

BIBLIOTHIKI NOUS 1

Alain Badiou

Cinque lezioni sul “caso”

Wagner

Traduzione, introduzione e note di

Fabio Francescato

Asterios

Prima edizione: novembre 2011
Titolo originale: *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*
© Nous, 2010
Asterios Editore è un marchio editoriale della
Servizi Editoriali srl
Via Donizetti, 3/a – 34133 Trieste
tel: 0403403342 – fax: 0406702007
posta: info@asterios.it - info@abiblio.it
www.asterios.it - www.abiblio.it

© Servizi Editoriali srl, 2011
I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.

ISBN: 978-88-95146-34-8

Indice

Introduzione, 9

Note, 43

Prefazione, 51

Note, 57

PRIMA LEZIONE

La filosofia contemporanea e la “questione Wagner”.

La posizione di Philippe Lacoue-Labarthe, 59

Note, 91

SECONDA LEZIONE

La Dialettica negativa di Adorno, 95

Note, 132

TERZA LEZIONE

Wagner come questione della filosofia, 135

Note, 155

QUARTA LEZIONE

Riapertura del “caso Wagner”, 159

Note, 244

QUINTA LEZIONE

L'enigma del *Parsifal*, 249

Note, 282

BIBLIOGRAFIA, 285

SITOGRAFIA, 287

Introduzione

“Voltare le spalle a Wagner fu per me un destino. [...] Se io con questo scritto sostengo la tesi che Wagner è *dannoso*, non voglio per questo sostenere meno *a chi* egli è ciò nonostante indispensabile – al filosofo. Altrimenti uno se la può cavare forse senza Wagner. Egli dev’essere la cattiva coscienza del suo tempo – e per questo deve averne il migliore sapere. Ma dove troverebbe, per il labirinto dell’anima moderna, una guida più iniziatica, un conoscitore di anime più eloquente di Wagner?”.

Così Nietzsche, due anni prima della morte, chiudeva i conti con il vecchio amico, un “*décadent*” ignaro di sé, incapace di “diventare ‘senza tempo’”, che è il compito che ogni filosofo deve prefiggersi.

“Comprendo perfettamente che oggi un musicista dica ‘io odio Wagner, ma non sopporto un’altra musica’. Ma comprenderei anche un filosofo che dichiarasse: ‘Wagner riassume la modernità. Non c’è verso, bisogna cominciare coll’essere wagneriani’”.¹

Già da tempo letterati e musicisti si erano divisi su Wagner e la sua arte: prima dell’accurata difesa di Baudelaire all’indomani del fiasco parigino del *Tannhäuser*, Robert Schu-

mann aveva celebrato nel giovane Johannes Brahms “l’espressione più alta del suo tempo”, dimenticando Wagner e Liszt, che manifestamente aspiravano a questa gloria.

Agli inizi del nuovo secolo Debussy, dopo anni di “appassionati pellegrinaggi” a Bayreuth, prende le distanze dal “padre”. Non ne nega la genialità creativa, ma sottolinea come Wagner avesse messo la parola fine alla musica dell’Ottocento: “Bisognava dunque cercare dopo Wagner e non secondo Wagner”.² Una ventina d’anni dopo Proust, mettendo sul pianoforte la partitura del *Tristano*, è in preda ad emozioni contrastanti, ma certo non lo tormentano gli scrupoli di quelli che si sentono in dovere di fuggire le tentazioni della bellezza “strappandosi al *Tristano*, allo stesso modo che rinnegano *Parsifal*”: “Di quanto c’è di reale nell’opera di Wagner, mi rendevo conto rivedendo quei temi insistenti e fugaci, che visitano un atto, si allontanano solo per far ritorno e, qualche volta remoti, assopiti, quasi distaccati, sono in altri momenti, pur restano vaghi, così incalzanti e vicini, così interni, così organici, viscerali da sembrare la ripresa, più che di un motivo musicale, di una nevrosi”.³

Così Proust faceva propria quell’immagine di “musica malata” che da tempo accompagnava la fama del musicista. Bisognava veramente andare “al di là di Wagner”!

Una malattia per consunzione, perché sembrava veramente chiuso quel ciclo grandioso della musica moderna che si era venuto configurando dalla seconda metà del xv secolo. La musica tonale aveva dato il massimo di sé permettendo un ampliamento indefinito delle possibilità armoniche. Tra il secondo e il terzo decennio del xx secolo le tradizionali re-

lazioni tonali sembravano aver esaurito il loro potenziale. Agli inizi Schönberg si limitò a parlare di una “sospensione della tonalità”, ma la critica avanzò subito l'accusa di “atonalità”.⁴ Anni dopo si assunse pubblicamente la paternità del “metodo per comporre con dodici note”: inserita nel più ampio movimento delle Avanguardie, stava nascendo quella che Adorno chiamò la “Neue Musik”.

Wagner sembrava ormai solo una pagina gloriosa di un passato definitivamente chiuso.

Fu un'altra “malattia” a recuperarlo drammaticamente: il nazismo ne fece una bandiera. Per una sorta di ironia del destino, la sorella di Nietzsche e la nuora di Wagner gareggiarono nel testimoniare tutta la loro stima e la loro devozione nei confronti di Hitler. Un contributo fondamentale nell'operazione di recupero dei due amici-nemici, diventati “testimonial” insostituibili nella creazione del mito e del consenso alla dittatura.

È comprensibile quindi che alla fine del conflitto sulle spalle di Wagner e della sua musica calasse un velo di imbarazzato silenzio e di condanna. In particolare la mitologia, che aveva svolto un ruolo fondamentale nella costruzione dell'“opera d'arte totale” teorizzata dal musicista, aveva saldato presente e futuro della stirpe germanica, costruito un filo rosso tra Sigfrido e il Führer, tra Hans Sachs, il ciabattino cantore di Norimberga, e Richard Strauss, il fedele patriota tedesco che sotto la guida attenta di Joseph Goebbels aveva svolto la carica di presidente della “Camera Musicale del Reich”. Erano gli anni che vedevano l'allontanamento dei musicisti ebrei e la polemica contro la “musica degene-

rata”, contro i “degenerati” Schönberg, Berg e Hindemith.

Wagner era risultato uno strumento perfetto per fare del Terzo Reich “l’opera d’arte totale dell’Occidente pervertito”.⁵ Il suo medioevo, i suoi eroi, i suoi miti, avevano mostrato al popolo tedesco l’immagine che questo voleva vedere di se stesso e Bayreuth – per usare le parole di Hitler – aveva foggato la spada con cui i tedeschi dovevano combattere nell’Europa uscita da Versailles.

Ben si comprendono quindi la cautela e i timori con cui Wieland e Wolfgang Wagner, nipoti di Richard, avevano firmato nell’estate del 1952 il seguente cartello della “Direzione” per frenare le polemiche che avevano accompagnato la riapertura di Bayreuth: “Nell’interesse di un sereno svolgimento del festival preghiamo cortesemente di astenersi sul colle del festival da colloqui e dibattiti di contenuto politico. ‘Qui ciò che conta è l’arte’”.

In quegli anni anche Badiou si avvicina all’opera di Wagner: per influenza della madre, come egli stesso ripetutamente ricordò,⁶ e perché il padre, importante esponente socialista della resistenza e “Oberbürgermeister” di Tolosa, nel 1952 era stato invitato al “Nuovo Bayreuth” dallo stesso Wieland Wagner. Fu per Badiou la conferma di un amore e “le regie quasi astratte di Wieland, destinate a farla finita con ogni forma di particolarismo ‘germanico’ che un tempo aveva associato Wagner agli orrori del nazismo, mi entusiasmarono. Consacrai al *Parsifal* la conclusione della mia dissertazione per il ‘Cours Général des Lycées’, il cui tema era, per dirla in poche parole, ‘Che cos’è un genio?’”.

Racconta Badiou: quando il padre si fece promotore a To-

losa di una messa in scena del *Tristano ed Isotta* ispirata fedelmente al lavoro allestito a Bayreuth “vi invitai, nel palco del sindaco, i miei amici del liceo. Ero già, a 17 anni, un avvocato difensore ed un seguace di una musica molto spesso vilipesa. Uno dei miei primissimi articoli, sulla rivista studentesca *Vin Nouveau (Vino nuovo)*, è consacrato alla monumentale messa in scena del *Ring* realizzata dallo stesso Wieland Wagner, questa volta nel 1956”.

Ci fu “un lungo periodo di semi-repressione ideologica nei confronti di Wagner”, ma alla fine decise di “riprendere il combattimento, di marciare nuovamente dietro la bandiera di Wagner, trasformandolo un po’, guardandolo più da vicino”. Con le lezioni sul “Caso Wagner” indossò la toga di difensore, riaprì il caso e rispose positivamente alla domanda: “Wagner, une musique encore à venir?”.

Questa lunga marcia – dagli anni Sessanta al primo decennio del nuovo secolo – accompagnò la sua formazione filosofica, sempre attenta alla letteratura e al teatro.⁷ A metà degli anni Sessanta pubblicò due romanzi, *Almageste* e *Portulans*, e tentò anche la via del teatro con la *Sciarpa rossa*, ma i risultati furono deludenti.

Nel frattempo veniva costruendo la sua “cassetta degli attrezzi”, per usare con una certa libertà le parole di Wittgenstein, riempiendola con il pantheon⁸ degli autori che lo avrebbero seguito nei decenni successivi. Attrezzi necessari durante i Seminari e le “Journées” all’École Nationale Supérieure per la “decostruzione” di quella immagine di Wagner che era stata costruita lungo gran parte del Novecento.

Cercherò, negli spazi concessi ad un’introduzione, di met-

tere in luce alcuni aspetti di questa formazione filosofica, di questo progressivo arricchimento della “cassetta degli attrezzi”, sempre nell’ottica della preparazione delle cinque “Lezioni”. Ne risulterà spesso una sorta di andata e ritorno sul tema del Soggetto e della soggettività.

Fin da *Il concetto di modello*, suo “primo testo filosofico” – per usare le sue parole – un rilievo particolare veniva dato a Lacan, con un riferimento specifico alle sue “tesi fondamentali sulla materialità del significante”: erano gli anni, tra il 1960 e il 1968, in cui “eravamo in effetti ‘strutturalisti’, ed avevamo una grande devozione per la scienza, che contrapponevamo alla ideologia”.⁹ La presenza di Lacan si accompagnava al linguaggio caratteristico dello strutturalismo del tempo: una duplicità di presenze, che, pur in misura diversa, avrebbe sostanziato una quarantina d’anni dopo anche le sue “Lezioni”, in particolar modo la “Quinta lezione”.

Lacan compare via via negli scritti più importanti di Badiou. Negli anni Ottanta, dapprima *La teoria del soggetto*, poi *L’essere e l’evento*, mostrano ampiamente l’influenza della sua dottrina. Al suo fianco, non solo i filosofi e i matematici a lui più cari – Pitagora, Platone, Aristotele, Cartesio, Pascal, Spinoza, Leibniz, Rousseau, Hegel, Cantor, Cohen – ma anche poeti e letterati, che ai suoi occhi testimoniano al livello più alto della capacità della poesia di essere “procedura di verità”: Hölderlin e Mallarmé; più avanti Rimbaud, Pessoa, Beckett, Celan.

Ma è Stéphane Mallarmé che viene via via assumendo un ruolo sempre più importante nella formazione del pensiero filosofico di Badiou. Pierre Macherey, allievo di Althusser, molto

attento a quella che i francesi chiamano “la pensée littéraire”, afferma senza mezze misure che “Mallarmé è onnipresente nell’opera di Badiou”. Non a caso Macherey cita un passo di Badiou tratto dal *Petit manuel d’inesthétique (Breve manuale di inestetica)*: “Ho desiderato che la filosofia fosse infine una realtà simultanea alle operazioni poetiche di Mallarmé”.¹⁰

In questo confronto con il poeta Badiou non era certamente solo, né era l’unico. Era stato Sartre, alla fine degli anni Quaranta, a puntare la sua attenzione su Mallarmé, aprendo la via ad un dibattito sempre più ampio all’interno della cultura francese. In una lettera a Simone de Beauvoir risalente all’estate del 1948, parlando dei suoi impegni più disparati, le partecipa l’emozione provata davanti alle pagine di Mallarmé: “Sono *abbagliato da Il colpo di dadi* (poesia *rigorosamente* esistenzialista a cominciare da un tema hegeliano: quello della Causa e dell’Animale intellettuale). Nell’insieme mi lamento, ma va bene”.¹¹

Da allora queste poche pagine sarebbero state al centro di dibattiti e di discussioni a non finire: una conferma di quanto Lyotard andava sostenendo sul nuovo rapporto tra la filosofia e la letteratura che il postmoderno aveva istaurato. Non è un caso che uno studioso attento della “postmodernità” quale Wolfgang Iser sostenga che l’opera di Mallarmé abbia avuto un peso notevole in pensatori quali Foucault e soprattutto Derrida: “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (Un colpo di dadi non abolirà mai il caso)* di Mallarmé ha probabilmente esercitato l’influenza più profonda, quella che ha condotto Derrida a un offuscamento della linea di demarcazione tra filosofia e letteratura”.¹² L’arte moderna – la letteratura e la pittura in

particolare – diventa per molti filosofi francesi un fondamentale motivo di riflessione e di ispirazione, senza mai finire in quella posizione subalterna che la “estetica”, quale disciplina filosofica, aveva spesso assegnato alle opere d’arte.

Il rifiuto di questa tradizionale gerarchizzazione – Hegel è forse l’esempio più noto – è fatto proprio da Badiou, che nel suo *Petit manuel d’inesthétique* rivendica la capacità compiuta dell’opera d’arte di costituirsi come “procedura di verità”.¹³ Badiou rifiuta gli schemi tradizionali che l’articolazione tra l’arte e la filosofia ha assunto nella cultura occidentale: lo schema “didattico” rappresentato da Platone, che auspica per la sua città “il controllo sull’arte”, poiché “l’essenza ‘buona’ dell’arte si esprime non nell’opera, ma nei suoi effetti pubblici”; quello “romantico”, la cui tesi è che “solo l’arte è capace di verità, in quanto porta a compimento ciò che la filosofia si deve contentare di indicare”. Anche il tentativo aristotelico – definito “classico” – di siglare “una sorta di trattato di pace” tra arte e filosofia gli sembra incapace di una risposta soddisfacente: è un compromesso al ribasso che all’arte riconosce soltanto una “funzione terapeutica” di catarsi.

