RICHARD WAGNER

LA VITA

**(Compositore e drammaturgo tedesco - Lipsia 22 V 1813
Venezia 13 II 1883)**

Suo padre, Karl Friedrich Wilhelm (1770-1813), fece una rapida carriera nel settore legale amministrativo, ma morì nell'anno in cui nacque Richad. La madre, Johanna Rosina Patz (1774-1848), era probabilmente (ma non vi sono prove) figlia naturale di un aristocratico, identificato in modo non comprovabile con Karl August, granduca di Weimar, o forse con suo fratello, il principe Friedrich Ferdinand Costantin.
È forse possibile che Wagner fosse figlio naturale di Ludvig Geyer, un attore di modesto successo, che sposò la madre di Wagner il 28 VIII 1814, poco dopo la morte del primo marito (sei mesi dopo diede alla luce Cacilie, figlia di Geyer).
Certamente la madre era da lungo tempo in amicizia con Geyer e Wagner stesso era propenso a ritenere di essere suo figlio. Questa parentela, però, è resa meno probabile dalla somiglianza, visibile nei ritratti, tra Wagner e lo zio paterno Gottlob Heinrich Adolf Wagner e tutto sommato è più probabile che la nascita di Wagner fosse legittima.
Come patrigno, tuttavia, Geyer ebbe una considerevole influenza sull'infanzia di Wagner e fu certo grave che anche Geyer morisse, nel 1821, prima che Wagner fosse adulto: questa seconda perdita, infatti, contribuì di certo all'instabilità e all'insofferenza sempre patologicamente salienti nel carattere di Wagner, accanto a doti di qualità di natura ancor più straordinaria.
Mentre Geyer era in vita, Wagner trovò in lui un simpaticissimo e stimolante sostituto paterno. La sua vita in famiglia, sia prima che dopo la morte del patrigno, fu sempre rivolta allo sviluppo delle sue disposizioni artistiche, ma i suoi studi normali non furono né regolari né soddisfacenti. Quando fu in età universitaria, ebbe molte difficoltà a farsi accettare all'università di Lipsia e poté iscriversi solo come uditore, senza il permesso di fare esami.

La sua preparazione scolastica non fece molti passi avanti e l'educazione rimase ad un livello piuttosto elementare ed improduttivo. Tuttavia giunse con l'impegno personale ad ampliare il panorama delle sue letture e a possedere una notevole cultura e, mentre il suo talento musicale si sviluppava piuttosto lentamente, riuscì però ad acquisire una tecnica di composizione che non è mai stata superata.

MINNA, LA PRIMA MOGLIE DEL COMPOSITORE

Ancora ragazzo, Wagner regolò da sé la propria educazione musicale. Compì uno studio particolarmente esteso e proficuo sul *Don Giovanni* di Mozart, sul *Franco cacciatore* di Weber e sul *Fidelio* di Beethoven.
Dall'età di 15 anni si diede a copiare assiduamente intere partiture: questo modo di imparare la tecnica era molto tradizionale e anche Bach, tra gli altri, ne fece un uso paziente ed ampio.
Con questo sistema, Wagner acquistò familiarità con le sinfonie, le ouvertures, le sonate per pianoforte e i quartetti d'archi di Beethoven: negli anni seguenti si considerò, abbastanza giustamente, come il legittimo erede di Beethoven stesso. In effetti divenne un attivo sostenitore della musica beethoveniana, sia come direttore d'orchestra, sia come scrittore di libri e di articoli.
Particolare attenzione pose, in queste attività, alle opere tarde di Beethoven che erano allora, in un certo senso, ancora ignorate e sottovalutate dall'opinione pubblica. A soli 17 anni, poi, Wagner preparò una riduzione per pianoforte della *Nona sinfonia* di Beethoven e la propose a Schott's, l'editore che da allora fu sempre strettamente legato alla musica di Wagner.
Anche se più tardi se ne pentì, l'editore non accettò il manoscritto pur non mancando di incoraggiare il giovane. Sempre a 17 anni, Wagner fece eseguire a Lipsia una sua ouverture in si bemolle (1830): non fu male accolta, ma Wagner racconta nella sua autobiografia, di un grosso errore commesso in quest'opera con l'uso sproporzionato dei timpani, che provocò un certo divertimento del pubblico e molta vergogna al compositore.
Ci sono altre composizioni giovanili di questo periodo, ma nessuna di esse ha un valore che non sia sentimentale, poiché Wagner non era in alcun modo precoce e la sua personalità musicale a quel tempo non era ancora giunta a un buon sviluppo. Il suo modo di vivere era adeguato ad un carattere ancora poco formato e ad un temperamento impulsivo. Nella sua autobiografia narra alcuni dei suoi affetti, immaturi, per gli amici con cui veniva a contatto.
I suoi rapporti con gli uomini erano spesso molto intensi emozionalmente, ma non v'è traccia di palese omosessualità, sebbene certamente vi fossero in lui delle componenti omosessuali inconsce. I suoi rapporti con le donne ebbero in tutta la vita le medesime caratteristiche: esigenti, unilaterali, ma certamente sinceri nella genuinità del suo bisogno d'amore.

Comunque, non ebbe mai molto successo nell'accettare o nel contraccambiare l'amore che gli veniva offerto sempre spontaneamente, almeno fino al suo secondo matrimonio che avvenne piuttosto tardi: rimase, così, come aveva incominciato nella giovinezza, cioè un uomo in

M. WESENDONK
L'AMANTE DEL COMPOSITORE

un certo senso inevitabilmente solitario.
Gli eccessi studenteschi annotati nella sua autobiografia non furono mai esasperati e non abbiamo motivo di supporre che Wagner non fosse sincero. Invece condivideva con evidente orgoglio la vita ribelle (più chiasso che danni), normale per gli studenti di quell'epoca. Non fu mai un uomo dispersivo: la sua concentrazione sui suoi veri obiettivi si fece più intensa di anno in anno.
Il suo continuo coinvolgimento in rapporti femminili e l'incapacità di giungere ad una relazione profondamente ricambiata con una donna sembrano riflettere il bisogno di sostituti materni più che (come suggerirebbero le apparenze) di partner sessuali: ci sono dei passaggi nelle sue lettere che confermano questo punto di vista, come se egli fosse quasi consapevole, a livello intuitivo, di questa sua situazione psicologica. Inoltre, la difficoltà di stabilire franchi rapporti di amicizia con gli uomini è da mettere in relazione con la sua personalità orientata in genere verso la figura materna. Poteva rivolgersi agli uomini per chiedere denaro, ma non poteva compensarli con una franca amicizia.
L'impulso di Wagner (continuo per tutta la vita) a spendere e a chiedere disperatamente denari in prestito, si definì anch'esso nella giovinezza, quand'era privo di lavoro, ma per nulla privo di prodigalità. Tuttavia, si deve comprendere che l'ossessività nevrotica messa in luce da questi aspetti del carattere non era mai disgiunta dalla costanza creativa che portava avanti l'enorme produzione del genio.
Nel 1832 Wagner ebbe a Lipsia un certo successo con una sinfonia in do maggiore, in base alla quale però sarebbe stato impossibile fare ipotesi sulla sua grandezza futura. Nel 1833 fece una serie di approcci con la musica per il teatro, nessuno dei quali, però, fu importante o duraturo.
A Wurzburg ebbe occasione di curare le prove di opere di Meyerbeer, di H. A. Marschner e di Bellini, che gli permisero indubbiamente di esercitare e di sperimentare l'evoluzione delle sue doti latenti. Fu allora che cominciò a lavorare alla prima opera *Die Feen*, composta nel 1833-1834, ma rappresentata solo dopo la sua morte a Monaco di Baviera nel 1888. Come per tutte le altre opere della sua lunga carriera, anche per questa Wagner fu librettista di sé stesso, scrisse cioè il dramma poetico sul quale compose la musica.
Fu un approccio singolare con la letteratura drammatica che non ebbe immediate conseguenze, ma che fu necessario per i successivi propositi riformistici; è inoltre interessante constatare che questo approccio

