

Il colosso tedesco: Richard Wagner

Se Beethoven dominò la musica della prima metà del diciannovesimo secolo, fu Richard Wagner a grandeggiare sulla seconda. Non solo perché l'opera wagneriana cambiò il corso della musica: c'era qualcosa di messianico anche nell'uomo, una megalomania che si avvicinava alla pazzia vera e propria e che portò a un livello senza precedenti il concetto dell'Artista come Eroe. Wagner era di bassa statura - circa un metro e sessantacinque - ma irradiava forza, sicurezza, durezza, genio. Come essere umano metteva paura. Amorevole, edonista, egoista, violentemente razzista, arrogante, imbevuto del vangelo del superuomo (che naturalmente era lui, Wagner) e della superiorità della razza germanica, riassume in sé tutto quanto vi può essere di sgradevole nel carattere umano.

Nessun compositore pretese mai tanto dalla società, e Wagner non aveva ritegni quando si trattava delle sue esigenze. « Non sono fatto come gli altri. Devo avere splendore, bellezza, luce. Il mondo mi deve tutto ciò di cui ho bisogno. Non posso vivere con una miserabile elemosina da organista come il vostro maestro Bach. » Il suo egocentrismo si avvicinava alla pazzia. Non ci pensava due volte a scrivere a un giovanotto che conosceva appena per chiedergli soldi. « Può darsi che vi sia difficile darmi questa somma, ma può anche darsi che lo desideriate, e che non rifugiate da questo sacrificio. In ogni modo io lo desidero... Fatemi vedere adesso se siete il tipo d'uomo giusto! » Poi viene una lusinga: « L'assistenza che mi darete vi metterà in stretto contatto con me, e l'estate prossima vi farà piacere avermi da voi per tre mesi, in uno dei vostri possedimenti, preferibilmente nella regione del Reno ». Il giovanotto, Robert von Hornstein, non volle saperne di dargli denaro e Wagner ne fu sinceramente sorpreso. Come poteva una persona così insignificante rifiutarsi di sovvenzionare un uomo come lui? Gli mandò un biglietto, cancellandolo per sempre dalla sua vita: « Probabilmente non succederà una seconda volta che un uomo come me si rivolga a voi ».

Nessun compositore, e pochi esseri umani, hanno avuto il senso della missione che aveva Wagner. « Mi lascio guidare senza timore dall'istinto. Io sono usato quale strumento per qualcosa di più alto di quanto il mio essere non permetta... Sono nelle mani del genio immortale che servo per tutto il tempo che durerà la mia vita, ed egli intende che io porti a termine solo ciò che posso realizzare. » Era tale la sua personalità, che non si esagera a supporre che si considerasse, dentro di sé, un dio. Era stato mandato sulla terra da forze misteriose. Faceva dei discepoli. Scriveva Sacre Scritture in parole e musica (sarebbero state alla fine raccolte in dieci grossi volumi di prosa e altri venti di lettere). Fece costruire un tempio a Bayreuth, dove si potessero celebrare le sue opere e venerare la sua persona. Eliminò tutto ciò che non si addiceva alla sua divinità.

Ma il suo egocentrismo maniacale era confortato dal genio; e dopo di lui la musica non fu più la stessa.

Richard Wagner nacque a Lipsia il 22 maggio 1813. Esiste un po' di mistero intorno alla sua paternità. Ci sono buoni motivi per ritenere che il suo vero padre fosse un attore, un certo Ludwig Geyer. Ci sono prove indirette che Geyer fosse ebreo. La verità non si saprà mai. In ogni caso il padre ufficiale morì quando Richard aveva appena sei mesi, e l'anno dopo la madre sposò Geyer. La famiglia si trasferì a Dresda, dove il bambino andò a scuola. Sin dall'infanzia fu circondato da attori, musicisti e artisti ma non rivelò attitudini eccezionali in nessuna direzione. Solo a quindici anni, quando sentì la Nona e il Fidelio di Beethoven decise di diventare compositore. Sembra che la Nona gli desse una vera e propria scossa psichica, che liberò tutto il fermento musicale latente fino allora in lui; e quella sinfonia rimase per tutta la vita il suo ideale. Avrebbe affermato che le sue opere ne erano la continuazione. « L'ultima sinfonia di Beethoven » scrisse « è la redenzione

della musica dal suo elemento peculiare nel dominio dell'arte universale. È il vangelo umano dell'arte del futuro. Di là da essa non è possibile andare, perché dopo potrà esserci soltanto l'opera d'arte perfetta del futuro: il dramma universale del quale Beethoven forgiò la chiave. »

Quando decise, a quindici anni, di diventare compositore, non aveva la minima preparazione. Sotto molti aspetti diventò un compositore autodidatta, e come molti compositori autodidatti, o compositori che arrivarono alla musica in età già adulta, gli mancarono sempre certi requisiti che di norma sono considerati basilari. Come Berlioz, non aveva nessuna conoscenza professionale di strumenti. Anche dopo essere diventato direttore e grande compositore, non fu in grado di fare altro che suonare qualche nota al piano, e ammise di essere un mediocre lettore di partiture. Rimediò alle deficienze con l'istinto e con una profonda musicalità. La sua cultura diede l'impressione di essere stata assorbita automaticamente. Ancora adolescente, prese qualche lezione di armonia da un musicista di Lipsia, ma imparò molto di più da solo, nelle ore trascorse a studiare le partiture delle sinfonie di Beethoven. Poi cominciò a comporre. I primi lavori non rivelano un particolare talento: tra tutti i grandi compositori fu colui che maturò più tardi di tutti.

Nel 1831 rimase per breve tempo all'Università di Lipsia dove diventò ben presto famoso per la loquela coattiva, inarrestabile, il dogmatismo, la passione per il vino e il gioco: ma sotto quella vernice superficiale c'era un'immensa riserva di musicalità, che montò sempre di più per traboccare alla fine. Ben presto trascurò tutto per dedicarsi alla musica. Finalmente capì che aveva bisogno di disciplina: nel 1831 cominciò a lavorare con Theodor Weinlig, cantore di San Tommaso. Weinlig smise di dargli lezioni perché, lo dichiarò lui stesso, non aveva nient'altro da insegnargli in fatto di armonia e di contrappunto. Una volta che Wagner decideva di impegnarsi, imparava con stupefacente rapidità. Per quanto si sa, il poco tempo trascorso con Weinlig rappresentò la sua unica educazione professionale. Nessun grande compositore ebbe una preparazione formale altrettanto ridotta. Quando Weinlig lo licenziò, cominciò una serie di composizioni, quasi tutte di carattere accademico e giovanile, comprese una sonata per piano e una sinfonia. Iniziò un'opera, *Die Hochzeit* (Le Nozze) ma non la finì mai; nel 1833 venne *Die Fren* (Le Fate) e Wagner fu lanciato come compositore di opere. (*Die Fren* non fu mai rappresentata finché lui visse: solo nel 1888 venne messa in scena.) Fu più o meno in quest'epoca, il 1834, per essere esatti, che Wagner aprì la sua serie di scruti polemici. In un articolo lodò lo stile di composizione operistico francese (« facile... melodioso ») rispetto a quello tedesco (« troppo erudito e intellettuale »). Con questi principi si mise a lavorare a un libretto basato su *Measure for Measure* di Shakspeare, intitolandolo *Das Liebesverbot* (Il Divieto d'amare) e a comporne la musica. Più tardi, in quello stesso anno, accettò l'incarico di direttore musicale di una compagnia di Magdeburgo. Ormai era un professionista. La sua carriera era cominciata.

