

LA PRESÈNCIA DE LA FILOSOFIA DE FEUERBACH I SCHOPENHAUER EN LA MÚSICA DE RICHARD WAGNER

GIUSEPPE DI GIACOMO

Sapienza, Università di Roma

1.

No hi ha dubte que la visió optimista, el tema de la finitud i el de la felicitat acosten Wagner a Ludwig Feuerbach; concretament i pel que fa al tema del «finit» i al de la relació entre el «jo» i el «tu», és important la crítica que fa Feuerbach a la filosofia hegeliana. En *L'essència del cristianisme*,¹ Feuerbach afirma que si bé Hegel parteix de l'infinit, ho fa, però, des del finit, si aquest situa el finit en l'infinit, perquè el seu pressupòsit és l'Absolut i l'Infinit; en canvi, Feuerbach situa l'infinit en el finit; en definitiva, mentre que Hegel identifica la veritable constitució del finit en la seva essència infinita, amb la conseqüència que aquest infinit produeix la supressió del finit (aquest és el sentit de l'idealisme), Feuerbach, contràriament, afirma la tesi que el finit *és* (i no esdevé) infinit. Tota l'*essència del cristianisme* es pot llegir com un intent de mostrar la possibilitat que l'infinit es genera a partir del finit o, en termes més explícitament religiosos, de com Déu és generat a partir de

1. Ludwig FEUERBACH, *Gesammelte Werke*, Band 6. *Vorlesungen über das Wesen der Religion*. Berlin: Akademie Verlag, 2016. Trad. cast. *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta, 2009.

l'home; d'aquí la tesi posterior de la resolució de la teologia en antropologia.

És en particular en els darrers escrits de Feuerbach on trobem aquest sensualisme materialista que s'ha d'entendre com una reivindicació de la unitat de l'home contra qualsevol forma de dualisme. De fet, en Feuerbach, juntament amb declaracions com «l'home és el que menja», típiques d'un materialisme pla, hi ha una reivindicació gairebé mística del valor de la corporeïtat i, en particular, de la sexualitat. I això és perquè Feuerbach, tot i utilitzar el materialisme en la seva polèmica antiidealista i antiespiritualista, no l'accepta com una visió total de l'home: el que li importa és la unitat del cos i l'esperit. A més, la insistència amb què Feuerbach exemplifica el tema de l'amor –tema que sempre va apreciar molt– en termes explícitament sexuals, constitueix una prova similar de la indissolubilitat del cos i de l'esperit. Des d'aquesta perspectiva, es deriven noves raons per a la negació de Déu, ja que en ell s'hi expressa una concepció de l'esperit pur, de l'esperit sense cos, que és una alternativa a la unitat de l'esperit amb el cos que s'anomena home, i que és precisament estimada per Feuerbach i, juntament amb ell, per Wagner.

És a *Espiritualisme i materialisme*² en què es troba un desenvolupament complet de l'altre gran tema que caracteritza l'evolució del seu pensament i que de diverses maneres s'ha fet seu Wagner: és l'intent de construir una ètica de la felicitat. Per Feuerbach, no hi ha cap necessitat metafísica que precedeixi o condicioni aquest instint, ja que l'home no busca altra cosa que la satisfacció precisament de tal instint:

2. Ludwig FEUERBACH, *Gesammelte Werke. Kleinere Schriften IV (1851-1866)*, Band 11, *Über Spiritualismus und Materialismus*. Berlin: Akademie Verlag, 2016. Trad. cast. *Espiritualismo y materialismo. Especialmente en relación con la libertad de la voluntad*. Medellín: Ennegativo Ediciones, 2021.

aquest és el veritable contingut de la seva voluntat. Aquesta connexió entre voluntat i felicitat el porta a polemitzar amb Schopenhauer, a qui retreu el desenllaç budista i nihilista: la voluntat schopenhaueriana és, segons ell, un voler que vol el no-res, amb la conseqüència d'aniquilar la voluntat mateixa. En definitiva, si Feuerbach rebutja el materialisme totalitzador i reduccionista, i polemitza contra l'espiritisme asexuat, és perquè vol mantenir-se fidel a la finitud plena i concreta de l'home, i és per això que Wagner s'hi ha sentit sempre molt proper.

Per Feuerbach, la mort és el que permet a l'individu superar la seva pròpia individualitat, transcendir la diferència entre l'ésser i el no-ser i assolir, fusionant-se amb l'altre, el gran Tot fora del temps. Això és el que trobem en les paraules de Brünnhilde a Siegfried: «És a tu a qui estimo», i d'ell a ella: «Ja no em pertanyo a mi mateix», amb, al final, la unió coronada per la idea de la mort: «rient deixem-nos perdre, rient cap a la ruïna!», i és això el que es resumeix en els últims versos del tercer acte: «El meu únic i el meu tot: amor resplendent, mort riallera!» (*Siegfried*, acte tercer, tercera escena). Això també vol dir que no hem de confondre el *Liebestod*, anunciat i esperat, de l'epíleg del *Siegfried*, impregnat de la filosofia de Feuerbach, amb el de *Tristany*, que en canvi està impregnat del pensament de Schopenhauer: per ara, amb aquest petó que anuncia la mort, la parella destrueix l'egoisme del jo en benefici de la unitat suprema, amb el col·lapse dels déus i l'adveniment d'una societat lliure, prefigurada per aquesta nova encarnació de Crist que és Siegfried. Des d'aquest punt de vista, la set d'absolut, de totalitat i d'amor és portadora de la idea de mort, i aquesta és una de les raons que poden explicar per què Wagner va passar tan fàcilment de l'«optimisme» de Feuerbach al «pessimisme» de Schopenhauer.

2.