avvenne molto presto, prima che egli chiarisse i suoi propositi drammaturgici o cominciasse le sue riforme.
Die Feen presenta una musica di notevole fascino, ma nel complesso quasi priva di personalità. Mozart nell'adolescenza fu compositore ricco di genio originale, Wagner nella prima giovinezza ebbe artisticamente ben poco rilievo. Dal 1834 al 1836 fu a Magdeburgo dove diresse opere di vari compositori e portò a termine la sua seconda opera *Das Liebesverbot* (composta nel 1835-1836), impegnandosi seriamente per farla rappresentare.

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "DIE FEEN"

Quando fu messa in scena, però, non ebbe successo e Wagner fu deluso dallo scarso impegno della compagnia. A Monaco di Baviera, nel 1838, subito dopo la fortunata rappresentazione di *Die Feen*, si fece un altro tentativo di mettere in scena *Das Liebesverbot*, ma il tentativo fallì: in primo luogo perché il testo adattato molto liberamente da *Measure for*

Measure di Shakespeare, sembrò troppo sgradevole per l'elegante gusto dell'uditorio; in secondo luogo perché ai cantanti la musica sembrava un'imitazione così pedissequa e ridicola di Donizetti che non riuscivano a non ridere.
Effettivamente, nella giovinezza Wagner era ben lontano dall'aver trovato un suo stile proprio: a suo credito, però, si deve dire che non perse mai la fiducia nelle sue capacità artistiche. Dal 1836 al 1837 ebbe un posto di direttore d'orchestra a Konigsberg, ma le condizioni di lavoro erano poco soddisfacenti.
Dal 1837 al 1839 fu a Riga, sempre come direttore d'orchestra. Qui il posto in sé offriva molti vantaggi, ma in breve tempo Wagner fu mandato via: secondo quello che ne dice lui stesso gli intrighi che portarono al licenziamento furono estremamente disonoranti, ma è quasi certo, dato il carattere di Wagner, che una parte dell'ostilità nei suoi confronti era meritata.
Le conseguenze furono serissime dal momento che Wagner era sposato. Il 24 XI 1836, infatti, s'era unito in matrimonio con Christine Wilhelmina Planer, detta Minna, e la loro unione fu subito burrascosa. D'altro canto, già prima delle nozze, i loro rapporti, fondati su continui litigi e riconciliazioni, avrebbero dovuto metterli in guardia sulla loro fondamentale incompatibilità.
Minna era un'attrice di scarso talento e fama. Aveva in diverse occasioni alleviato la solitudine di Wagner e quando Minna lo lasciò per altre compagnie, il musicista si convinse che gli era indispensabile. Sembra, comunque, che ella fosse una persona molto ordinaria e che non possedesse né una grande intuizione né un grande fascino. Non c'è dubbio, però, che il matrimonio fu intrapreso sinceramente e che durò per molti anni, sia pure attraverso separazioni e riavvicinamenti: i giorni tranquilli furono ben pochi.
Non vi fu divorzio, ma Minna morì nel 1866. La continuità del rapporto matrimoniale era forse da mettere in relazione più con le loro ossessive implicazioni psicologiche che con un genuino attaccamento coniugale. Erano entrambi coinvolti l'uno nella nevrosi dell'altra e le loro interferenze nevrotiche erano vicendevolmente complementari.
Lungo una serie interminabile di riavvicinamenti emotivi, di amare separazioni, di vicendevoli recriminazioni e di reiterate infedeltà, l'unione si protrasse nel tempo: nessuno dei due poteva interromperla nettamente o proteggerla pietosamente.

Wagner pensò talvolta che fosse principalmente l'incomprensione di Minna verso l'arte a frustrarlo, ma naturalmente ingannava se stesso. Minna da parte sua aveva molti risentimenti per la prodigalità e le questioni di danaro e per gli amori del marito, ma anche ella non vide mai realmente quale potere distruttivo aveva ciascuno sull'altro e quale poca stabilità ci si poteva aspettare dalla loro unione.

COSIMA LISZT, LA SECONDA MOGLIE DEL COMPOSITORE

Wagner abbandonò Riga assieme alla moglie per sfuggire ai creditori: uno dei primi esempi del suo costante stato di indigenza. Dopo un breve soggiorno a Londra, si stabilirono a Parigi, pieni di speranza. Wagner vi giunse con lettere di presentazione per Meyerbeer, che lo ricevette cordialmente, ma che non poté o non volle far nulla per aiutarlo ad affermarsi nella capitale francese, dove il nome musicale andava pazientemente costruito.
Wagner non fece nulla per costruirsi a Parigi una solida posizione e se ne pentì amaramente, ma, come al solito, la colpa era in parte proprio sua. Era privo di tatto, smodato nello spendere, si indebitava sempre più in modo disastroso e si attirava l'ostilità altrui.
Però intanto componeva, nonostante tutta la sua miseria, e con risultati migliori che mai. Tra il 1838 e il 1840, a Parigi, completò il suo grand-opéra *Rienzi* che il 20 X 1842 fu rappresentato trionfalmente all'opera di corte di Dresda. Quest'opera, il cui successo fu grandissimo ed ampiamente commentato, fu il segno di un cambiamento della carriera del giovane Wagner: raggiunse di colpo fama internazionale. Si fece amici e nemici, la sua opera fu appassionatamente discussa, magari denigrata, ma certamente non sarebbe più stato ignorato.
Rienzi è in effetti un'opera importante, anche se il suo stile si riallaccia quasi totalmente a Meyerbeer e a Spontini, gli idoli di moda nella Parigi cosmopolita che Wagner era ansioso di impressionare.
La vera originalità dello stile di Wagner era ormai prossima, ma ancora non era evidente. L'originalità di Wagner divenne chiara ed inequivocabile con l'altra opera di quel primo periodo parigino (frustrante in modo singolare e tuttavia creativo): *Il vascello fantasma*, composto nel 1841 e rappresentato a Dresda il 2 I 1843, quando Wagner era vicino ai trent'anni.
Col *Vascello fantasma* lo stile wagneriano deve poco a Meyerbeer o a Spontini; molto invece a Weber: per un compositore tedesco giovane e romantico era questo il modello migliore del quale tra l'altro Wagner era maggiormente in grado di assorbire l'influenza. *Il vascello fantasma*, comunque, è senza dubbio un'opera veramente sua, ma ha in comune con i modelli tedeschi una freschezza e una fiducia quasi "naive", un'armonia e una melodia sempre spontanee.
Questa musica non avrebbe potuto essere scritta in un momento diverso della storia dell'opera e, tutto sommato, da nessun altro compositore. Ci sono recitativi ed arie tradizionali della struttura, ma c'è anche una

continuità di passaggi che anticipa la melodia "senza fine", più tardi sviluppata da Wagner nei suoi drammi per musica.
C'è nell'insieme un'intensità bruciante e una profondità di intenzioni che fanno di questo primo capolavoro uno dei vertici della produzione wagneriana. Anche concretamente la carriera di Wagner raggiunse in quel periodo un massimo vertice: il 2 II 1843 fu nominato infatti direttore dell'Opera di corte di Dresda.