A Magdeburgo instaurò un sistema di vita che avrebbe seguito per tutta la vita. Contrasse debiti enormi, si fece un sacco di nemici e cercò di imporre la propria volontà alla vita musicale della campagna e della città. Sempre a Magdeburgo si innamorò di un'attrice della compagnia. Si chiamava Minna Planer: la spaventò con la sua veemenza. Aveva grandi progetti. L'avrebbe sposata; la sua opera, *Das Liebesverbot*, avrebbe avuto un enorme successo e gli avrebbe consentito di pagare tutti i debiti; gli era stato promesso un posto con la compagnia dell'Opera a Riga, dove avrebbe potuto farsi una grande reputazione. *Das Liebesverbot* fu messo in scena nel 1836. Non ebbe successo. Wagner e Minna però si sposarono lo stesso, nel novembre di quell'anno. Si stabilirono a Königsberg, dove lei ebbe una scrittura. Wagner fece altri debiti. I creditori di Magdeburgo si presentarono a Königsberg. I creditori di Königsberg si spaventarono e presentarono anche loro il conto. Minna non se la sentiva di sopportare quella vita. Lo lasciò e se ne andò dai genitori, a Dresda. Per fortuna venne il posto promesso a Riga e Wagner ci andò nel settembre 1837; Minna lo raggiunse.

A Riga la storia si ripeté. Wagner cominciò a lavorare a un'altra opera che doveva renderlo famoso. Si trattava del Rienzi, sulla formula del grand opéra creata da Meyerbeer. Altri debiti, altri nemici. Wagner fece di tutto per risvegliare la vita musicale della città, chiedendo più tempo per le prove, un repertorio più ampio, l'inclusione di concerti sinfonici nei programmi. Nel 1839 fu licenziato. Fuggì in Francia per mare (la leggenda vuole che da questo viaggio gli venisse l'ispirazione per *Der fliegende Holländer* (L'Olandese volante), lasciandosi i creditori alle spalle. Si stabilì con Minna a Parigi e cercò di fare delle conoscenze. Meyerbeer lo ricevette, dette una scorsa al primo atto del Rienzi e lo presentò a personalità importanti dell'ambiente musicale. Non successe niente, e ben presto i Wagner rimasero senza denaro. Impegnarono tutti i loro averi; Richard dovette scribacchiare della robetta da pochi franchi per sopravvivere. Dette gli ultimi tochi al Rienzi verso la fine del 1840 e si mise a lavorare all'Olandese volante. Vennero buone notizie: Rienzi fu accettato dall'Opera di Dresda. L'aveva raccomandato Meyerbeer, e con lui altri musicisti; e l'opinione di Meyerbeer contava moltissimo. Wagner e Minna dovettero farsi prestare altro denaro per lasciare Parigi. Richard era letteralmente ridotto sul lastrico: le scarpe non avevano più suole, e non poteva uscire di casa. Ma continuava a lavorare all'Olandese. Finalmente la coppia poté dire addio a Parigi. Andarono a Dresda per la prima, che ebbe luogo il 20 ottobre 1842. Wagner sapeva bene quale posta fosse in gioco, e quella sera doveva essere terrorizzato. C'era anche Heinrich Heine, che mandò una descrizione della serata a Parigi. Wagner, raccontò « sembrava uno spettro; rideva e piangeva nello stesso tempo e abbracciava tutti quelli che gli capitavano a tiro, mentre il sudore gli colava dalla fronte ». Il Rienzi ebbe un successo enorme, e Wagner diventò di colpo famoso. Il Teatro di Corte di Dresda si assicurò immediatamente i diritti dell'Olandese volante, che fu messo in scena ai primi del 1843. Non fece la stessa impressione del Rienzi ed ebbe solo quattro rappresentazioni. Wagner, invece, fece abbastanza impressione per essere nominato secondo Kapellmeister all'Opera di Dresda. Ebbe uno stipendio che sarebbe stato più che sufficiente per chiunque, ma non per lui. Come al solito riuscì a spendere più di quello che guadagnava. Per di piti, sparsasi la voce che adesso aveva un posto, fu assediato dai creditori di Lipsia, Magdeburgo, Königsberg, Riga, Parigi: tutte le tappe, cioè, dei suoi viaggi precedenti. E fu una storia che si ripeté per tutta la vita.

Wagner si mise al lavoro e cominciò a dirigere alcune opere del repertorio di Dresda. inevitabilmente si cacciò nei guai. Cercò di abolire il sistema dell'anzianità e si fece nemica l'intera orchestra. Cercò di dirigere certe grandi opere come il *Don Giovanni* secondo una sua visione interiore e si alienò il pubblico. Il pubblico di Dresda era abituato ai tempi larghi del *Don Giovanni*, e l'attacco impetuoso di Wagner lo sconcertò. Wagner fu ripreso e dovette impegnarsi, come racconta lui stesso « a non modificare niente dell'interpretazione allora corrente nel dirigere - opere più antiche, anche quando essa contrasta con il mio giudizio artistico ». Ma c'erano dei compensi. A Dresda era ammirato e rispettato: cominciò a lavorare a un'opera nuova, il *Tannhäuser*, finendo il libretto nel 1843 e la partitura due anni dopo. La prima ebbe luogo il 19 ottobre 1845, e in un primo momento il pubblico rimase perplesso. Presto, però, il *Tannhäuser* diventò popolare e Wagner cominciò a pensare al *Lohengrin*. I due anni successivi videro la nuova opera nascere e formarsi, mentre la situazione finanziaria di Wagner si faceva fallimentare. Aveva un bisogno disperato di denaro. Si recò anche a Berlino per dirigerne il Rienzi. L'opera non ebbe successo e anche questo contribuì alla sua depressione.

Qualche anno dopo, come se non bastassero i guai finanziari, si dette anche alla politica. Esaltato dal crollo della monarchia francese e influenzato dalle teorie dell'anarchico Michele Bakunin, si schierò dalla parte dei rivoluzionari durante la rivolta di Dresda. Forse le tristi condizioni dei lavoratori lo interessavano sinceramente; forse sperava che una sollevazione spezzasse via i capitalisti, annullando così automaticamente i suoi enormi debiti. Tenne dei discorsi chiedendo l'abolizione del denaro e la fine della monarchia, e scrisse violenti trattati: « Distruggere l'ordine

costituito... Sollevatevi popoli della terra! Sollevatevi, afflitti, oppressi, poveri! ». Soffocata la rivoluzione di Dresda nel 1849 fuggì a Weimar, presso l'amico Liszt, uno dei pochi musicisti che lo avevano incoraggiato. (Schumann e Berlioz non furono mai attirati dalla musica wagneriana.) Dopo un breve soggiorno a Weimar, si stabilì a Zurigo. Il Lohengrin era stato completato nel 1848, e Liszt ne diresse la prima mondiale a Weimar nel 1850. L'autore non era presente. Era tutto preso da nuovi progetti, a Zurigo. Il periodo rivoluzionario era finito. Ben presto cominciò a scrivere sul « volgare egoismo delle masse ».

Il Rienzi era stato una brutta opera spettacolare, L'Olandese volante, il Tannhäuser e il Lohengrin si rifacevano alla mitologia tedesca. Ma nessuna di tutte queste opere esprimeva in pieno ciò che Wagner si proponeva. Per sei anni attese, meditando sul problema, elaborando le sue teorie artistiche, scrivendo un grosso libretto basato sul Nibelungenlied teutonico, e sfornando un trattato dopo l'altro: Arte e rivoluzione (1849), L'opera d'arte dell'avvenire (1849), Il giudaismo e la musica (1850), Opera e dramma (1851), Comunicazione ai miei amici (1851) e vari altri saggi.

Arrivò così al concetto di opera d'arte unitaria (Gesamkunstwerk) e alla conclusione che tutta la grande arte doveva essere basata sulla mitologia. Già nel 1844 scriveva: « È compito del drammaturgo di oggi dare significato espressivo e spirituale agli interessi materiali del nostro tempo; ma il poeta e il compositore di opere hanno il dovere di evocare il sacro spirito della poesia quale ci viene tramandata nelle saghe e nelle leggende delle età passate ». Scrisse anche che « Dio e gli dei sono la prima creazione della forza poetica dell'uomo ». Il mito, dunque, era il materiale ideale della poesia. Era necessario rivolgersi a un periodo pre-cristiano, perché il cristianesimo aveva diluito il mythos. « Adottando il cristianesimo il popolo ha smarrito completamente la vera intelligenza delle relazioni originali, vitali del mythos. »

Ma come si poteva risalire al mythos? Quale tipo di linguaggio bisognava usare? Wagner arrivò alla conclusione che era necessario crearlo. Il poeta doveva usare lo Stabreim, che rassomiglia alla poesia delle saghe. È un tipo di poesia eminentemente allitterativa, con « un'affinità di suoni vocalici ». Nel libretto dei Nibelunghi, cominciò ben presto a scrivere così:

Mächt'ger Müh'
müde nie,
stau'ten starke
Stein' wir auf;
Steiler Thurm,
Thur' und Thor,
deckt und schliesst,
im schlanken Schloss den Saal.