Schopenhauer, Wagner i Nietzsche constitueixen la «constel·lació trinitària» de la qual parla Thomas Mann i que va exercir una influència decisiva a la segona meitat del segle XIX. Segons Schopenhauer, la realitat només pot existir en el subjecte, en la seva representació, i, com ell mateix va escriure a l'inici de la seva obra principal *El món com a voluntat i representació* (1819):³ «El món és la meua representació». Aquestes representacions depenen, si es pot dir així, d'un cert nombre de filtres o esquemes: admirador de Kant, Schopenhauer sosté que percebem el món a través d'intuïcions i categories espaciotemporals. Ara bé, el que caracteritza la filosofia de Schopenhauer és la tesi segons la qual l'espai i el temps, que constitueixen dos aspectes essencials del principi de raó, són el signe de la individuació i el consegüent sofriment dels individus. No només això, sinó que el dolor de l'existència no es fa real, sinó que és en el moment en què el malalt en pren consciència, és a dir, en l'instant en què la representació entra en joc i l'intel·lecte intervé. L'espai i el temps constitueixen el principi d'individuació (*principium individuationis*): és només a causa del temps i de l'espai que tot allò que, en teoria i per la seva naturalesa, seria un i idèntic, sembla diferent i, des d'aquest punt de vista, l'autèntica felicitat només es pot trobar en l'abolició de l'espai i del temps.

Schopenhauer afirma així, seguint Kant, que es troben les formes essencials de representació *a priori* en la nostra consciència: formen el «vel de Maia», que és la personificació de la il·lusió i que impedeix a l'individu mirar més enllà

3. Arthur SCHOPENHAUER (1819), *Sämtliche Werke. Band I und II Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. Trad. cast. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Trotta, 2009. La citació, en la trad. cast., §1, p. 51.

de les aparences. En definitiva, el coneixement subjecte al principi de raó no ens permet anar més enllà del moment de la percepció sensible. Així doncs, les formes del món com a representació són, per Schopenhauer, espai, temps i causalitat, mentre que la llei fonamental n'és el «principi de raó suficient», segons el qual res no és sense raó; principi que va tenir la seva primera formulació explícita i completa amb Leibniz. De fet, en la *Monadologia* Leibniz indica com a principi de coneixement el de la no contradicció i el de la raó suficient, relacionant-los amb dos tipus diferents de veritat: la veritat de raó i la veritat de fet. Les primeres, les de raó, regulades pel principi de no contradicció, són necessàries, i el seu contrari és impossible; les segones, les veritats de fet, regulades pel principi de raó suficient, són contingents i el seu contrari és possible. D'aquí els dos grans principis: el principi de contradicció, segons el qual de dues proposicions contradictòries una és veritable i l'altra és falsa; i el principi de raó determinant, o el principi de raó suficient, segons el qual no passa mai res sense que hi hagi una causa, o precisament una raó determinant que doni raó *a priori* de per què alguna cosa és així i no d'una altra manera. Aquest principi de raó suficient constitueix la regla principal segons la qual el món es constitueix com a representació i ens permet de conèixer-lo remuntant un efecte a les seves causes. És aquest principi el que ens permet conèixer el món com a representació i el seu esdevenir. Però és només abandonant les garanties de la raó suficient, segons les quals l'en-si del món està destinat a ser estrany per a nosaltres, que podrem recuperar el sentit profund de la corporeïtat: és cert que el cos és una representació com qualsevol altra, però també és cert que és una cosa que tothom coneix immediatament des de dins i que podem definir com a «Voluntat» (*Món*, § 18, p. 151-155).

És aquesta Voluntat la clau de tot el pensament schopenhauerià; així Schopenhauer anomena la seva com una

«filosofia de la Voluntat», mentre que les altres són «filosofies de la intel·ligència». Aquesta Voluntat, com a impuls o força original, no té res a veure amb un acte conscient, sinó que, absoluta i prèvia a tota objectivació i consciència, és «sense raó». Constitutiva i primària, la Voluntat és present en totes les manifestacions de l'existència humana i animal, així com en la vegetal i mineral, i la seva manifestació essencial és la Voluntat de viure, per la qual cosa l'univers no és més que sofriment, lluita i laceració; en aquest sentit, la Voluntat apareix en el seu poder màxim quan s'objectiva en l'instint sexual, que té com a conseqüència la procreació d'una multiplicitat d'individus que, en el seu voler viure, i per tant, patir, constitueixen la manifestació necessària de la mateixa Voluntat que no podria subsistir per si sola. La voluntat és l'única cosa en si mateixa, i per això roman fora d'aquest *principium individuationis* que condiciona l'aparent multiplicitat de les coses. A més, mentre que la Voluntat instintivament ens empeny a la vida, en canvi, la representació, a voltes, té l'avantatge d'elevant-se per sobre d'aquesta última i ens permet reconèixer, en aquest món, una concatenació infinita de dolors i il·lusions; així la representació, és a dir, el coneixement racional, s'enfronta a una alternativa: o acceptar la Voluntat, i per tant, el dolor, o rebutjar-la i negar-la, transcendent el sofriment i la il·lusió.