Il suo procedere fa i conti con gli schemi tradizionali, ma è al contempo un definire i confini della sua dottrina nei confronti delle tre dottrine estetiche imperanti nel Novecento: “È evidente che, in materia di concezione dell’arte, il marxismo è didattico, la psicoanalisi classica, e l’ermeneutica heideggeriana romantica”.¹⁴

La via che Badiou vuole seguire è quella indicata talvolta con l’espressione “metodo sottrattivo”, talvolta come “La méthode de Mallarmé”. Una strategia di lettura del testo poetico già

esposta ampiamente nelle pagine della *Teoria del soggetto* agli inizi degli anni Ottanta. La poesia viene essenzializzata: ogni elemento descrittivo e espressivo viene messo da parte, ogni forma di mimesis viene tralasciata. Ci aiuta ancora Pierre Macherey: “Questa strategia è performativa. ‘Ciò che il poema dice, lo fa’, cioè non si limita a parlare al soggetto di questa ‘mancanza d’essere’, ma questa mancanza la mette in pratica. [...] Concepito in questo modo, il poema non riproduce il mondo nella sua assenza – poiché ha rinunciato in tutti i modi possibili ai miraggi della imitazione – ma produce, nello spazio del linguaggio, che è il suo sito, l’assenza del mondo”.¹⁵

Badiou associa spesso la poetica dell’autore di *Igitur* al principio lacaniano per cui la verità si può dire solo a metà ed anzi rivendica a Mallarmé il merito di averlo affermato per primo. Nelle sue pagine “L’incompatibilità tra verità e totalità costituisce senza dubbio l’elemento decisivo – post hegeliano – della modernità. [...] Quando Mallarmé sostiene che ‘deve sempre darsi enigma in poesia’, sta fondando un’etica del mistero che è il rispetto, attraverso la potenza di una verità, del suo stesso elemento di impotenza”. Un’etica del mistero che impedisce a Lacan di ammettere la possibilità che il linguaggio attraversi compiutamente il reale, che l’uomo comprenda la realtà nella sua totalità.

Lungo tutta la “Quinta lezione” le due presenze sono state centrali.¹⁶

Passiamo ora alla “cassetta degli attrezzi” di natura musicale.

Nelle prime pagine del libro che raccoglie le sue “Lezioni” Badiou ricorda di non aver mai scritto prima nulla su Wag-

ner, di non averlo mai “convocato” nei suoi lavori filosofici. Alla fine degli anni Sessanta, i campi di indagine prediletti erano infatti di natura scientifica, matematica in particolare. Badiou stesso ricordò nel suo “unico e breve tentativo autobiografico ‘La confessione del filosofo’”, che “dovevo la matematica a mio padre e la poesia [...] a mia madre. Non si potrebbe essere più semplici ed espliciti”.¹⁷

Eppure non si era limitato a coltivare il suo amore per l’arte dei suoni, e per Wagner in particolare, nei modi che la madre gli aveva trasmesso. La stessa lettura di Mallarmé, tanto a lungo perseguita, lo aveva messo in contatto con il dibattito sul “wagnerismo”, così ricco e sfaccettato nel panorama culturale francese. Inoltre, le sue poesie, al pari della sua poetica, erano state già da lungo tempo oggetto di grande attenzione anche tra i musicisti. Era stato Debussy, tra i primi a sottolineare la necessità di andare al di là di Wagner, a mettere in musica il poema *L’après midi d’un faune* una decina d’anni dopo la morte di Wagner.¹⁸ Nel 1913 era stata la volta dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*; poi Ravel e Darius Milhaud, che musicò le *Chansons bas*. Molti musicisti erano rimasti affascinati da una poesia che fosse musica e da un linguaggio musicale che fosse poesia: era in parte il retaggio del simbolismo e dell’espressionismo. Erano le prime forme di rottura con la tradizione.

Il nuovo, rappresentato nel primo dopoguerra dalla Nuova Scuola di Vienna, e dai successivi sviluppi della dodecafonia, venne poi messo all’indice sia nella Germania nazista, sia nella Francia di Vichy. Perché il nodo della riflessione sulla “Nuova Musica” si riallacciasse si dovette attendere la na-

scita di una nuova avanguardia dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

Già nel 1946, a Darmstadt, piccola città a sud di Francoforte drammaticamente bombardata durante la guerra, furono organizzati dei seminari estivi di musica contemporanea (“Internationale Ferienkurse für Neue Musik”) che divennero ben presto la più importante esperienza europea nella sperimentazione delle nuove vie che si aprivano all’arte dei suoni.

Da questa esperienza Badiou trasse non pochi stimoli per approfondire il suo approccio alla musica. Molti giovani francesi si presentarono a Darmstadt dopo aver seguito i celebri corsi di Olivier Messiaen ed aver approfondito la sua lezione: nel loro bagaglio culturale Mallarmé e Debussy si accompagnavano ai rappresentanti più influenti dello strutturalismo.

Tra i frequentatori più importanti dei “Ferienkurse” Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Jean Barraqué. Boulez, che aveva alle spalle una solida preparazione matematica, vi giunse con la fama, non poco controversa, guadagnata con il suo celebre articolo *Schönberg è morto*, nel quale, resi gli onori al musicista da poco defunto, aveva denunciato la incapacità dell’ultimo Schönberg di sviluppare le sue stesse intuizioni ed aveva affermato con grande decisione la necessità di andare al di là della sua musica, che ormai apparteneva al passato.¹⁹

Tra tutti la personalità più influente risultò senza dubbio quella di Pierre Boulez, ricca di un bagaglio culturale che andava dalla matematica alla letteratura e alla filosofia: erano gli anni in cui, affascinato dai poemi di Mallarmé, Boulez si dedicava alla costruzione dell’importante ciclo per soprano

ed orchestra *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (1957-62, poi riveduto). Il suo costante impegno per la diffusione della musica contemporanea e per la sperimentazione lo portò a fondare l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), che divenne ben presto un centro di studi noto in tutto il mondo.²⁰ All'interno di questo Istituto perfezionò la sua formazione in "Informatique musicale" François Nicolas, che sarebbe diventato un amico e un prezioso collaboratore di Badiou all'École Nationale Supérieure (ENS).

Negli anni Settanta, "che ancora portavano – ricorda Badiou – le stigmate di attivismo politico seguito al maggio '68", Boulez accettò di dirigere a Bayreuth la *Tetralogia*. Gli erano a fianco François Regnault e Patrice Chéreau. Ormai l'"Intellectualité musicale de Boulez" era divenuta un punto di riferimento ineliminabile, un "attrezzo" insostituibile da aggiungere alla "cassetta" già ricca di Badiou. Ma anche un'esperienza culturale molto coinvolgente per numerosi filosofi che seguirono con costante interesse questa rivoluzionaria "Tetralogia francese": tra tutti Deleuze e Foucault.

Per questo motivo penso che dare un po' di spazio alle riflessioni di Boulez non possa che arricchire il discorso sull'atteggiamento teoretico che Badiou "filosofo" veniva elaborando nei confronti della musica.

Boulez è il portatore autorevole – e per molti anche autoritario – di un'istanza fondamentale che governa tutte le sue riflessioni in questo campo: la musica ha un suo modo specifico di "pensare", di usare la razionalità nella costruzione delle sue strutture, che la difende dal pericolo delle "colo-

nizzazioni” che nel passato la filosofia, nel presente una certa “mania parascientifica” hanno messo e continuano a mettere in atto: “Occorre distoglierci senza troppa nostalgia da queste soluzioni artificiose, tanto più piacevoli in quanto presentano spesso gli aspetti di una verità indiscutibile. La musica merita, mi sembra, un campo della riflessione che le appartenga in proprio, e non semplici sistemazioni su strutture di pensiero sostanzialmente estranee; la libertà della riflessione musicale si trova pericolosamente alienata da queste diverse colonizzazioni”.²¹

Quella che François Nicolas chiama “l’Intellectualité musicale de Boulez” si basa infatti sulla ferma convinzione che la musica deve trovare in se stessa i modi e i fondamenti della sua specifica capacità di “pensare”: ripensare se stessa dopo più di un secolo in cui il romanticismo aveva imperato, con i suoi miti sulla natura quasi divina dell’ispirazione e del sentimento. Nella musica questi miti avevano favorito un dilettantismo diffuso che trovava alimento nella pigrizia mentale e nell’inconsistenza intellettuale: “In questo modo si rabberciavano i miti più degenerati di un romanticismo di bassa lega: si ristabiliva, in effetti, la supremazia della ‘fantasia’, della ‘ispirazione’; ci si lasciava trasportare, assorbire, inghiottire dall’avvenimento, dalla rivelazione”.²²

Per troppo tempo i musicisti si erano trincerati dietro il muro delle “intenzioni”, mettendo in prima fila proclami del tipo: “Ho voluto fare...!” Ma alla resa dei conti, dichiara Boulez: “Vi sono cose che non bisogna volere o che è capitale *saper volere*; la musica (in realtà qualsiasi atto creativo) esige non soltanto il *volere* ma il *fare*: da *volere* a *fare*, l’u-

nica strada passa attraverso il *conoscere, sapere*. Si ignori pure la tecnica, e la sua importanza, ma essa si vendicherà ampiamente, provocando la caducità dell'opera".²³

Dopo gli anni Sessanta era emerso il pericolo opposto, un entusiasmo acritico che aveva trascinato giovani musicisti a sperimentare tutte le combinazioni possibili tra i suoni, quasi fosse una questione di calcolo combinatorio. Una conseguenza prevedibile, ma non per questo meno pericolosa, di quel grande desiderio di libertà creativa che cinquant'anni prima aveva supportato la nascita della dodecafonìa. "La mania matematica, o sedicente tale, ma diciamo piuttosto parascientifica, sembra confortevole, dal momento che genera l'illusione di una scienza esatta, irrefutabile, basata su fatti precisi. [...] Va tutto definito il più possibile, va dimostrato, ordinato, partendo da modelli già esistenti in altre discipline che rientrano nel campo delle scienze esatte. Pia illusione!"

La rivendicazione della libertà creativa ancora una volta si era risolta nella mancanza di ogni disciplina: "Persisto nel pensare che, di queste speculazioni patafisiche, la necessità non si fa sentire molto!"²⁴

Per Boulez, infatti, questi "feticismi" derivavano da una "mancanza profonda di intellettualismo": troppi musicisti confondono il rigore e la libertà che contraddistinguono la "vera" matematica – il momento della "necessità" – con un empirismo acritico che finisce col livellare ogni "oggetto sonoro". Ogni rumore finisce col rivendicare la sua nobile natura musicale.

Come la "vera" matematica, anche la musica che "pensa"

ha bisogno, dunque, di libertà e di necessità, una combinazione che può sembrare paradossale e che Boulez ritrova in una celebre pagina di Debussy, dove “Monsieur Croche” sostiene che “bisogna cercare la disciplina nella libertà”.²⁵ Senza il rigore della logica e della scienza dei numeri non c’è spazio alcuno per la libera creazione musicale.

Alla fine degli anni Sessanta tesi analoghe venivano sostenute anche da Badiou. In una pagina de *Il concetto di modello*, pensato per un corso universitario nell’incandescente atmosfera che precedeva immediatamente il ’68 parigino scriveva: “In realtà la matematica ci conduce al punto in cui la più completa libertà del pensiero è inscindibilmente legata alla più completa necessità. E, in entrambi i casi, come Platone ha immediatamente colto, la questione riguarda la potenza delle forme: libertà originaria nella loro costruzione assiomatica, o nella ipotesi che è alla base della sua esistenza, necessità trasparente nelle concatenazioni e nelle connessioni che costituiscono la loro dialettica intellegibile”. Concludeva affermando che la filosofia avrebbe dovuto procedere nello stesso modo.²⁶

Per terminare il discorso su ciò che accomuna Badiou e Boulez, si può sottolineare che per entrambi la musica è una forma di pensiero, di conoscenza, con dignità e statuto propri: una forma che – per usare il linguaggio di Badiou – non è “saturata” da altre forme, ma che al contempo “non pensa da sola”, isolata dalle altre forme di pensiero del suo tempo.²⁷

Ma agli inizi del nuovo secolo il legame più stretto tra la filosofia di Badiou e la musicologia del suo tempo è mediato

dall'opera di François Nicolas, che ormai alla presenza all'IRCAM ha aggiunto gli impegni sempre più pressanti all'ENS, dove insegna anche Badiou. Dal 2000 Nicolas è diventato l'indefesso animatore del "Seminaire 'Mamuphi'" (mathématiques-musique-philosophie) che vede la stretta collaborazione dell'ENS e dell'IRCAM.

"In primo luogo queste cinque lezioni su Wagner – riconosce Badiou agli inizi del libro – non sarebbero esistite senza la stupefacente attività del mio amico François Nicolas, compositore e critico".²⁸

Nicolas è perfettamente consapevole sia dei problemi che sono posti alla musica da quella "attività pensante" che è la filosofia, sia di quelli che i filosofi pongono al "musicien pensif", al "musicista che pensa", e non si limita a fare il "musicien artisan".²⁹

Come per il filosofo Badiou esiste il "caso Wagner", così per noi musicisti – dice Nicolas – esiste il "caso Adorno". La sua ampia e ricca preparazione culturale lo porta ad approfondire i motivi storici di quella "rinascita wagneriana" che assieme a Badiou andava predicando. Non si era concluso soltanto "il ciclo seriale, che abbraccia sia il serialismo che il postserialismo"; si era concluso anche il ciclo più ampio, di quasi cent'anni, che divideva gli inizi del XXI dai due grandi "poli" del Novecento, Schönberg e Debussy. Un secolo di musica "caratterizzato essenzialmente come un programma sottrattivo".³⁰

"Oggi il principio della quadruplici sottrazione è rimesso in questione poiché da solo non è capace di liberare principi affermativi: si possono dunque sostenere a buona ragione

nuovi principi musicali facendo economia di queste sottrazioni. In qualche modo, ne consegue che oggi una sorta di ritorno al tono, al metro, al tematismo, e perché no anche alla forma canonica non va forzatamente inteso come un puro e semplice accademismo, ma designa una vera posizione reattiva nel senso in cui Alain Badiou parla del Soggetto Reattivo”.

Musicista e filosofo, amici e collaboratori all'ENS, conven-gono che in questa fase storica molte cose sono cambiate. In questo nuovo contesto il “caso Wagner” doveva essere riaperto: non si poteva disconoscere il fatto che Wagner poneva al filosofo e al “musicien pensif” nuovi importanti quesiti, nuovi stimoli per il futuro. D'altra parte già da tempo musicisti di grande cultura come Jean Barraqué e Pierre Boulez avevano fatto i primi passi. Negli anni Sessanta Barraqué aveva sostenuto che gli scritti teorici di Wagner erano “capitali e di importanza storica” mentre erano poveri e deludenti quelli dei romantici, in particolare le pagine di Liszt e di Berlioz. Negli stessi anni Boulez, dopo aver diretto ripetutamente il *Parsifal*, ammise che la lezione di Wagner era alla base del suo “progetto”!