Formulato il linguaggio, la musica doveva fondersi con esso su un piano di eguaglianza. Doveva scaturire naturalmente dal libretto. Niente arruffamenti del pubblico, niente sfoggi vocali puramente esibizionistici, arie e insiemi in cui la musica si ferma. I leitmotiv potevano essere la forza organizzativa. I leitmotiv sono brevi motivi descrittivi, capaci di metamorfosi, che descrivono i caratteri o gli stati d'animo. Sono sottoposti a un processo di costante manipolazione e di sviluppo quasi sinfonico. (In seguito Debussy avrebbe fatto del sarcasmo: « Il sistema del leitmotiv fa pensare a un mondo di matti inoffensivi che presentano il biglietto da visita e urlano il proprio nome cantando ».) Questo stile di composizione non consente pause per le arie, e siccome non c'è quel senso di transizione che c'era stato prima nell'opera, si cominciò a parlare della « melodia infinita » di Wagner. Il suo obiettivo era un dramma senza soluzioni di continuità espresso in una musica senza soluzioni di continuità, e già con il Lohengrin poteva compiaciuto mettere in evidenza che in nessun punto dell'opera aveva « scritto su un passaggio la parola recitativo. I cantanti non devono sapere che ci sono recitativi ».

Soprattutto, c'era il nuovo modo di usare l'orchestra. Più di ogni altro compositore della storia, fino allora, Wagner fece partecipare l'orchestra al dramma su una base di perfetta uguaglianza. È nell'orchestra di Wagner trattata con ampia sonorità che si spiega gran parte dell'azione: è lì che si sottolineano i cambiamenti psicologici dei personaggi, le loro motivazioni, i loro impulsi, desideri, amori, odi. I cantanti dovevano imparare a farsi sentire su un'orchestra operistica di dimensioni senza precedenti. Nell'ultima metà del secolo si discusse molto su Wagner e la voce umana. Molti professionisti gridarono che Wagner, ancor più di Verdi e di Meyerbeer, stava uccidendo il cantante imponendogli compiti « innaturali ». George Bernard Shaw prese le parti del compositore tedesco, facendo osservare che l'abitudine di Verdi « di prendere la quinta superiore dell'estensione di una voce eccezionalmente alta e di trattarla come se fosse un registro normale » aveva una notevole parte di responsabilità nel fatto che gli italiani erano diventati « i peggiori cantanti del mondo ». Wagner, diceva Shaw, usava la voce in tutta la sua estensione, con risultato che i cantanti wagneriani erano diventati « i migliori del mondo ».

Non soltanto, negli anni di Zurigo, Wagner elaborò le linee principali del Gesamtkunstwerk, ma nel processo cambiò anche il proprio stile musicale. Fino a quel momento la sua musica aveva avuto tendenza a essere ritmicamente regolare, ma con il *Tristan und Isolde* (Tristano e Isotta) e con il ciclo del *Ring* (L'Anello) venne una specie di ritmo che dipese più dalla frase che dalla linea di battuta. Inoltre, le idee armoniche diventarono intensamente cromatiche, e le relazioni tonali molto vaghe. Wagner fu un eclettico che sintetizzò le tecniche del primo romanticismo. Da Berlioz prese le idee per l'orchestra. L'opera di Weber, specialmente *Der Freischütz* (Il Franco cacciatore) ebbe una importante funzione nella sua sintesi finale. Prese idee armoniche da Chopin, Mendelssohn e, soprattutto, Liszt; e fu addirittura influenzato, in qualche misura, da Meyerbeer. E c'era un'idea etica, sovrastante a tutto il resto, implicita nelle ultime opere di Beethoven. Wagner mescolò tutto questo materiale in qualcosa di inconfondibilmente suo, creando un suo mondo, un mondo di mito circondato dalla musica più avanzata che si conoscesse a quel tempo. È interessante notare che non sempre si attenne alle sue stesse teorie del Gesamtkunstwerk. È *Das Rheingold* (L'oro del Reno) l'opera che le rispecchia con maggiore fedeltà, mentre *Die Meistersinger* (I Maestri Cantori) violano gran parte delle regole che lo stesso Wagner aveva fissato. Quando un'idea musicale contrastava con la teoria del teatro musicale, era sempre la musica ad avere la meglio. In effetti le tre opere più « wagneriane », quelle che più si avvicinano al Gesamtkunstwerk di cui parlava Wagner sono il *Falstaff* di Verdi, il *Pelléas et Mélisande* di Debussy e il *Wozzeck* di Berg.

Intanto, gli anni di Zurigo furono anche gli anni delle prime affermazioni di Wagner in Europa. Il suo genio fu riconosciuto fin dal primo momento, o quasi; si sbaglierebbe a credere che lavorasse ignorato e isolato. Dal Rienzi in poi, in Europa non si parlò che delle opere di Wagner. Quelle di Verdi erano più popolari, ma c'era un'importante differenza. Le opere di Verdi non esaltavano l'avanguardia e non dividevano il pubblico. Invece, quando si dava un'opera di Wagner c'erano sempre polemiche e grande agitazione. La gente fischiava i famosi motivi verdiani ma parlava delle opere di Wagner: disprezzandole, ammirandole, deridendole, lodandole, ma ne parlava, e animatamente. Aveva intuito che Wagner era una forza elementare: per alcuni una forza distruttiva e per altri l'ultima speranza della musica. L'impresario Max Maretzek ci scherzava sopra, a tutto quel furore: « Io non discuto mai né di politica, né di religione, né di Wagner. Sono tutte cose che fanno fare cattivo sangue e si finisce sempre col litigare ». Non solo la musica di Wagner era argomento di accese discussioni. Anche i suoi saggi erano molto letti, perfino negli Stati Uniti, e già nei primi anni della seconda metà del secolo. Furono infatti subito tradotti e pubblicati nel " *Dwight's Journal of Music* ". Liszt e i suoi amici facevano grande propaganda a Wagner, mentre i conservatori erano convinti che si stesse tramando un complotto internazionale. Nel 1855 lo scrittore francese François-Joseph Fétis riassume così i sentimenti antiwagneriani:

... Si è formato solo qualche anno fa un partito che ha l'audacia di proclamarsi creatore della sola arte vera e completa, e tutto ciò che è venuto prima è servito semplicemente a preparare il terreno ... Il disdegno che essi affettano della forma deriva dalla difficoltà che hanno a mantenersi fedeli senza tradire povertà di contenuto. A loro piacciono di più il disordine, le frasi appena abbozzate e senza costruzione, perché niente è più fastidioso della logica, per le immaginazioni sterili e pigre ... In Germania si sono assicurati il controllo di alcune riviste per far trionfare il loro tentativo rivoluzionario. Su quei fogli regna un silenzio di morte a proposito delle opere di artisti che seguono altre vie. Alcune persone serie hanno cercato di illuminare l'opinione pubblica con una critica razionale di questo vergognoso socialismo, ma non sono riuscite a far sentire la loro voce. Si sono trovate chiuse tutte le vie di accesso alla stampa. Ci vorrebbe troppo tempo per riferire sui mezzi usati da confratelli e amici per la glorificazione del capo: le manovre per impossessarsi dei teatri; le menzogne per soffocare la voce della verità; i piani concertati per calunniare ed eliminare chi non è con loro ...