Segons Schopenhauer, el veritable significat de la tragèdia (grega) és que l'heroi expia el pecat mateix de la vida. Fins a tal punt és així que «el delito mayor del hombre es haber nacido», segons escriu Calderón de la Barca i que el filòsof alemany es complau a citar en llengua original (*ibíd.*, trad. cast. § 51, p. 310). D'aquesta manera, i sempre segons Schopenhauer, el propòsit de la tragèdia és allunyar l'home de la Voluntat de viure mitjançant la representació d'un gran sofriment, i si l'intel·lecte arriba a fer-nos reconèixer la vanitat de tot desig, llavors la Voluntat acaba negant-se

a si mateixa. És per això que Schopenhauer considera que la *Norma* de Vincenzo Bellini és un dels cims de l'art tràgic, veient en aquesta obra la realització de l'ideal de la tragèdia. Tal com es mostra en l'escena final, s'afavoreix l'elevació de l'ànima de l'espectador a través de la del personatge: Norma, de fet, després d'haver arribat a la visió superior —després d'haver descobert la il·lusió del món a través de la traïció de l'amor, que és el símbol mateix de la mentida de la vida— tria la mort redemptora, en la qual finalment s'uneix a Pollione. D'aquí l'admiració del filòsof, en particular, pel duet final.

No obstant això, segons Schopenhauer, el drama mateix, que és el cim de l'art, no podria assolir la seva plenitud si no fos a través de la música, que és l'ànima mateixa del drama; per això, de nou segons el filòsof, no s'ha de pertorbar la música absoluta, la veritable gran música que arriba al seu punt culminant amb Bach i que no parla de coses, sinó només d'alegria i tristesa, les úniques realitats vàlides per a la Voluntat, que transformen la música mateixa, com va fer Christoph W. Gluck, en la criada d'una mala poesia. Sobre això, Schopenhauer escriu: «La música és una objectivació i imatge de la *voluntat* tan *immediata* com ho és el món i fins i tot como ho són les idees, el fenomen de les quals multiplicat constitueix el món de les coses individuals. Així doncs, la música no és de cap de les maneres tal com són la resta de les arts, la còpia de les idees, sinó la *còpia de la voluntat mateixa*, l'objectivitat de la qual ho són també les idees: per això l'efecte de la música és molt més poderós i penetrant que el de la resta de les arts: aquestes només ens parlen de les ombres; ella, de l'ésser». (*ibíd.*, trad. § 52, p. 313)

En definitiva, la música coincideix amb l'essència mateixa de les coses i, si certament la Voluntat impli-

ca sofriment, la música nega la Voluntat gràcies a la contemplació. De fet, la Voluntat insaciable s'esquinça i crea nous sofriments sense fi; tanmateix, però, l'art aconsegueix traslladar els moviments de la Voluntat al nivell de la representació i, en conseqüència, deixem de patir perquè deixem de Voler. No obstant això, l'art, segons Schopenhauer, és només un breu moment de descans en el vòrtex de la Voluntat mateixa; és una «calma passatgera de la voluntat», per tant, una solució provisional al problema existencial, en què la solució real es troba en el camp de l'ètica. És cert que l'artista arriba a abstreure's del món i pot contemplar l'espectacle de l'objectivació de la Voluntat, però és només qüestió d'uns moments, de manera que l'art no és en absolut el camí per sortir de la vida, sinó «un consol per romandre-hi». Per això cal passar del camp de l'artista al de l'asceta i del sant, ja que només la resignació i la negació de la Voluntat condueixen a una solució definitiva.

En tots els graus d'objectivació de la Voluntat, l'objectiu principal de la natura és perpetuar l'espècie, assegurant la seva supervivència, i per aconseguir aquest fi, la Voluntat es veu obligada a utilitzar l'estratagema de fer creure a l'individu que persegueix la seva satisfacció personal, mentre que en realitat està treballant en l'interès superior de l'espècie: això és el que mostra, segons Schopenhauer, l'amor sexual. De fet, en l'acte de procreació hi ha l'afirmació més poderosa de la Voluntat de viure, per a la qual la supervivència de l'espècie és el fet fonamental. Schopenhauer no nega que també hi hagi un caràcter positiu de l'amor, ja que en aquest hi ha, en una inspecció més propera, dos components, *eros* i *agape*, *amor* i *caritas*, i això implica que l'amor veritable, el que no està subordinat al desig, i per tant a la Voluntat, està arrelat en la pietat, que sig-

nifica *sofrir junts*, sentir *compassió*: d'aquí la màxima «Tot amor (ἀγάπη, *caritas*) és compassió» (*ibid.*, trad. §66 p. 436). La negació de la voluntat de viure, que és la condició de la salvació de l'home, es basa precisament en aquesta doctrina de la pietat o compassió, gràcies a la qual prenem consciència de la unitat de tots els éssers, del fet que l'individu no és res, i del no-res del món, de manera que l'única manera que s'ofereix a l'home és desarrelar-se d'aquest univers d'il·lusió.

Segons Schopenhauer, el que crida l'atenció de la doctrina cristiana, malgrat totes les crítiques que li dirigeix, és la superioritat de la seva ètica sobre l'ètica grega: «La doctrina del pecat original (afirmació de la voluntat) i de la redempció (negació de la voluntat) és la gran veritat que constitueix el nucli del cristianisme» (*ibid.*, trad. §48, p. 287). El reconeixement de la superioritat de la moral cristiana està lligat a una noció especialment important: la del *poder purificador del dolor* i, no per casualitat, Schopenhauer emfatitza en la persona de Crist aquest aspecte redemptor i ascètic que és el component essencial de la negació de la Voluntat: aquesta veritat fonamental, continguda tant en el cristianisme com en el brahmanisme i el budisme, és a dir, la necessitat de salvació, la necessitat d'escapar d'un món en les urpes del sofriment i de la mort, i la possibilitat que ens ofereix la negació de la Voluntat, és a dir, per una oposició categòrica a les tendències de la natura, aquesta veritat és sense dubte la més profunda de totes (cf. *ibid.*, trad. §70, p. 293). Breument, *el contingut real de les religions és d'ordre ètic*. L'estat de benaurança al qual arriba la negació de la Voluntat és l'estat en què hi absència de dolor, aquell que dibuixem per un moment en la contemplació estètica i al qual el sant és capaç d'accedir definitivament; així, la negació de la voluntat condueix a la redempció no

només dels homes, sinó de tota la natura. No obstant això, per a Schopenhauer, l'essencial segueix sent la negació individual de la Voluntat i, per això, cal primerament suprimir el desig. El veritable remei, de fet, no és ni la mort, que no fa mal a la Voluntat, ni la saviesa estoica, la il·lusió de la qual és creure que es pot viure sense sofriment; la solució és l'*ascetisme individual*: només l'abstinència i la no procreació poden conduir, a la llarga, a la desaparició de l'espècie humana i de la Voluntat de viure de l'home.