FOTO DI SCENA PE L'OPERA "DAS LIEBESVERBOT"

Il posto doveva essere stabile, era ben pagato ed era un riconoscimento particolare della grande stima che lo circondava. Ma Wagner non riuscì a sistemarsi con quella sicurezza e quella notorietà che avrebbe potuto raggiungere. La sua prodigalità lo costrinse a precipitare di nuovo nei debiti e lo spinse a chiedere ripetutamente prestiti, cui gli amici indulgevano, al disopra di tutto, per la particolare stima verso il suo genio creativo.
Non aveva tatto verso i colleghi e offese qualcuno di loro, ma il suo diretto superiore, l'intendente von Luttichau, lo circondò della maggiore stima possibile e fu inoltre sostenuto dal re Federico Augusto II. Questo fu pertanto un periodo relativamente stabile nella vita di Wagner.
Nel 1843-1845 compose *Tannhauser* (rappresentato a Dresda nel 1845), un'opera la cui struttura è più avanzata rispetto al *Vascello fantasma*, e per certi aspetti più vicina al dramma per musica così come Wagner lo sviluppò successivamente; per altri aspetti, invece, è meno felice nella costruzione e meno sicura nell'ispirazione.
Si avverte un'ambiguità tra il compositore convenzionale del grande-opéra (*Rienzi*) e il futuro riformatore del dramma musicale (*L'anello del Nibelungo*). Non c'è questa ambivalenza in *Lohengrin*, che Wagner compose nel 1846-1848 (rappresentato a Weimar nel 1850).
Quest'opera è, in verità, un grand-opéra e non un dramma per musica, ma è un grand-opéra come non ne erano mai stati composti prima. Gli elementi convenzionali del recitativo e dell'aria sono ancora presenti nella sostanza, sebbene siano intrecciati fra loro con maggior continuità e servano all'azione drammatica molto più agilmente di quanto fino allora fosse stato in altre opere.
Vi sono, poi, finali lunghi e potenti, ma hanno anch'essi piena giustificazione musicale e drammatica. Sotto tutti questi punti di vista, *Lohengrin*, per quanto non sia un dramma per musica, prelude ad esso. Wagner non ritornò mai più a questo particolare genere di opera grandiosa: nella sua produzione operistica, *Lohengrin* si può definire il grand-opèra che conclude tutti i grand-opèra, la prima espressione piena del suo genio ed anche un grande capolavoro.
In seguito il genio di Wagner prese un'altra direzione. Nel 1849, la relativa stabilità del periodo di Dresda giunse ad una fine improvvisa per un fatto grave: l'implicazione di Wagner nel tentativo politico rivoluzionario del 3 maggio. Come tutte le avventure politiche di Wagner, anche questa fu impulsiva e fuori dalla realtà; per lui fu anche

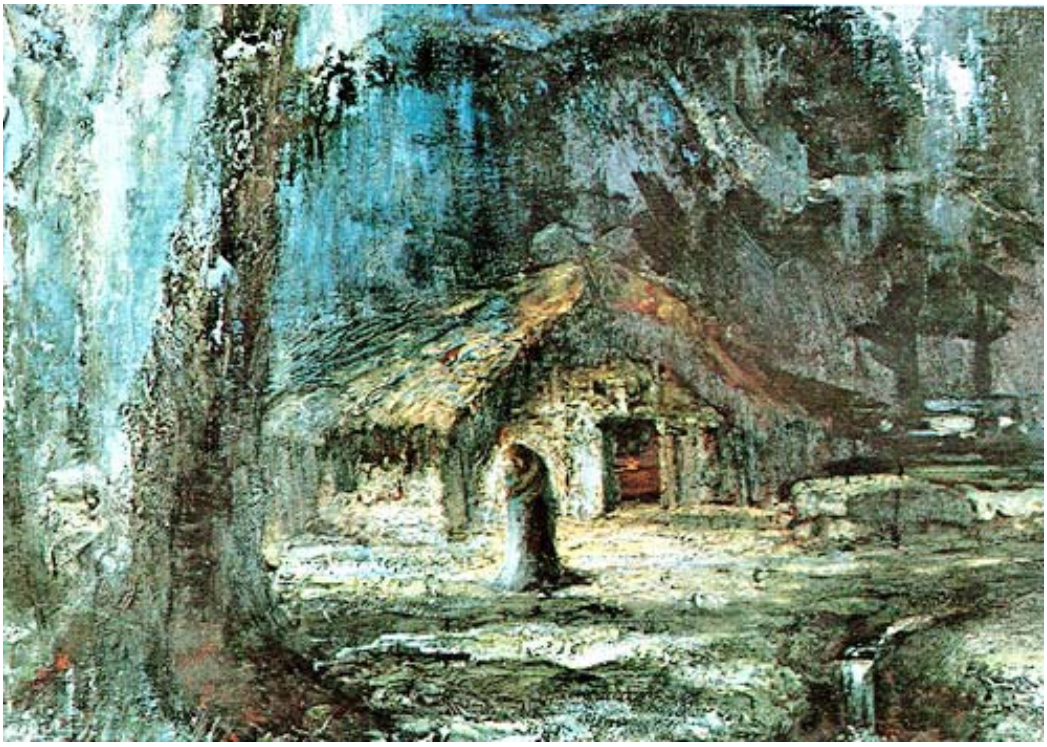
catastrofica. Fuggì subito e fu abbastanza fortunato da riuscire a farlo, mentre altri suoi compagni, catturati, furono tenuti a lungo in carcere.
Non potendo tornare in territorio tedesco, dove sarebbe stato arrestato, divenne esule politico a Zurigo, dove fu accolto cordialmente e non soffrì di alcuna privazione personale. La moglie Minna riuscì a seguirlo e la sua sofferenza fu forse più grande di quella del marito. Gli anni d'esilio svizzero furono improduttivi per la musica, ma non furono in ogni caso tempo perduto.