I critici inglesi, capeggiati dall'ineffabile Henry Fothergill Chorley, erano particolarmente accaniti. Chorley si scagliava contro l'opera wagneriana ogni volta che gliene capitava l'occasione. Chiamò il Rienzi « semplice chiasso ». L'Olandese volante lasciava, secondo lui, « un'impressione di sinistra violenza e di fosca vaghezza ». Del Tannhäuser scrisse che non si era mai sentito « così annoiato, stanco, perfino insultato (la parola non è troppo forte) da un'opera presuntuosa come questo Tannhäuser ». Predisse inoltre la « rovina completa » che avrebbe colpito « l'arte vocale » se i compositori si fossero messi « nella scia del loro idolo [Wagner] e avessero, per amore dell'orchestra, avvilito e oltraggiato come lui fa, la melodia col pretesto della verità della declamazione ». Ma, nel concludere la descrizione del Tannhäuser, Chorley lasciava trapelare un raggio di speranza: « È di conforto, tuttavia, pensare che al di là del signor Wagner, nella sua maniera caratteristica, non è possibile andare. Il saturnale della licenziosa discordia deve avere qui raggiunto il culmine ». Disgraziatamente Chorley non recensì mai le opere successive, che gli avrebbero suggerito altri sfoghi in quella sua prosa inimitabile. I critici inglesi, più di ogni altro in Europa, continuarono ad attaccare Wagner, perfino dopo il 1870, quando ormai era evidente che aveva vinto la sua battaglia.

Negli anni dell'esilio Wagner si mantenne soprattutto con il denaro altrui. Generalmente erano signore impressionabili a fornirgliene. Nel 1850 lo aiutarono Julie Ritter e Jessie Laussot. (Pensò anche di lasciare Minna e di fuggire con la Laussot, ma la donna si spaventò e tornò dal marito.) Per aumentare le entrate dirigeva molto, e si rivelò, come direttore, il più grande trascinatore di quel tempo. All'inizio della carriera diresse soprattutto opere; poi diresse soltanto orchestre sinfoniche. Le sue interpretazioni erano originali e personalissime, caratterizzate da un modo di eseguire ricco di sfumature e da una gamma completa di dinamiche. Mai purista dimostrò maggior interesse per lo spirito piuttosto che per la lettera dello spartito. Wagner introdusse anche il concetto di fluttuazione del tempo. Allora i direttori si limitavano generalmente a dare il tempo, secondo la scuola di Mendelssohn. Wagner introdusse ascese e cadute, rallentamenti e accelerazioni, una costante variazione del tempo con l'uso di ritardi per collegare passaggi contrastanti. Era un'impostazione che mandava fuori dei gangheri gli accademici. Stando a tutte le apparenze, sembrerebbe estremamente eccentrica anche agli ascoltatori del ventesimo secolo, che preferirebbero il modo di dirigere più classico e composto di un Mendelssohn o di un Berlioz. Nondimeno fu lo stile di direzione wagneriano a dominare l'ultima metà del diciannovesimo secolo. Wagner non si limitò a dare l'esempio sul podio, ma riempì il mondo di direttori educati alla sua scuola. I più famosi furono Hans Richter, Anton Seidl, Hans von Bülow, Felix Mottl e Hermann Levi. Probabilmente il più popolare fu Artur Nikisch, il quale, se non lavorò direttamente sotto la supervisione del maestro, si formò sulle sue opere ed ebbe coree primo incarico importante quello di direttore del repertorio wagneriano. Solo quando sopravvenne la reazione

classica, con direttori come Felix Weingartner e Arturo Toscanini, ci fu la controrivoluzione. Il tipo personalissimo di direzione alla Wagner, in ogni modo, fu presente sui podi fino al 1954, l'anno in cui morì Wilhelm Furtwängler.

Fu durante l'esilio in Svizzera che Wagner cominciò a lavorare alle quattro opere del Ring des Nibelungen (L'anello del Nibelungo). In un primo momento aveva pensato a un'opera sulla morte di Sigfrido. Non riuscendo a contenere la vicenda in una sola opera ne iniziò una serie. Nel 1852 finì l'intero libretto, e nel 1854 compose L'oro del Reno. Una tournée come direttore a Londra, nel 1855, interruppe la composizione dell'Anello; ma riuscì a finire *Die Walküre* (La Valchiria) nel 1856. In quegli anni ebbe una relazione con Mathilde Wesendonk, giovane moglie di un mercante di seta. Otte Wesendonk era non solo ricco, ma anche mecenate. La combinazione piaceva molto a Wagner. Conobbe Mathilde nel 1852, e nel 1854 erano amanti. Lei lo ispirava, e il marito lo sovvenzionava. La crisi scoppiò quando Minna intercettò una lettera d'amore. Minna scrisse parole amare a Mathilde: « Prima di andarmene devo dirvi che siete riuscita a separare mio marito da me dopo quasi ventidue anni di matrimonio. Possa questa nobile impresa contribuire alla vostra serenità, alla vostra felicità ». I Wagner e i Wesendonk rimasero vicini, a Zurigo, ma i rapporti cominciarono a guastarsi. Finalmente, nel 1858, Minna, che soffriva di disturbi cardiaci, andò a Dresda, ufficialmente per curarsi. Wagner si trasferì a Venezia e si dedicò al *Tristano e Isotta*. Aveva temporaneamente smesso di lavorare al ciclo dell'Anello. La relazione con Mathilde gli aveva dato un tipo diverso di ispirazione: e l'ombra della donna sovrasta il Tristano, che fu iniziato nel 1857. (In molte opere wagneriane sono presenti elementi autobiografici. Nell'Anello, il compositore si era identificato con Sigfrido. Nella prima stesura dell'Olandese volante l'eroina si chiama Minna; poi Wagner lo cambiò in Senta, evidentemente persuaso che Minna non potesse redimere l'olandese, e cioè lui stesso. Nei Maestri Cantori, Wagner è Walther von Stolzing, mentre Beckmesser è il critico viennese Eduard Hanslick. Non fu senza difficoltà che Wagner si fece convincere a non chiamarlo Hans Lich.)

Niente di quanto Wagner aveva fatto fino allora lasciava immaginare quel miracolo che fu il *Tristano e Isotta*. Mai nella storia della musica c'era stata opera di tale respiro, intensità, ricchezza armonica, massiccia costruzione, sensualità, forza, immaginazione e colore. Gli accordi d'apertura furono per la seconda metà del diciannovesimo secolo ciò che l'Eroica e la Nona erano state per la prima: una rottura con il passato, una visione nuova. Né si può dire che l'opera abbia cessato di interessare e impressionare. È stata analizzata - e anche psicoanalizzata - quasi quanto l'Amleto (su Wagner si è scritto più che su ogni altro compositore della storia, e il *Tristano* occupa la parte più cospicua della bibliografia). I primissimi accordi, con la loro vaghezza armonica, sono causa di non poche polemiche ancor oggi, e si discute sulla loro « ortografia ». Sono quarte o settime? Nei *Tristano*, le relazioni armoniche sono portate fino al punto di rottura, e gli studiosi del ventesimo secolo vi vedono gli inizi della atonalità. Wagner pretendeva di essere stato in una specie di trance, quando li aveva scritti: « Qui, in perfetta confidenza, affondai nel profondo degli avvenimenti dell'anima, e dall'intimo centro del mondo impavidamente andai costruendo la sua forma esterna... La vita e la morte, l'intero significato e l'esistenza del mondo esterno, dipendono qui esclusivamente dai moti interiori dell'animo ». Il *Tristano*, quest'opera statica come nessun'altra ma costruita con instancabile rigore fino alla cupola, descrive gli stati d'animo con una forza e una immaginazione che mettono a nudo l'inconscio togliendone, strato per strato, le sovrastrutture. Abbonda di simboli: simboli della Notte, del Giorno, dell'Amore, dell'erotismo, del mondo onirico, del nirvana. Indipendente dal suo o dai suoi significati, *Tristano e Isotta* unisce l'uomo e la donna e ne scandaglia gli impulsi più segreti. Elemento importantissimo del *Tristano e Isotta* è l'influenza di Schopenhauer. Wagner cominciò a leggerlo nei primi anni della seconda metà del secolo, e assimilò molte sue idee. Secondo Schopenhauer la musica « è completamente indipendente dal mondo fenomenico, lo ignora completamente, potrebbe in certa misura esistere anche se non ci