3.

Si el mateix Wagner afirma haver estat impactat essencialment per dues influències, la de Feuerbach i la de Schopenhauer, és perquè són les dues tendències de l'esperit humà, l'optimisme i el pessimisme: l'optimisme, la sensualitat i el dinamisme vital d'una banda, i el pessimisme i el desig d'un ideal superior de puresa de l'altra, que donaria a l'home la pau definitiva.

Com explica el mateix Wagner a *La meva vida*,⁴ publicat pòstumament, va conèixer la filosofia de Schopenhauer el 1854. És des d'aquesta filosofia que Tristany i Isolda consideren l'espai i el temps com els pitjors enemics del seu amor: els individus, que són una unitat en l'Ésser original, estan separats per l'espai i pel temps, i d'aquí el sentit de l'oposició categòrica entre el Dia i la Nit en *Tristany i Isolda*: Dia, símbol de la vida, llum i multiplicitat d'éssers; Nit, domini de la mort que uneix els amants i el retorn a la unitat. Wagner, seguint Schopenhauer, està convençut que

4. Richard WAGNER, *Mein Leben*. München: Paul List, 1983. Trad. cast. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989.

l'autèntica felicitat només es pot trobar en l'abolició de l'espai i el temps. No és casualitat que, en el *Parsifal*, Montsalvat se situï realment més enllà de l'espai i el temps; això és el que diu Gurnemanz quan, dirigint-se al jove Parsifal, li diu: «Ja veus, fill meu, el temps aquí es converteix en espai» (*Parsifal*, primer acte, segona escena).

Wagner manlleva també de Schopenhauer la idea que el que ha de portar l'home a la salvació és la *pietat* i en el *Parsifal* aquesta pietat, que es presenta com la «recerca de la saviesa» de Parsifal, evoluciona en etapes successives: és, primerament, la pietat de l'animal, de la qual Gurnemanz el fa conscient (episodi del cig-ne) després, al final del primer acte, la «sensació» del patiment d'Amfortas, i finalment, l'experiència directa del dolor en el segon acte, amb motiu del petó de Kundry, gràcies a la qual pren consciència que comparteix l'essència dolorosa del món. Així, per a Wagner, com per a Schopenhauer, la negació de la Voluntat de viure, condició necessària per a la salvació de l'home, es basa en la pietat i en la compassió, gràcies a les quals prenem consciència de la unitat de tots els éssers, i que en aquesta *renúncia*, com a negació de la Voluntat de l'individu, s'oposa el que aquesta mateixa voluntat desitja, és a dir, la felicitat i la satisfacció immediates. No obstant això, el que crida l'atenció de Wagner, a partir de 1854, és el fet que en la filosofia de Schopenhauer l'univers té un significat ètic, amb la conseqüència que, si l'essència de tota religió és el reconeixement del caràcter efímer del món, llavors la superioritat de la moral cristiana està lligada a la idea del *poder purificador del dolor*. D'aquesta manera, Wagner veu en el cristianisme la religió de l'ascetisme i la pietat per a la regeneració de l'home, i això a diferència de Nietzsche, per a qui en aquesta religió només hi ha hipocresia i

debilitat, tant que substitueix la figura del Redemptor per les de Dionís i Zaratustra.

Schopenhauer és el primer a proclamar que la música és la manifestació sensible d'una realitat superior, ja que és la reproducció de la Voluntat en si mateixa i, com a tal, ens revela l'essència del món; això és el que argumenta Nietzsche quan, en el seu *Naixement de la tragèdia*, parla de la música com una ressonància de l'Ésser. La distinció nietzscheana entre Apol·lo i Dionís correspon a dues maneres artístiques diferents: amb Apol·lo, déu de les arts figuratives, la salvació s'aconsegueix a través de la il·lusió artística; amb Dionís, la il·lusió mateixa se supera, ja que amb la música, que és el seu art i que respon a cànons diferents dels de les altres arts, es penetra en el cor de les coses. I ja per a Schopenhauer, si la voluntat implica sofriment, és precisament la música la que nega la voluntat gràcies a la contemplació: només ella ens permet —com reconeixia Nietzsche— superar el *principium individuationis*. És en Schopenhauer on Wagner troba una exaltació de la música considerada superior a les altres arts, a diferència del que, abans de 1854, sostenia el compositor, com es mostra en el tractat *Opera i drama*, en què la música està subordinada a la poesia, és a dir, al llenguatge dramàtic. Els canvis en les idees de Wagner sobre aquest punt fonamental també emergeixen clarament de la comparació d'alguns dels seus textos dedicats a Beethoven, i en particular, al final del seva *Novena simfonia*, abans i després de 1854.