Quando buttò giù quelle note “molto dettagliate” da cui altri poi trassero il testo definitivo delle “Cinque lezioni”, Badiou si muoveva ormai su un terreno consolidato.

Dopo aver messo un po' d'ordine nella “cassetta degli attrezzi”, vorrei concludere con qualche osservazione sul modo in cui queste “Lezioni” tenute all'ENS tra il 2005 e il 2006 si inserivano nello sviluppo del pensiero di Badiou.

Un'utile indicazione al riguardo si può trovare nel testo di una conferenza che Badiou tenne alla Biblioteca Nazionale di Buenos Aires nel giugno del 2004, pochi mesi prima di accogliere l'invito dell'amico François Nicolas ad intervenire nel Seminario sui rapporti tra la *Dialettica negativa* adorniana e un possibile, quanto opportuno, bilancio su Wagner.

Tracciando un breve ma efficace panorama della filosofia francese nella seconda metà del Novecento, Badiou sottolineava come il filo conduttore di quel "moment philosophique français" potesse essere individuato nella riflessione sul "soggetto" e, quindi, in un certo senso, sulla lunga eredità del "Cogito" cartesiano. Una filosofia che aveva cercato nuove vie – tra tutte in particolare quelle letterarie – per andare al di là del quadro lasciato in eredità da Descartes: "per dire il nuovo soggetto, per creare in filosofia la nuova figura del soggetto, la nuova battaglia a proposito del soggetto. [...] La mia posizione particolare è di esserne, forse, l'ultimo rappresentante".³¹

Per quasi tre secoli questa eredità cartesiana era rimasta viva in Francia, permeando un po' tutti i campi della cultura. Ne ha dato una splendida testimonianza Simone de Beauvoir, nel suo *La forza dell'età*. Raccontando di sé e di Jean-Paul Sartre, scrisse: "La nostra esistenza" – si era nel 1929 – "soddisfaceva così appieno i nostri desideri che ci sembrava di averla scelta: ne traevamo l'augurio che essa si sarebbe sempre sottomessa ai nostri desideri. [...] In un certo senso eravamo senza famiglia ed avevamo eretto questa situazione a principio. Eravamo incoraggiati a fare ciò dal razionalismo cartesiano che ci aveva trasmesso Alain, e che noi avevamo abbracciato perché ci conveniva. Nessuno scru-

polo, nessuna riverenza, nessun legame ci impediva di prendere le nostre decisioni alla luce della ragione e dei nostri desideri; nulla di opaco e di perturbante scorgevamo in noi: pensavamo di essere pura coscienza e pura volontà”.³²

Quando scrisse queste pagine un'età si era ormai chiusa: “Era la nostra condizione di giovani intellettuali piccolo-borghesi che ci induceva a crederci privi di ogni condizionamento. [...] Per distruggere queste illusioni sarebbe stato necessario prendere le distanze da noi stessi: per fare questo passo ci mancavano quasi del tutto gli strumenti, e non la voglia. Due discipline avrebbero potuto illuminarci la strada: il marxismo e la psicanalisi”.

La crisi sociale, la guerra, la conflittualità internazionale permanente cancellarono le illusioni di tanti intellettuali piccolo-borghesi ed allora le “due discipline” manifestarono tutta la loro capacità di indicare le strade.³³

“L'io non è il padrone di casa”, aveva detto Freud, e su questa via in Francia le illusioni della “identità cartesiana” erano presto svanite. La consapevolezza dolorosa della scissione tra il “Je” e il “moi” aveva fatto grandi passi. C'era chi, tra i letterati e gli artisti, amava guardare indietro a casa propria e rifarsi al celebre “Je est un autre” (“Io è un altro”) del giovane Rimbaud,³⁴ altri preferivano rimanere all'interno della sfera filosofica. Quello che interessa in questa sede è che il discorso di Badiou, dalla pubblicazione della *Teoria del soggetto* del 1982, ruota costantemente attorno a questo tema. Non è un caso che il capitolo di *L'essere e l'evento* dedicato a “Il forzamento: verità e soggetto oltre Lacan” si concluda

con parole che ritroveremo nell'ultima delle "Cinque lezioni", questa volta riferite a Parsifal: "Andato il Nulla, resta il castello della purezza".³⁵

Badiou ritiene che questo sia anche il terreno in cui quelle che chiama le "grandi correnti" della filosofia francese del xx secolo trovano un punto d'incontro: "Ritorniamo su questa divisione. Voi avete – sta parlando al pubblico presente alla Biblioteca Nazionale di Buenos Aires – da una parte quello che chiamerei un vitalismo esistenziale, che ha la sua origine in Bergson, e passa certamente attraverso Sartre, Foucault, Deleuze; e l'altro quello che io chiamerei un formalismo concettuale che si trova in Brunschwig e che passa attraverso Althusser e Lacan. Ciò che si trova alla congiunzione dei due, il vitalismo esistenziale e il formalismo concettuale, è la questione del soggetto. Poiché, alla fine dei conti, un soggetto è ciò di cui l'esistenza porta il concetto. Per la filosofia francese si può definire così il soggetto".

L'inconscio di cui parla Freud occupa esattamente questo posto e ciò spiega – prosegue Badiou – il motivo per cui filosofia e psicoanalisi, in Francia, hanno fatto assieme un lungo percorso: un rapporto fatto di "complicità" e di "rivalità", di "fascinazione" e di "amore", di "odio" e di "ostilità".

All'interno di questo rapporto Badiou riconosce comunque alla filosofia una forma di irriducibile specificità: per lui parlare di "soggetto" è un compito che va rivendicato fondamentalmente alla filosofia³⁶ e nei panni del filosofo va a cercare nelle "Lezioni" i modi e i luoghi in cui la musica di Wagner, che in quanto arte è per Badiou una "procedura di verità", si misura su questo tema.

Considerate nella loro unità, le “Lezioni” ruotano attorno a due grandi poli:

1) il primo consiste nell’esposizione di due “figure”, – quella di Lacoue-Labarthe e quella di Adorno – due “costruzioni” critiche che hanno svolto un ruolo fondamentale nella condanna che gran parte della filosofia contemporanea ha decretato nei confronti di Wagner e della sua musica.

Alla esposizione segue poi una loro meticolosa “decostruzione”, che porterà alla “Riapertura del caso Wagner” ed alla “pars construens” finale, alla affermazione decisa che “Wagner rappresenta ancora una musica per il futuro”.

2) il secondo polo ruota attorno all’analisi del *Parsifal*, alla ricerca del “vero soggetto” dell’opera che la critica contemporanea ritiene la più ricca di aperture e di seduzioni per il mondo contemporaneo.

Nella prima “costruzione”, quella elaborata da Philippe Lacoue-Labarthe, emerge l’immagine di un musicista “vero paradigma, primo ed insuperato, dell’arte fascista” e al contempo fondatore di quell’arte di massa imperante al giorno d’oggi che osanna David Bowie e il rap. La macchina wagneriana (“appareil wagnerien”) è il principale responsabile di quella “estetizzazione della politica” che ha avuto il suo sbocco tragico – ma del tutto coerente – nelle grandi adunate naziste in cui la soggettività del singolo era destinata a perdersi nel corpo mistico della nazione e del suo Führer.³⁷ L’orizzonte spirituale di Wagner è quello delle grandi totalizzazioni – il popolo, la nazione, la Germania –, di quell’ethos in cui il mito della “grande arte” può svolgere una fun-

zione essenziale. E quindi non va dimenticato il ruolo svolto dal musicista in quella storia del “mito nazi”, cui agli inizi degli anni Novanta Lacoue-Labarthe ha dedicato, assieme a Jean-Luc Nancy, un importante studio.³⁸

Badiou, per dimostrare la sostanziale infondatezza di queste tesi, dapprima cerca di mostrare come Lacoue-Labarthe abbia sbagliato prendendo come oro colato le dichiarazioni del musicista, l’“illusione programmatica” di Wagner di creare l’“opera d’arte totale”: in realtà la musica wagneriana è ben altra cosa per Badiou e poco ha a che fare con le presunte totalizzazioni e le presunte sintesi di cui hanno parlato i suoi critici.³⁹

Il richiamo alle idee di Boulez è costante in queste pagine. Scelgo un esempio: la discussione sui “temi conduttori”, che la critica dei musicologi per tanto tempo aveva sottolineato con diversi accenti. Nella misura in cui la lettura analitica delle partiture wagneriane data da Boulez avere disarticolato la struttura rigida dei “temi conduttori” – da Lacoue-Labarthe considerati i primi responsabili della “imposizione mitologica” cui Wagner era rimasto fedele – si apriva un ampio spazio per ricostruire i personaggi, per troppo tempo identificati banalmente da un “tema”: al “motivo della spada” si richiamava univocamente Sigfrido, “quel” Sigfrido sempre identico a se stesso, come identico era sempre il tema. Nessun riconoscimento quindi a quella “ambiguità” poetica, musicale, scenica, narrativa, che pure in Wagner era innegabile e che apriva il campo alla possibilità di delineare nei personaggi, negli “eroi”, dei soggetti.

Inoltre, Badiou vuol mostrare come Lacoue-Labarthe

abbia costruito questa figura “mitologica, tecnologica e totalizzante” senza un esame attento della reale creazione artistica wagneriana: nel suo discorso è sempre prevalso un modello poetico pregiudiziale, non confessato, che risaliva ad Hölderlin. Un modello che imponeva misura, umiltà, sobrietà, che imponeva in ultima analisi il “divenire-prosa” del poema: dal momento che Wagner non corrispondeva a questo modello – conclude Badiou – “Wagner è diventato il nome da affibbiare a tutto ciò che non è ciò che precede e che per questo continua ad occupare un posto negativo nel dibattito sull’estetica”.

Uno spazio più ampio “per dire il soggetto” si apre nelle pagine dedicate ai rapporti tra la *Dialettica negativa* e “un bilancio su Wagner”. La strategia difensiva di Badiou vuol qui dimostrare che, al di là di tutte le interpretazioni critiche che a partire da Nietzsche si erano via via accumulate, Wagner ha sempre mostrato la capacità di creare con la sua musica personaggi in grado di soffrire, di ricostruirsi attraverso la sofferenza modificando ed arricchendo la propria intima soggettività. Tra tutti i critici Adorno gli sembra il più acuto: il suo discorso è più articolato e quindi la difesa di Badiou è più dettagliata. La difesa non è semplice, anche perché quella di Adorno è al contempo una condanna morale ed una sanzione filosofica senza mezzi termini: Wagner non ha nulla da dire né alla musica, né alla filosofia del mondo contemporaneo.

A fondamento dell’analisi di Adorno ci sono una dolorosa riflessione storica e filosofica ed una dolorosa rivolta morale. Nel cuore del xx secolo c’è il dramma incommensurabile ed “impensabile” di Auschwitz. Auschwitz è il “nome” di una rot-

tura insanabile – nel linguaggio di Badiou ciò significa che in questo contesto assume Auschwitz come un “significante”⁴⁰ – che nessuna razionalità potrà spiegare, dialettizzare. È il dolore nella sua accezione più piena, un dolore che si oppone ad ogni pensabilità, che è corpo. Nessuna musica che non senta alle spalle l’angoscia di Auschwitz potrà essere considerata una musica “contemporanea”, una musica capace di parlare agli uomini del mondo contemporaneo. E su questo piano la musica di Wagner non ha nulla dire, perché Wagner ha risolto il dolore in spettacolo. Nei suoi eroi la lacerazione alla fine è sempre sanata, è sempre dolore che alla fine la fede, il miracolo, solleva: è, in ultima analisi, finta e qui Adorno fa propria l’accusa di Nietzsche che imputava all’ex amico mancanza di profondità e di serietà morale.

A Wagner Adorno contrappone il teatro di Beckett, l’attesa paralizzante di *Godot* che non arriva mai. Questa è un’arte che dopo Auschwitz può ancora parlare agli uomini, al pari del *Mosé ed Aronne*, di quel “Frammento sacrale” in cui Schönberg assunse come tema il “conflitto inconciliabile tra finito ed infinito”, la sola religiosità possibile per l’uomo d’oggi.⁴¹

Mentre l’attesa di Estragon e di Vladimir non ha mai termine, Parsifal alla fine assiste alla redenzione salvifica. Mentre “fresche foglie” rivestono il pastorale del pellegrino Tannhäuser a testimoniare la grazia e il perdono di Dio, nel *Mosé ed Aronne* l’assoluto si sottrae ed ogni tentativo di superare l’abisso è frustrato: “Se volessero nominarlo perché costretti – scrive Adorno – lo tradirebbero. Se tuttavia tacevano, si acquieterebbero nella loro impotenza e pecche-

rebbero nei confronti di ciò che non di meno è stato loro imposto e cioè di rivelarlo”.⁴²

Davanti ad un critico di così grande rilievo Badiou deve far uso di tutti i suoi “attrezzi”, filosofici, letterari, musicali. “È indubbio – sottolinea nella “Quarta lezione” – che Adorno occupi una posizione molto rilevante all’intersezione tra i due cicli” [tutte le critiche a Wagner vengono sintetizzate in due “cicli”, quello “genealogico” e quello “ideologico-politico”] e quindi l’impegno di “avvocato difensore” deve estendersi su tutti i fronti e con grande cura.

Secondo Badiou, infatti, Tannhäuser, Tristan, Hans Sachs, sono esempi incontestabili della capacità di Wagner di creare con la musica quella “metamorfosi” della soggettività di cui ha parlato in tante pagine dei suoi testi filosofici. Tra tutti, l’esempio “classico” di questa capacità di rappresentare in forme musicali una “vera scissione del soggetto che veste la forma di una sofferenza inguaribile”, irriducibile ad ogni conciliazione dialettica, è Tannhäuser, il cantore della Wartburg così caro a Wagner. Poco prima di morire Wagner aveva confessato alla moglie Cosima la sua intenzione di prendere ancora una volta in mano la storia del cantore cui quarant’anni prima, tra il 1841 e il 1842, aveva dedicato il libretto.

Tannhäuser è scisso nei confronti dell’amore, incapace di scegliere tra Venere, simbolo della sessualità pagana, e Elisabeth, consacrata alla vergine Maria, tra Venusberg e l’amore cortese di cui si fanno gloria i cavalieri della sfida alla Wartburg. In ultima analisi, conclude Badiou, “Tannhäuser è straziato perché ha avuto piena esperienza di queste due forme

d'amore. In fondo non è nient'altro che questa scissione". Finisce per risultare un "significante" più che il personaggio celebrato dalla tradizione.