fosse mondo, cosa che non si può dire delle altre arti ». La musica, continua il filosofo « è la copia della volontà stessa... Ecco perché il suo effetto è tanto più potente e penetrante di quello delle altre arti: queste parlano solo di ombre, ma la musica parla della cosa stessa ». Nella melodia c'è « l'ininterrotta, significativa connessione di un pensiero che rappresenta, dal principio alla fine, un tutto unico ». Schopenhauer vi identifica « l'oggettivazione della volontà, la vita intellettuale e lo sforzo dell'uomo ». Il creatore della musica « rivela la natura intima del inondo »; se è troppo strettamente legata alla parola, la musica « si sforza di parlare un linguaggio che non è il suo ». Nel 1855 Wagner, echeggiando Schopenhauer, scrisse che la musica è « la proto-immagine del mondo stesso ». Alla fine, le avrebbe assegnato il posto più alto nella gerarchia; sarebbe arrivato alla stessa conclusione di Schopenhauer, che la musica cioè era, dopotutto, più importante della Parola. Della filosofia schopenhaueriana lo interessò anche la teoria della redenzione dell'anima mediante l'arte, la rinuncia e la vita ascetica. Wagner non era più disposto dello stesso Schopenhauer a vivere asceticamente: ma in astratto si trattava di una rivelazione grandiosa, esaltante. Il concetto di rinuncia e di redenzione, presente già nel Tannhäuser, viene enormemente accentuato nell'Anello e nel Parsifal.

Nel 1859 il Tristano e Isotta era finito; ma non si parlava di rappresentazione. Le ultime battute dell'opera furono scritte a Lucerna, dove Wagner si stabilì - da solo, perché Minna era ancora a Dresda - dopo aver lasciato Venezia. Erano però rimasti in contatto epistolare, e Richard decise di andare a Parigi con lei. Wesendonk fornì il denaro per il trasferimento comprando la parte già scritta dell'Anello per 24.000 franchi. I Wagner arrivarono a Parigi verso la fine del 1859. Richard prese in affitto una casa carissima, pagò tre anni in anticipo, pagò le riparazioni, si fece arrivare i mobili da Lucerna, assunse una cameriera per Minna e un cameriere per sé. I soldi di Wesendonk non durarono a lungo. Nel 1861 fu organizzata una rappresentazione del Tannhäuser all'Opéra: si concluse con uno dei più famosi scandali della storia di quel teatro, con i soci del jockey Club che fischiavano a più non posso. Si è parlato molto di quel fiasco, ma se ferì profondamente l'autore nel suo orgoglio, alla lunga ebbe pochissima importanza. Wagner era ormai un bel pezzo avanti al Tannhäuser.

Vennero anni difficili. Vienna promise di mettere in scena il Tristano, e poi fece marcia indietro. Fu un brutto colpo. Wagner era di nuovo all'asciutto: dovette rinunciare alla grande casa e trasferirsi in un appartamento del Quai Voltaire, dove cominciò a lavorare a una nuova opera, I Maestri Cantori di Norimberga. La casa editrice Schott gli anticipò il denaro e lui la finì. Un'amnistia gli permise di ritornare in Germania: con Minna si trasferì a Biebrich, sul Reno. Era senza denaro. Si infuriò: « La mia è una sensualità quanto mai suscettibile, intensa, vorace, e bisogna in un modo o nell'altro appagarla se si vuole che la mia mente compia la penosissima fatica di evocare dal nulla un mondo che non esiste ». Il trasferimento successivo, nel 1862, ebbe come meta Vienna. Era di nuovo solo. Minna lo aveva lasciato per sempre. Nel 1863 andò a dirigere in Russia e guadagnò molto: ma le sue spese erano su scala cosmica e quello che sarebbe bastato a far vivere felicemente molti uomini non era sufficiente a pagargli le pellicce, le sete e i profumi. I creditori incalzavano, e nel 1864 dovette fuggire in Svizzera. L'alternativa era la prigione per debiti.

Nelle ore più buie del 1864, a Wagner, disperato, apparve la salvezza nella persona del re di Baviera. Luigi II, omosessuale, innamorato della musica di Wagner e con molta probabilità anche di Wagner stesso, gli dette carta bianca per mettere in scena a Monaco le sue opere nelle condizioni più ideali. Tutte le risorse del teatro dell'opera di quella città furono messe a sua disposizione: anzi, e lo si vide poi, le risorse di tutta la Baviera. La cosa, pare, non lo sorprese minimamente. Non dubitava che tutto gli fosse dovuto. « Io sono il più tedesco di tutti. Io sono lo spirito germanico. Considerate l'incomparabile magia delle mie opere. »

Mandò subito a chiamare Hans von Bülow e lo nominò direttore dell'Opera di corte. Bülow, che come pianista era stato discepolo di Liszt, aveva subito il fascino di Wagner già nel 1850. Nel 1857

aveva sposato la figlia di Liszt, Cosima. Oltre a essere uno dei migliori pianisti d'Europa, era anche brillante direttore e intelligenza musicale tra le più acute del tempo. Aveva anche una lingua molto tagliente. Piccolino, brusco, sferzante, dispettico, era famoso per il vigore intellettuale delle sue interpretazioni. Qualcuno diceva che era tutto cervello e niente anima. Wagner, come amico di Liszt, lo conosceva bene. Sapeva che lo idolatrava e che avrebbe lavorato notte e giorno per lui. E poi era molto, molto interessato a Cosima. Ne diventò l'amante subito dopo l'arrivo della coppia a Monaco, nella primavera del 1864. Se Bülow sapeva di essere un marito ingannato, non lo fece capire. Quando nacque una bambina, Isolde, nell'aprile 1865, non mostrò minimamente di dubitare di esserne il padre.

Cominciarono le prove del Tristano e Isotta. C'è una divertente caricatura che mostra Wagner e Cosima, torreggiante su di lui, a passeggio, mentre Bülow li segue tenendo stretto lo spartito del Tristano e facendosi piccolo piccolo. Bülow si inimicò tutti gli orchestrali con le sue pretese e i suoi accessi di collera; ma tutte le fonti sono concordi nel riferire che diresse brillantemente la prima del 10 giugno 1865. Ci furono subito tre repliche.

Ci volle tempo perché il Tristano entrasse saldamente a far parte del repertorio europeo. Era troppo lungo, troppo « statico », troppo « dissonante », troppo « moderno ». Molti critici ci videro soltanto un omone e un donnone che gridavano a turno. Il lento progresso del Tristano dipese anche dall'incapacità di molti cantanti ad affrontare i due ruoli principali. A Monaco Tristano fu Ludwig Schnorr, un tenore che era l'ideale, per Wagner: giovane, bello, atletico, intelligente, dalla voce metallica e continua. Tre settimane dopo la quarta replica del Tristano Schnorr morì, a soli ventinove anni, ucciso da una febbre reumatica. Wagner, Luigi, tutta l'Europa musicale ne furono profondamente addolorati.

Wagner intanto era occupato a scavarsi la tomba a Monaco: non ci sarebbe rimasto molti mesi, dopo la prima del Tristano. Trovandosi per la prima volta in vita sua a disporre di fondi illimitati impazzi, concedendosi tutto il possibile e l'immaginabile con una prodigalità incredibile. Con un po' di finezza, avrebbe potuto dominare il re e la sua corte: ma in lui la combinazione di arroganza, sventatezza, egoismo e disonestà era insopportabile. Cominciò addirittura a immischiarsi di politica, e questo spaventò sul serio alcuni dei più importanti esponenti dell'establishment bavarese, che si allearono per fermarlo. Sollevarono uno scandalo per le sue spese, le sue folli stravaganze, la sua immoralità (tutti a corte sapevano della relazione con Cosima, e adesso ne venne informato anche il grosso pubblico), e del suo ascendente sul re. Il 10 dicembre 1865 Wagner fu costretto ad andarsene, bandito. Luigi gli fece capire che era meglio scomparire per un po', naturalmente senza togliergli l'appannaggio. Andò a Ginevra, dove riprese a lavorare ai Maestri Cantori. Nel gennaio del 1866 gli arrivò la notizia della morte di Minna. Cosima lo raggiunse, e si installarono insieme in una sontuosa villa di Tribschen, sul lago di Lucerna. Lì nacque la loro seconda figlia, Eva, nel 1867.