A *Art i revolució*,⁵ Wagner afirma que en la Novena simfonia, on la música arriba als seus límits, és a dir, en

5. Richard WAGNER, *Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. 5, *Frühe Prosa und Revolutionstraktate: Die Kunst und die Revolution*. Frankfurt del Main: Insel-Verlag, 1983. Trad. cast. *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro, 2013. Trad. cat. *Música del pervindre; l'art i la revolució*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1909.

el quart moviment, és la paraula la que completa l'expressió, de manera que la paraula es col·loca per sobre de la música. És la mateixa idea que ja havia expressat en el programa per a l'execució de la *Novena simfonia* el 1846 a Dresden, en el qual, comentant l'entrada de la veu humana al final, s'emfatitza el fracàs de l'expressió musical pura, ja que la música instrumental no seria capaç d'expressar tanta alegria i felicitat. Però en *Art i religió*,⁶ i ja abans en l'escrit *Beethoven* (1870), l'opinió de Wagner canvia: després de llegir Schopenhauer, el poeta deixa pas al músic; d'aquí la primacia de la música contra les afirmacions que trobem en *Òpera i drama*, ja que Wagner manlleva gairebé paraula per paraula les afirmacions de Schopenhauer.

No obstant això, és en el *Ring* en què és possible veure l'acció de la filosofia de Schopenhauer sobre l'esperit del compositor, tenint en compte el fet que els llibrets del *Ring*, escrits entre 1848 i 1853, són anteriors a la lectura d'*El món com a voluntat i representació*. El 1850 Wagner entén el *Ring* com una òpera en què s'expressa l'amor triomfant, el principi d'una nova religió en el sentit de Feuerbach: es tracta de substituir el regnat dels antics déus per l'adveniment de l'home lliure, que fundarà el món nou en l'amor, i d'aquí la importància que té el personatge de Siegfried. Però aquest poema, escrit per a l'amor humà triomfant, es va convertir més tard en la implementació de les teories de Schopenhauer sobre la negació de la Voluntat. Des d'aquest punt de vista, l'important és cercar en profun-

6. Richard WAGNER, *Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe in zehn Banden*, Bd. 10, Bayreuth. *Späte weltanschauliche Schriften: Religion und Kunst*. Frankfurt del Main: Insel-Verlag, 1983. Trad. it. *Religione e arte*. Gènova: Il Melangolo, 1987.

ditat les dues nocions principals, correlacionades, que es troben en el *Ring*: d'una banda, la Voluntat de viure, i de l'altra, la renúncia, és a dir, l'egoisme i l'altruisme. És Siegfried qui, en la unió amb Brünnhilde, realitzarà l'acte de negació de la Voluntat, amb la consegüent aniquilació del món, fins i tot si, des d'un punt de vista schopenhauerià, el comportament de Brünnhilde és superior al de Siegfried, ja que, a diferència d'aquest últim, se sacrifica voluntàriament: així la Voluntat ve a abolir la seva pròpia voluntat, i el motiu de Brünnhilde, el motiu de la redempció a través de l'amor, s'aixeca, anunciant un món nou, creat per la compassió i l'amor. D'aquí la importància de la part final del *Ring*, ja que aquesta part la va anar canviant des del moment en què el compositor es va acostar a la filosofia de Schopenhauer, mentre que no va canviar la resta de l'obra. Abans de 1854, sota la influència de Feuerbach, Wagner volia preconitzar amb el *Ring* una existència en què el dolor seria abolit i el nou món seria preparat: la fi dels déus significa que el futur de l'home és a les seves pròpies mans. Siegfried i Brünnhilde han complert l'últim desig de Wotan, que és el retorn de l'anell a les filles del Rin, amb la conseqüència que s'anuncia el regnat de l'amor a la terra: aquí es manifesta el pensament optimista de Feuerbach. Després de 1854 tenim una versió de l'última part del *Ring* que porta la marca de Schopenhauer: Brünnhilde ha arribat al coneixement a través del dolor i s'ha alliberat dels llaços que la mantien lligada a aquest món, representa així l'existència que clama la seva necessitat de redempció.

En la idea inicial del compositor, es tractava de mostrar com només l'amor podia establir les bases d'un món futur, basat en la llibertat i en la fraternitat. Posteriorment, però, s'afirmà que només la negació de la voluntat de viure portava la solució definitiva, el retorn al

no-res; en aquest sentit, la mort és el mitjà per redescobrir la unitat original dels éssers, aquella de la qual no s'hauria d'haver sortit, ja que, com afirma Schopenhauer, tot sofriment prové de la individuació i, per tant, de la unitat trencada. Un dels poemes i esbossos de Wagner no musicats, en el qual ja és possible copsar la presència de la filosofia de Feuerbach i alhora els elements inicials de la filosofia de Schopenhauer, és el *Jesús de Natzaret* (1848). La mort de Jesús, que és una mort per amor a la humanitat, és per a Feuerbach un acte d'amor, proper en això a la negació de la voluntat de Schopenhauer: així, a través de Feuerbach, Wagner es predisposa a acceptar l'ensenyament de Schopenhauer.

Si la mort és el mitjà suprem perquè l'individu recuperi la unitat original, l'altre mitjà, que Wagner coneix des de les seves primeres òperes i que es relaciona amb aquest mateix tema de la unitat de la voluntat i la fusió de l'individu en la vida universal, és la *pietat*. Wagner admira els tràgics grecs, en particular Èsquil i el seu *Prometeu encadenat*, perquè és a través del tema de la pietat de l'heroi pels homes que aquest s'acosta al drama wagnerià; fins i tot Brünnhilde, de fet, presa de pietat per l'amor de Sigmund i Sieglinde, transgredeix les ordres de Wotan per defensar aquests éssers que pateixen. Així, si abans de 1854 Wagner sabia i sentia que la pietat era el mitjà essencial per sortir del nostre egoisme, fent-nos conscients de la nostra unitat amb tots els altres, després de 1854 la pietat de Schopenhauer substitueix l'amor, tal com s'entenia en la filosofia de Feuerbach. En la visió de Schopenhauer del *Ring*, el gest de Brünnhilde mostra com la redempció del present és sempre una funció del futur, ja que per a Wagner és en el futur on es dona la felicitat i la bellesa del món, de manera que l'òpera de Wagner no acaba en absolut amb la mort, sinó amb la redempció, entesa com l'obertura a un món nou i diferent d'aquest. Des d'aquest punt de vista, Wagner no és gens hostil a la

noció de «futur», heretada de Feuerbach, i que està lligada a l'amor al proïsme: això és precisament el que mostra *L'obra d'art del futur*,⁷ que es basa en el concepte de *futur* i, per tant, en el principi d'evolució històrica; en aquest sentit, la noció de *futur* de Wagner mai es presenta com un pessimisme absolut, sinó com un pessimisme històric.