Il modo in cui Badiou affronta il tema della scissione ci mostra la stretta familiarità che la sua analisi ha con la nozione di "clivage" di cui parla Lacan. Nella *Teoria del soggetto* aveva approfondito questo tema mostrando come, a differenza delle possibilità di conciliazione offerte sempre dalla dialettica hegeliana, Lacan, "le docteur du clivage", "il nostro Hegel", abbia invece elaborato una nozione di "scissione" insanabile, che ben si adatta a molti personaggi creati da Wagner, da Sigmund ad Amfortas, da Tristano a Kundry.

Per Tannhäuser non esiste possibilità alcuna di mediare tra Venere e Elisabeth, nessuna possibilità di rimanere sempre in uno stesso posto, esattamente come accade anche a Wotan, il dio potente del *Ring* che finisce sotto le vesti di un "Wanderer", di un umile viandante bisognoso di un "tetto ospitale".

Ma non soltanto per Tannhäuser vale questo discorso. Non è un caso che gli autori del "Wagner francese" a Bayreuth – cui Badiou fa esplicito riferimento – avessero già sottolineato l'importanza di questo aspetto della rilettura da loro proposta della *Tetralogia*. Una sceneggiatura essenziale – provocatoriamente "povera" fu il commento critico che accompagnò le prime rappresentazioni – era la sola che potesse adattarsi ad un approfondimento psicologico dei vari personaggi che la facesse finita con le vecchie impostazioni mitologiche e trionfalistiche che erano risultate così "compatibili" con lo spirito del nazionalismo e del romanticismo

sentimentale: non più eroi a tutto tondo, ma uomini che si cercano e che nell'azione drammatica costruiscono la propria "soggettività".⁴³

La sensibilità di Wagner per la "question du sujet" si comprende al meglio cogliendone gli elementi di novità. Rispetto ai modi tradizionali in cui la musica costruiva i personaggi prima di Wagner la differenza è grande: "L'identità soggettiva funziona in modo diverso nell'opera di Wagner, poiché, piuttosto che trarre l'identità da una combinazione di tipi, o anche, nel caso di uno scacco, dall'intrigo,⁴⁴ il soggetto trae la sua identità attraverso la propria scissione, la propria scissione interna. Assistiamo ad una ricostruzione della nozione di identità soggettiva, che cessa d'essere un calcolo di combinazioni, come, a mio parere, accadeva nell'opera fino a Wagner. Direi che per Wagner il soggetto che soffre non è nient'altro che una scissione non dialettizzabile e non guaribile. La scissione del soggetto produce una eterogeneità interna reale, il cui superamento è sempre escluso".

"Il soggetto non è mai una struttura che si realizza compiutamente⁴⁵ – continua Badiou – né un episodio particolare della vicenda: al contrario, la scissione del soggetto nel momento in cui si manifesta è l'essenza stessa della soggettività. E questa, per Wagner, crea sofferenza. Di conseguenza, nella misura in cui l'arte non ha un rapporto meramente decorativo con la questione del soggetto, nasce il problema di che cosa significhi veramente la rappresentazione di una scissione insanabile (non si tratta in alcun modo di una scissione presentata in modo tale che non sia possibile trovare ad essa una soluzione). Si tratta di tollerare la scissione, e più in generale

l'eterogeneo, nella misura in cui sia possibile trovare per loro una forma. Come abbiamo visto nel monologo di Tannhäuser, il soggetto scisso della musica di Wagner equivale alla proposta di una forma per la scissione".⁴⁶

Ad un secolo dalle accuse di Nietzsche, che aveva condannato la povertà spirituale del "grandissimo commediante", Badiou riscopre nelle opere di Wagner una sensibilità, un'apertura nei confronti del dolore umano e dei suoi drammi che lo ripropongono all'attenzione degli artisti e dei filosofi: il "Caso Wagner" è veramente riaperto!

Si apre così la via al secondo punto fondamentale attorno al quale ruotano le lezioni di Badiou. Dopo la riapertura del "caso", la parola passa infatti a Parsifal, al cavaliere redentore, al padre di Lohengrin, il cavaliere del cigno: un eroe letterario che Wagner aveva cominciato ad amare sulle pagine di Wolf-ram von Eschenbach. Era l'anno 1845: solo nel 1882 il "Dramma sacro" venne rappresentato a Bayreuth, un anno prima della morte.

Nel discorso sul *Parsifal* gli "attrezzi" messi in campo da Badiou per affrontare il tema del soggetto raggiungono la maggiore complessità: "Nelle opere di Wagner al di fuori del *Parsifal* gli esempi sopra esposti dovrebbero sostenere in parte la mia teoria riguardante il soggetto. Applicata al *Parsifal* questa teoria può offrirci un nuovo approccio alla questione del soggetto, spingendoci a ricercare il momento in cui traspare il soggetto". Così Badiou, nella "Quinta lezione", apriva lo spazio alla sua analisi approfondita del tema "Qual è il vero soggetto del *Parsifal*?".

La stessa parola "soggetto" viene assumendo in questo

contesto un'ampiezza semantica inusuale. Fin dall'inizio, infatti, Badiou chiarisce che Parsifal, come personaggio, è ben poca cosa: ben poche sono le occasioni in cui agisce e canta tutt'al più una ventina di minuti durante l'opera intera. "Potrebbe anche – commenta Badiou – farla finita in una volta sola". In realtà quello che interessa a Badiou non è il mitico ragazzo nato e cresciuto nella foresta che si reca alla corte di Re Artù e diventa uno dei Cavalieri della Tavola Rotonda. Il romanzo *Le Conte du Graal* che ci ha lasciato Chrétien de Troyes, o il *Parzifal* di Wolfram von Eschenbach hanno poco a che fare con l'eroe dell'opera wagneriana ed ancor meno col *Parsifal* "significante puro", "significante universale", di cui parla Badiou.⁴⁷

"Soggetto" assume quindi un significato del tutto diverso da quello che siamo abituati ad associare all'espressione "soggetto di un'opera" o "soggetto di un libro". Lo chiarisce subito Badiou, definendo il soggetto dell'opera "la modalità particolare della costituzione dell'Idea, il modo particolare in cui l'Idea stessa viene ad essere costituita".

Il platonismo, fondamentale nella sua formazione filosofica – "sono sempre stato ed ancora rimango un platonico francese" scrisse nel 2007 nella Prefazione alla nuova edizione de *Il concetto di modello* – si lega alla lezione della poetica di Mallarmé, altro punto fermo del suo bagaglio culturale.⁴⁸

In poche pagine sono qui condensati decenni di riflessioni. Quando parla dell'"assemblaggio del materiale artistico dell'Idea", di una molteplicità eterogenea composta "al contempo di caso ('hasard') e di nulla ('rien')", Badiou si richiama sempre più direttamente alla lezione che il poeta

francese aveva via via approfondito dalla metà degli anni Sessanta: dall'epoca della *Crise de vers*, dal 1866 quindi, termini quali “purezza dell’Idea”, “materia”, “nulla”, “hasard” avevano svolto un ruolo fondamentale nelle riflessioni di Mallarmé sulla poesia ed avevano trovato nell’*Igitur*, nel *Coup de dés* e nel *Mystère dans les Lettres*, del 1896, la loro sanzione definitiva.⁴⁹ Ora, quando Badiou parla del *Parsifal* e delle battaglie di Wagner “contro il caso e contro il nulla”, l’utilizzazione degli “attrezzi” a lui più cari è completa, pienamente consapevole e sapientemente mirata.

Per Badiou, Wagner e Mallarmé hanno sostenuto una battaglia analoga, e non a caso le loro creazioni hanno dei simboli in comune: in questo contesto l’eroe che va alla ricerca della conoscenza di sé e il castello.

Contro il “caso” e contro il “nulla” combatte Igitur, discendente degli Elbenhon, stirpe di saggi che dopo un antichissimo naufragio erano giunti al castello dove Igitur passa i suoi giorni. Il suo castello è il castello della purezza, ed egli deve compiere un rito – una giocata di dadi – per vincere il caso e scoprire la storia dei suoi antenati. Anche Parsifal deve compiere un rito, anche Parsifal da un certo momento della sua vita abita in un castello, anche Parsifal deve scoprire le sue origini, ma a differenza di Igitur, che si avvelena e muore nella cripta degli antenati, egli assolve al suo compito. Alla fine Parsifal risulta vittorioso ed eredita la corona grazie all’intervento divino.

Vittorioso Parsifal, ma vittoriose anche le battaglie di Wagner contro il caso e contro il nulla, “che sono l’uno e

l'altro – sottolinea Badiou – conseguenze della molteplicità eterogenea”.

Come non è facile rispondere alla domanda “Qual è il vero soggetto di *Igitur*”,⁵⁰ così non è facile – rileva Badiou – rispondere alla domanda sul “vero soggetto” del *Parsifal*: ancora più difficile è cogliere il momento in cui questo soggetto compare nell'opera. Dopo aver rifiutato tutte le tradizionali interpretazioni al riguardo aggiunge: “Il soggetto dell'opera si manifesta nel momento in cui la strutturazione della musica è diventata indiscernibile dall'effetto drammatico”. Nel *Parsifal* il materiale impuro – basta pensare al non facile incontro tra musica e teatro –⁵¹ diventa puro soltanto in due momenti, entrambi legati alla “cerimonia”.

Le due cerimonie che si svolgono nel castello, quella di cui Amfortas è “officiante” e poi, alla fine del III atto, la cerimonia che vede la “Redenzione del Redentore” con Parsifal nelle vesti del “nuovo” officiante, non sono agli occhi di Badiou legate necessariamente alla religiosità, né ad una forma di trascendenza qualsiasi. Wagner ha dato alla sua ultima opera il sottotitolo “Ein Bühnenweihfestspiel” (“Un dramma sacro”), ma questa scelta non deve condizionarci – afferma Badiou – in quanto alla fin fine è stato poco più che un accenno posticcio ad un cristianesimo ormai esangue: “Nel *Parsifal* il Cristo crocifisso è più un problema che una soluzione”. Quello che Wagner ha voluto fare – o per lo meno ha coscientemente tentato di fare – è fare della “cerimonia” il “soggetto di un'opera”. Che il tentativo si sia concluso con esiti incerti, in bilico sempre tra restaurazione e innovazione, non è poi una questione decisiva.

La domanda che sta veramente a cuore a Badiou – “non è questa la questione di cui ci stiamo occupando?” – riguarda la possibilità per il futuro di una cerimonia senza “alcuna trascendenza”, neanche quella del Partito o del Dirigente Supremo. “È possibile immaginarsi una vera cerimonia del comunismo, capace di rilanciare il movimento comunista e non votata a celebrare l’immortalità dispotica di uno Stato?”.

Fedele all’idea comunista non si nasconde dietro ad un dito e ricorda gli esiti della “rivoluzione culturale” in Cina, strumentalizzata dal nuovo potere che ha convocato in piazza gigantesche cerimonie di massa: cerimonie che ormai si svolgevano sotto la garanzia del “corpo di Mao, questo Titorel ribelle”. Due vecchi ridotti a gestire dei castelli, chiusi al resto del mondo.

Non a caso Badiou conclude la sua ultima lezione proiettando il discorso nel futuro, in un “evento” che spezzi la parvenza monolitica dell’“Essere” (“la possibilità sopraggiunge proprio quando non ve l’aspettate. Questo è un evento”). Come Mallarmé aveva invitato i suoi lettori a praticare, almeno nella immaginazione, “l’intrusione nelle feste future”, così Badiou chiude testimoniando la sua fiducia nella necessità della cerimonia. I nomi di Wagner e di Mallarmé sono ancora una volta insieme, perché assieme rappresentano, alla fine del xx secolo, lo stesso bilancio, fatto di incertezze e di un imperativo: “L’imperativo può essere così espresso: a dispetto dell’incertezza, bisogna postulare l’esistenza futura di una qualche cerimonia”.

In qualche modo il “bilancio su Wagner” è diventato così un bilancio filosofico a tutto tondo. Un bilancio nel quale

Badiou ribadiva ancora una volta un punto fermo della sua attività di filosofo, fedele a quell'impegno che nel 1981 aveva partecipato ai suoi lettori: "Scrivo qui affinché né io, né i miei interlocutori, intellettuali o meno, si corra il rischio di diventare mai come quello che alle grandi scadenze della storia è ridotto in tutto e per tutto a distribuire dei buoni per le aringhe".⁵²

Una fede nell'impegno che nel 2004 aveva ribadito durante la conferenza di Buenos Aires sul "panorama" di quella filosofia francese di cui in qualche modo si sentiva l'ultimo rappresentante: "Vi era un desiderio fondamentale di fare della filosofia una scrittura attiva, cioè lo strumento di un nuovo soggetto. [...] E dunque il desiderio di fare del filosofo [...] uno scrittore combattente, un artista del soggetto, un innamorato della creazione".

In questa "avventura filosofica" c'è anche spazio per una riflessione su Wagner, per una "decostruzione" che gli renda finalmente giustizia.

Nella traduzione della versione francese ho tenuto presente la versione in lingua inglese curata da Susan Spitzer.

Le *Cinque lezioni* pubblicate dalla casa editrice Nous sono il risultato di un lavoro complesso portato a termine da Isabelle Vodoz sul testo inglese redatto da Susan Spitzer pubblicato dalla casa editrice Verso nel 2010. Le "Lezioni" raccolgono una serie di interventi di Badiou all'École Normale Supérieure (ENS) tra il gennaio del 2005 e il maggio del 2006.

Prima Susan Spitzer e poi Isabelle Vodoz hanno rielabo-

rato, talvolta anche in modo ampio, le trascrizioni delle lezioni, il cui testo si trova in Internet.

Questo è lo schema degli interventi di Badiou dapprima al Séminaire Musique et Philosophie, poi durante la Journée Wagner ed infine durante la *Journée Parsifal, une oeuvre pour nôtre temps?*

1) 8 gennaio 2005

- Séminaire Musique et philosophie dedicato al tema *La Dialettica negativa di Adorno*.

L'“exposé” di Badiou recava il titolo: *La Dialettica negativa nel suo rapporto con un bilancio su Wagner* (prima parte).

2) 22 gennaio 2005

- Séminaire Musique et philosophie dedicato al tema *La Dialettica negativa di Adorno* (seconda parte).

3) 14 maggio 2005

- Journée Wagner. “Exposé” di Alain Badiou su *La mia esperienza filosofica di Richard Wagner*.