WAGNER E LUIGI II

Wagner portava avanti due attività, come autore di prose (saggi, ecc.) e come creatore drammatico. Gli scritti in prosa furono numerosi e considerati, poi, in modo diverso. In quanto documenti storici sono interessanti, ma guastati da grande trascuratezza formale; sotto l'aspetto tecnico fanno invece intravedere (in modo limitato, ma utile) il processo di pensiero attraverso il quale Wagner giunse al metodo pratico di lavoro dei suoi anni più tardi: vi sono notevoli discordanze tra la teoria e la pratica, ma l'essenza rimase immutata, poiché Wagner ebbe sempre la saggezza di dare alle intuizioni dell'artista la priorità sulle teorie del riformatore. Le prose di Wagner sono polemiche, lo sono nel peggior modo possibile e contengono attacchi aspri e maligni verso musicisti rivali.
I sospetti di tipo paranoide e le ossessioni antisemitiche, sempre presenti negli scritti di Wagner, stanno a testimoniare la forza delle sue tendenze nevrotiche: va però tenuto presente che un'uguale impulso dinamico e nervoso sta dietro al suo genio creativo e che gli aspetti negativi e positivi delle sue forze psicologiche sono le due facce di un'unica medaglia.
Come accade spesso ai grandi creatori, Wagner mostrò il peggio di sé nei suoi rapporti col mondo esterno e il meglio di sé nelle sue opere, che, in quanto artista, modellava secondo il suo mondo interiore.
I suoi amici e sostenitori erano consapevoli di ciò e per questo gli perdonavano molte cose.
Lo stile delle prose di Wagner è ridondante e ripetitivo. Esse sono spesso vivide e felici nel particolare, ma estremamente difficili da leggere nell'insieme. Da una parte (come Wagner ammise in una lettera del maggio 1856 al re di Sassonia) le prose di questo periodo erano un modo di liberarsi dal veleno e dall'amarezza che aveva in sé.
Ma d'altra parte gli servirono per preparare i cruciali cambiamenti nelle nuove opere d'arte per le quali stava cercando la via. In effetti Wagner non cessò mai di creare in questi anni di esilio, anche se la sua creazione musicale fu tutta interiore e di preparazione.
L'altra sua attività a Zurigo fu quella di poeta e di drammaturgo, volto al libretto di un grande progetto futuro: una unica gigantesca opera che poi divenne, nel lungo periodo di gestazione, un ciclo di quattro opere, *L'anello del Nibelungo*. È opportuno chiamarle opere, ma sono in realtà piuttosto drammi per musica e rappresentano i risultati dell'intenso interesse di Wagner per la natura dell'arte operistica e per le conseguenti

riforme che, come scopo della sua vita, si proponeva d'introdurre.
Gli scritti teorici del periodo svizzero e anche quelli degli anni successivi sono indirizzati soprattutto a chiarire ed a sviluppare ciò che poi perseguì per tutta la vita: non solo per i suoi lettori, ma più ancora per sé stesso.
Le riforme che Wagner si accingeva ad introdurre nell'arte operistica e che con modifiche molto rilevanti, ma non radicali, approfondì per tutta la vita si possono riassumere nei concetti seguenti.

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA "LA VALCHIRIA"



Innanzi tutto, l'opera doveva essere principalmente dramma. Non abbiamo motivo di credere che Wagner fosse consapevole di tornare con questo intento alla stessa idea che alla fine del XVI sec. diede origine a Firenze all'opera, intesa appunto come *dramma per musica,* cioè *recitata tutta in musica* (da una lettera dell'ambasciatore di Venezia a Firenze, 7 X 1600). Wagner pensava, invece, di aver adottato le riforme di Gluck a servizio del dramma, sebbene non fossero così significative come credeva.
In secondo luogo l'opera a servizio del dramma doveva fondere i fenomeni artistici sia visivi sia uditivi in un'unica creazione artistica che egli chiamò *Gesamtkunstwerk*.
Anche questa idea era meno nuova di quanto Wagner credesse, poiché era stata anticipata (non con uguale successo) da P. Ronsard, A. de Baif e da altri membri della Pleiade francese nel XVI sec. e quindi dalla Accademia di poesia e di musica, nata nel 1570: nel loro programma, la danza e le arti visive erano anch'esse un tutt'uno, ma Wagner allargò la visuale oltre queste intuizioni.
L'idea, comunque era emersa di recente negli scritti di Novalis, L. Tieck, E. T. A. Hoffmann e di altri membri del movimento romantico tedesco con cui Wagner mostrò (in questo ed altri modi) di avere delle affinità.
Wagner, però, andò oltre, proclamando che la sua arte-combinazione di arti e avrebbe fatto cadere in declino le varie arti considerate individualmente, il che è ridicolo.
Tuttavia, riuscì a raggiungere nei suoi drammi per musica un amalgama straordinariamente fuso di parole e musica e in certo senso di spettacolo teatrale.
Da tutto ciò deriva il terzo punto delle sue teorie: perché l'opera abbia un pieno effetto drammatico è necessario che la sua struttura abbia carattere di continuità, che non sia spezzata in parti concluse in se stesse, formate da recitativi, arie, ecc. Al contrario, la musica dovrebbe fluttuare in una melodia "senza fine", né recitativo né aria, ma una specie di arioso flessibile.
L'intensità di questa melodia senza fine deve variare ad ogni alterazione dello stato d'animo e seguire parole ed azione con la maggior aderenza possibile: ci dev'essere la massima intensità musicale quando c'è la massima intensità verbale e drammatica. Poiché le strutture musicali devono seguire la trama drammatica, solo quando la trama s'interrompe (per es., alla fine di un atto) la musica che la sostiene può essere

interrotta da una piena cadenza finale.
Questa precisa adesione della musica alle parole la si può osservare più strettamente nell'*Oro del Reno*, meno strettamente in altri drammi musicali, ma rimane sempre fondamentale per le riforme operistiche di Wagner.
Ne derivano due aspetti diversi: il primo è l'uso di cadenze ritardate per cui le piane cadenze conclusive di frasi e simili sono ripetutamente proposte; il secondo è l'uso del "leit-motiv".

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA " TANNHAUSER"

