronare quell'immagine di "natura non indifferente" che si delinea alla fantasia dell'uomo creatore di leggende. [...] Per la mentalità mitologica il racconto possiede in tutto e per tutto la stessa materialità tangibile del fatto. E questo perché, in quello stadio della coscienza, non è il fatto in sé ad apparire decisivo, ma in primo luogo il complesso emozionale che a quel fatto corrisponde, che da esso è suscitato».

(Ejzenštejn, *L'incarnazione del mito*)

Quando Stalin raggiunse il potere a tutti gli effetti nel 1928⁽¹⁾, l'opera wagneriana subì pesanti censure da parte del regime. Solo i *Maestri Cantori di Norimberga* vennero rappresentati secondo la concezione originale, fatta eccezione per la variazione del ruolo di Whalter von Stolzing, che non doveva essere identificato con un cavaliere nobile e di alto lignaggio,

⁽¹⁾ Il controllo totale della Russia da parte di Stalin avvenne nel 1928, quando si avviarono le riforme dell'industria e dell'agricoltura, i cosiddetti piani quinquennali.

bensì come un capitano di marina, ideale esponente della nascente borghesia comunista ⁽²⁾.

Nel 1933, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte di Wagner, il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo mise in scena il Prologo alla *Trilogia* di Wagner, *L'oro del Reno*, la cui regia, in linea coi principi del *Soviet*, venne impostata arbitrariamente in chiave anticapitalistica.

Da allora, e per tutto l'arco di tempo che vide Hitler impegnato con la presa del potere in Germania, si bandì dall'Unione Sovietica la musica di Wagner ⁽³⁾, almeno fino a quando i due paesi non avessero iniziato ad intessere rapporti diplomatici. Ciò avvenne a partire dall'agosto 1939, quando le due potenze siglarono segretamente il patto di non belligeranza, meglio noto dal nome dei rispettivi ministri degli esteri Molotov – Ribbentrop.

Questo accordo di strategia politica assunse valenze culturali quando venne commissionata al regista cinematografico russo, Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, la messa in scena della *Valchiria* ⁽⁴⁾, prima giornata de *L'anello del Nibelungo*, per dare così modo alle autorità sovietiche e naziste di celebrare, in un ceremoniale di sfarzo e di ufficialità, il suddetto patto, già in vigore da qualche mese.

La prima venne fissata per il 21 novembre 1940 al Teatro Bol'soj di Mosca. Un fiasco. Ejzenštejn stesso lo aveva previ-

⁽²⁾ Cfr. Carnegie P., *Wagner and the art of the theatre*, op.cit., p. 226.

⁽³⁾ Un cronista d'eccezione del tempo, il compositore Shostakovich ci spiega, nelle sue *Memorie*, l'altalenante fortuna avuta da Wagner in territorio sovietico. Dapprima, in quanto avversario dei compositori nazionalisti; quindi, come idolo di moda dopo che lo Zar aveva fatto rappresentare al Mariinskij *L'anello del Nibelungo*; poi espunto dal repertorio, durante la Prima Guerra mondiale; riesumato dopo la Rivoluzione (perché le opere occidentali erano considerate meno nocive di quelle russe, dove si citassero zar e zarine); fatto oggetto di selezioni rigorose da parte della censura del regime comunista; di nuovo grande protagonista della vita culturale durante il patto Hitler-Stalin. Cfr. Volkov S., *Testimonianza: le memorie di Dmitrij Shostakovich*, Bompiani, Milano 1997.

⁽⁴⁾ L'ultima rappresentazione in Russia di quest'opera è del 1925, Cfr. Carnegie P., *Wagner and the art of the theatre*, op.cit., p. 227.