4) 6 maggio 2006

- Journée “Parsifal, une oeuvre pour nôtre temps?” L'“exposé” di Badiou ha per titolo *Qual è il vero soggetto del Parsifal?*

Il testo della prima lezione è tratto da una parte dell'“exposé” indicato al numero 1.

I testi della seconda e della terza lezione sono tratti dall'“exposé” indicato al numero 2.

Il testo della quarta lezione è tratto dall'“exposé” indicato al numero 3.

Il testo della quinta lezione è tratto dall'“exposé” indicato al numero 4.

Un grazie a Patrizia e alla sua severa matita rossa.

Trieste, agosto 2011

Fabio Francescato

Note dell'Introduzione

1. Cfr. F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Bur, 2007, pp. 57-58.
2. Così nella nota per l'Opéra-Comique, scritta nel 1902 in occasione della prima del *Pel-léas et Mélisande*: “Fu un grande raccoglitore di formule, le riuniva in una formula che sembrò personale perché si conosce male la musica. Senza negare il suo genio, si può dire che aveva messo la parola fine alla musica del suo tempo, pressappoco come Victor Hugo aveva inglobato tutta la poesia precedente. Bisognava dunque cercare dopo Wagner e non secondo Wagner”. In realtà già nel settembre del 1893 “L'Idée libre” aveva annunciato la pubblicazione di un articolo di Claude Debussy dal titolo *Sull'inutilità del wagnerismo*. La notizia, più di una volta ripetuta, era molto promettente e destinata a sollevare polemiche a non finire. In realtà lo scritto iconoclasta non apparve mai; solo sette anni più tardi Debussy ebbe la possibilità di collaborare regolarmente con alcune riviste.
3. Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, 2008, pp. 1667-1668. Era stato proprio Nietzsche a definire Wagner un nevrotico malato che aveva “ammalato la musica”.
4. “Il *metodo per comporre con dodici note* ha avuto molte tappe preliminari. Il primo passo fu da me compiuto intorno al 1914 o all'inizio del 1915, quando schizzai una sinfonia, l'ultima parte della quale divenne più tardi *Die Jakobsleiter*, ma che non fu continuata”. Così scrisse Schönberg in una lettera del 3 giugno 1937, riportata da Luigi Rognoni nel saggio introduttivo alla *Filosofia della musica moderna* di Adorno. “La scala di Giacobbe” è il nome dell'oratorio che Schönberg non riuscì mai a portare a termine. Il testo era un passo della Bibbia, Mosè I, cap. 28, versi 12-13. Cfr. op. cit., Einaudi Editore, 1960, p. XVIII.
5. Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico*, il melangolo, 1991, p. 81 e sgg. Lacoue-Labarthe ha elaborato la categoria di “nazional-estetismo”, ripresa poi da numerosi studiosi, quali, ad esempio, Jean-Luc Nancy e Hans Jürgen Syberberg.
6. Nel maggio 2005, nella sua “Presentazione filosofica” della “Journée Wagner” all'ENS, Badiou sottolineò che, oltre ai motivi strettamente filosofici e musicali che lo legavano al

“caso Wagner”, vi era una “forte componente soggettiva, poiché da lungo tempo Wagner è per me un importante significante. [...] Mia madre aveva una grande passione per Wagner. Il suo rapporto con la sfera artistica in generale era senza dubbio il più importante e significativo ed io desideravo dedicarle questa giornata”.

7. Lo rivendica con una certa fierezza. Parlando della filosofia francese contemporanea e dei suoi maestri sottolinea: “Bisogna ricordare che Sartre è anche romanziere e drammaturgo e che questa è una novità. Questo è anche il mio caso”.

8. *Piccolo pantheon portatile* è il titolo di uno scritto di Badiou del 2008 dedicato ai “miei amici filosofi scomparsi”. La traduzione italiana è stata pubblicata nel 2010 dalla casa editrice il melangolo.

9. Cfr. *Il concetto di modello*, Asterios, 2011, p. 98. Un’indicazione interessante sui primi contatti di Badiou con Lacan si trova nella “Presentazione” all’antologia di scritti di Althusser sulla psicoanalisi curata da Olivier Corpet e François Matheron: “Il 3 dicembre 1959 Alain Badiou parla di Lacan”. L’occasione era la discussione seguita ad una relazione sulla psicoanalisi dei bambini tenuta da Althusser. Poco più che ventenne, Badiou partecipava alle lezioni che si svolgevano all’École Normale Supérieure ed ai dibattiti animati da Althusser. Risale all’11 dicembre una notazione di Althusser che parla di una “presentazione di Lacan”. Cfr. Louis Althusser, *Sulla psicoanalisi. Freud e Lacan*, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 1.

10. Cfr. *Alain Badiou, Penser le multiple*, Atti del Convegno internazionale di Bordeaux riuniti e pubblicati ad opera di Charles Ramond, Paris, 2002, L’Harmattan, pp. 397-406.

11. Cfr. J. P. Sartre, *Lettere al Castoro e ad altre amiche. 1926-1963*, Garzanti, 1996, p. 691. Un’analisi interessante della “logica” di Mallarmé si trova nella *Teoria del soggetto*, in pagine in cui Badiou mostra l’estraneità del poeta francese alla dialettica hegeliana, la cui negatività è salvatrice e redentrica, e quindi una sorta di riaffermazione ad un diverso livello. “Un coup de dés ... illustra dal principio alla fine la potenza affermativa delle concatenazioni dialettiche, senza snocciolare l’armamentario della negatività (ma sì la mancanza, il vuoto, lo sparire. Una sottrazione non è una negazione)”. Cfr. Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Seuil, 1982, p. 111. Il testo, pubblicato nel 1982, è una raccolta di brevi saggi che risalgono al periodo dal gennaio del 1975 al giugno del 1979.

12. Il saggio di Welsch *Ästhetisches Denken* risale al 1990. La prima traduzione italiana, dal titolo *La nascita della filosofia postmoderna dallo spirito dell’arte*, è stata pubblicata nel Numero 93 della rivista *Juliet* (giugno 1999). Vedi: [undo.net/it/magazine/933694507\(-4508/-4509\)](http://undo.net/it/magazine/933694507(-4508/-4509)). Al riguardo può essere utile l’intervista che Maurizio Ferraris ha fatto a J. Derrida sul rapporto che il filosofo tenne con la poesia di Mallarmé. L’intervista è contenuta nella raccolta *Poesie*, pubblicata da Mondadori nel 1991. Lo stesso Derrida ha curato l’introduzione alla antologia.

13. Il *Petit manuel d’Inesthétique* risale al 1998, pochi anni prima dei corsi tenuti tra il 2004 e il 2006 all’ENS da cui sono state tratte le “Cinque lezioni”. Per questo motivo è opportuno prestare una particolare attenzione ai saggi raccolti in questo “manuale” che testimoniano l’evolversi costante della riflessione di Badiou sui rapporti tra arte e filosofia. La traduzione italiana ha il titolo *Inestetica*, ed è stata curata da Livio Boni per la casa editrice Mimesis (2007).

14. Le citazioni sono tratte dal capitolo “Arte e filosofia” dell’*Inestetica*, op. cit., p. 23 e sgg.

15. “Ciò che il poema dice, lo fa” è un passo della *Théorie du sujet*. Badiou, con una sorta di corto circuito che si trova spesso nelle sue pagine, prosegue: “Per questo motivo, è vicino all’azione marxista, dove lo scritto è soltanto ciò che supporta il soggetto politico nella sua unità di antagonismo. Dopo Lenin, ogni scritto marxista ha per titolo: la situazione attuale e i nostri compiti”. Cfr. op. cit., pp. 99-100. Con l’attributo “performativo” vengono indicati i discorsi di Parsifal nella “Quinta lezione”.

16. Osservazioni interessanti sul notevole “influsso lacaniano” nella filosofia di Badiou si trovano nella *Introduzione a Lacan* curata da Davide Tarizzo. A margine delle polemiche legate al presunto “asse Lacan-Derrida”, sostenuto tra gli altri da Pier Aldo Rovatti, Tarizzo scrive: “Limitiamoci [...] a porre in evidenza alcuni punti. Secondo Badiou: 1) quella di Lacan è sostanzialmente una ‘teoria del soggetto’ (in questo simile alla sua filosofia, che tenta appunto di elaborare una nuova definizione del soggetto, che prenda le distanze dalla tradizione cartesiana); 2) il soggetto di Lacan (che poi è il soggetto di Badiou) non è un soggetto pieno, per così dire, non è cioè un soggetto del sapere, ma un soggetto in tensione, un soggetto che si fa o si soggettivizza di continuo; 3) il punto in cui il soggetto avviene è un ‘vuoto’ (la *béance* di Lacan) che Badiou descrive come un intervallo insanabile tra la verità e l’essere, o tra il linguaggio e l’evento”. In sintesi, conclude Tarizzo, merito di Badiou è stato sottolineare l’importanza nell’insegnamento lacaniano di due aspetti spesso trascurati o sottovalutati dagli studiosi: “la centralità della questione del soggetto, posta in termini radicalmente nuovi rispetto al passato; e la sotterranea incidenza di un tema, quello dell’evento (Badiou) o della contingenza (Lacan)”. Cfr. Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Editori Laterza, 2009, pp. 123-124.

17. Cfr. *Il concetto di modello*, Asterios, 2011, pp. 21-22.

18. *Il pomeriggio di un fauno* è stato analizzato ampiamente da Badiou nel suo corso *Beckett e Mallarmé* tenuto all’École Nationale Supérieure nell’anno accademico 1988-1989. Badiou ne trae alcune considerazioni su temi che erano stati al centro dell’*Essere ed evento*, allora fresco di stampa: in particolare il tema dell’“evento” e della sua assoluta indecidibilità viene ora visto nel quadro di una riflessione filosofica sull’amore e sulla “fedeltà”. Un quadro nel quale Badiou affronterà poi la posizione di Beckett. Cfr. www.entretemps.asso.fr/Badiou.conférences.htm.

19. L’articolo apparve nel 1952 sulla rivista “The Score”: nello stesso anno Boulez fece la sua prima apparizione a Darmstadt. Schönberg era morto l’anno prima.

20. Agli inizi del marzo 2005 l’IRCAM e l’Università di Montréal organizzarono assieme un “Colloque” sul pensiero di Boulez all’École Normale Supérieure. Direttore dell’IRCAM era in quegli anni François Nicolas, che proprio in quei mesi stava dirigendo il Séminaire Musique & Philosophie cui partecipò Badiou con gli interventi sulla *Dialettica negativa* di Adorno e “un bilancio su Wagner”: da questi interventi presero corpo la Prima e la Seconda delle “Cinque lezioni sul ‘caso Wagner’”. L’interesse dell’IRCAM nei confronti della filosofia era nella storia dell’Istituto. Nel 1978, sotto la guida autorevole di Boulez, era stato organizzato un seminario sul “tempo musicale” a cui avevano partecipato, tra gli altri, Roland Barthes, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Una ventina d’anni dopo, Boulez ricordò la

lunga frequentazione con questo “nostro compagno errante”.

21. Cfr. P. Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, 1979, p. 165.

22. *Ibidem*, p. 20.

23. *Ibidem*, p. 151. Questo rifiuto della pura ispirazione, priva di studio e di disciplina, è ciò che Badiou ritrova nella creazione da parte di Wagner della figura di Walter von Stolzing, il giovane cavaliere della Franconia: “La maestria in campo artistico non potrebbe ridursi alla genialità. Si tratta, piuttosto [...] di una dialettica tra genio e maestria artistica”. Su consiglio di Sachs, il giovane Walter, abilissimo nell'improvvisazione, accetta di fare parte dei Maestri cantori, perché solo così imparerà a disciplinare la sua “ispirazione” e ad acquistare una solida maestria.

24. *Ibidem*, pp. 162-163.

25. “Monsieur Croche antidilettante” è un personaggio inventato da Debussy sul modello di *Monsieur Teste* dell'amico Valéry. “Monsieur Croche” (“Signor Cromà”) è l'arguto e provocatorio portavoce delle idee di Debussy, della sua poetica e delle sue polemiche nei confronti del panorama musicale del tempo. Il libro raccoglie 25 articoli scritti da Debussy tra il 1901 e il 1912. Nel 1971 Gallimard pubblicò un'edizione critica dal titolo *Monsieur Croche et autres écrits*. Vedi la traduzione italiana a cura di Valerio Magrelli pubblicata nel 2003 da Adelphi con il titolo *Il signor Croche antidilettante*.

26. Cfr. *Il concetto di modello*, op. cit., p. 23.

27. Un'analisi approfondita del pensiero di Boulez è stata al centro di un “Colloque” internazionale organizzato a Parigi dall'IRCAM e dall'ENS nel marzo del 2005. Particolarmente utili, in questa sede, gli interventi di François Nicolas sulla “Intellectualité musicale” in Boulez e di Jean-Jacques Nattiez, sul tema “Da Wagner a Boulez”. Questo “Colloque” segue di poco le conferenze tenute all'ENS da Badiou sul tema “La *Dialettica negativa* di Adorno nel suo rapporto con un bilancio su Wagner”, da cui è stata tratta la prima delle “Cinque lezioni”. Cfr. www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=569. Sull'uso del termine “saturazione” applicata alle vicende dell'arte del xx secolo vedi A. Badiou, *Inestetica*, op. cit., p. 29.

28. La collaborazione tra il filosofo e il musicista perdura nel tempo ed anzi, dopo il periodo delle “Cinque lezioni” si è venuta approfondendo. Lo testimoniano i numerosi interventi di Nicolas su Alain Badiou e la musica. Particolarmente significativi sono “En quoi la philosophie de *Logiques des mondes* (Alain Badiou) peut servir (ou la question d'un matérialisme de type nouveau” (ENS, maggio 2007; www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642) e “Badiou et la musique: un'enquête de musicien” (“Journées Alain Badiou”, Paris, 22-24 ottobre 2010, www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2010/Badiou-musique.htm).

29. Cfr. la “Introduzione musicale” tenuta da François Nicolas alla “Journée Richard Wagner” (ENS, 14 maggio 2005). Il successivo contributo di Badiou alla “Journée”, che François Nicolas preannuncia “piuttosto vicino, stranamente vicino” al suo, è all'origine della “Quarta lezione” del testo.

30. *Ibidem*.

31. I termini cronologici di questo “moment philosophique français” sono da una parte l'*Essere e il Nulla* di Sartre, dall'altra gli ultimi scritti di Deleuze: “Tra Sartre e Deleuze possiamo fare i nomi di Bachelard, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida, Lacan.”