Nella tecnica wagneriana, il leit-motiv (o motivo conduttore) è un breve tema musicale, elementare nel carattere, ma in grado di evolversi molto di per sé stesso e di combinarsi facilmente con gli altri motivi leader.
Ogni leit-motiv viene associato con un personaggio, una situazione, un oggetto o un concetto che viene richiamato alla mente ogni volta che il leit-motiv compare nella musica.
Il tema però non è fisso né per la forma né per il significato, ed è nello stesso tempo un elemento musicale e drammatico . Poiché i leit-motiven unificano la struttura musicale e chiariscono gli sviluppi drammatici anche se non sono accompagnati dalle parole, compaiono spesso (dopo l'*Oro del Reno* più spesso ancora) sia nell'orchestra sia nelle parti vocali.
L'uso dell'orchestra per arricchire la partitura e per commentare l'azione, fu portata molto più avanti da Wagner che dai precedenti operisti, e uno dei mezzi espressivi che gli permisero di dare rilievo e consistenza drammatica e musicale all'orchestra fu proprio il leit-motiv.
Di fronte a queste teorie, si deve rilevare che Wagner (tenace teorico quale era) lasciò tuttavia alla sua intuizione musicale la facoltà di decidere ogni conflitto tra teoria e pratica.
È vero che Wagner intese deliberatamente apportare riforme all'opera; è vero che fu un poeta abbastanza valido ed un ottimo drammaturgo: ma egli fu, sopra ogni altra cosa, musicista. Solo in quanto compositore, Wagner possedette il sommo ingegno, ed appunto come opere musicali i suoi drammi per musica mantengono la loro preminente posizione nella storia dell'opera.
Il primo risultato delle sue teorie ed il solo che applichi tali teorie quasi alla lettera è l'*Oro del Reno*, il primo dramma dei quattro che formano il ciclo (tetralogia) *L'anello del Nibelungo*. I libretti, però, furono scritti in ordine inverso a quello della successione delle opere. Nel novembre 1848 Wagner completò l'abbozzo poetico per un unico dramma dal titolo *Siegfrids Tod*.
Poi gli sembrò che quel dramma non spiegasse sufficientemente gli eventi precedenti che avevano portato ai fatti presentati. Perciò scrisse un secondo dramma per narrare tali eventi. Ma di nuovo ritenne necessario mettere in scena gli altri fatti ancora precedenti e scrisse un terzo dramma. Infine gli sembrò che fosse necessario un prologo a quei tre drammi e scrisse un quarto dramma più breve degli altri.
L'intero ciclo poetico, che ha il nome complessivo *L'anello del Nibelungo*, è quindi costituito da:*L' Oro del Reno; La valchiria, Sigfrido*

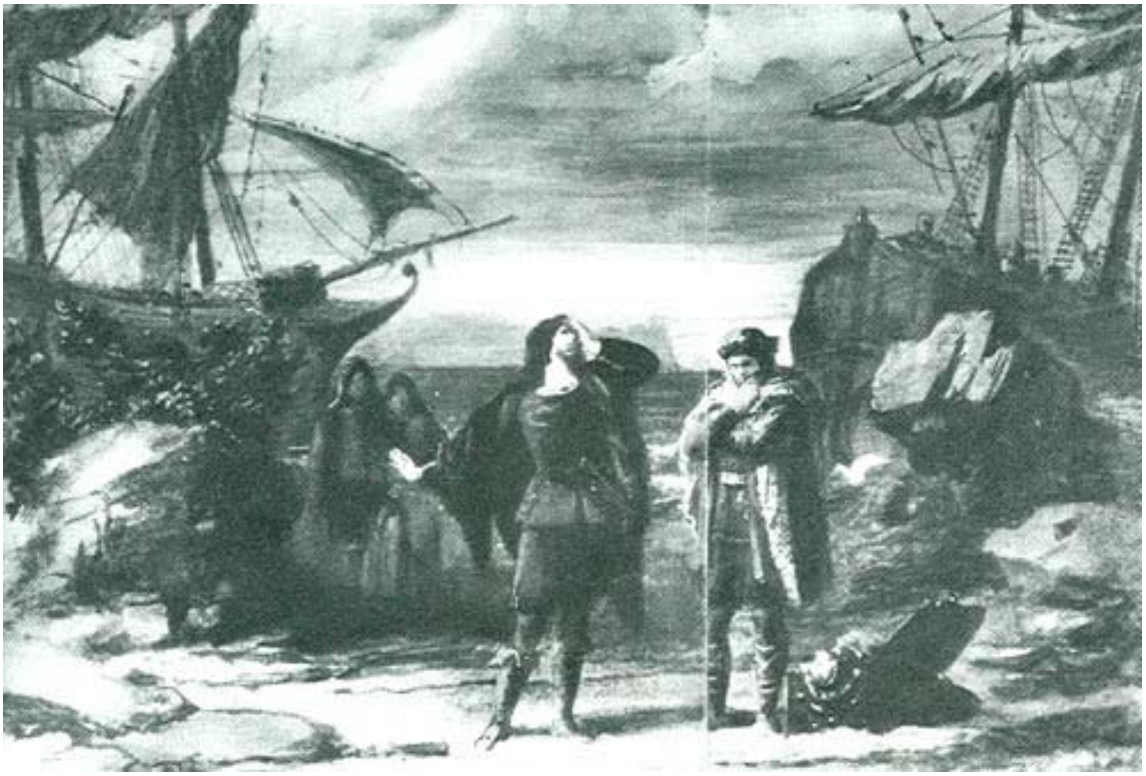
e *Il crepuscolo degli dei*.
Alla fine del 1852 il ciclo poetico era completato. Nel 1853, solo cinque anni dopo aver finito *Lohengrin*, Wagner iniziò a comporre (dall'inizio, cioè nell'ordine attuale) la musica dell'*Anello del Nibelungo.*
Racconta nella sua autobiografia (settembre 1853) d'aver avuto l'impressione che la musica di apertura fosse già composta da sola profondamente nel suo inconscio, dove stava ad aspettare quel momento straordinario in cui "compresi all'improvviso che l'introduzione orchestrale per *L'anello del Nibelungo*, che stavo cercando senza trovarla, mi era cresciuta dentro".

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA "I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA"

La musica dell'*Oro del Reno* (1853-1854, rappresentato a Monaco di Baviera nel 1869) è straordinariamente diversa da *Lohengrin*, che Wagner aveva composto cinque anni prima. In *Lohengrin* sono presenti scene virtuosistiche, grandi parti d'insieme, imponenti finali e ogni aspetto dell'opera è brillante e di bravura.
Nell'*Oro del Reno* non vi è nulla di tutto questo: c'è invece una declamazione quasi continua in cui la melodia segue strettamente il modello delle parole, con la minore indipendenza musicale, rispetto al testo, mai riscontrata in Wagner.
Il ruolo dell'orchestra (che è sempre molto presente) diviene preminente solo in pochi passaggi, per dipingere in ricchi quadri i culmini drammatici dell'azione. Non vi è divisione tra gli atti, ma vi sono due interludi musicali che indicano il cambiamento di scena.
La fine del dramma è anch'essa rappresentata con vivacità dall'orchestra. L'effetto globale è di calma, ma in questa calma c'è una forte espressività drammatica.
Il secondo dramma, *La valchiria* (1854-1856, rappresentato a Monaco di Baviera nel 1870), è già più espresso musicalmente e più lirico nell'atmosfera.
La storia d'amore con cui si apre è più romantica dei fatti dell'opera precedente ed è accoppiata con la musica in modo più caldo e fluente: c'è quindi una giustificazione drammatica a questo arricchimento di risorse musicali. Tuttavia le teorie operistiche wagneriane vi sono applicate con minor precisione. Ciò fu dovuto, in parte, anche alla lettura di Schopenhauer che impressionò molto Wagner, specialmente nei passi in cui parla di musica e ne definisce l'effetto "più forte e penetrante che quello di altre arti che parlano solo di ombra, mentre la musica parla dell'essenza": quindi "il libretto di un'opera non dovrebbe mai avere un ruolo diverso da quello secondario".
Sotto l'influsso di questi pensieri, Wagner per certi aspetti ignorò e per altri mutò la sua precedente teoria secondo la quale la musica doveva essere vincolata al libretto.
Praticamente, non smise mai di unire parole e musica in una stretta alleanza, ma lo spazio lasciato alla musica si fece più ampio e più ricco in tutti i suoi successivi drammi per musica.
La musica di *Sigfrido* venne iniziata nel 1856. Il primo atto ha l'atmosfera di un gigantesco "scherzo" con un rozzo umorismo ed un'esuberanza nuova per Wagner.