A Tribschen Wagner visse nel lusso che gli era indispensabile. Il salone, con i ritratti di Beethoven, Goethe e Schiller, aveva le pareti ricoperte di cuoio giallo con fregi d'oro; la galleria, tappezzata di velluto viola, era piena di statue di eroi wagneriani e arazzi con scene dell'Anello. In un angolo c'era una collezione di farfalle; in un altro un Buddha dorato, incensieri cinesi e altri oggetti orientali. Nei giardini, curati alla perfezione, scorazzava un grosso cane, il terranova Russ. (Wagner ebbe sempre uno o più cani. In ordine più o meno cronologico ebbe due barboncini neri, Dreck e Speck; il terranova Robber, che accompagnò Richard e Minna da Riga a Londra e a Parigi; uno spaniel, Peps; un altro spaniel, Fips; un bracco marrone, Pohl; altri due terranova, Mark e Brangane; diversi terrier; uno spitz, Putzi. Wagner li idolatrava.)

Ogni tanto Cosima, per salvare le apparenze, raggiungeva il marito a Monaco, dove si stavano provando i Maestri Cantori. Se ne occupavano Bülow e Hans Richter. Richter, ungherese, era venuto a Tribschen nel 1866 come segretario e copista di Wagner. Poi diventò, con Motti e Seidl,

il primo direttore allievo di Wagner che si affermasse a Bayreuth. Molti lo giudicarono il più grande. A lui toccò l'onore di dirigere la prima dei Maestri Cantori, il 21 giugno 1868. Qualche mese dopo dette le dimissioni dall'Opera di Monaco, perché le prove dell'Oro del Reno erano scandalosamente inadeguate. Tutti sapevano che non avrebbe fatto un gesto del genere senza il beneplacito di Wagner, e Luigi una volta tanto si arrabbiò. La prima dell'Oro del Reno fu diretta da Franz Wüllner (e anche quella della Valchiria, nel 1870).

Intanto Bülow si trovava in una posizione intollerabile. Tutta la Germania era ormai al corrente dei suoi problemi coniugali. Cosima si rifiutò di tornare a vivere con lui, e nel 1869 dette a Wagner un terzo figlio, Siegfried. Bülow ne aveva abbastanza. Vennero avviate le pratiche per il divorzio, che fu definitivamente concesso nel 1870. Il 25 agosto di quello stesso anno Wagner e Cosima si sposarono. Nel 1871 Wagner finì il Sigfrido e nel 1872 finì anche sostanzialmente *Die Götterdämmerung* (Il Crepuscolo degli Dei). L'orchestrazione fu però portata a termine solo nel 1874.

Al quinquennio 1870-74 appartengono altri due importanti avvenimenti della vita di Wagner: l'amicizia con Nietzsche e l'inizio di Bayreuth.

Friedrich Nietzsche aveva conosciuto Wagner nel 1868 ed era stato invaso dall'ammirazione, una vera e propria idolatria, per l'uomo e per la sua musica (soprattutto per il *Tristano e Isotta*). Nel 1872 pubblicò *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (La nascita della tragedia dallo spirito della musica), in cui la tragedia greca veniva interpretata secondo criteri wagneriani. La contrapposizione di apollineo (puro, classico) e dionisiaco improntò di sé l'estetica contemporanea. In seguito Nietzsche avrebbe ridimensionato la propria adorazione per Wagner e si sarebbe alla fine sottratto alla sua orbita, definendo « opera perfetta » la *Carmen* di Bizet. Ma per un pezzo Wagner poté contare sull'appoggio del più letto dei filosofi tedeschi.

Già nel 1870 Wagner pensava seriamente a un festival teatrale consacrato esclusivamente alle sue opere. La località ideale gli parve una tranquilla cittadina bavarese, Bayreuth. In un primo momento Luigi non ne fu entusiasta. Ma in tutta la Germania si stavano formando Associazioni Wagner, e gli amici del musicista si dettero da fare a raccogliere denaro per la causa. Wagner mandò una circolare, in data 12 novembre 1871, annunciando che nel 1873 *L'Anello del Nibelungo* avrebbe inaugurato Bayreuth. I finanziatori avrebbero « ricevuto il titolo e i diritti di mecenati del festival di Bayreuth. La realizzazione dell'impresa sarà lasciata esclusivamente ai miei criteri e alle mie fatiche. Il patrimonio assicurato da questa comune iniziativa sarà messo a mia disposizione e soggetto alle decisioni che mi parranno più appropriate e utili al significato e al carattere ideale dell'impresa ». Wagner lasciò Tribschen, si fece costruire una villa vicino al teatro del festival di Bayreuth e cominciò a dirigere i lavori. A Vienna, Hanslick era sbalordito. « Wagner » scrisse « è fortunato in tutto. Infuria contro i monarchi, e un generoso re gli va incontro con lusinghiero amore, assicurandogli un'esistenza libera da ogni preoccupazione, addirittura sontuosa. Scrive un pamphlet contro gli ebrei, e tutti gli ebrei, dentro e fuori del mondo della musica, gli rendono l'omaggio più zelante, attraverso le recensioni sui giornali e l'acquisto dei " pagherò " di Bayreuth.

Il progetto di Bayreuth fu pubblicizzato in tutto il mondo, ma il denaro affluiva troppo lentamente. Wagner dovette rinunciare ai suoi piani per la stagione 1873. Disponeva della metà appena dei fondi necessari. Allora ripose tutte le sue speranze in Luigi, e non fu deluso. Nel 1874 il re anticipò il denaro necessario per rimettere in moto le cose. In Baviera c'era grande opposizione al progetto. Si diceva che era una follia, che era la prova della pazzia di Luigi. Quando il denaro del re finì, Wagner fece una tournée come direttore per raccogliere fondi. Per un po' il futuro di Bayreuth fu incerto. Nondimeno la costruzione del teatro venne completata: nel 1876 si tenne il primo festival. *L'Anello del Nibelungo*, sotto la direzione di Richter, fu replicato tre volte. Il deficit di quella prima stagione fu enorme, e il futuro del festival ritornò incerto. Solo nel 1882 fu possibile ripeterlo.