In particolare Badiou sottolinea la trasformazione dello stile filosofico e i tentativi di “rimuovere le frontiere tra filosofia e letteratura”. Il testo della conferenza sul “Panorama de la philosophie française” si trova all’indirizzo www.lacan.com/badfrench.htm.

32. *La force de l'âge* fu pubblicata nel 1960. La pagina citata parla dell’epoca del loro “matrimonio morganatico”, nell’autunno del 1929: lei aveva 21 anni, lui 24. Cfr. *La force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 20. È interessante notare come nel suo *La libertà cartesiana* l’altro contraente del “matrimonio morganatico” avesse espresso un’analisi molto simile: dal momento che “noi francesi” siamo vissuti da più di tre secoli sulla libertà cartesiana, con il termine “libero arbitrio” intendiamo implicitamente l’esercizio di un pensiero indipendente piuttosto che la produzione di un atto creatore. Per lo stesso motivo – aggiunge – “i nostri filosofi” assimilano, come Alain, la libertà con l’atto di giudicare.

33. Così Sartre ricorda quegli anni: “Bisognava che il personaggio d’anteguerra, una sorta di individualista egoista, stendhaliano, venisse immerso nella Storia, conservando però ancora la possibilità di dir sì o no. [...] Il pensiero di Freud e quello di Marx sono entrambi teorie del condizionamento esterno. Quando Marx dice: ‘Poco importa ciò che la borghesia crede di fare, l’importante è ciò che fa’, basta sostituire ‘la borghesia’ con ‘un isterico’, e la formula potrebbe essere di Freud. Detto questo, devo spiegare i miei rapporti con l’opera di Freud partendo dalla mia storia personale. Indubbiamente nella mia gioventù ho provato nei confronti della psicoanalisi una profonda ripugnanza, che, al pari della mia cieca ignoranza della lotta di classe, deve essere chiarita nelle sue motivazioni. È perché ero un piccolo borghese che rifiutavo la lotta di classe, e si potrebbe dire che in quanto francese rifiutavo Freud”. Vedi l’intervista concessa da Sartre alla *New Left Review* nel 1969.

34. “Je est un autre” è un passo della cosiddetta “lettera del veggente” che Rimbaud, non ancora ventenne, inviò nel 1871 a Paul Demyeny per proclamare la volontà di farsi veggente per arrivare a cantare l’“Inconnu”, “L’ignoto”. Le due espressioni francesi “Je” e “Moi”, in estrema sintesi, indicano il soggetto e l’oggetto nel processo di autocoscienza. Quando dico: “Io ho coscienza di me stesso”, “Io” è il soggetto dell’azione (in francese “Je”), “me” indica il contenuto di questo atto di coscienza (in francese “moi”).

35. Cfr. *L’essere e l’evento*, il melangolo, 1995, p. 434.

36. Ad essere rigorosi – sostiene Badiou – solo la filosofia ha i pieni titoli per poter parlare di “Soggetto”. Nel seminario dal titolo “Teoria assiomatica del soggetto”, risalente agli anni 1996-1998, Badiou ricapitola con un’ampiezza inconsueta il tema a lui tanto caro. Dopo aver dimostrato l’impossibilità di derivare l’“Io sono” dal Cogito per l’impossibilità di identificare il pensiero con la coscienza, passa in esame le diverse tesi che si erano cimentate nella questione: quella psicologica, quella morale, ed infine quella che negava la stessa esistenza del soggetto, come sosteneva Althusser. Dopo la “pars destruens”, passa ad esporre la sua teoria con grande ricchezza di esempi e di riferimenti filosofici. Interessante notare che lo spazio dedicato a Wagner durante i due anni di seminario è del tutto esiguo: si limita a parlare della “saturazione cromatica del sistema tonale nel *Tristano ed Isotta*” e delle prime opere atonali di Schönberg, che in qualche modo portano a compimento quello che era implicito nell’opera di Wagner, superando un limite che Wagner non aveva voluto superare. Il testo del seminario è al sito: www.entretemps.asso.fr/Badiou/96-98.htm. Per chiarire l’uso che Badiou fa del termine “filosofia” è utile il suo *Manifesto per la filosofia*,

pubblicato nel 1989. La traduzione italiana è pubblicata da Cronopio nel 2008.

37. Sul tema della “estetizzazione della politica” sono interessanti alcuni richiami di Lacoue-Labarthe nel suo *La finzione del politico*. Nel paragrafo in cui definisce il Terzo Reich “opera d’arte totale dell’Occidente perversito” scrive: “Verso il 1935-1936, Brecht e Benjamin lanciano, dal loro esilio provvisoriamente danese, la parola d’ordine rimasta classica secondo cui alla ‘estetizzazione della politica’ occorre rispondere con la ‘politicizzazione dell’arte’”. Una risposta di tipo marxista a quella “estetizzazione della politica” che, sotto-linea Lacoue-Labarthe, “costituiva proprio, essenzialmente, il programma del nazional-socialismo. O il suo progetto”. Cfr. *La finzione del politico*, il melangolo, 1991, p. 79.

38. La edizione definitiva del *Mithe nazy* è del 1991, dieci anni dopo la prima stesura. Secondo gli autori l’appello al mito è fondamentale nella storia della Germania, in quanto risposta ad una “mancanza di identità” che risale al XVIII secolo. In risposta all’illuminismo francese ed alla sua razionalità venne elaborato il mito fondante, che dai romantici arriverà fino a Rosenberg e Hitler. Un accenno alla questione della mancanza di identità è fatto da Badiou nella Quarta lezione: parlando dei *Maestri cantori di Norimberga* Badiou osserva con leggera ironia che a differenza dei francesi che sanno benissimo cosa sia la Francia “I tedeschi potrebbero essere definiti come coloro che non sanno che cosa sia la Germania”. A proposito della funzione del mito è utile ricordare che Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy hanno scritto assieme anche un importante saggio su Lacan, *Le Titre de la lettre, une lecture de Lacan*.

39. Al riguardo Badiou si stupisce del fatto che Lacoue-Labarthe non abbia fatto cenno alcuno al “Wagner francese” messo in scena da Boulez e dai suoi collaboratori: avrebbe preso atto che la musica di Wagner poteva essere ben altra cosa, senza quella “mitologia posticcia” e quella volontà di saturazione che in realtà non era sua, ma che gli era stata cucita addosso!

40. Durante le lezioni Badiou ha usato l’espressione “nome di...” ripetute volte con un significato specifico. Per tutte basterà ricordarne due: “Il nome di Parsifal”, in un contesto in cui Parsifal viene anche definito “significante universale”, o “il nome di Wagner, il significante Wagner” dove lo stesso Badiou chiarisce subito l’uso dell’espressione. Nel 2007 Badiou usò con successo questa forma di “nomination” nel suo *De quoi Sarkozy est-il le nom?*, a tutt’oggi, pare, il suo libro più venduto.

41. Cfr. Th. W. Adorno, *Sakrales Fragment*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Suhrkamp, 2003, p. 455.

42. *Ibidem*, p. 454. L’oratorio, non concluso, si chiude con le parole disperate di Mosé: “Oh verbo, tu verbo mi manchi”.

43. L’avventura del *Ring* “francese” fu seguita con interesse e partecipazione da importanti figure del panorama culturale del tempo, quali Michel Foucault e François Regnault, “condisciple normalien” di Badiou, divenuto poi uno dei più importanti studiosi di Lacan. Regnault collaborò con Patrice Chéreau in importanti iniziative teatrali.

44. Questo accadeva, sottolinea Badiou, anche nelle opere mozartiane, dove la tipizzazione dei personaggi era molto più decisa di quanto non accadesse nelle opere di Wagner. Era nel finale di ogni atto che si rivelavano apertamente le identità dei singoli soggetti, che emergevano soltanto dalla combinazione dei diversi tipi di personaggio. Questa tipizza-

zione in qualche modo “monolitica” dei personaggi era caratteristica soprattutto dell’“opera buffa”, che nel Settecento aveva avuto un grandissimo successo: basterà ricordare *L’amor contrastato* di Giovanni Paisiello e, soprattutto, *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi.

45. In un passo della *Théorie du sujet* aveva sintetizzato felicemente questa riflessione: “Un soggetto non è mai dato in nessun luogo (alla conoscenza). Deve essere trovato. [...] Io affermo che non si possa fare altro che arrivare al soggetto. Il tempo di Marx, il tempo di Freud, sta in questo: il soggetto non è dato, ma deve essere trovato”. Cfr. op. cit., pp. 294-295.

46. Con questa affermazione Badiou si schiera a fianco di quegli studiosi che vedono in alcune pagine di Wagner una strutturazione musicale che in qualche modo “anticipa” le soluzioni rivoluzionarie di Schönberg e di Berg.

47. Nella “Journée Parsifal” del maggio 2006 la tradizione letteraria sull’eroe è affrontata da Isabelle Vodoz nel suo “exposé” dal titolo *De Parzifal a Parsifal*. Sua assistente e “maître de conférences” alla Sorbonne, Isabelle Vodoz ha tradotto in francese la stesura definitiva delle *Cinque lezioni*, nonché lo scritto di Slavoj Žižek *Wagner, Antisemitism and ‘German Ideology’*, che funge da “Postfazione” all’edizione in lingua inglese delle *Cinque lezioni*.

48. Che Lacan sia stato un punto fermo nella riflessione di Badiou – lo chiama “il più grande dei nostri morti” – è testimoniato non soltanto nelle opere “maggiori”, dall’*Essere e l’evento* alla *Teoria del soggetto*, ma anche nei corsi e seminari tenuti all’ENS. In particolare può essere utile un richiamo ai suoi corsi sulla “antifilosofia contemporanea”, un ciclo aperto da Nietzsche e chiuso da Lacan. In quanto “chiusura” Lacan è una sorta di Giano bifronte. Non a caso nella *Théorie du sujet* Lacan viene chiamato “il nostro Hegel”. Il testo dei corsi sulla “antifilosofia contemporanea” degli anni 1993-94 e 1994-95 è in: www.entretiens.asso.fr/Badiou/seminaire.htm.

49. Al riguardo, gli studiosi di Mallarmé accennano spesso al sonetto *Angoisse* – contemporaneo alla *Crise de vers* – dove il poeta parla di una prostituta: “Toi qui sur le néant en sais plus que les morts”. (“Tu che del nulla ne sai più che i morti”): come la prostituta è sterile fisicamente, così si sente sterile il poeta. Rivolto al suo corpo, espressione della pura materialità, “bestia /In cui i peccati s’accolgono di un popolo”, lo avverte: “Non vengo questa sera”, pur confessando all’ultimo verso di temere la morte “quando dormo solo”. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Sonetti*, SE, 2002, p. 18. La crisi, che risale al periodo tra il 1866 e il 1867, non fu soltanto poetica, ma anche metafisica, con la perdita della fede in Dio. Per i risvolti estetici di questa crisi vedi l’approfondita analisi fatta da Francesco Piselli, *Mallarmé e l’estetica*, 1969. In particolare pp. 42-43 sulla “Comparsa del Néant” e p. 76 e sgg. su “Matière et Néant”.

50. Inoltre non vanno trascurate le analogie tra le due composizioni: Non a caso Francesco Piselli sottolinea che “alcuni frammenti di *Igitur* sono vicinissimi a *Un coup de dés* per titolo e per argomento”. Cfr. F. Piselli, op. cit., p. 223.

51. È interessante notare come anche l’“avvocato difensore” Badiou manifesti scarsa ammirazione per le doti letterarie di Wagner. Solo di rado cita alcune pagine di rilievo, ma in generale il suo discorso tende ad evitare commenti sul progetto wagneriano di “Opera

d'arte totale"! Anche Newman, appassionato studioso di Wagner, affermò che "come poeta tendeva in un senso, come musicista in un altro. [...] Esprimere ciò in parole fu un problema che lo rese sempre perplesso e che in definitiva lo vide sconfitto". Cfr. Ernest Newman, *Opere di Wagner*, Milano, 1981, pp. 690-693.

52. Cfr. *Théorie du sujet*, op. cit., p. 15.

Prefazione

1) Per quanto ritorni indietro, le opere di Wagner fanno parte della mia esistenza. Era la grande passione musicale di mia madre, e c'erano in casa vecchi dischi neri a 78 giri su cui ascoltavo, in mezzo a gracidii, i mormorii della foresta del *Sigfrido*, o la cavalcata delle *Walchirie*, o una versione orchestrale della morte di Isotta.

Fin dall'estate del 1952, mio padre, in quanto "Oberbürgermeister" di Tolosa, fu invitato al "Nuovo Bayreuth" diretto da Wieland Wagner. Attraversammo una Germania sconfitta, squallida, grigiastra, ancora in rovine. Lo spettacolo di queste grandi città ridotte ad ammassi di pietre ci preparava insidiosamente ad accogliere sulla scena i disastri del *Ring* o la prostrazione di *Tannhäuser*. Le regie quasi astratte di Wieland, destinate a farla finita con ogni forma di particolarismo "germanico" che un tempo aveva associato Wagner agli orrori del nazismo, mi entusiasmarono. Consacrai al *Parsifal* la conclusione della mia dissertazione per il Concorso generale dei Licei, il cui soggetto era, per dirla in poche parole: "Che cos'è un genio?".

Mio padre si fece promotore al "Capitole"¹ di Tolosa di una messa in scena del *Tristano ed Isotta* ispirata direttamente al lavoro rappresentato a Bayreuth. Vi invitai, nel palco del sindaco, i miei amici del liceo. Ero già, a 17 anni, un avvocato

difensore ed un seguace di una musica molto spesso vilipesa. Uno dei miei primissimi articoli, sulla rivista studentesca *Vin Nouveau* (*Vino nuovo*), è consacrato alla messa in scena monumentale del *Ring* realizzata dallo stesso Wieland Wagner, questa volta nel 1956. In verità, l'eredità materna, come sempre un po' segreta, un po' taciuta, si è rivelata in realtà molto importante. Quanti dischi religiosamente ascoltati, quante realizzazioni stupefacenti (penso in modo particolare, per restare negli ultimi decenni, alla messa in scena dell'*Oro del Reno* ad opera di Peter Stein, del *Tristano ed Isotta* ad opera di Heiner Müller, del *Tannhäuser* ad opera di Jan Fabre, o del *Parsifal* ad opera di Warlisowsky), quanti nuovi cantanti scoperti, quante interpretazioni orchestrali di grande rilievo per opera di direttori pieni di capacità inventive! Penso anche a tutto ciò che mi ha fatto tornare alla mente il rapporto forte ed ambivalente con Wagner, nella bella serie di opere che gli ha consacrato meditando in modo quasi violento sulla Germania e sul suo destino quel magnifico artista che è Anselm Kiefer.² Penso ai film di Syberberg, ed a tante altre cose ancora.