L'esperança wagneriana, a més, no té res a veure amb un optimisme ingenu, ja que sorgeix de la conjunció entre una concepció profundament tràgica del món i la convicció d'una necessària regeneració de la humanitat: és en el futur on rau l'esperança, com el *Parsifal*. El fet és que per a Wagner la Voluntat no és fonamentalment dolenta, i aquí, segons ell, hi ha l'ambigüitat de la filosofia de Schopenhauer: la regeneració de l'home, idea que domina tota l'última part de l'existència de Wagner, es basa precisament en la inversió d'aquesta Voluntat, ja que el compositor creu en la possibilitat d'una regeneració moral de l'home a través de l'ètica de la pietat i la victòria sobre l'egoisme. Si Schopenhauer declara que la Voluntat ha de ser abolida, ja que es troba a l'arrel de l'egoisme i, per tant, del dolor, Wagner, en canvi, tot i estar d'acord amb la segona part del raonament, no pot adherir-se al pessimisme absolut: és cert que l'existència té un caràcter tràgic i, tanmateix, la salvació rau precisament en l'exaltació de l'energia d'aquesta mateixa Voluntat.

Sobre aquest punt, és fonamental el que afirma Édouard Sans. Segons Sans, aquest seria, per a Wagner, el problema capital de la seva evolució espiritual, i el resol gràcies a una distinció que, si existeix a Schopenhauer, mai no l'hauria

7. Richard WAGNER, *Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. 6, *Reformschriften: 1849-1852: Das Kunstwerk der Zukunft*. Frankfurt del Main: Insel-Verlag, 1983. Trad. cast. *La obra del arte del futuro*. València: Universitat de València, 2000. Trad. cat. *Música del pervindre; l'art i la revolució*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1909.

traçat amb prou força: és la distinció entre *Voluntat individual* i *Voluntat universal*.⁸ La primera és negativa, subjecta a l'error i al sofriment; la segona, fonamentalment positiva: així Wagner oposa a la voluntat individual, limitada i cega, una voluntat universal, pura i bona. Segons Sans, és amb aquesta distinció que Wagner va superar Schopenhauer: la negació de la voluntat individual no és altra cosa que l'afirmació de la voluntat universal, i això Schopenhauer no ho havia dit mai. Així, si Wagner va poder parlar d'una negació de la voluntat el període 1854-1858, dominat pel pensament schopenhauerià, va implicar, més o menys conscientment, la distinció entre voluntat individual i voluntat universal. Això és el que mostra Parsifal, que abdica de la seva voluntat no per aniquilar-se a si mateix en el Nirvana de Schopenhauer, sinó per participar en l'alegria de la vida universal i de fer-hi participar, a través de la compassió, tots els que l'envolten i tota la natura. De la mateixa manera, en els *Escrits sobre Beethoven*, Wagner afirma que Beethoven veu l'Ésser sota l'aparença, i aquesta visió li dona una alegria indescriptible; en aquest sentit, la música, superant la Voluntat individual, és l'expressió directa de la Voluntat universal. En resum, no és la Voluntat la que es nega, sinó la seva objectivació en la forma de la Voluntat individual, sotmesa al principi de raó.

Només la Voluntat individual pot negar-se a si mateixa, mentre que la Voluntat universal no: per això Wotan no pot destruir-se a si mateix, sinó que està condemnat a vagar tristament, i per arribar al final, a l'aniquilació de Walhalla –que s'assolirà amb el *Crepuscle dels déus*–, necessita Siegfried i Brünnhilde. Nietzsche no s'equivoca quan en el paràgraf 17 del *Naixement de la tragèdia* escriu: «L'art di-

8. Édouard SANS, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*. Paris: Klincksieck, 1969.

onísfac també ens vol convèncer de l'etern plaer d'existir: només que aquest plaer no l'hem de cercar en les aparences, sinó darrere de les aparences. Ens cal reconèixer que tot el que neix ha d'estar disposat a una decadència i a una fi doloroses [...] som aquells que viuen feliços, no pas com a individus, sinó en tant que l'*únic* vivent, amb el plaer procreador del qual ens sentim fosos».⁹ Així, per a Wagner, els grans comportaments humans són aquells que, immersos en la Voluntat universal, neguen la Voluntat individual: l'amor, la compassió i l'art, sobretot la música. Segons Schopenhauer, en l'amor, entès com a relació sexual i per tant com a acte de procreació, l'afirmació de la Voluntat de viure en estat pur s'expressa amb necessitat i ceguesa; el que importa és la supervivència de l'espècie, que és fonamental per a la Voluntat de Viure. Per a Wagner, en canvi, l'amor és una afirmació de la Voluntat universal, com l'abolició del jo en la immensitat del Tot; això és el que mostra l'amor sexual, en el qual no hi ha intervenció de l'intel·lecte, que és el portador del principi d'individuació i egoisme, i la Voluntat es realitza en el seu estat pur. És d'aquí, en aquells moments privilegiats, que neix l'extraordinari sentiment d'unitat que viuen els amants. Per copsar-lo i perllongar-lo encara més, arriben a enfrontar-se a la mort, com mostra de manera exemplar la *Norma* de Bellini. De fet, l'amor és un fenomen polar, per la seva connexió amb el cos d'una banda, i per la seva participació en les esferes lluminoses de l'existència universal; però, com que les dues coses estan relacionades, l'element superior de l'amor ennobleix el mateix component sensual. No és casualitat que Wagner no deixés mai d'atorgar un valor particular a l'amor sensual al llarg de la seva vida, ja que conté la noblesa de la seva superació. En aquest sentit, la castedat és la puresa de les funcions natu-

9. Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*. Trad. cat. *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011, p. 162.

rals, com ho demostra el fet que, malgrat l'estat de santedat en què viuen els cavallers del Grial, engendren fills, que ocuparan el seu lloc, mentre que, segons els principis de Schopenhauer, s'han d'abstenir fins i tot en la consumació.

Wagner no fa més que reprendre les seves idees anteriors a 1854, idees que són en part seves i que en part provenen de Feuerbach: aquest últim, especialment en l'*Essència del cristianisme*, sosté que l'amor divinitza l'home, ensenyant-nos l'essència profunda de la religió i la superació de l'egoisme. En resum, a diferència de Schopenhauer, per a Wagner només l'amor pot redimir l'ésser humà, des del moment en què està preparat per al sofriment i el sacrifici. No és casualitat que el tema de la redempció hagi estat sempre un component molt important del pensament wagnerià, ja que per al músic, aquesta redempció s'obté essencialment gràcies a l'amor, una idea absolutament aliena a Schopenhauer. La redempció a través de l'amor és una idea que mai ha desaparegut de l'òpera de Wagner, en la qual d'alguna manera es sublima i es converteix en un dels elements fonamentals de la seva concepció ètica. És precisament en el *Ring* en què trobem el valor de la redempció atorgat a l'amor: el *Crepuscle dels déus* acaba, de fet, amb la crema de Walhalla i amb l'anunci d'un món nou, el fonament del qual és l'amor que venç la mort. La redempció i el retorn a la puresa no són més que la negació de l'objectivació de la Voluntat, com a Voluntat individual, i la fusió en la Voluntat universal: *Parsifal* és la repetició d'aquest procés.

L'altra manera de superar la Voluntat individual és per Wagner «l'altruisme» com a compassió. En Schopenhauer, el comportament més sublim és la negació de la Voluntat, que mai arriba al sacrifici i a l'altruisme; en Wagner, en canvi, l'altruisme, com a pietat, és un impuls cap a l'altre, a costa del sacrifici: és un univers d'amor i fraternitat que sempre ha estat el dels seus anys revolucionaris. És l'altruisme que trobem en el rei Marke que porta, encara que massa tard, el

seu perdó a Tristany, i en Hans Sachs, que sacrifica la seva pròpia felicitat per assegurar la dels altres; per això *Els mestres cantaires de Nuremberg* anuncien *Parsifal*, atès que és una obra d'esperança: el que s'hi expressa no és la negació de la Voluntat, sinó la superació de la Voluntat individual gràcies a l'acte altruista. Parsifal ha vingut a regenerar la comunitat perquè pugui prosseguir la seva tasca de rescat i redempció en el món, perquè, més que deixar la comunitat en l'èxtasi de la contemplació, vol que recuperi la seva autèntica vocació: intervenir a favor de la llei i la justícia, l'amor i la veritat. Aquest camí, que porta l'home a l'acció generosa i altruista, caracteritza les òperes de Wagner, encara que amb una variació: fins al *Ring* l'acte generós es basa en el *sacrifici*, mentre que més endavant es basarà en la *renúncia*; la renúncia substitueix el sacrifici dels primers drames, el de Senta en l'*Holandès errant*, el d'Elisabeth a *Tannhäuser*, el de Brünnhilde a *Crepuscle dels déus*. Però ni Marke ni Sachs moren, ni tan sols Parsifal, i tanmateix la seva renúncia és en funció de la felicitat dels altres; l'ideal positiu de pietat i caritat mostra que la negació de la Voluntat individual és simplement un principi de vida, el principi de la veritable vida. Els homes que descriu el compositor ja no són vençuts, sinó homes destinats a conduir la humanitat cap al seu ideal, com demostren Sachs i Parsifal, que, precisament per això, substitueixen Wotan. Des d'aquesta perspectiva, l'obra més perfecta és sens dubte *Parsifal*, en què l'heroi, trobant en la renúncia i la pietat un principi de vida i salvació, assoleix la seva pròpia alegria i felicitat amb l'acte generós que porta la redempció als altres, «Redempció al Redemptor»: se salva a si mateix salvant els altres.

La pietat wagneriana és amor en el sentit de Crist, és una pietat militant, ja que Parsifal demostra que, a través de la renúncia, es posa al servei dels altres; així, mentre que l'última paraula de Wagner és «caritat», la insuficiència de la solució de Schopenhauer rau en el fet que és massa i exclu-

sivament individualista. Des d'aquest punt de vista, el concepte de *redempció* en Wagner s'esvaeix a poc a poc, per donar pas al de regeneració, amb el qual no es vol aniquilar la vida, sinó transformar-la, fer-la millor. Aquesta regeneració es basa en l'art, ja que, després de l'amor i l'altruisme, és l'art el que mostra a l'home què s'ha de fer.