La prima stagione di Bayreuth fu il grande avvenimento musicale del decennio. Circa quattromila turisti, compresi i corrispondenti di settanta giornali di tutto il mondo, invasero il villaggio. Tra gli spettatori c'erano l'imperatore di Germania, l'imperatore e l'imperatrice del Brasile, il re di Baviera, il principe Giorgio di Prussia, il principe di Hohenzollern, il principe Guglielmo d'Assia, il granduca Vladimiro, il granduca di Mecklenburg, il duca di Anhalt-Dessau, e altri membri dell'alta aristocrazia. Era tale l'interesse per il festival che ai due critici provenienti da New York - tanto il "New York Times" quanto il "New York Tribune" - mandarono corrispondenti - fu concesso di servirsi del nuovo cavo transatlantico. Tra le altre cose, riferiamo anche dei gravi disagi materiali. « La grande distanza dalla cittadina, su una strada sporca senza ombra e senza possibilità di ristoro, ha causato molto scontento, scontento che aumenta ogni giorno » diceva il "New York Times". Il pubblico ascoltava la musica con qualche perplessità ma anche con sincero entusiasmo. Alla fine di ogni opera scoppiava una vera ovazione, ma ai cantanti non era permesso di venire alla ribalta per ringraziare. « Il motivo è stato spiegato da Herr Wagner e dai principali artisti, i quali hanno detto che se apparissero davanti al sipario si violerebbe l'unità della rappresentazione. » Alla fine del festival fu dato un grande ricevimento a cinquecento invitati. Wagner tenne un lungo discorso, fu applaudito, e curvò il capo per ricevere una corona di foglie di lauro in argento. Poi rese omaggio a Liszt, dichiarando che doveva tutto a lui; e infine toccò a Liszt. « Altri paesi » disse « riveriscono Dante e Shakespeare. Perciò » e si rivolse a Wagner « io sono il vostro più obbediente servitore. » Musicalmente, la stagione di Bayreuth segnò una svolta decisiva nella fortuna europea di Wagner. Non solo gli spettatori ma anche i critici, compresi quelli che venivano da New York, erano quasi tutti dalla sua parte. (Brahms e il suo gruppo si tennero ostentatamente in disparte.) La nuova musica fu così glorificata in tutti i paesi; e i molti compositori venuti a Bayreuth, specialmente il gruppo francese, si sentirono pieni d'ammirazione. Per la prima volta aggettivi come « melodioso », « lirico » e « bello » cominciarono a spesseggiare nelle recensioni alle opere wagneriane. Il coro delle lodi sommerse le voci degli incerti. Perfino Hanslick evitò di compromettersi, per quanto infastidito dall'estetica alla quale Wagner si rifaceva: « L'energia plastica della fantasia di Wagner, la stupefacente padronanza della tecnica orchestrale e numerose bellezze musicali regnano nel Nibelungo con una potenza magica alla quale ci arrendiamo volentieri e con gratitudine. Le singole bellezze che si insinuano, per così dire, alle sue spalle non impediscono che il sistema, la tirannia della parola, del dialogo privo di melodia, getti nel tutto i semi della morte ». Joseph Bennett, sul londinese "Musical Times", echeggiò le riserve di Hanslick, dichiarando che la musica era senz'altro bella, geniale, piena di melodia ma « qualcosa dello Spirito Caduto di Milton circonda Wagner, con una strana mescolanza di attrazione e di repulsione. Tra le divinità del suo paradiso originario avrebbe potuto essere grande, e in quello che è adesso il suo regno si leva in titanica grandezza. Ma non dimentichiamo che egli è potente soprattutto per il male ». Bennett, come gli altri vecchi critici, sentiva forse che il terreno veniva a mancargli sotto i piedi, ma continuò coraggiosamente per la sua strada, senza cessare il fuoco.

Pungolato da tanto furore, il "Punch" aggiunse il suo contributo. Pubblicò una lunga intervista immaginaria su « la Musica del presente e del futuro ». Veniva interrogata la signora Hazy Highfaluter (Nebulosa Ampollosa). « Vuol definire l'arte musicale del futuro? » Risposta: « Essa sfida ogni definizione. Potrei dire che è un possente sistema di aeronautica spirituale, intesa a elevare l'anima alle sublimi regioni dell'armonia superinebriante, al di sopra dei rozzi e terreni vincoli della forma di composizione tradizionale e delle volgari attrazioni della melodia accompagnata ».

Tutti, in Europa, scrivevano o parlavano di Wagner. Ma, ciò che più importava, i teatri d'opera mettevano in scena i suoi lavori, e non soltanto quelli che aveva composti per primi. Dopo Bayreuth ci fu una corsa a Wagner. L'Opera di Berlino, per esempio, nella stagione 1877-78 dette 223 rappresentazioni: Wagner capeggiava la lista con 38 rappresentazioni di cinque opere. Poi

veniva Mozart, con 29 di sei opere, seguito da Verdi con 19 di quattro opere. Questi sarebbero rimasti i rapporti prevalenti per molti anni nei teatri d'opera tedeschi. Per dieci anni dopo Bayreuth, i teatri d'opera di Germania, Austria, Inghilterra e Stati Uniti continuarono a chiedere avidamente opere wagneriane, che cominciavano a essere rappresentate anche in paesi nei quali si contavano pochissime simpatie per Wagner, come la Francia e l'Italia.

I Maestri Cantori si affermarono ben presto come la più « umana » delle opere wagneriane. Il pubblico tedesco in particolare si esaltava per la rievocazione della Norimberga del medioevo e l'appello di Hans Sachs a un'arte tedesca. È la più solare delle opere wagneriane, e se l'umorismo è di grana grossa e tutto gioca contro il povero Beckmesser, l'impeto grandioso della musica è irresistibile. Il messaggio dei Maestri Cantori è chiaro e diretto, ben diverso dall'oscuro simbolismo dell'Anello. La tetralogia può anche, esteriormente, trattare di divinità, madre terra ed eroi ariani, tutti manipolati in modo che il tema della redenzione attraverso l'amore trionfi, ma i personaggi finiscono con l'essere archetipi, suscettibili di diverse interpretazioni. George Bernard Shaw, per esempio, l'intese nei termini del contrasto tra capitalismo e socialismo fabiano. Le messinscène realizzate a Bayreuth negli anni del secondo dopoguerra facevano leva sui miti del dio-sole, su immagini materne e figure paterne, su cerchi chiusi e aperti e tutta la compagnia junghiana. Ma quando si ascolta la musica dell'Anello succede il miracolo. Commenti e analisi scompaiono, e lo spettatore viene trasportato in un mondo primevo, senza tempo, e spinto da forze elementari. L'Anello non si occupa delle donne ma della Donna; non degli uomini, ma dell'Uomo; non delle persone, ma del Popolo; non della mente, ma dell'Inconscio; non della religione, ma dei riti fondamentali; non della natura, ma della Natura.

Wagner aveva trionfato. Aveva raggiunto la meta. Adesso era il più famoso compositore del mondo. Poteva, con relativa tranquillità, trascorrere la maggior parte del tempo alla Villa Wahnfried a Bayreuth e dedicarsi esclusivamente alle cose che lo interessavano. Tra l'altro, lavorò al Parsifal e scrisse opuscoli e articoli per le pubblicazioni ufficiali del festival. La sua vita personale si fece ancora più eccentrica. Diventò vegetariano e arrivò alla conclusione che il mondo si sarebbe salvato se tutti avessero rinunciato a mangiare carne. Viveva come un pascià, sempre avvolto in nuvole d'incenso, si vestiva di colori sgargianti e solo le sete più morbide toccavano la sua pelle. Assolutamente convinto di possedere una saggezza universale, scriveva pagine e pagine su ogni argomento possibile e immaginabile. Certe volte i suoi articoli sconfinavano nell'idiozia, come un saggio su Beethoven che trattava delle caratteristiche del cranio del grande compositore:

È un assioma della fisiologia che le alte doti intellettuali siano espresse solo da un grande cervello racchiuso in un cranio piccolo e delicato, quasi a facilitare l'immediata cognizione degli oggetti esterni; e invece l'esame dei resti, fatto qualche anno fa, ha dimostrato, in conformità con l'intero scheletro, che il cranio era di spessore e saldezza eccezionali. Così la natura custodi in lui un cervello di estrema delicatezza, perché si ripiegasse soltanto sul suo intimo, e perché si potesse svolgere in una tranquillità indisturbata la contemplazione del mondo da parte di un grande cuore. Quella eccezionale robustezza racchiudeva e difendeva un mondo interiore di così grande delicatezza che, lasciato senza difese dal rozzo contatto del mondo esterno, si sarebbe pian piano dissolto, come il genio della luce e dell'amore di Mozart.

L'antisemitismo di Wagner, le sue stridule esaltazioni della purezza razziale rasentavano la follia. Arrivò addirittura a paragonare la musica di Brahms a quella di un « suonatore di ciarda ebreo ». In uno degli ultimi trattati, *Heldentum und Christentum* (Eroismo e Cristianesimo) rivendicò origine divina per gli ariani. Ma i popoli inferiori li avevano privati della loro divinità, specialmente gli ebrei « ex cannibali, educati a diventare i capi della vita economica ». Cristo non era ebreo. Era fondamentalmente un ariano. Nessuna meraviglia, perciò, se Hitler disse: « Chi vuol capire la Germania nazionalsocialista deve conoscere Wagner ».