E tuttavia, fino al presente libro, in pratica non ho scritto nulla su Wagner, né lo ho convocato nei miei lavori filosofici, neanche in quelli che ho raccolto sotto la designazione da me creata di "Inestetica".³

2) Per il resto non è neanche certo che questo libro sia mio. In ogni caso, io vi compaio come un fantasma nascosto, autore di scritture che non sono le mie.

In primo luogo queste cinque lezioni su Wagner non sa-

rebbero esistite senza la stupefacente attività del mio amico François Nicolas, compositore e critico. Per tutto quanto concerne questa attività, il lettore potrà far riferimento al suo sito Internet.⁴

Voglio qui soltanto ricordare questi tre punti:

a) François Nicolas è uno dei compositori più originali del giorno d’oggi. All’interno della sua importante produzione, desidero in particolare attirare l’attenzione sulla pièce intitolata *Duelle*, sia perché propone una nuova via per quanto riguarda la combinazione di strumenti tradizionali e di suoni di origine numerica, sia perché, con mio grande scandalo, fu del tutto incompresa all’epoca della sua creazione.

b) François Nicolas è un grande teorico della musica. Egli ha ampliato in modo molto chiaro l’autonomia relativa di ciò che io chiamo la natura intellettuale della musica (“l’Intellectualité de la musique”) e ne ha dato molteplici esempi. Anche su questo punto mi accontento di citare un solo esempio degno di nota: il libro *L’evento Schönberg*, nel quale tutti gli aspetti della cesura che il nome proprio “Schönberg” ha determinato nella storia della musica sono esposti in una prospettiva nuova e sorprendente.

c) François Nicolas ha una grande preparazione culturale sulle linee di confine del pensiero, soprattutto quelle che separano e congiungono la musica, la matematica, la politica e la filosofia. Questo aspetto quasi enciclopedico del suo pensiero, dote ormai rara oggi, fanno di lui, da molti anni, uno dei miei interlocutori privilegiati.

Nei primi anni del nostro millennio, quando avevo l’incarico di tenere dei corsi alla École Normale Supérieure, dove

insegno da più di dieci anni, François Nicolas ha organizzato alcuni seminari sui rapporti tra la musica e la filosofia, centrati soprattutto su Adorno, il quale, nella duplice veste di musicista e di filosofo, ha esercitato un fascino durevole nel mondo della musica contemporanea. François Nicolas ha anche portato a termine un'analisi del *Parsifal* di Wagner tanto accurata e convincente da sovvertire tutto quanto era già stato prodotto su quest'opera un po' enigmatica.⁵

Nel programma del seminario organizzato da François Nicolas io sono intervenuto sui rapporti che intercorrono da una parte tra Adorno in particolare e la filosofia contemporanea in generale, e dall'altra tra la musica in generale e Wagner in particolare. Con François Nicolas abbiamo organizzato successivamente una giornata intera consacrata a Wagner. È nel quadro del suo insegnamento sul *Parsifal* che abbiamo proposto una giornata aperta al pubblico dedicata a quest'opera. Il libro che qui presento è semplicemente la ripresa dei miei interventi al seminario, nella giornata dedicata a Wagner e successivamente durante la giornata dedicata al *Parsifal*. Registrazioni complete di queste giornate e di questi seminari, ai quali io e François Nicolas abbiamo partecipato assieme, sono disponibili sul suo sito.

La storia di questo testo, ed in particolare quella di questo testo in lingua francese, è molto singolare. I miei interventi si basavano certamente su note molto dettagliate, ma queste, tuttavia, non erano scritte. Si è dunque partiti dalla loro decifrazione, il che dette origine ad un testo molto imperfetto, poiché risultava ancora profondamente segnato dalla originaria forma orale e dalla improvvisazione. Questo testo

è servito da base per una versione in lingua inglese che la sua autrice ha redatto con un'abilità veramente eroica. In realtà, Susan Spitzer ha tratto dal materiale in lingua francese un testo inglese solido, riflessivo, preoccupato di restituire nel dettaglio le articolazioni del pensiero: un testo che si dovrà ormai considerare come la versione scritta originale. Non è esagerato affermare che Susan Spitzer è coautrice del libro pubblicato da Verso.⁶

Ma lei non è la sola. In effetti, quando le edizioni *Nous* decisero di pubblicare una versione francese di questo libro chiesi a Isabelle Vodoz di tradurre in francese il testo redatto da Susan Spitzer a partire dalla trascrizione in francese dei miei interventi orali. La regola severa era di non ritornare a questa trascrizione, e dunque di stabilire, al di sopra del testo inglese, un testo francese distinto di un grado in più rispetto a quello che io avevo inizialmente pronunciato. In questo senso, Isabelle Vodoz è la seconda coautrice di questo libro, in quanto vegliare sulla coerenza del risultato richiedeva un'attenzione particolarmente vigile. Per giungere al risultato che voi state leggendo, in questo doppio imperativo di distanziarsi e di ricostruire con precisione, Isabelle Vodoz ha dovuto reinventare il testo, in conclusione, una terza volta.

Si può dunque legittimamente chiedersi chi, in definitiva, abbia scritto le pagine che voi cominciate adesso a leggere. Poiché di tutto questo lavoro io non sono se non ciò che, durante la mia giovanile adesione allo strutturalismo, chiamavo una “cause évanouissante”.⁷

Non vorrei chiudere senza ricordare Slavoj Žižek, l'altro grande wagneriano della scena filosofica contemporanea.

Poco tempo fa, nel giugno 2010, partecipavamo entrambi a Los Angeles ad un importante simposio convocato grazie al contributo decisivo del nostro amico comune Ken Reinhard. In concomitanza alla messa in scena completa del *Ring* all'Opera della città, il tema del simposio riguardava il modo di "pensare" l'opera di Wagner. Ci fu uno scontro rude tra i sostenitori di un Wagner "proto-fascista" e coloro che, come me, sostenevano che, ben al di là del carrierismo mediocre e reazionario che talvolta caratterizzava il personaggio pubblico, il musicista e l'uomo di teatro avevano proiettato verso il futuro l'universalità della loro arte.

La complicità wagneriana che mi lega a Žižek è per certi aspetti paradossale. Può apparire incomprensibile che i due filosofi che al giorno d'oggi animano la resurrezione della parola "comunismo" siano anche coloro che seguono con grande passione il destino pubblico di Richard Wagner e lottano, scontrandosi con l'opinione pubblica prevalente, contro l'anatema lanciato nei suoi confronti sia da parte dei progressisti che sostengono la causa dei palestinesi, sia da parte dello Stato d'Israele, sia da parte del superficiale razionalismo della filosofia analitica, sia, infine, da parte degli ermenauti, profondi figli di Heidegger.

Sottolineiamo soltanto, per concludere, che il più grande pianista dell'era sovietica, Sviatoslav Richter, l'artista che amava suonare nelle più piccole e sperdute cittadine dell'URSS, quello che, non senza ironia, era al suo piano al momento dei funerali di Stalin, si è sempre presentato come un fervente sostenitore di Wagner, del quale era in grado di trascrivere a memoria per il suo strumento opere intere.

Note della Prefazione

1. Il termine indica il luogo di riunione della municipalità (a Tolosa l'Hôtel de Ville). (N.d.T.)
2. Pittore e scultore tedesco nato nel 1945, rappresentò nella sue opere i luoghi legati alle tragiche vicende del suo paese, sconvolto dalla violenza e dall'irrompere del male. Studioso della storia e delle tradizioni letterarie della Germania, fece spazio nella sua pittura anche ai miti dei Nibelunghi ed alla figura di Parsifal, cui dedicò nel 1973 una serie di dipinti su carta. Nella seconda metà degli anni '80, influenzato dalla lettura della Kabbalah, si occupò della storia ebraica con riferimenti angosciati ai campi di sterminio nazisti. (N.d.T.)
3. “Per ‘inestetica’ – precisò Badiou nel suo *Petit manuel d'inesthétique* pubblicato nel 1998 – intendo un rapporto della filosofia con l'arte che, conscio del fatto che l'arte è in sé produttrice di verità, non pretende affatto di farne oggetto della filosofia. Al contrario della speculazione estetica, l'inestetica descrive gli effetti strettamente intrafilosofici prodotti dalle singole opere d'arte”. Nel 2007, con il titolo *Inestetica*, la casa editrice Mimesis ne pubblicò la traduzione italiana. Cfr. in particolare l'introduzione a cura di Livio Boni, op. cit., pp. 7-22. (N.d.T.)
4. <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/>.
5. Il corso organizzato da Nicolas aveva il titolo “Wagner, una musica per l'avvenire? Analisi del *Parsifal*” e si tenne all'École Normale Supérieure tra l'ottobre 2005 e il giugno 2006. Lo stesso Nicolas lo presentò parlando di una riscoperta musicale del “dossier Wagner” che si sarebbe sviluppata attorno ad una “rinnovata analisi” del *Parsifal*. Il piano del corso si trova in <http://www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal>. (N.d.T.)
6. Cfr. A. Badiou, *Five Lessons on Wagner*, Verso, 2010. Il testo di Badiou è corredato da una “Postfazione” di Slavoj Žižek, intitolata *Wagner, Anti-Semitism and 'German Ideology'*. (N.d.T.)
7. “La morte dell'autore” è il titolo di un celebre articolo di Roland Barthes comparso nel 1968 sulla rivista Manteia. L'anno successivo Michel Foucault riprese con forza il tema durante una conferenza al Collège de France dal titolo provocatorio: “Che cos'è un autore?” I due testi divennero da allora una sorta di “credo” per molti filosofi e letterati che abbracciavano le tesi del post-strutturalismo e del decostruzionismo. Il testo di Barthes è tradotto in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, 1988. Il testo di Foucault si trova in Michel Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, 1996. (N.d.T.)

PRIMA LEZIONE

La filosofia contemporanea e la “question de Wagner”. La posizione di Philippe Lacoue-Labarthe

È mia intenzione partire dalla “question de Wagner” che, come mi è stata utile più di una volta nel passato, così in questa prima lezione mi serve quale banco di prova per esaminare il ruolo della musica nella filosofia e, più in generale, nell’ideologia.

Inizierò ricordando una tesi in qualche modo implicita che non ho nessuna intenzione di mettere di discussione. Uso qui la parola “musica” nel suo significato più ampio, non come arte, come attività intellettuale o come pensiero, ma semplicemente come ciò che si dichiara essere tale. Non abbiamo bisogno, in ogni caso, di nessun’altra definizione formale.

A questo riguardo mi riferirò ad una affermazione di Philippe Lacoue-Labarthe nel suo libro del 1991 *Musica ficta*, il cui sottotitolo è *Immagini di Wagner*. In questo libro, Lacoue-Labarthe espone tutta una serie di riflessioni sui rapporti costitutivi tra la musica in generale – la musica di Wagner in particolare – e le ideologie contemporanee, in primo luogo quelle politiche. Egli sottolinea il ruolo critico

importante svolta dalla musica nella costruzione delle ideologie contemporanee: “Dire che la musica, dopo Wagner, man mano che si sviluppava il nichilismo, non ha cessato né di invadere il nostro mondo con mezzi ancora più potenti di quelli che Wagner stesso si era dato, né di conquistare apertamente il predominio rispetto a tutte le altre forme d’arte (comprese le arti visive), e che la ‘musicolatria’ ha coperto il vuoto lasciato dalla idolatria, è forse un primo tentativo di risposta”.¹

Questo testo è istruttivo poiché difende la tesi secondo cui la musica veicola in modo decisivo le configurazioni ideologiche contemporanee e noi viviamo in un’età di “musicolatria”, termine che mi sembra del tutto appropriato. In effetti la musica è diventata un idolo, prendendo le cose al punto in cui la idolatria le aveva abbandonate. Secondo Lacoue-Labarthe, a conti fatti è Wagner il primo responsabile di tutto ciò. È sulla scia di Wagner che David Bowie, il rap ed altre musiche sono arrivati sulla scena. A Wagner si deve dunque imputare una sorta di funzione terroristica della musica.

Si potrebbero trovare numerosi segni che puntano in questa direzione: ad esempio l’idea che la musica sia più importante delle immagini. L’opinione generale è che noi viviamo in un mondo di immagini e che alle immagini abbiamo concesso la supremazia ideologica. Tuttavia, agli occhi di Lacoue-Labarthe, nel mondo d’oggi la musica è in realtà più importante delle immagini nell’organizzazione disciplinare dei nostri spiriti.

Io tenderei a condividere questa idea: a suo sostegno elen-

cherò alcuni punti distinti che non saranno ripresi nella teoria più articolata che presenterò successivamente.

In primo luogo, è certamente vero che all'indomani degli anni Sessanta, nella società di massa, la musica è diventata un simbolo di identità per la giovane generazione, e questo ruolo è ben più evidente nella musica che non, ad esempio, nell'iconografia o nel cinema. Esiste infatti una innegabile “musicolatria”, oggi legata ad una fascia di giovani, che è emersa in un periodo molto specifico ed è legata chiaramente ai progressi compiuti dalle tecniche di riproduzione di massa.

In secondo luogo, la musica funziona come organizzatore di base di quelle che si potrebbero chiamare le reti di comunicazione utilizzate per trasmettere, scambiare e accumulare la musica stessa. Io sono sbalordito positivamente da tutti quegli apparecchi capaci di contenere fino a cinquanta, cento, o centoventimila canzoni, il che significa una straordinaria memoria “musicolatrice”. Per la stessa ragione, la musica è diventata uno degli agenti più importanti della circolazione del capitale.

In terzo luogo, la musica opera in diverse forme di socializzazione, come è chiaramente emerso in occasione dei grandi incontri di massa, dagli anni Sessanta fino ai fenomeni del giorno d'oggi (ad esempio i Raves party). Più in generale, mentre un tempo la musica svolgeva a questo riguardo soltanto un ruolo marginale, oggi la sua importanza è molto cresciuta, al punto da diventare, per la nuova generazione e non solo per questa, un fondamentale agente di socializzazione.