Era tornata in pieno la brillantezza operistica, ma senza intaccare il rigoroso sviluppo del dramma. Il 9 VIII 1857 la musica dei primi due atti era completata, in abbozzo orchestrale. In quel giorno *Sigfrido* fu messo da parte per una crisi sopraggiunta nella vita di Wagner. Questa crisi (né la prima né l'ultima, ma una delle più serie) era di carattere economico e psicologico.

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA "IL VASCELLO FANTASMA"



Wagner non era uomo che si scoraggiasse facilmente, ma non stupisce se fra tante difficoltà venne meno anche la sua fiducia di fronte a un'impresa di una grandezza senza precedenti, per la quale sembravano esserci poche possibilità di rappresentazione, quand'anche fosse completata.
Per breve tempo, nel 1864, Wagner riprese a lavorare alla partitura orchestrale di *Sigfrido*, ma il terzo atto non fu composto fino al primo marzo 1869, con un intervallo di dodici anni.
L'influenza di Schopenhauer si manifestò in questo periodo anche in una certa attitudine pessimistica alla rassegnazione e alla rinuncia, che improntarono la vita stessa di Wagner, ma che per fortuna non intaccarono il suo carattere e le sue intuizioni ad un livello più profondo. Ebbe occasione tuttavia di praticare la rinuncia alle forze vitali proposta da Schopenhauer, nella sua relazione amorosa con Mathilda Wesendonk, la moglie di uno dei suoi ricchi benefattori, un finanziere di Zurigo che, nonostante tutto, continuò ad aiutarlo.
Non è stato stabilito se questa relazione si trasformò (come è probabile) in un rapporto vero e proprio, ma fu certamente intensa e fu certamente portata ad una brusca conclusione. Si sa che diede a Wagner l'ispirazione per il primo atto della *Valchiria* ed anche di un successivo dramma per musica a cui Wagner si volse nella speranza, vana, di rapidi guadagni, dopo aver messo da parte *Sigfrido*: precisamente *Tristano e Isotta* (composto nel 1857-1859 e rappresentato a Monaco di Baviera nel 1865). L'armonia e la struttura di questa stupenda partitura è così originale, dal preludio iniziale in poi, che la si è considerata come uno dei principali punti di partenza per la musica moderna del tardo XIX sec. e dell'inizio del XX sec.
Sia la parte letteraria sia la musica sono esempi superbi di immaginazione erotica, ma al di là di questa immaginazione si può percepire un livello più profondo di simbolismo, solo in parte intenzionale, in rapporto con una trasformazione del carattere di Wagner.
Dopo aver rinunciato alla compagnia dei Wesendonk (che gli avevano donato una casa e che lo aiutavano ancora economicamente), Wagner andò a Parigi, dove per la seconda volta tentò di rimettere in sesto le sue incerte sorti, ma con risultati pari a quelli del suo primo viaggio parigino.
E come la prima volta le cause dell'insuccesso furono in larga parte il suo stesso orgoglio, la mancanza di tatto, la prodigalità, la scortesia e l'incapacità di accettare compromessi pratici.
La sua probità era fuori discussione, ma la sua arroganza non era facile

BOZZETTO ATTO II PER L'OPERA "PARSIFAL"

da sopportare ed egli dovette in parte biasimare se stesso per i catastrofici disordini che fecero crollare la rappresentazione della versione parigina di *Tannhauser*, nel 1861.
Ci fu comunque un cambiamento in meglio nel 1862. Il 28 marzo fu finalmente revocato il bando che gli vietava di entrare in Sassonia, dopo il tentativo rivoluzionario del 1849: Wagner era libero di ritornare in Germania e dal 1862 al 1864 (con dispendio finanziario ancora maggiore di quello parigino) si stabilì a Vienna, dove sembrava ci fossero buone prospettive (che però non si realizzarono) di rappresentare la sua nuova opera, *Tristano e Isotta*, ritenuta, tuttavia, troppo difficile, quasi impossibile a cantarsi.
Il più importante critico di Vienna, sebbene per temperamento fosse conservatore, dapprima non si mostrò mal disposto verso Wagner che da parte sua, però, fece di tutto per offenderlo. In nessun altro momento della vita di Wagner, le componenti distruttrici di se stesso si rivelarono in modo più dannoso, eppure in nessun altro momento il suo genio

creativo si manifestò con maggior serenità.
Aumentavano i debiti, i problemi e con essi le ansie, ma in mezzo alle sue maggiori preoccupazioni Wagner lavorava alla sua opera più serena, *I maestri cantori di Norimberga* (composta nel 1862-1867, rappresentata a Monaco di Baviera nel 1868).
Come al solito, Wagner rivelava il suo lato peggiore nella vita pratica e il suo lato migliore nella produzione musicale; questa è in verità l'alchimia strana del genio.
La partitura dei *Maestri cantori di Norimberga* è tanto brillante e radiosa quanto quella di *Tristano e Isotta* è cupa e densa di dolore. Il personaggio principale, Hans Sachs, è una delle migliori creazioni di Wagner: è nobile e dignitoso, ha il senso dell'umorismo ed un calore umano evidenti nella musica e nei versi; un personaggio, insomma, come Wagner avrebbe voluto essere e quale, forse, in una parte di se stesso, era effettivamente.
Gli amici di Wagner, d'altro canto, diedero testimonianza sia di un lato caldo e amabile del suo carattere, sia di aspetti aspri e meschini: sono pochissimi i compositori che si mossero in un raggio così ampio di emozioni contrastanti.
Tristano e Isotta e *I maestri cantori di Norimberga* sono composti con stile estremamente diverso, ma ognuno è conseguente nello stile dall'inizio alla fine. All'inizio del 1864 l'ultima crisi economica di Wagner ebbe una svolta disastrosa: fu costretto a lasciare il territorio austriaco per evitare di essere imprigionato per debiti.
Ma proprio al momento estremo della crisi le sue sorti furono capovolte da un intervento improvviso come non avviene neppure sulla scena. Appena arrivato in un albergo di Stoccarda ricevette nella sua stanza un messaggio del segretario del governo bavarese che richiedeva un colloquio.
Convinto che la polizia gli stesse dando la caccia Wagner rifiutò il colloquio; ma il mattino dopo scoprì che il nuovo re di Baviera, Luigi II, lo invitava alla corte di Monaco per offrirgli aiuto e protezione per tutta la vita. Questa sembrò a Wagner la fine meritata di tutti i suoi affanni e sebbene questa conclusione si rivelasse troppo ottimistica (non tardarono preoccupazioni inattese), Luigi II rimase sempre fedele a Wagner, malgrado tutti i tradimenti e i disaccordi.
Il musicista così non si trovò più in pericolo di totale disastro, ma l'esperienza non gli giovò. Soddisfatti a sufficienza i creditori, assicurate

le sue esigenze, cominciò a vivere in modo non solo lussuoso, ma ostentatamente lussuoso; il che era da parte sua estremamente privo di tatto e di prudenza.