Continuò la composizione del Parsifal, alternandola con trattati razzisti, studi degli avvenimenti che avevano colpito la cristianità e una relazione con Judith Mendès, di una quarantina d'anni più giovane di lui. Judith, famosa bellezza del tempo, era figlia di Théophile Gautier, il poeta e critico francese che era stato uno dei primissimi ammiratori di Wagner. Era sposata al poeta Catulle Mendès. La coppia conobbe Wagner a Tribschen. Richard rimase affascinato dalla giovane donna, e quando si incontrarono di nuovo durante la prima stagione a Bayreuth, l'attrazione diventò fisica. Judith si trasferì a Villa Wahnfried, e Cosima fece finta di niente. Poi Judith ritornò a Parigi e al marito, ma rimase in corrispondenza con Wagner fino al 1878. Fu l'ultimo amore di Wagner, ed è difficile resistere alla tentazione di leggere nella sensualità del secondo atto del Parsifal l'influsso dell'attrazione per Judith.

Il Parsifal, completato nel 1882, è comunemente considerato opera religiosa; e c'è qualcosa di leggermente ridicolo nello spettacolo del pubblico che si comporta alla rappresentazione come se partecipasse a un rito cristiano. Si tratta tuttavia di un'opera aperta a molte interpretazioni. Il tema accettato è quello del misticismo, della purezza e della redenzione cristiani. Altri vi hanno trovato l'essenza stessa dell'anticristianesimo; e Robert W. Gutman, uno dei più recenti biografi di Wagner, ha dimostrato - a sua soddisfazione, almeno - che il Parsifal è « un'allegoria della caduta e della redenzione ariana ». Secondo questa interpretazione, Klingsor starebbe a rappresentare non solo gli ebrei ma anche i gesuiti. Questo, in particolare, è quanto disse una volta Wagner a Cosima. Debussy aveva un'idea tutta sua del Parsifal. Scrisse, solo in parte scherzando, che Klingsor era « il più bel personaggio » dell'opera:

Egli sa che cosa valgono gli uomini, e pesa la solidità dei loro voti di castità con la bilancia del disprezzo. Se ne può tranquillamente dedurre che questo astuto mago, questo criminale incallito, è non soltanto l'unico personaggio umano ma l'unico personaggio normale di un dramma che contiene le teorie più false in fatto di morale e di religione, di cui il giovane Parsifal è l'eroico e sciocco campione. In realtà, nessuno vuole sacrificarsi, in questo dramma cristiano ...

Una cosa si può dire del Parsifal senza tema di sbagliare. Il compositore non era religioso. Wagner detestava tutte le ortodossie, e rifiutava il cristianesimo in quanto derivato dagli ebrei. Se aveva un sentimento religioso, era un vago panteismo, una nostalgia delle gesta eroiche della mitologia teutonica. Il pangermanesimo fu una delle forze che guidarono la sua vita.

Wagner stabilì che il Parsifal sarebbe stato dato soltanto a Bayreuth per trent'anni, dopo di che sarebbe stato messo a disposizione del mondo. (Il Metropolitan di New York non aspettò, e lo mise in scena nel 1903, tacendo gridare all'eresia i wagneriani di Bayreuth e di altri paesi.) Wagner fece un'eccezione per re Luigi, e così l'opera ebbe diverse rappresentazioni di carattere privato a Monaco. La prima mondiale fu data a Bayreuth il 16 luglio 1882, sotto la direzione di Hermann Levi. Levi era primo direttore dell'opera di Monaco, ed era ebreo. Wagner insistette a lungo perché il musicista, figlio di un rabbino, si facesse battezzare. Levi ne fu così disgustato che presentò una lettera di dimissioni e Wagner, che ne ammirava le doti artistiche, ci mise un bel po' a rimediare la faccenda. Dopo il Parsifal Wagner, esausto, ebbe presentimenti di morte. Se ne andò a Venezia per riprendersi, e lì morì il 13 febbraio 1883. La salma fu riportata a Bayreuth, e mentre la bara veniva calata nella tomba l'orchestra suonò la marcia funebre del Crepuscolo degli Dei.

Negli anni che seguirono alla morte del compositore - negli anni, anzi, che seguirono alla prima stagione di Bayreuth del 1876 - la musica di Wagner penetrò la vita intellettuale dell'Europa. Egli esercitò una possente influenza su tutti i compositori che operarono nel 1870-79 e su quelli che vennero dopo: su Richard Strauss, Bruckner e Mahler, sulla scuola francese, su Dvorák, perfino su Debussy. Il wagnerismo è presente nella Verklärte Nacht di Schönberg, con le sue armonie post-Tristano, e anche in certe opere posteriori dello stesso compositore, come nell'Erwartung, che è un canto d'amore post-Tristano in cui si ritrova addirittura l'equivalente di un Liebestod. La musica

di Alban Berg ne è satura. Wagner continuò a vivere nel fiume di libri che si scrissero e si continuano a scrivere su di lui: per spiegare i leitmotiv, il messaggio delle opere, le loro implicazioni (dal pensiero schopenhaueriano alla psicologia junghiana e alla influenza esercitata sul nazionalsocialismo). In Francia, negli ultimi due terzi del diciannovesimo secolo, Wagner fu probabilmente il personaggio supremo di tutte le arti. I poeti simbolisti ne sposarono la causa, e pittori importanti come Whistler, Degas e Cézanne furono wagneriani. Redon e Fantin-Latour dipinsero tele ispirate alle sue opere. Daudet descrisse il fenomeno: « Noi studiavamo i suoi personaggi come se Wotan detenesse il segreto del mondo e Hans Sachs fosse l'interprete dell'arte libera, naturale e spontanea ». Mallarmé e Baudelaire furono wagneriani entusiasti, e il secondo andava dicendo che Wagner era per la musica ciò che Delacroix era per la pittura. La letteratura francese di quel periodo era piena di riferimenti a Wagner.

Al principio del ventesimo secolo cominciarono a manifestarsi tendenze nettamente anti-wagneriane. Debussy, che in un primo momento era stato wagneriano, disertò e si firmò provocatoriamente « musicien frantais ». Ma neppure lui riuscì a emanciparsi completamente. Si fece beffe dei libretti verbosi e prolissi - « Tutto ciò è inammissibile per chi ama la chiarezza e la concisione » - ma dovette riconoscere che le opere erano piene di passaggi di « indimenticabile bellezza » che mettevano « a tacere tutte le critiche ». Ma Debussy combatté la musica della sirena di Bayreuth e nelle sue composizioni se ne discostò in misura notevole. Stravinskij fu probabilmente il primo che riuscisse a opporsi alla musica wagneriana con pieno successo, in quanto scartò tutto quell'apparato a favore del nazionalismo russo prima e del neoclassicismo dopo.

Con l'antiromanticismo prevalente in tutte le arti dopo il 1920, Wagner vacillò sul suo trono. Improvvisamente le sue opere furono giudicate da musicisti e intellettuali pesanti, antiquate, verbose, leggermente (e anche non leggermente) ridicole. Nello stesso momento si riscoprivano le delizie del bel canto e del primo Verdi. Mentre Wagner declinava, il repertorio internazionale cominciò ad accogliere opere verdiane che in qualche caso non si rappresentavano da generazioni e generazioni. C'era qualcosa, nella sanità, nella chiarezza, nella franchezza di Verdi che piacevano all'epoca. Ci si rese anche conto che Verdi e Wagner, una volta considerati così lontani l'uno dall'altro, avevano dei punti in comune e si citò ad esempio il Falstaff, in cui le arie sono quasi abolite e l'orchestra è completamente integrata con il testo, mentre fa capolino qua e là, scompare e riappare, qualcosa di molto simile al leitmotiv. Ecco che il circolo si chiudeva. I due grandi uomini, così lontani, finivano col toccarsi quasi nel Falstaff. Per il futuro Wagner e Verdi coesisteranno, così come è stato per il passato. Ma una cosa è certa. Verdi non sarà più sottovalutato come una volta; e a Wagner non si attribuirà più lo stesso peso esagerato che gli si attribuì tra la fine del secolo scorso e il principio di questo secolo, quando dominò, quasi, la vita intellettuale dell'occidente.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)