In quarto luogo, penso che la musica abbia svolto un ruolo molto importante nella eliminazione dell'estetica della distinzione. Con queste parole intendo un'estetica che enuncia l'esistenza di frontiere razionali e potenzialmente intellegibili tra arte e non-arte, e di criteri potenzialmente trasmissibili di queste distinzioni. Oggi sappiamo che questa distinzione è sottoposta ad attacchi da tutte le parti, a vantaggio di ciò che io chiamerei un'estetica della non-distinzione, secondo la quale noi siamo quasi obbligati ad accettare come musica tutto ciò che si presenta sotto questo nome, anche classificandola nelle nuove categorie giornalistiche. Per esempio, se voi guardate la voce "musica" di un dizionario, troverete "classica", "rock", "blues". Manifestamente, la voce "classica" designa oggi ciò che un tempo sarebbe stato classificato in tutt'altra maniera, sulla base di criteri artistici di distinzione. Io penso che questa estetica della non-distinzione sia stata introdotta dapprima nel campo della musica, in accordo con la democratizzazione e la diversificazione del gusto. Questo è divenuto anche un tema politico: Jack Lang, ad esempio, è stato il primo uomo politico a promuovere l'idea che vi sono "delle musiche", al plurale, e che questa di cui ci stiamo occupando è una diversità egualitaria.²

La musica ha egualmente contribuito in misura notevole a sviluppare un certo storicismo museografico, a sviluppare cioè un rapporto con il passato di stampo conservatore e museografico. Si pensi dapprima ai compositori barocchi. Dopo esser stati interpretati nel quadro di una piena valorizzazione della reazione, ora sono presentati con un approccio alla mu-

sica volto ad un completo recupero del suo passato: una musica cui avvicinarsi nel rispetto della forma storica che era la prima delle sue rivisitazioni e reinterpretazioni. Credo, per tutte queste ragioni, che sia possibile, a titolo di introduzione, accogliere questa idea del ruolo singolare svolto dalla musica nei rapporti tra le forme artistiche, intese nel senso più ampio del termine, e le tendenze o ripercussioni in campo ideologico.

Detto ciò, in quale misura Wagner, ed in modo specifico Wagner in Francia, entra a far parte di questo discorso? Mi propongo in un primo tempo di discutere gli argomenti avanzati da Lacoue-Labarthe a sostegno dell'idea che, se è vero che la musica svolge un ruolo estetico assolutamente essenziale nel mondo d'oggi, Wagner può legittimamente essere considerato quale il vero precursore di questo fenomeno. Il dibattito in Francia attorno a Wagner costituirà il mio secondo approccio alla questione.

Ricordiamo dapprima un riferimento essenziale, e cioè la messa in scena a Bayreuth del *Ring* di Wagner alla fine degli anni Settanta: un allestimento che è stato considerato da tutti, e dai tedeschi in particolare, come “francese”. Il regista era Patrice Chéreau,³ il direttore d'orchestra Pierre Boulez: François Nicolas compariva tra i consiglieri musicali. Grazie alla forza della sua impresa, questa équipe francese ha inferto al cuore del tempio un gran colpo, uno choc, se così si può dire: dopo gli incidenti tumultuosi della serata d'apertura, l'impresa ha avuto un'accoglienza assolutamente positiva. Nei suoi confronti la famosa questione del “caso Wagner” non si è mai posta.

Ciò che colpisce molto in questo allestimento della *Tetralogia* wagneriana della fine degli anni Settanta è il fatto che ha rappresentato una trasformazione radicale nella storia degli allestimenti delle opere di Wagner. Non intendo qui ritornare sulla storia di queste realizzazioni, storia assai tortuosa e complicata, ma nello stesso tempo affascinante e di importanza veramente cruciale. Per farsene un'idea basterà ricordare le condizioni nelle quali si è riscoperto Bayreuth all'indomani della guerra.⁴

Il meno che si possa dire è che non era un compito facile. Tutti erano a conoscenza dei compromessi ideologici tra wagnerismo e nazismo, dei legami personali tra la famiglia di Wagner e il Führer, del modo in cui un numero non trascurabile di grandi dignitari nazisti incensavano Wagner, etc. Di conseguenza, conoscere ciò che stava accadendo dopo la guerra era una questione delicata. È a Wieland Wagner che spetta il merito di aver trovato la soluzione. Nulla cambiò nella sfera della musica: la vecchia guardia mantenne il rituale musicale tale e quale, senza modifiche. Ma la messa in scena venne radicalmente cambiata dal nipote di Wagner. Quali erano le implicazioni di fondo del progetto di Wieland Wagner? Questa è una questione molto importante poiché, come tutti avremo occasione di vedere, una gran parte delle discussioni su Wagner, sia per Lacoue-Labarthe che per gli altri critici, poggia su questo punto.

Io direi che Wieland Wagner si è sforzato di liberare completamente la produzione wagneriana da ogni riferimento ad una mitologia nazionale. Al suo posto egli propone ciò che si potrebbe chiamare un puro “mythème”,⁵ un mitema

che grazie ad un processo di astrazione non ha più il minimo rapporto con la nazione. Questo processo consiste nel depurare gli stili espressivi in modo che tutti i vecchi riferimenti ideologici siano eliminati e si arrivi a qualcosa di radicalmente transnazionale e atemporale, di “greco” si potrebbe dire. Fino a qual punto Wagner riprenda la tragedia greca è una questione che dovrà svolgere un ruolo più ampio nel seguito dei dibattiti. Ma nel caso presente, “greco” deve essere inteso in una accezione non nazionalista: già questo è il segno che il dibattito sulla Grecia, cioè il dibattito estetico sulla Grecia in quanto paradigma, è interamente legato alla questione del sapere se un tale paradigma possa o debba essere un paradigma nazionalista. Il risultato fu dunque ciò che si potrebbe chiamare una presentazione non mitologica di Wagner, se per “mitologia” si intendono i miti fondatori di una nazione o di un popolo.

L’operazione portata a termine da Wieland Wagner fu accolta immediatamente con grande favore (se lasciamo da parte le proteste dei settori conservatori della borghesia bavarese) e ciò fu dovuto a ragioni di natura estetica. Nel suo complesso l’operazione fu considerata come una autentica innovazione teatrale che aveva il merito di mettere in secondo piano la realtà storica della compromissione della musica wagneriana con il nazismo. Grazie agli sforzi di Wieland Wagner si poteva ora di nuovo mettere in scena Wagner.

È precisamente davanti a questo sfondo che prende posto il Wagner “francese” degli anni Settanta, anni che ancora portavano le stigmate del periodo di attivismo politico seguito al maggio 1968 di una vitalità ritrovata, dell’idea di ri-

voluzione, etc. La mia tesi è che la produzione Boulez-Chéreau-Regnault⁶ è anche una presentazione smitizzata di Wagner. Ma non si trattava, a differenza del tentativo di Wieland Wagner, di un'epurazione, del passaggio da un mito nazionalista ad un mito non nazionalista.

Era piuttosto un tentativo di mettere in scena Wagner sì da renderlo autenticamente teatrale, facendo rinascere il gioco delle forze disperate che lo teatralizzavano, rifiutando ogni mistificazione dei personaggi, quale essa fosse. Il risultato fu dunque una teatralizzazione di Wagner, ma in questo caso bisogna notare che “teatralizzazione” si oppone assolutamente all'idea di una mitologia totalizzante.

In modo analogo, la direzione di Boulez si sforzava di sottolineare la discontinuità che era sottostante alla musica wagneriana, piuttosto che di portare alla luce la continuità. In realtà, se si esamina da vicino la musica di Wagner, questa risulta fondata su un gioco molto complicato di piccole cellule che cambiano e si disgregano continuamente: non vi è dunque nessuna ragione di applicare alla sua musica la teoria astratta della melodia infinita, il che equivarrebbe a sostenere che il sentimentalismo è il suo tratto dominante.

Ciò che abbiamo di fronte in questa interpretazione – ma con Boulez le cose stanno sempre così⁷ – è una direzione orchestrale analitica, mirante a farci comprendere la complessità delle tecniche di composizione di Wagner che sta dietro al flusso musicale funzionale ad una visione mitica.

Da questa impresa è emerso un nuovo ciclo del *Ring*, nuovo nel doppio senso di una presentazione scenografica nuova mirante alla teatralizzazione (piuttosto che alla tra-

sfigurazione mitologica) e di una presentazione nuova della musica, che si sforza realmente di articolare in modo diverso i principi di continuità e di discontinuità della musica wagneriana: lo scopo non era quello di sostituire la continuità con la discontinuità, ma piuttosto di far emergere in modo diverso la loro relazione nel quadro della tecnica vocale ed orchestrale di Wagner.

In breve, è un fenomeno del tutto nuovo che si manifesta verso la fine degli ultimi anni Settanta. L'opzione “francese” (con tutte le virgolette che volete) o, in altri termini, l'opzione ideologica dell'epoca, modificava l'uso che si faceva di Wagner: non era più oggetto di commenti simili a quelli dati tempo addietro da Baudelaire, Mallarmé o Claudel, ma era il mezzo per intervenire direttamente nella produzione wagneriana e nel suo rinnovamento.⁸

È in effetti ciò che si proponevano a quell'epoca i responsabili di Bayreuth: produrre qualche cosa di nuovo e di diverso, esattamente come aveva fatto Wieland Wagner adottando per grandi linee un approccio molto prudente che aveva reso possibile la riapertura di Bayreuth ed evitato di suscitare eccessive ondate di protesta. Non è certamente mia intenzione sminuire la realizzazione di Wieland Wagner, che ha suscitato in me un'ammirazione senza limiti, e ridurla ad una iniziativa fondamentalmente ispirata alla prudenza, ma è innegabile che possa essere egualmente interpretata in questo senso.

Più tardi, nel 1991, venne pubblicata *Musica ficta* di Philippe Lacoue-Labarthe, una raccolta di saggi che risalivano agli anni Ottanta. La trasformazione subita dalla figura di

Wagner dal *Ring* di Chéreau-Boulez-Regnault degli ultimi anni Settanta agli anni Ottanta e Novanta mi sembrava particolarmente significativa. Ricordiamo che *Musica ficta* rientra perfettamente nell'analisi del pensiero di Adorno che svolgerò nella seconda e terza lezione, dal momento che l'ultimo saggio è in realtà dedicato ad Adorno ed al suo commento del *Mosé ed Aronne* di Schönberg.⁹

Ciò che stupisce molto è che Adorno, secondo Lacoue-Labarthe, non si è liberato completamente del suo wagnerismo. Siamo di fronte ad una presa di posizione antiwagneriana di una violenza teorica estrema. Vedremo il perché e in che cosa consista questa presa di posizione.

Mi sembra difendibile l'idea che durante gli anni Ottanta, contestualmente a molti altri fenomeni dello stesso genere, sia avvenuta una sorta di rovesciamento sintomatico del modo di rapportarsi a Wagner. Il wagnerismo della fine degli anni Settanta, messo in scena e riequilibrato analiticamente, era stato, per così dire, spazzato via per far posto ad una campagna antiwagneriana particolarmente violenta e insidiosa mirante a biasimare la sua opera.

Ora, qual è la struttura del libro e quali sono i suoi obiettivi? Lacoue-Labarthe afferma che il suo libro descrive quattro "scene" diverse che coinvolgono Wagner, quattro conflitti o polemiche, o quattro casi dialettici di ammirazione: quelli di Baudelaire, di Mallarmé, di Heidegger-Nietzsche (coinvolti in qualche modo nello stesso discorso) e di Adorno. Abbiamo dunque due francesi e due tedeschi. Questi quattro studi, che mettono in evidenza quattro diverse relazioni con Wagner, giungono tutti alla stessa conclusione: nonostante la mani-

fešta polemica nei confronti di Wagner – polemica che in Mallarmé assume il carattere di aperta rivalità, in Heidegger di necessità non ancora ben chiarita di rompere con Wagner, in Adorno di desiderio di superarlo – questi pensatori sono rimasti affascinati da ciò che vi è di fondamentale pericoloso nel wagnerismo. Si tratta di una dimostrazioni *a fortiori*, il che spiega i toni molto virulenti del libro. Prendendo in esame il caso di avversari dichiarati di Wagner o di chi, pur non dichiarandosi apertamente antiwagneriano, entra ciononostante in competizione con lui – come fa Mallarmé (il cui obiettivo era quello di dimostrare che per assolvere ai compiti del suo tempo il poema aveva più frecce al suo arco che non il dramma wagneriano) – Lacoue-Labarthe dimostra che l’antiwagnerismo di questi pensatori è nei fatti del tutto inadeguato e che essi non sono riusciti a cogliere il vero cuore dell’opera wagneriana.

Ma qual è precisamente il vero cuore del wagnerismo che essi, malgrado gli attacchi ripetuti contro la sua musica, i suoi drammi e le sue opere, non sarebbero stati capaci di cogliere? Per Lacoue-Labarthe è l’insieme della “macchina wagneriana” (“appareil wagnerien”), concepita come veicolo di estetizzazione della politica: è Wagner in quanto trasformazione della musica in una operazione ideologica, il che, in campo artistico, si risolve sempre a creare le fondamenta di un popolo, a figurare cioè, o a configurare, una politica. È qui elaborata una interpretazione di Wagner quale proto-fascista (uso questa espressione in senso descrittivo): profascista nella misura in cui avrebbe presumibilmente inventato un modello di chiusura dell’opera, con l’esclusivo compito di

configurare un destino nazionale, un ethos. Facendo ciò, sarebbe arrivato al punto di mettere in scena la funzione essenzialmente politica dell'estetica stessa.

Si ritiene che Wagner abbia portato a termine questo progetto attraverso un gesto che Lacoue-Labarthe considera cruciale: una restaurazione della "grande arte". La lezione fondamentale che egli ne trae, molto vicina a quella che ne aveva tratto Adorno, è che non sia più possibile creare un'opera d'arte sotto la bandiera della grande arte e che l'imperativo fondamentale dell'arte contemporanea risieda essenzialmente nella sobrietà quale chiave del suo valore normativo, nella moderazione delle sue ambizioni (ritornerò più avanti su questo punto, allo stesso tempo sottile e spinoso, al pari di quanto ha fatto, a modo suo, Adorno). Secondo Lacoue-Labarthe, Wagner è l'ultimo grande artista capace di difendere questa idea della grande arte: proprio facendo ciò ha mostrato senza equivoci che il mondo contemporaneo non è più in grado di produrre una sola opera, una qualsiasi opera di questo genere che non si riduca ad operazioni politiche estremamente reazionarie, pericolose, ossia segretamente criminali.

In alcuni saggi di Lacoue-Labarthe, non sempre in quelli che sono raccolti nella *Musica ficta*, la animosità contro Wagner, considerato quale vero paradigma, primo ed insuperato, dell'arte fascista, è esplicita. Da tutto ciò emerge il fatto che il Wagner che era stato liberato da ogni mito, riportato alla centralità del momento teatrale e ristabilito nella sua latente discontinuità (il Wagner di Boulez, Chéreau e Regnault), debba essere considerato inventato in tutte le sue parti, come pol-