BOZZETTO PER L'OPERA "L'ORO DEL RENO"

Inoltre Wagner incorse nell'ostilità della corte con l'interferire nelle decisioni politiche del re: psicologicamente, infatti, s'era caricato a tal punto da vedere in se stesso il filosofo e l'artista che guidava il suo giovane protettore nel governo del paese.
Questo sarebbe stato un tentativo avventato anche se Wagner fosse stato abile in politica (come riteneva di essere); di fatto, però, era assolutamente incapace, poiché aveva scarsi contatti con la realtà concreta e non era in grado di intervenire negli affari pubblici dello Stato

più di quanto fosse in grado di badare ai suoi affari privati senza giungere alla rovina.
Si arrecò, poi, ulteriore danno facendo pervenire troppi amici e troppo rapidamente ad incarichi musicali importanti alla corte di Monaco.
L'ostilità che si tirò addosso in questo ed in altri modi, oltre allo scandalo per l'ultima e più seria relazione amorosa (con la figlia di Liszt, Cosima von Bulow), giunse rapidamente ad un punto tale che Luigi II dovette chiedere a Wagner di lasciare Monaco.
Cominciò così il secondo periodo dell'esilio di Wagner in Svizzera, anche se il re continuò a fargli avere generosi sussidi che gli permisero di sistemarsi comodamente a Triebschen, sul lago di Lucerna.
Qui finì *I maestri cantori di Norimberga* e finalmente tornò a lavorare all'*Anello del Nibelungo*, sebbene non lo completasse in modo definitivo fino al 21 XI 1874, dopo che si era stabilito a Bayreuth.
Intanto viveva assieme a Cosima. Se ne era innamorato nel 1863 mentre era ancora unito legalmente a Minna e mentre Cosima era ancora sposata a H. von Bulow.
Nel 1864 era iniziato un rapporto molto stretto e il 10 IV 1865 Cosima era divenuta madre della loro prima figlia, Isolde; il 17 II 1867 nacque la seconda figlia Eva e il 6 VI 1869 il figlio Siegfried.
Nel 1866 Minna morì. Il 18 VII 1869, dopo penose meditazioni, H. von Bulow divorziò da Cosima, rimanendo un infelice ma devoto sostenitore di Wagner.
Il 25 VIII 1870 Wagner e Cosima si sposarono e il compositore iniziò un periodo, non privo di preoccupazioni, ma più felice e stabile di tutti quelli trascorsi fino allora. Cosima era intelligente e aveva un carattere molto forte e dominò gli anni restanti di Wagner in modo positivo, poiché ebbe la rara saggezza di intervenire solo nella sua vita, non nel suo lavoro.
Gli censurava i rapporti con le persone ed alcuni amici ne furono offesi; proteggeva Wagner dal mondo e il mondo (per quanto poteva) da Wagner, in genere facendo il suo interesse nel modo migliore.
Wagner aveva bisogno di essere dominato e protetto proprio in questo modo, mentre le persone che li circondavano furono preservate da tante asperità del musicista, smussate da Cosima.
Inoltre, negli anni tra la morte di Wagner (1883) e la sua (1930), Cosima dominò il festival di Bayreuth, facendo moltissimo per preservare ciò che ella riteneva fosse la vera tradizione dell'opera wagneriana.

Durante la sua vita gli diede amore e devozione, il rapporto che Wagner ebbe con Cosima fu quanto di più genuino le sue limitazioni nevrotiche gli permettessero di avere con una donna.

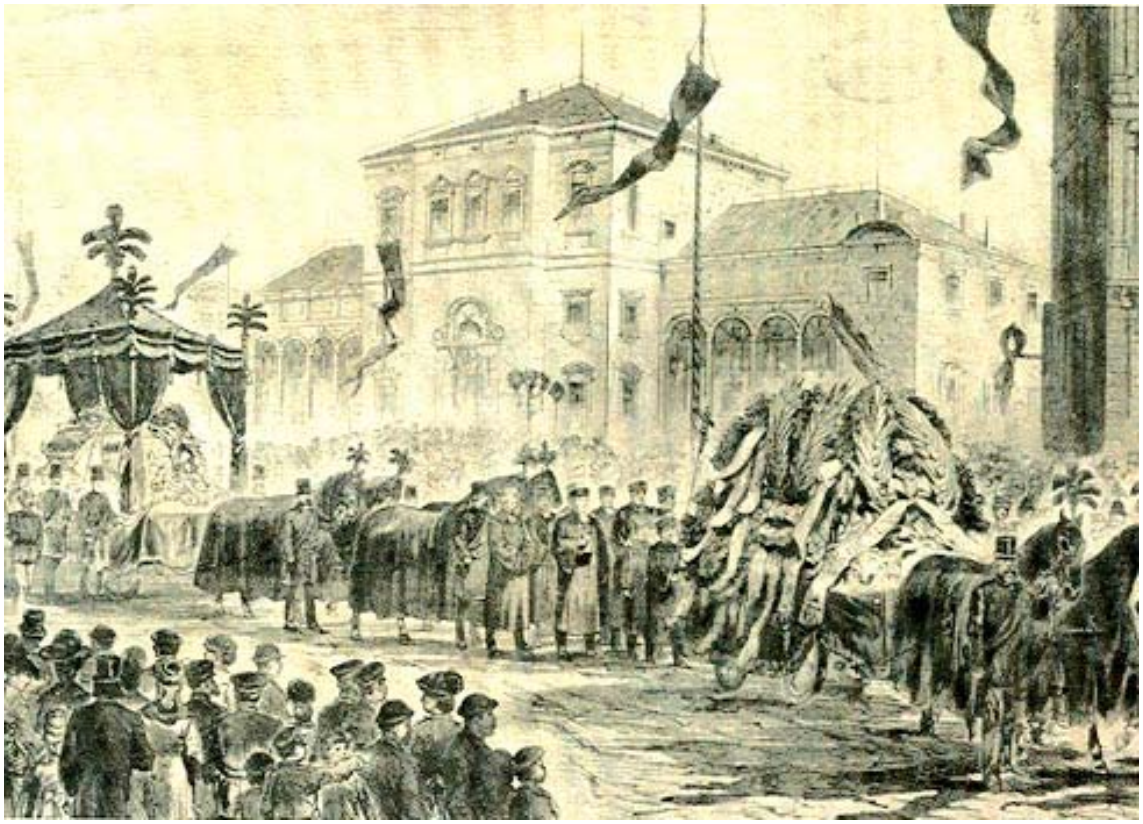
BOZZETTO DEL TEATRO DI DRESDA

Il valore della presenza di Cosima negli ultimi vent'anni della vita di Wagner non sarà mai sottolineato abbastanza. Il capitolo finale di quell'ultimo periodo si aprì nel 1872, quando Wagner e la moglie si stabilirono nella piccola, ma bellissima, città di Bayreuth, in Baviera.
Dapprima alloggiarono in un albergo, ma il 28 IV 1874 si trasferirono in una loro casa, appena costruita e chiamata Wahnfried, una casa