Si la regeneració no significa una transformació de les condicions polítiques i socials, sinó un procés intern que té lloc en el cor humà, només l'art es mostra capaç d'aquest canvi. Schopenhauer sempre va donar una importància considerable a l'art, perquè per a ell hi ha un veritable parentiu entre els sentiments estètics i els morals: tal com fa l'abnegació i el sacrifici, així també la creació artística i la contemplació superen l'egoisme, per, d'aquesta manera, poder arribar a una vida universal, l'única vertadera i real. No obstant això, per al filòsof, l'art és només una solució provisional, ja que no aconsegueix l'alliberament definitiu. És cert que l'artista arriba a abstraure's del món, tant com a contemplar l'espectacle de l'objectivació de la Voluntat, però això només dura uns instants, amb la conseqüència que l'art no és en absolut el camí per sortir de la vida, sinó un consol per romandre-hi. En resum, per a Schopenhauer, l'etapa estètica allibera del jou de la Voluntat, però això no dura gaire, i immediatament després es torna a caure en el sofriment: només la negació de la Voluntat aporta una solució definitiva i completa. Wagner, d'altra banda, va fer de l'art el centre de les seves preocupacions i, com era d'esperar, subratlla que el seu esperit revolucionari de 1849 va ser abans que res artístic: la revolució política mai no va ser concebuda per ell sinó com una possible base per a la renovació de l'art que, per si sol, posseeix la capacitat de revelar a l'home l'element tràgic del món. I, si per a Schopenhauer és el filòsof qui revela l'enigma del món, per a Wagner és l'artista qui completa el descobriment del filòsof «representant-lo» i posant-lo així davant dels ulls dels homes. Precisament perquè

per a Wagner la música manifesta en particular l'essència de l'univers, no condueix a l'aniquilació, sinó que, al contrari, exalta la Voluntat, essent l'expressió i l'afirmació de la Voluntat universal. La culpa, la infelicitat i el sofriment estan lligats a l'existència individual, i aquesta és la raó per la qual tot ésser humà aspira a fusionar-se en l'experiència absoluta, ja sigui l'aniquilació de l'holandès, la fi de Wotan o la mort de Tristany. Dona un valor particular a tot allò que trenca el cercle maleït de la individuació, i és per això que Wagner materialitza aquesta idea en els seus drames a través de la «melodia infinita», l'arquitectura temàtica de la qual expressa la infinitud de l'existència universal: en el desenvolupament incessant de les seves ones musicals, la melodia infinita és com un anunci de l'infinit en què s'anul·la el *principium individuationis*.

Només l'art, el coronament del qual és la música, permet mirar Medusa a la cara. El mateix Nietzsche, que també demostra ser el millor comentarista de l'òpera de Wagner en aquest punt, considera l'èxtasi de l'estat dionisiac com la dimensió que ens fa oblidar la lletjor de la vida; però, quan això acaba, som com Hamlet: hem descobert la veritable essència de les coses. L'art serveix precisament per traduir aquesta visió tràgica en una representació en què l'horror s'esvaeix i l'element apol·lini serveix sens dubte de pantalla, encara que en el drama, que és la forma superior de l'art, l'element dionisiac ocupa el lloc més important. Això és el que mostra el tercer acte de *Tristany*, que, si s'expressés únicament en la música, seria impensable, ja que aquesta tensió seria intolerable per a l'individu. Ara, el mite tràgic i l'heroi són pantalles que ens permeten resistir aquesta tensió, perquè puguem veure la realitat i la puguem suportar, sense fugir de la violència mística de fusionar-nos amb la realitat universal. Això vol dir que la música és endolcida pel mite i, alhora, vivifica el mite, donant-li un significat que ni la paraula ni la imatge podrien donar-li. Així, si per a

Schopenhauer la solució definitiva pertany al domini de la moral, per a Wagner, en canvi, l'art és una única unitat amb la moral, ja que el veritable art no s'ha de separar de la vida: aquesta és la dimensió ètica de l'art. En resum, Wagner es va mantenir ferm a la filosofia de la Voluntat de Schopenhauer, però va rebutjar la seva doctrina de la negació de la Voluntat mateixa; el que és negat és la Voluntat individual, i aquesta negació correspon necessàriament a l'afirmació de la Voluntat universal, entesa com la fusió de l'individu amb el Tot. I si l'art és per a l'home la veritable i única possibilitat de salvació, això és possible perquè és una expressió d'aquesta veritat superior a la qual l'home ha de tenir accés. És cert que l'home savi ha reconegut que el món és dolent, però accepta aquest món, ja que el pot transcendir per mitjà de l'art. I és per això que Wagner, després d'haver-se mostrat d'acord amb la filosofia de Schopenhauer (cap a 1855), quan sota la pressió de les circumstàncies professava un pessimisme integral, torna a un optimisme (de Feuerbach) basat en la idea que l'univers no és dolent en si mateix. Així redescobreix els seus ideals revolucionaris: l'optimisme ve a temperar el pessimisme, amb la conseqüència que, si aquest món és dolent, pot ser millorat gràcies a l'home; que, si la Voluntat de viure és nefasta, és capaç d'un altruisme que és el de la pietat i l'amor, i que, finalment, l'home pot elevar-se a l'extrema puresa. Així, Wagner, després de la crisi pessimista de 1854, va redescobrir l'optimisme de 1849, per convertir-lo en un ideal de veritable altruisme, basat en l'amor, la pietat i una profunda consciència de la unitat dels homes; és un ideal que no vol negar la realitat, sinó que l'accepta i la transforma en un camí que ens obre l'obra d'art.¹⁰

10. Sobre aquest tema, vegeu Antonio ROSTANGO, «Décadence cromatica e redenzione tonale? Falsa modernità e perdita del futuro nel Tristan und Isolde», a Giuseppe DI GIACOMO i Alessandro ALFIERI, *Prospettive su Wagner. Filosofia Musica Letteratura*. Milano: Mimesis, 2019, p. 163-190.