signorile ed imponente.
Inoltre, su un pendio, fu costruito un teatro "provvisorio", in legno, per ospitare il grande festival delle arti cui Wagner stava pensando da tempo: ma il teatro provvisorio non fu mai sostituito e serve ancora, poiché l'acustica è veramente eccezionale.
Per di più il golfo mistico è coperto e i suoni orchestrali giungono al pubblico indirettamente, fondendosi con le voci più discretamente che in circostanze naturali.
Questo facilita i cantanti, anche se l'esecuzione perde un po' in brillantezza. Per quanto riguarda l'aspetto visivo, le moderne produzioni di Bayreuth (imitate ovunque) sono divenute eccessivamente cupe e si sono evolute in modo diverso dal gusto scenico chiaro ed eletto che Wagner stesso aveva indicato: nonostante ciò, il suo spirito è stato mantenuto in vita per lo meno nell'esecuzione musicale.
Il festival Teatro di Bayreuth fu inaugurato con la prima rappresentazione dell'intero ciclo dell'*Anello del Nibelungo* il 13, 14, 16 e 17 agosto 1876. Nonostante il generoso aiuto di Luigi II e quello dei numerosi ammiratori organizzatisi in società wagneriane sorte in tutto il mondo, i deficit finanziari costrinsero presto a sospendere gli spettacoli: ma anche queste difficoltà furono superate e l'ultimo dramma per musica di Wagner, il *Parsifal* (composto dal 1877 al 1882) fu rappresentato a Bayreuth nel 1882 (dove rimase in esclusiva per molti anni).
Di tutte le opere *L'anello del Nibelungo* è la più caratteristica ed indicativa dello sviluppo dei suoi metodi e della natura del suo genio. La prima opera (o "prologo"), *L'oro del Reno*, rappresenta meglio i rigorosi intenti di riformatore alla luce dei quali Wagner vide poi le altre opere.
Nelle "giornate" seguenti tornano maggiormente gli ingredienti tradizionali dell'opera, finché *Il crepuscolo degli dei* con grandi cori e varie parti tradizionalmente "melodrammatiche", sembra presentare quegli aspetti da grand-opéra che Wagner si era proposto di riformare. Questi aspetti tipicamente operistici, però, sono sempre giustificati dalla situazione drammatica e strettamente connessi all'azione scenica e non sono in contraddizione con le precedenti riforme di Wagner: al contrario, esse si espandono con tutta la ricchezza di cui le crescenti energie del compositore erano capaci.
Il crepuscolo degli dei rivela il genio musicale di Wagner nella sua massima estensione. L'alto livello della forma e del contenuto, l'instancabile dispiegarsi della melodia, la varietà ritmica e l'inventiva

armonica fanno di questa "giornata" finale il vero culmine dell'*Anello del Nibelungo* come in effetti deve essere anche per ragioni drammatiche.
L'orchestrazione è piena di colore, il contrappunto (nella combinazione dei leit-motiven) è della massima audacia e abilità. Ci sono grandi contrasti di luce e di ombra, ma lo stile, come sempre in Wagner, è coerente non solo nell'ambito dell'opera, ma anche in rapporto alle tre opere precedenti, anche se qui lo stile è più elaborato.

I SOLENNI FUNERALI DI WAGNER



Circa trent'anni trascorsero tra l'inizio dell'*Anello del Nibelungo* e il suo completamento: deve nascere da ciò un particolare riconoscimento dell'abilità di caratterizzazione musicale mostrata da Wagner, che riuscì a riprendere l'atmosfera della prima opera in modo immutato (se mai più arricchito) attraverso questo lungo periodo di tempo, compresa l'interruzione di dodici anni in cui furono composti *Tristano e Isotta* e *I maestri cantori di Norimberga*. Ognuno di questi grandi drammi per musica è un mondo a sé, e un altro ancora è *Parsifal*. Quest'ultimo lavoro sta all'estremo opposto dell'opera d'apertura dell'*Anello del Nibelungo*, perché, tanto *L'oro del Reno* è contenuto nei rapporti fra musica, parola e dramma, quanto *Parsifal* è eccessivo.
Entrambi, però, sono, in modo diverso inflessibili applicazioni dei principi che Wagner aveva sostenuto nei momenti della vita. Al tempo dell'*Oro del Reno* seguì il fecondo intento di subordinare la musica al dramma; spingere sia il poema sia la partitura fino al loro limite massimo, fu, invece, l'intento ancor più fruttuoso, cui giunse al tempo di *Parsifal*. Certo, in quest'ultima opera la lunghezza è enorme, il soggetto è controverso con un simbolismo profondo, la struttura complessa, l'orchestrazione fantastica, la melodia e l'armonia così avanzate da tendere al massimo i già avanzati limiti delle tonalità di *Tristano e Isotta*; il ritmo, stranamente, è più dolce di prima, così che l'effetto è qualcosa fuori del tempo, come se l'eternità stesse per essere evocata mediante questo dramma che è un pensiero religioso assolutamente genuino, senza la rigorosa ortodossia delle opere sacre.
Parsifal non è opera più grande del *Crepuscolo degli dei*, ma si muove verso gli estremi limiti della mente umana e ci sembra giusto che debba essere stata l'ultima parola di Wagner.
A questo punto, Wagner stesso accarezzava l'idea di abbandonare l'opera e di darsi alla musica sinfonica quando il fato rispose con un'idea ancora migliore, e pose fine alla sua vita che ora non riusciamo a non sentire come una storia ormai completa.
Wagner morì all'improvviso per un attacco cardiaco (non era il primo) in un sontuoso palazzo di Venezia il 13 II 1883, proprio sette mesi dopo la prima rappresentazione di *Parsifal*. Fu sepolto nel suolo di Wahnfried, la casa di Bayreuth, tra un coro di lodi dei suoi illustri contemporanei, della cui sincerità non è possibile dubitare.

COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI IN ORDINE CRONOLOGICO

DIE HOCHZET - opera in tre atti (incompiuta)

DIE FEEN - opera romantica in tre atti

DAS LIEBESVERBOT - grande opera comica in due atti

RIENZI - grande opera tragica in cinque atti

IL VASCELLO FANTASMA - opera romantica in tre atti

TANNHAUSER - opera romantica in tre atti

LOHENGRIN - opera romantica in tre atti

TRISTANO E ISOTTA - opera in tre atti

I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA – opera in tre atti

L'ANELLO DEL NIBELUNGO ("Tetralogia")

- **L'ORO DEL RENO – prologo in un atto e quattro scene**
- **LA VALCHIRIA - I° giornata in tre atti**
- **SIGFRIDO - II° giornata in tre atti**
- **IL CREPUSCOLO DEGLI DEI – III° giornata in un prologo, tre atti e sei quadri**

PARSIFAL - opera in tre atti